

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO URBANA - PPGTU**

**ARLEY DE ALMEIDA**

**ARTE URBANA E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE CONTEMPORÂNEA:  
ORDENAMENTO URBANO E MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS  
NA CIDADE DE CURITIBA-PR**

**CURITIBA**

**2022**

**ARLEY DE ALMEIDA**

**ARTE URBANA E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE CONTEMPORÂNEA:  
ORDENAMENTO URBANO E MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS  
NA CIDADE DE CURITIBA-PR**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Gestão Urbana, ao Programa de Pós-Graduação em Gestão Urbana - PPGTU, da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Nascimento Neto

**CURITIBA**

**2022**

TERMO DE APROVAÇÃO

**“ARTE URBANA E SUA RELAÇÃO COM A CIDADE CONTEMPORÂNEA:  
ORDENAMENTO URBANO E MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NA CIDADE DE  
CURITIBA-PR”**

Por

**ARLEY DE ALMEIDA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Gestão Urbana, área de concentração em Gestão Urbana, da Escola de Belas Artes, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.



Prof. Dr. Paulo Nascimento Neto  
Coordenador do Programa – PPGTU/PUCPR  
Orientador – PPGTU/PUCPR



Prof. Dr. Clovis Ultramari  
Membro Interno – PPGTU/PUCPR



Prof. Dr. Douglas Ladik Antunes  
Membro Externo – UDESC

Dedico este trabalho à minha esposa Helen e aos meus filhos Angelo e Lívia.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, por todo o apoio e compreensão, que muito contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Nascimento Neto, por ter desempenhado tal função com extrema dedicação e amizade, por todos os conselhos e assistências durante a definição e o desenvolvimento do tema, por sua extraordinária paciência nos momentos de grandes dúvidas, todos atributos fundamentais para meu aprendizado e conclusão deste trabalho.

Aos professores membros das bancas de qualificação e de defesa, Prof. Dr. Clovis Ultramari (PPGTU/PUCPR) e Prof. Dr. Douglas Ladik Antunes (PPGPLAN/UDESC), pelos apontamentos pertinentes que engrandeceram em muito este trabalho.

Aos professores do PPGTU-PUCPR, pela compreensão nos momentos difíceis que passamos durante o período de pandemia e, também os valiosos ensinamentos ofertados, que contribuíram em muito para melhorar minha formação profissional e auxiliaram no meu desempenho ao longo do curso.

Aos meus colegas de curso, pelo companheirismo e pela troca de experiências que me permitiram crescer não só como pessoa, mas também como profissional.

A todos que contribuíram, direta ou indiretamente, no desenvolvimento deste trabalho, em especial à Manoela Massuchetto Jazar, pela ajuda na formatação final do trabalho.

À instituição de ensino Pontifícia Universidade Católica do Paraná, pela concessão da bolsa de estudos e, também, pela especial dedicação e auxílio da Escola de Belas Artes, representado pela decana Prof<sup>a</sup>. Angela Leitão e da coordenação do curso de Arquitetura e Urbanismo, representada pelos Prof. Humberto Fogaça Medeiros e Prof<sup>a</sup>. Susanne Pertschi Borges.

As megacidades são o horizonte da contemporaneidade. Não se pode compreender a criação artística e arquitetônica atual independentemente das grandes escalas da metrópole, aliadas à perda das referências históricas e locais que provocam. Essa questão tem marcado decididamente a produção e o debate atuais em torno da arte e da arquitetura (BRISSAC PEIXOTO, 2012, p. 20).

## RESUMO

Tendo em vista a polêmica propagação das inserções de Arte de rua (*street art*) nos espaços públicos urbanos, que tem início na década de 1960 como uma forma de protesto social, até sua crescente aceitação nas cidades contemporâneas, colocam-se em destaque as seguintes questões: como este modelo de interferência urbana vem sendo percebido e utilizado pelos agentes sociais locais? E, existe realmente algum movimento por parte do poder público para articular políticas públicas correlacionadas? Estes questionamentos direcionam o objetivo geral desta pesquisa, que é investigar o fenômeno da Arte Urbana enquanto artes visuais na cidade contemporânea, buscando entender como essas manifestações surgiram e qual seu status atual em relação às políticas públicas, especificamente na cidade de Curitiba. A pesquisa foi conduzida em forma descritiva, exploratória e analítica a partir de técnicas documentais e bibliográficas. A estrutura do documento possui três seções que se complementam de forma sequencial, envolvendo a discussão teórica sobre Arte Urbana, a estrutura analítica de investigação das artes visuais urbanas, e, por fim, o desenvolvimento dos estudos de caso no município de Curitiba (PR). A partir dos resgates teóricos e formulações conceituais, propõe-se uma estrutura analítica de análise de obras de Arte Urbana, constituída de quatro critérios centrais, a saber: Legalidade; Poluição visual; Escala; Interferência. Para cada um deles, busca-se compreender como se comporta a criação artística sob análise, que será experienciada por meio da aplicação de uma matriz avaliativa em três estudos de caso selecionados, passível de ser replicada em outras obras de Arte Urbana de Curitiba e, mediante os devidos ajustes relacionados à legislação, também em outras cidades brasileiras. Apesar das particularidades locais, as observações confirmam aquilo que é apontado por vários autores, segundo os quais a arte e a cultura são hoje entendidas como mais-valias para a valorização do território e da imagem da cidade. No caso específico da Arte Urbana, a sua utilização pelos diversos agentes sociais, sejam eles públicos ou privados, está crescendo principalmente pelo seu caráter midiático e de fácil mobilização, fazendo emergir novas questões acerca do tema. Nos estudos de casos, identificou-se fortes indícios desta forma de utilização da Arte Urbana, onde o poder público participa como incentivador, sem criar obstáculo, garantindo que a imagem da cidade (ou da administração) não entrem em conflito com a diversidade de posturas dos grupos sociais locais, ganhando desta forma visibilidade imediata e gratuita. Não é possível afirmar se isso é bom ou não para a comunidade em geral, mas é legítimo considerar que este fenômeno poderia ser explorado de maneira mais eficiente. Por fim, conclui-se que a Arte Urbana evidencia uma contribuição significativa nas relações desta com a produção social do espaço urbano, observando assim como os agentes públicos e sociais locais se articulam para imprimir novos significados sobre o espaço construído e, desta forma, legitimando-as.

**Palavras-chave:** Arte Urbana. Gestão Urbana. Street Art. Curitiba.

## ABSTRACT

Given the controversial propagation of street art insertions in urban public spaces, which began in the 1960s as a form of social protest, until its growing acceptance in contemporary cities, the following questions have been raised by us: How has this model of urban interference been perceived and used by local social agents? Is there really any movement on the part of the public power to articulate correlated public policies? These questions lead us to the general objective of this research, which is to investigate the phenomenon of Urban Art (street art) as visual arts in the contemporary city, seeking to understand how these manifestations emerged and their current status concerning public policies in the city of Curitiba. The research was carried out in a descriptive, exploratory, and analytical way using documental and bibliographic techniques. The document is divided into three sections that complement each other sequentially and includes a theoretical discussion on Urban Art, the investigation of urban visual arts analytical structure, and, finally, the development of case studies in the city of Curitiba, Parana State, Brazil. Based on theoretical background and conceptual formulations, an analytical structure for the analysis of works of Urban Art is proposed, consisting of four central criteria, namely: Legality; Visual pollution; Scale; Interference. For each of them, we seek to understand how the artistic creation under analysis behaves, and it will be experienced through the application in three selected case studies, which are replicable in other works of Urban Art in Curitiba and, considering the necessary adjustments related to legislation, also in other Brazilian cities. Despite the local particularities, our observations confirm what is pointed out by several authors, according to whom art and culture are today understood as added value for the valorization of the territory and the city's image. In the specific case of Urban Art, its use by various social agents, whether public or private, is growing, mainly due to its media character and easy mobilization, giving rise to new questions about the theme. In the case studies, we identified compelling evidence of this form of use of Urban Art, where the public power engages as a promoter without creating obstacles, ensuring that the image of the city (or the administration) does not conflict with the diversity of attitudes of local social groups and therefore gaining immediate and free visibility. We cannot determine whether or not this is good for the community at large, but we can say that this phenomenon could be exploited more efficiently. Finally, we can affirm that Urban Art presents a significant contribution in its relations with the social production of urban space, thus observing how local public and social agents articulate themselves to print new meanings on the built space and, so, legitimatizing them.

**Keywords:** Urban Art. Urban Management. Street Art. Curitiba.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Estrutura da pesquisa .....	19
Figura 02 - “ <i>Girl With Balloon</i> ”, de Banksy .....	31
Figura 03 - Eduardo Kobra e mural na Zona Portuária do Rio de Janeiro.....	32
Figura 04 - Cranio e um de seus grafites na cidade de São Paulo .....	32
Figura 05 - Os Gêmeos e mural em Nova York .....	33
Figura 06 - Mural “Rio Iguaçu”, de Rogério Dias, em Curitiba.....	34
Figura 07 - Projeto Crocheterê, em Campinas .....	35
Figura 08 - “The Floating Piers”, projeto de Christo e Jeanne Claude (2016) .....	36
Figura 09 - Christo e The London Mastaba (Londres, 2018).....	47
Figura 10 - Nancy Holt e Sun Tunnels (Utah, 2005).....	48
Figura 11 - Agnes Denes e The Living Pyramid (Nova York, 2015) .....	48
Figura 12 - James Turrell e Roden Crater (Arizona, 2018).....	49
Figura 13 - Estudos de Caso em Curitiba.....	65
Figura 14 - Matriz urbana de Curitiba (1857) com a região sul em destaque.....	67
Figura 15 - Mural “Tudo o que você vê!” .....	70
Figura 16 - Mural “VIVA (sua) CIDADE” .....	71
Figura 17 - Mural “Vanteer” .....	72
Figura 18 - Mural “A Raiz do Povo Brasileiro” .....	73
Figura 19 - Mural “Empoderamento negro e a natureza” .....	74
Figura 20 - Primeira versão do mural da Casa Hoffmann .....	78
Figura 21 - Versão atual do mural da Casa Hoffmann .....	79
Figura 22 - Mural original de Tom 14 .....	81
Figura 23 - Mural de Tom 14 após alteração.....	82
Figura 24 - Praça de Bolso do Ciclista .....	83
Figura 25 - A intervenção de Mona Caron pode ser observada ao fundo da Praça.....	85

## LISTA DE QUADROS

Quadro 01 - Critérios e respectivos autores utilizados para conceituação.....	20
Quadro 02 - Tipos de escalas de Rebella (2010).....	51
Quadro 03 - Faixas Escalares ou faixas dimensionais relativas.....	53
Quadro 04 - Critérios de análise de Artes Urbanas.....	61
Quadro 05 - Análise comparativa dos casos selecionados.....	86

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>BNDES</b>	Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social
<b>CIC</b>	Cidade Industrial de Curitiba
<b>CMU</b>	Conselho Municipal de Urbanismo de Curitiba
<b>ed.</b>	Edição
<b>FCC</b>	Fundação Cultural de Curitiba
<b>GO</b>	Goiânia
<b>IPPUC</b>	Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba
<b>LGBT</b>	Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgênero
<b>LEED</b>	<i>Leadership in Energy and Environmental Design</i>
<b>MinC</b>	Ministério da Cultura (atual MEC)
<b>MON</b>	Museu Oscar Niemeyer
<b>n.</b>	Número
<b>ODS</b>	Objetivos de Desenvolvimento Sustentável
<b>ONU</b>	Organização das Nações Unidas
<b>Org.</b>	Organizador
<b>p.</b>	Página
<b>PMC</b>	Prefeitura Municipal de Curitiba
<b>PPGTU</b>	Programa de Pós-Graduação em Gestão Urbana - PUCPR
<b>PR</b>	Paraná
<b>PUCPR</b>	Pontifícia Universidade Católica do Paraná
<b>SMU</b>	Secretaria Municipal de Urbanismo de Curitiba
<b>UFPR</b>	Universidade Federal do Paraná
<b>UIP</b>	Unidade de Interesse de Preservação
<b>UNESCO</b>	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
<b>URBS</b>	Urbanização de Curitiba S/A
<b>UTFPR</b>	Universidade Tecnológica Federal do Paraná

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
1.1	OBJETIVOS.....	16
1.2	JUSTIFICATIVA.....	17
1.3	ESTRUTURA DA PESQUISA.....	18
<b>2</b>	<b>PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	<b>19</b>
2.1	COLETA DE DADOS: ENTREVISTAS .....	21
2.2	ESTUDOS DE CASO SELECIONADOS .....	23
<b>3</b>	<b>REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	<b>25</b>
3.1	ARTE URBANA: MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NO ESPAÇO URBANO .....	25
<b>3.1.1</b>	<b>Intervenções de caráter superficial</b> .....	<b>30</b>
<b>3.1.2</b>	<b>Intervenções de caráter estrutural</b> .....	<b>33</b>
<b>3.1.3</b>	<b>Intervenções/Acontecimentos</b> .....	<b>36</b>
3.2	A CIDADE A PARTIR DA ARTE URBANA .....	37
<b>3.2.1</b>	<b>A legalidade da Arte Urbana</b> .....	<b>38</b>
<b>3.2.2</b>	<b>A poluição visual da Arte Urbana</b> .....	<b>42</b>
<b>3.2.3</b>	<b>A escala da Arte Urbana</b> .....	<b>47</b>
<b>3.2.4</b>	<b>A interferência da Arte Urbana</b> .....	<b>54</b>
<b>4</b>	<b>ARTE URBANA COMO ESTRATÉGIA: MATRIZ ANALÍTICA</b> .....	<b>60</b>
<b>5</b>	<b>ESTUDO DE CASO</b> .....	<b>64</b>
5.1	MOINHO REBOUÇAS .....	66
<b>5.1.1</b>	<b>Arte urbana no Rebouças</b> .....	<b>69</b>
5.2	BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA.....	75
<b>5.2.1</b>	<b>Fachada lateral da Casa Hoffmann</b> .....	<b>77</b>
<b>5.2.2</b>	<b>Murais da Rodoferroviária de Curitiba</b> .....	<b>80</b>
5.3	POCKET PARK DO CICLISTA.....	83
5.4	COMPARATIVO E ANÁLISES: AS TRÊS ESTRATÉGIAS CURITIBANAS.....	85
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>94</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>96</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os questionamentos enfrentados pelas artes em geral, a partir dos anos 1960, colaboraram para a ruptura com determinados condicionamentos históricos e para a inauguração de novos valores e práticas estéticas. Na contemporaneidade, o papel e o lugar da arte são postos em discussão provocando sua saída dos espaços institucionais idealizados, transformando-se em um meio de aproximação com a realidade e o espectador (CARTAXO, 2009).

Na tentativa de reavaliar seu local de inserção, novos espaços passaram a ser buscados pelos artistas, promovendo novas manifestações estéticas. O espaço da galeria – o cubo branco, puro e asséptico – foi substituído pelo espaço “impuro e contaminado da vida real” (CARTAXO, 2009). É nesse contexto que espaços públicos e privados e fachadas de edifícios emergem como locais alternativos para a arte e, por conseguinte, articulam experiências visuais e urbanismo. A partir desse momento, tais artistas passam a interferir de forma irrevogável e contundente em questões afetas ao planejamento e gestão das cidades (ARGAN, 1998).

A migração da Arte para esses espaços da vida cotidiana expressa uma intenção de reaproximação entre o sujeito e o mundo. Essas “obras-manifestações” não possuem o seu valor estético aderente à forma, mas sim à sua condição de acontecimento-efêmero, em que a participação do público se faz, simultaneamente, relevante e imperceptível (CARTAXO, 2009). A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. De fato, a cidade como lugar da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece reflexão estética ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública. A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que pode, inclusive, sequer ser percebida como tal; neste caso, predomina o conceito de *site-specific*, que se caracteriza pela indiscernibilidade entre a obra e o lugar.

Ao deixar o museu em direção à um diálogo maior com a cidade e o cidadão, o “artista público contemporâneo” tem a oportunidade de estabelecer um vínculo estreito com o espaço-suporte de sua criação, passando a assumir um compromisso muito maior com as condições locais (perfis dos usuários, visuais e escalas) e a expectativa de recepção do observador. Observa-se também uma transição das

instalações efêmeras em direção às construções permanentes, conectando arte e espaço construído em uma relação de limites cada vez mais difusos (CARTAXO, 2006).

Na esteira deste processo, passa-se das reflexões e práticas de uma “arte pública”, caracterizada por monumentos comemorativos e esculturas, para o predomínio de uma “Arte Urbana”, por definição. No contexto das muitas manifestações artísticas no espaço público, o termo “Arte Urbana” foi escolhido por ser mais abrangente e, também, por ter um cunho institucional e formal que lhe foi sendo atribuído em tempos mais recentes (CAMPOS; SEQUEIRA, 2019). Tal passagem implica em uma inter-relação ampliada entre a arte e o tecido cultural e urbano do lugar. Os seus pontos de expressão alargam-se e não mais estão necessariamente ligados a pontos chave da cidade. A arte pode, então, surgir nas mais diversas localizações e suas manifestações passam a abranger mais do que a tradicional escultura, englobando outras formas de arte que buscam uma interação com a população e, por conseguinte, que fomentam a revitalização da vivência urbana. Deste modo, essas criações passam a ser vistas também como meios de transformações do espaço urbano, contribuindo para o desenho da cidade e para o modo como ela é percebida (SGODA, 2013).

Particularmente para o campo dos estudos urbanos, a temática da Arte Urbana se articula intensamente às discussões sobre “urbanismo temporário” (KLEIN et al, 2021), sobre a apropriação de espaços negligenciados da cidade (NÉMETH; LANGHORST, 2014) e seus desdobramentos em termos de gentrificação urbana (TUNALI, 2012), além de poder ser caracterizada como forma de luta e resistência em direção ao que Lefebvre (2001) denomina como “direito à cidade”. Cria-se, pois, uma arena na qual a criatividade individual e a comunidade se entrelaçam em um espaço compartilhado. O uso da Arte Urbana acaba se revelando como uma possível ferramenta para o planejamento urbano (TUNALI, 2012; GUINARD; MARGIER, 2018).

A arte tem se mostrado um importante instrumento urbano normalizando não apenas o espaço das cidades e sua experiência (e percepção), mas a própria arte em si – especialmente pela “redefinição dos limites entre diferentes manifestações artísticas, sejam elas inclusivas ou exclusivas, dominantes ou subversivas” (TUNALI, 2012; GUINARD; MARGIER, 2018, tradução livre). Estes elementos evidenciam que a arte instalada em espaços públicos é “inevitavelmente um exercício político” (SHARP; POLLOCK; PADDISON, 2005, p. 1020, tradução livre).

Apesar da pertinência e atualidade do tema, ainda são escassas as pesquisas do campo dos estudos urbanos que se debruçam sobre o papel da Arte Urbana na organização dos espaços urbanos e seus desdobramentos para a gestão das cidades; ao se considerar o recorte geográfico da América Latina, há uma redução ainda maior de tais estudos. Em contrapartida, a Arte Urbana como objeto de estudo do campo das humanidades conta com uma ampla e sustentada discussão envolvendo seus princípios constituintes, correntes e diversidade de relações, destarte, “as situações urbanas são qualificadas por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais, estéticas, cujos sentidos perpassam sua materialidade e os processos nos quais se constituem” (PALLAMIN, 2000, p. 15).

Partindo do contexto de urbanização desigual das cidades latino-americanas, quais são, de fato, as repercussões da Arte Urbana sobre o espaço das cidades? Quais são as manifestações territoriais relativas à sua produção? E, por fim, em que medida as diretrizes e estratégias de planejamento urbano podem se utilizar da arte como elemento promotor de diferenciais urbanos? Estas são questões centrais que movem esta pesquisa, delimitando um fenômeno a ser investigado e discutido.

Curitiba mostra-se particularmente interessante como caso de estudo nesse cenário, dada a habilidade histórica das elites locais e de seus dirigentes políticos em construir uma imagem de cidade modelo<sup>1</sup>, formando um percurso consistente, onde nos últimos tempos se observa a utilização das artes institucionalizadas como um importante pilar de consolidação desta cultura.

Historicamente, em Curitiba, pode-se delimitar como marco temporal da modernidade o início da década de 1950, na qual houve um esforço de “modernização da cidade” caracterizado pela busca de uma imagem de poder, idealizada pelo governador Bento Munhoz da Rocha Netto, baseada no desenvolvimento econômico via cafeicultura. Após o período entre guerras, conforme explorado por Camargo (2005, p. 182), “o cenário político brasileiro discute as propostas iconográficas dos partidos nazifascistas e comunistas europeus, até o fim do regime Vargas, em uma

---

<sup>1</sup> Curitiba converteu-se em uma “cidade modelo” a partir de planos, propostas e ações importantes de modernização do espaço urbano; tais medidas viabilizaram um projeto bem sucedido de *city marketing*, estabelecendo mundialmente a fama da cidade – e mantendo-a, em certa medida, até os dias atuais (vide OLIVEIRA, 2000; GARCIA, 1997 a, b.; CARVALHO, 2008; IPPUC, s/d.).

política de afirmação de símbolos concretos de nacionalidade e poder”. As esculturas e os monumentos públicos deste período foram então idealizados e construídos segundo a lógica do poder vigente, principalmente para a difusão e fixação de seus pontos de vista.

Neste cenário, Sgoda (2013) aponta que a escultura não apresentava uma inserção na malha urbana; as obras eram colocadas no espaço sem um estudo prévio de localização, sem uma intenção de diálogo com o entorno, demonstrando certa incompatibilidade com as formas arquitetônicas modernas que dominavam naquele momento, por exemplo, na paisagem do bairro Centro Cívico. Tal dinâmica estimulou um movimento dos artistas modernistas locais, que passaram a refletir sobre projetos que atualizassem o debate na rua, entre o simbólico e o funcional. Segundo Freitas (2003, p. 119), nesse período, “uma parcela significativa das vanguardas brasileiras lutava (...) por libertar a arte da contínua institucionalização cultural causada por entidades como o Museu, a Bienal e, inclusive o Salão [Paranaense de Arte]”.

Neste momento, a maioria das esculturas existentes em Curitiba era de pequenas dimensões, enaltecendo o poder público ou o passado de seus cidadãos ilustres, definitivamente não dialogando com seu entorno. Para uma cidade que clamava por modernidade, os debates e reflexões em torno da arte contemporânea implantados em pontos vitais da cidade não poderiam ser mais oportunos (SGODA, 2013).

Esse é um período de significativas mudanças para os espaços públicos, e o surgimento da “Arte Urbana” como tendência predominante passou a ter implicações profundas no modo como seria pensada a relação entre estes dois: a arte se deslocou para as ruas, transformando o espaço público em lugar, carregando-o de novos significados, produzindo memórias e novas sensações, promovendo uma forma diferenciada de apropriação. Enfim, a arte transformou a cidade em seu suporte.

Essa nova perspectiva reforça a ideia de que um espaço só se transforma em lugar a partir de sua conexão emocional com o usuário – ligação esta que a arte tem grande potencial em realizar. Ao interagirem, obra de arte e espaço urbano conformam uma nova realidade física e significativa na qual não só se dá a percepção da obra artística e sua interpretação, mas, fundamentalmente acontece a vivificação do homem como habitante que se demora na fruição daquele “lugar”. Na concepção de Heidegger (1951 apud MONTANER, 1997, p. 41), *“los espacios reciben su esencia no del espacio sino del lugar [...] los espacios donde se desarrolla la vida han de ser*

*lugares*”; Montaner (1997, p. 41), por sua vez, defende que se o espaço tem “uma condição ideal, teórica, genérica e definitiva”, o lugar possui “um caráter concreto, empírico, existencial, articulado, definido até os detalhes”.

Destaca-se que as características compositivas da Arte Urbana no caso curitibano se transformam ao longo do tempo, sugerindo certa concertação com ideários urbanos e estratégias de planejamento da cidade. Em 1992, o tema foi posto em discussão no Fórum de Debates sobre escultura pública, que ocorreu no Instituto Goethe Curitiba, no qual as mesas e os debates decorreram sobre os temas: Escultura e Cidade, Escultura Contemporânea, Escultura e Poder, e Política de Viabilização da Escultura Pública. No evento foram confrontados pontos de vista interessantes e divergentes do poder público, historiadores, críticos e artistas, explorando o tema da escultura pública na história da arte e os elementos da produção contemporânea, como também, abrindo discussões sobre urbanismo e reflexões sobre os espaços coletivos na cidade (SGODA, 2013).

Reconhece-se, pois, a relevância da temática em pauta e por isso esta pesquisa se propõe debater exemplos de arte urbana na cidade de Curitiba apresentando contextualizações históricas de iniciativas selecionadas, caracterizando esses trabalhos artísticos, suas repercussões e impactos no espaço urbano em que estão inseridas.

## 1.1 OBJETIVOS

A escassez de dados suficientemente robustos para identificar a conexão entre Arte Urbana e Políticas Públicas na cidade de Curitiba aliada às evidências existentes na literatura apontam para a importância no aprofundamento dos estudos sobre o tema. Soma-se a isso o fato de que, na atualidade, estes tipos de manifestações artísticas vêm sendo globalmente incentivados, permitindo colocar em destaque as seguintes questões: Como este modelo de interferência urbana vem sendo percebido e utilizado pelos agentes sociais locais? Existe realmente algum movimento por parte do poder público para articular políticas públicas correlacionadas? Nas palavras de Peixoto (2012) “Uma intervenção deste tipo (Arte Urbana), mesmo sendo pontual, pode colocar o dedo em uma ferida muito maior e fazer vibrar condições urbanas

muito mais complexas, que extrapolam em muito aquele ponto específico em que está inserida”.

Tem-se, então, como objetivo geral desta pesquisa investigar o fenômeno das Artes de rua (*street-art*) enquanto artes visuais na cidade contemporânea, buscando entender como essas manifestações surgiram e qual seu status atual em relação às políticas públicas locais. O recorte temporal do estudo abrange o período entre 1960 e 2022, fundamentado pela definição histórica do início desse movimento artístico – correntemente denominado de “Arte Urbana” (FARTHING, 2011) – e pela atual consolidação dessa atividade como estratégia de planejamento urbano utilizada globalmente pelos agentes públicos e sociais. Como já explicitado, o recorte territorial diz respeito à cidade de Curitiba por apresentar um número satisfatório de contemporâneos e significativos exemplos de Arte Urbana e, também, pela sua condição imagética de “Cidade Modelo”.

Os objetivos específicos são três:

- a) Compreender a trajetória histórica de formação e consolidação da Arte Urbana, e como ela se apresenta no atual cenário contemporâneo global;
- b) Estabelecer um modelo teórico que permita analisar alguns dos principais aspectos das atuais inserções de Arte Urbana na cidade contemporânea;
- c) Discutir as relações entre Arte Urbana e produção do espaço urbano na cidade contemporânea, compreendendo como a cidade de Curitiba, por intermédio dos agentes públicos e sociais locais, enxerga este fenômeno e estabelece ou não políticas públicas correlacionadas.

## 1.2 JUSTIFICATIVA

Como é possível depreender pelas questões abordadas até aqui, esta pesquisa se justifica por evidenciar e aprofundar o debate acerca da importância da aproximação entre os campos dos estudos urbanos e das artes visuais, compreendendo as conexões territoriais decorrentes da produção de Arte Urbana atual. Os resultados também produzem importantes insights para a gestão pública, contribuindo com as reflexões no cenário contemporâneo do planejamento urbano. A arte contemporânea, de fato, está mesclada à produção do espaço público

contemporâneo, e um olhar atento à sua presença é necessário para compreensão das repercussões advindas deste fenômeno.

### 1.3 ESTRUTURA DA PESQUISA

A dissertação está organizada em cinco capítulos, de acordo com o seguinte desenho de estudo utilizado: o Capítulo 1 – este introdutório – contém a apresentação da temática de investigação, os objetivos de estudo e os principais aspectos motivacionais que conduziram à escolha da temática; o Capítulo 2 traz os procedimentos metodológicos aplicados à pesquisa; o Capítulo 3 trata do referencial teórico, abordando a trajetória histórica da Arte Urbana e estabelecendo o modelo teórico que será utilizado no estudo de caso; o Capítulo 4 discute as relações entre Arte Urbana e produção do espaço urbano contemporâneo e contextualiza a Arte Urbana na cidade de Curitiba; o Capítulo 5 apresenta os três estudos de caso selecionados; o Capítulo 6, por fim, compreende as conclusões do trabalho.

## 2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este item descreve o conjunto de operações empregadas e a sistematização dos dados obtidos, tendo em perspectiva que, como defende Ultramari (2016, p. 60), “[...] na maioria das vezes, mais vale o relato de como [a pesquisa] foi feita e qual a metodologia utilizada que propriamente seus resultados”. Sendo assim, esta seção se propõe a apresentar uma descrição dos passos de pesquisa, fenômenos considerados importantes, ideias e hipóteses adotadas (ULTRAMARI, 2016).

A pesquisa é, pois, conduzida em forma descritiva, exploratória e analítica a partir de técnicas documentais e bibliográficas. A estrutura do documento possui três seções que se complementam de forma sequencial, envolvendo (i) a discussão teórica sobre Arte Urbana, (ii) a estrutura analítica de investigação das artes visuais urbanas, e, por fim, (iii) o desenvolvimento dos estudos de caso no município de Curitiba (PR) (Figura 1).

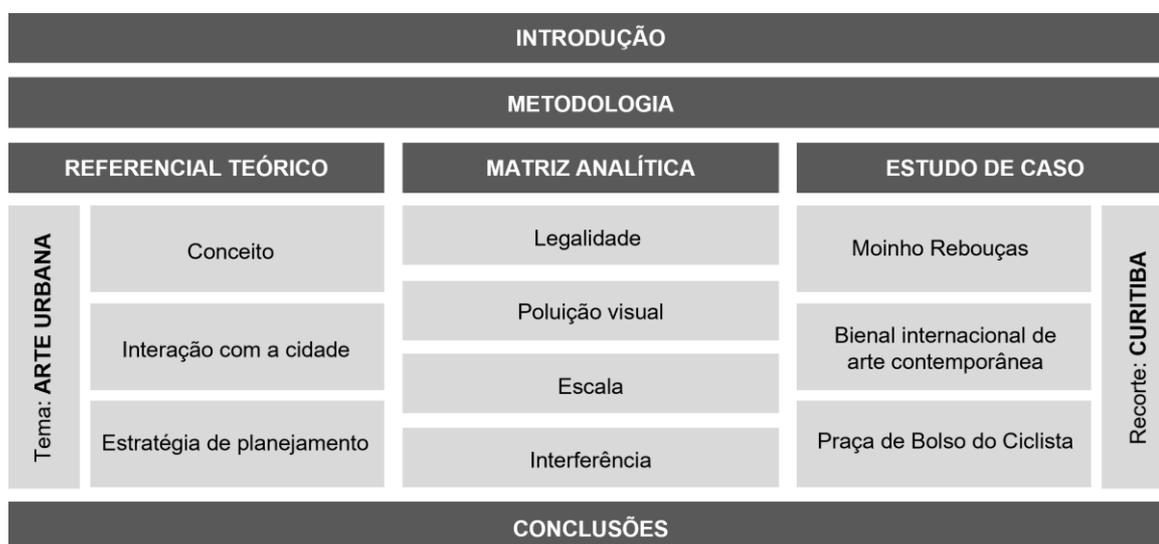


Figura 01 - Estrutura da pesquisa  
Fonte: Elaborado pelo autor.

A primeira destas seções, apresentada no Capítulo 3), compreende a Revisão de Literatura sobre o tema, delimitando conceitos e abordagens que auxiliam na subsequente compreensão dos casos empíricos. Trata-se, pois, da discussão sobre a Arte Urbana até a atualidade, refletindo sobre como seu surgimento como um movimento reacionário em meados da década de 1960 e como esta se transformou ao longo do curso histórico.

A fundamentação teórica também engloba aspectos relativos ao entendimento do próprio conceito de “Arte Urbana” e como esta se manifesta nos espaços urbanos, articulada a partir das principais discussões que relacionam gestão e arte urbanas. Nesta fase também se busca, de forma exploratória, o mapeamento das intervenções artísticas a partir de critérios advindos da literatura segundo três dimensões de interesse, a saber: (i) período histórico da sua execução, delineando os principais acontecimentos dentro do contexto social, cultural e político em que foi concebida; a sua natureza em termos técnico-legais, notadamente relacionada aos fluxos de criação, seja a partir de um modelo institucionalizado via poder público ou emergido da sociedade, sobretudo por movimentos de insurgência urbana; grau de perenidade ou efemeridade; (ii) origem dos autores e movimento artístico que integra; materialidade e inserção urbana; e (iii) intersecções com diretrizes de planejamento urbano. Tais informações foram consolidadas em uma ficha cadastral para cada obra analisada.

A compreensão da forma pela qual tais manifestações artísticas se relacionam com questões afetas à gestão urbana foi mediada por aspectos recorrentemente abordados na literatura sobre a Arte Urbana, e que afetam de maneira significativa a qualidade dos espaços públicos. Tem-se, pois, como variáveis de interesse desta pesquisa: legalidade, poluição visual, escala, e interferência gerada pela arte urbana em seu entorno, fundamentando-se nas referências mencionadas no Quadro 01.

Quadro 01 - Critérios e respectivos autores utilizados para conceituação

<b>CRITÉRIO</b>	<b>REFERÊNCIA</b>
<b>LEGALIDADE</b>	Bottallo (2018); Brandão (2002); Constituição Federal (Brasil, 1988); Mossin (2015); Leite (2019).
<b>POLUIÇÃO VISUAL</b>	Amaral (2009); Vargas (2001); Ferrara (1976); Minami e Guimarães Júnior (2001); Lynch (1997).
<b>ESCALA</b>	Lepetit (2001); Moore (1976); Hagio (2014); Rebella (2010).
<b>INTERFERÊNCIA</b>	Cartaxo (2009); Borén e Young (2012); Lopes (2014); Matarasso (1997); Boas (2019).

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Na sequência, o Capítulo 4 mobiliza esses critérios para constituição de uma estrutura de investigação, que orientou a análise das obras selecionadas de Arte

Urbana. Tais parâmetros foram aplicados para realização do estudo de caso. De fato, deve-se ressaltar que esse sistema analítico não envolve categorizações ou atribuição de valores do objeto de arte em si, mas avança para uma estrutura analítica de investigação com foco nas características que o vinculam ao espaço urbano, com particular interesse ao seu contexto de implementação. Para cada dimensão analítica, busca-se estabelecer um conceito operacional, entendido como aquele que garante a necessária aplicabilidade no estudo de caso. Acompanhando tal conceituação, são apresentados os subsídios teóricos à sua formulação e as métricas de análise, junto às descrições complementares que guiam o pesquisador em sua aplicação. Sua elaboração, *per se*, contribui também com o campo ao avançar para estratégias de pesquisa que busquem tangibilizar a discussão da arte urbana no campo dos estudos urbanos.

A terceira e última etapa da pesquisa (Capítulo 5) abrange três estudos de caso, composto por quatro exemplos de Arte Urbana em Curitiba, visando investigar os padrões de manifestações de artes visuais em espaços urbanos da cidade e verificar suas interfaces com diretrizes urbanísticas locais. O estudo de caso na cidade de Curitiba mostra-se pertinente como método, possibilitando uma compreensão profunda do objeto de estudo e de suas peculiaridades.

## 2.1 COLETA DE DADOS: ENTREVISTAS

Durante a etapa de coleta de dados foram realizadas quatro entrevistas tendo como objetivo complementar os conhecimentos para entender melhor o panorama da Arte Urbana em Curitiba. Utilizou-se a modalidade de entrevista semiestruturada, por meio de uma abordagem mais informal e de caráter qualitativo, fazendo com que os entrevistados expusessem seus conhecimentos e opiniões de modo mais livre sobre o tema. Desta forma, além das informações desejadas, foi possível acessar um outro tipo de conhecimento, inesperados e que foram além do que inicialmente se esperava com a temática; nesses casos, dependendo da relevância para o estudo, essas informações foram incorporadas neste documento.

O público-alvo para que fossem aplicadas as entrevistas compreende profissionais ligados às áreas artística/cultural, comunicação/marketing e gestão

pública, Tendo como principal critério de escolha aquelas pessoas que de alguma forma já tinham tido contato com a produção ou estudo acerca da Arte Urbana. Ressalta-se que, buscando uma cobertura mais flexível sobre o assunto, não foi estabelecido tempo de duração para as entrevistas.

Essas entrevistas foram realizadas ao longo do primeiro semestre de 2022, após a conclusão do referencial teórico e início dos estudos de casos. Ao todo foram feitas quatro entrevistas, sendo elas:

- i) Em 31 de março de 2022: contato inicial foi feito com o professor Fernando Fontoura Bini, que ele atualmente faz parte do Conselho Cultural do Museu Oscar Niemeyer (MON) e é professor de História da Arte do curso de Design da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, além de pesquisador, crítico de arte, instalacionista e pintor, graduado em Pintura com especialização em Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico e mestrado em Letras. O entrevistado forneceu informações históricas significativas sobre a produção artística de Curitiba, principalmente sobre as obras de arte e as Bienais realizadas na cidade;
- ii) Em 14 de julho de 2022: conversa com João Azolin, advogado que atua como profissional da área de comunicação, eventos e entretenimento desde o ano de 2011; sócio proprietário na agência Hot Content e um dos fundadores do Festival Subtropical, ambos baseados em Curitiba;
- iii) Em 18 julho 2022: conversa com Célia Regina Bim, arquiteta e urbanista e diretora de projetos do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba;
- iv) Em 22 de julho de 2022: conversa com Giusy de Luca, produtora cultural, atuante na formatação de projetos culturais atendendo prefeituras, empresas e artistas, além de fundadora do Mucha Tinta (MUCHA TINTA, s/d.) escritório de arte.

Destaca-se um outro contato realizado no início do processo, com a arquiteta Dóris Teixeira, ex-diretora da Fundação Cultural de Curitiba, que não respondeu propriamente às perguntas relativas à temática em questão, mas indicou profissionais que tiveram contato com a produção das obras de Arte Urbana do Moinho Rebouças, entre outras produções.

## 2.2 ESTUDOS DE CASO SELECIONADOS

Uma vez definido o objeto de estudo e o processo de investigação, sabe-se que é importante a aplicação do estudo de caso como instrumento de investigação qualitativa. Trata-se de uma estratégia para que se compreenda melhor o universo de interesse a partir de uma parcela de informação bem analisada; uma investigação instrumental permite, pois, chegar a um entendimento mais amplo e orientar estudos para pesquisas posteriores.

Segundo Gil (1995), o estudo de caso não aceita um roteiro rígido para a sua delimitação, mas é possível definir quatro fases que mostram o seu delineamento:

- i) delimitação da unidade-caso, que abrange a compreensão do objeto como um todo;
- ii) coleta de dados, geralmente feita com vários procedimentos quantitativos e qualitativos – observação, análise de documentos, entrevista formal ou informal, história de vida, aplicação de questionário com perguntas fechadas, levantamentos de dados, análise de conteúdo etc.;
- iii) seleção, análise e interpretação dos dados, ocorrendo de forma conjunta;
- iv) elaboração do relatório, demonstrando como os dados foram obtidos e que interpretações foram consideradas.

A catalogação das artes visuais urbanas, a partir da estrutura analítica proposta, permite explorar as manifestações territoriais da produção artística e sua interseção com as diretrizes de planejamento urbano locais, oficial e não oficial. Trata-se de pesquisa documental, na qual as fontes de dados são constituídas por diferentes publicações e registros desta produção (livros, periódicos e trabalhos acadêmicos), que tratam do tema, obtidos principalmente nos acervos locais das instituições de ensino, jornais, revistas especializadas e sites de pesquisa acadêmica. Propõe-se, como estratégia complementar, a realização de entrevistas com pesquisadores especialistas em arte e arquitetura.

A partir da caracterização aprofundada desses exemplos é possível mensurar o fenômeno estudado no recorte escolhido, identificando possíveis padrões existentes entre intervenções artísticas e diretrizes urbanísticas. Deve-se ressaltar aqui o histórico papel da utilização da imagem da cidade nas estratégias de marketing

urbano de Curitiba (SÁNCHEZ, 1999) e, nesse sentido, a utilização das artes visuais vem ao encontro dessa tradição, apresentando-se como uma poderosa ferramenta de projeção da imagem de cidade cultural. Estes delineamentos sugerem alinhamentos com diretrizes de planejamento urbano e, por conseguinte, a busca por manifestações artísticas aderentes às estratégias colocadas. Sendo assim, destaca-se que a definição dos critérios utilizados para esta seleção de casos analisados busca uma amostragem com elementos suficientemente significativos para analisar as relações destas obras com o meio urbano sob o ponto de vista da gestão pública.

Um dos principais aspectos que envolve a análise destas obras em relação às questões da gestão pública é a sua perenidade, por isso foram descartadas aquelas obras de caráter efêmero, por serem objetos que interferem de maneira muito singela na estrutura urbana da cidade. O interesse desse debate, por fim, se concentra nos grafites, murais e pichações, pois podem estar relacionados eventualmente à poluição visual, atingindo uma escala significativa para a cidade e apresentando alguma intenção pré-estabelecida de transformação ou mitigação de problemas existentes no espaço público.

Os casos selecionados correspondem ao Moinho Rebouças, compreendendo o período de 2008 a 2017, no qual foram executadas as obras de Arte Urbana nas fachadas do edifício; as Bienais Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba de 2011 e 2015, compreendendo respectivamente as intervenções artísticas da Casa Hoffmann e da Rodoferroviária; e a Praça do Bolso do Ciclista, implantada em 2014. A escolha destas obras se deu, principalmente, pela constatação de interferência do poder público local na viabilização das mesmas, aliado ao fato de que as obras permanecem implantadas até os dias atuais, resistindo a sua condição de arte efêmera. Diante do exposto, os três casos (formados por 4 localidades) mostram-se pertinentes frente ao objetivo desta dissertação, de investigar o fenômeno das Artes de rua (*street-art*) enquanto artes visuais na cidade contemporânea, buscando entender como essas manifestações surgiram e qual seu status atual em relação às políticas públicas locais.

### 3 REFERENCIAL TEÓRICO

Para organizar a discussão teórica sobre o tema, este capítulo é dividido em duas partes, sendo a primeira dedicada ao entendimento do conceito de “Arte Urbana” e sua consolidação como componente cotidiano de manifestação sobre o espaço construído das cidades. Na segunda parte, abordam-se algumas condições da interação entre Arte Urbana e a Cidade consideradas como aspectos relevantes para a compreensão de tais relações; nesse segmento, quatro tópicos são discutidos, quais sejam: legalidade, poluição visual, escala e sua interferência. Ainda que tal escolha não esgote o universo de questões relacionadas, garante uma aproximação consistente e fomenta o debate sobre o tema.

De fato, compreender as questões que envolvem a legalidade das intervenções artísticas no meio urbano auxilia no entendimento das maneiras pela qual o poder público – especialmente o legislativo – e a sociedade – representada pela iniciativa privada e entidades paraestatais<sup>2</sup> – percebem este fenômeno urbano enquanto apropriação, em contraponto, por exemplo, a sua aceitação como Arte. Por outro lado, apesar de não serem as únicas responsáveis, essas manifestações artísticas por vezes são interpretadas por determinados agentes como contributos da poluição visual nas cidades e, nesse caso, mostra-se fundamental compreender como tal fenômeno é percebido pela população e quais os limites socialmente reconhecidos – cabendo aqui destacar este como um dos principais argumentos, juntamente com vandalismo, para a baixa aquiescência dessas atividades.

Outro aspecto que pode determinar como a Arte Urbana é percebida é sua escala. A depender do referencial de quem observa, sua magnitude pode causar maior ou menor impacto visual, o que diferencia o modo como é percebida. Quanto à interferência causada pela Arte Urbana e sua utilização estratégica e simbólica pelo planejamento urbano, pode-se considerar que isso ocorre de múltiplas formas e em diversos graus de intensidade, atuando como agente de transformação da cidade e, não raramente, contrapondo seu papel precípua de “Arte”. A compreensão desses

---

<sup>2</sup> As entidades paraestatais são pessoas privadas que desempenham atividades de interesse social, sem fins lucrativos, a partir de determinadas relações estabelecidas com o Estado, mas sem integrar a Administração Pública (Formalizadas pela Emenda Constitucional n. 19 – BRASIL, 1998).

quatro fatores e suas correlações são fundamentais para subsidiar uma estrutura metodológica de avaliação da Arte Urbana no meio público.

### 3.1 ARTE URBANA: MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS NO ESPAÇO URBANO

Desde o início deste debate é preciso reconhecer que a própria noção sobre o conceito de Arte pode – e deve – ser questionada, pois historicamente poucos detêm o domínio sobre o que é arte e sobre o que não o é. É preciso, pois, expandir esse debate para além dos restritos limites elitistas que designam o que se qualifica como Arte. Ademais, pensá-la a partir da unidade de planejamento municipal e expandir o envolvimento e a compreensão sobre o que é arte para âmbitos diferentes das políticas públicas permite expandir a pauta de debates sobre a questão.

O termo arte urbana ou *street art* já faz parte do léxico cotidiano e, aliado ao fato ser acessível à apreciação e produção, permite que qualquer pessoa faça seu julgamento qualitativo. Acredita-se, pois, não ser necessário um conhecimento mais aprofundado para tanto; este juízo se dá pela simples observação das obras – se é bonito, agradável e decorativo, deve ser Arte, adquirindo automaticamente reconhecimento público e social. No entanto, não se pode esquecer que a definição de Arte advém de preceitos normativos e reguladores, que estabelecem balizas de ordem estética e conceitual sobre as quais se funda uma hierarquização simbólica dos bens (ALEXANDER, 2003; INGLIS, 2005).

Incluir uma obra na categoria de “arte urbana” implica necessariamente tratar de sua valorização simbólica; isso envolve um juízo de gosto, realizado de acordo com certos critérios que levam em consideração a técnica, o estilo e a linguagem formal utilizadas. Esses critérios são simultaneamente inclusivos e excludentes, servindo assim para deslegitimar e suprimir a manifestação de certas linguagens que não se inscrevem neste domínio e, como tal, passam a não ser consideradas como Arte – na maioria dos casos passam a ser percebidas como manifestações de poluição visual e vandalismo. Nesta categoria entram os casos da pichação e de algumas formas de grafite não autorizado, como tem sido destacado pela literatura (ver, por exemplo, CAMPOS; ABALOS JÚNIOR; RAPOSO, 2021; CAMPOS, 2010; CASTLEMAN, 1982; FERRELL, 1996; SAAVEDRA, 2006; MACDONALD, 2001; PEREIRA, 2016; ROSS, 2016).

Nesse contexto, é possível perceber que algo facilmente julgado de forma negativa pela maioria das pessoas é, no entanto, resultado de um processo histórico de constituição— com sua origem, justamente, nas controversas formas de expressão de arte de rua que surgiram na década de 1960, como a pichação e o grafiti ilegal. Ao longo dos anos, essas formas de manifestação social, que não eram consideradas arte, se converteram em uma expressão artística legítima. Tal fenômeno ocorreu globalmente sob a chancela de agentes sociais tão diversos como a mídia tradicional, a academia, o mundo da arte e os governos locais.

Simultaneamente, reconhece-se uma crescente institucionalização dessas práticas artísticas, que passam a ter maior aceitação em galerias e museus, fazendo assim o caminho inverso daquele de sua origem. Essa (re)definição do termo Arte Urbana é sintetizada por Campos e Sequeira (2019, p. 80):

[...] arte urbana é um conceito que serve para caracterizar um movimento artístico reconhecido enquanto tal, surgido num contexto histórico específico. A arte urbana incorpora certas vertentes do grafitti artístico e da *street-art*, representando o corolário do processo de institucionalização e mercantilização destas práticas, devendo ser compreendida neste âmbito. Como tal, entendemos aqui arte urbana, enquanto campo tendencialmente legitimado e sancionado por um conjunto de instâncias sociais.

A arte urbana passou a ser considerada uma categoria integrada, inserida em um nicho entre a arte contemporânea e a arte pública, englobando as manifestações presentes no espaço público não caracterizadas como vandalismo (PEREIRA A., 2016). A saída da arte dos espaços convencionais e as conseqüentes repercussões do seu ingresso nos espaços públicos caracterizam, de modo geral, o palco dos assuntos a discutidos aqui; trata-se de um cenário em que tanto a arte quanto a cidade tiveram os seus limites diluídos, proporcionando novas experiências urbanas que reequacionam o espaço e seu entendimento.

De fato, isso possibilitou o surgimento de ações que passaram a redefinir as especificidades do espaço público ao introduzir um novo tipo de experiência espacial. Essas ações levam em consideração as dimensões institucionais, econômicas e políticas, enfatizando suas contradições e conflitos. Partindo dessa mudança de conceito, o contexto estético da obra deixa de ser única forma de abordagem; adicionam-se os significados simbólicos, sociais e políticos dos lugares, bem como os aspectos históricos, o observador e o local onde estão inseridos (PEIXOTO, 2012).

Neste contexto, entende-se que espaço público pode ser compreendido como o vazio urbano delimitado pela arquitetura, elemento responsável pela estruturação da cidade, oferecendo a base para o crescimento e qualidade do meio urbano ao longo do seu ciclo de vida. No âmbito social, é o espaço democrático coletivo, onde se estabelecem trocas e partilhas entre os cidadãos que dele se apropriam (CAIXADO, 2017).

As intervenções artísticas nos espaços públicos compreendem tipos de arte na maioria das vezes efêmeras e que frequentemente assumem um papel de interação com o espectador, promovendo a revitalização da sensação de vida urbana. Essas, pois, podem ser consideradas como uma forma de urbanismo, uma vez que contribuem de forma direta para o redesenho das cidades e principalmente para como ela é vivida e percebida pelos cidadãos.

A Arte Urbana pode se manifestar através de diversas formas e técnicas e, a depender delas, pode-se ter maior ou menor intensidade de interferência no espaço urbano. Nas artes visuais, inicialmente, pode-se dividir as obras de Arte Urbana em dois grandes grupos – segundo o critério dimensional, mas podem haver outros critérios de categorização –, o grupo das obras bidimensionais – aquelas com apenas duas dimensões (altura e largura) – representadas por meio de pinturas, desenhos, gravuras, fotografias, televisão e cinema e que se caracterizam como imagens sem profundidade física real, sendo por isso também chamadas de imagens planas. No outro grupo estão as obras tridimensionais – com três dimensões (altura, largura e profundidade) –, podendo ser apreciadas de qualquer ângulo ou perspectiva, inclusive podendo permitir a sua transposição física, sendo representada principalmente pela escultura e a arquitetura.

Estas duas categorias podem estabelecer um diálogo extenso e aprofundado com as questões do urbano, no entanto, para este estudo, o interesse repousa nas obras bidimensionais, pois a cidade de Curitiba possui um acervo amplo e mais recente desse tipo de obra. Além de que, para que elas se espalhem, dependem apenas de um meio ou superfície para serem representadas, permitindo que sejam

muito mais comuns no espaço urbano<sup>3</sup>. Neste grupo, têm-se as seguintes modalidades:

- i) Grafites Urbanos: pinturas aplicadas sobre as superfícies de edifícios ou muros nas áreas públicas, podendo ser de autoria individual, coletiva ou anônima;
- ii) Murais urbanos: pinturas que podem ser bidimensionais ou em perspectiva, aplicadas sobre uma superfície predeterminada em áreas públicas;
- iii) Conjunto de obras de arte urbana: formam um conjunto de inserções, em um mesmo local ou pulverizadas por inúmeros locais da cidade, geralmente anônimas. São expressões aplicadas sobre as superfícies de edificações, muros, mobiliário urbano, veículos de transporte público ou qualquer objeto acessível visualmente na paisagem urbana;
- iv) Pichação: expressões gráficas pintadas em muros e edificações das cidades; podem ser palavras, textos ou mesmo imagens – apesar de considerado crime no Brasil, mas é utilizado como forma de expressão de grupos marginalizados da sociedade, que a consideram um ato político de protesto, principalmente utilizada por jovens da periferia;
- v) Adesivos ou *Stikers*: facilmente encontrados nas ruas de grandes cidades e fazem parte da cultura *underground*, populares na cultura de rua, podendo ser autocolantes, impressos em vinil ou em formato lambe-lambe, quando aplicados com uma espécie de cola caseira;
- vi) Cartazes / Lambe-lambe: papéis impressos ou produzidos manualmente, fixados com cola pelas ruas das cidades, em postes, muros ou edifícios;
- vii) Estêncil: pinturas que utilizam um modelo ou gabarito para serem aplicadas em uma superfície, desta forma podem ser reutilizados muitas vezes, para se produzir a matriz se utiliza uma folha de papel, mas também pode ser acetato, madeira ou metal.
- viii) Filmes, vídeos e projeções.

Com efeito, na atualidade, há uma grande diversidade de modalidades que vão de esculturas às instalações, de pinturas às diversas modalidades gráficas existentes

---

<sup>3</sup> Informação obtida em entrevista realizada em 31 de março de 2022 com Fernando Fontoura Bini.

(além de eventos teatrais, performances, *flash mob*, entre outros). Para a distinção das diferentes modalidades de intervenções artísticas e para facilitar a sua compreensão, esta discussão adota a divisão em três áreas proposta por Caixado (2017), a saber: (i) intervenções de caráter superficial, (ii) intervenções de caráter estrutural e (iii) intervenções/acontecimentos, discutidas nas subseções a seguir.

### 3.1.1 Intervenções de caráter superficial

As Intervenções de caráter superficial, caracteristicamente bidimensionais, se apropriam das superfícies preexistentes dos espaços públicos. As formas mais presentes e polêmicas são os grafites e as pichações que, em muitos casos, já são parte integrante da arquitetura. Desde sua presença mais significativa nas cidades a partir dos anos 1960, esta modalidade passou por muitas transformações – estando inicialmente concentrada em protestos e contestações, nos quais seus autores, muitas vezes, não reconheciam suas obras como arte. Atualmente, verifica-se um movimento em direção a obras autorais, que utilizam técnicas variadas e representam uma visão particular do autor – o que, conseqüentemente, provoca o seu reconhecimento imediato.

Desde seu surgimento, o grafite foi associado a atos de vandalismo e marginalidade com quase nenhum mérito artístico. Somente nos anos 1990, o grafite adentrou o mercado artístico, sendo reconhecido como uma das vertentes da Arte Urbana. Vários artistas, associados à Pop Art<sup>4</sup>, com destaque para Andy Warhol<sup>5</sup>, foram os pioneiros da então chamada Street Art (CARVALHO, 2014). Com o passar do tempo, estas intervenções foram migrando gradualmente a partir dos habituais lugares de ação para territórios mais convencionais e de maior visibilidade,

---

<sup>4</sup> O movimento artístico pós-moderno da Pop Art tinha intenção de criticar ironicamente a sociedade capitalista e os objetos de consumo; foi a primeira tentativa séria de questionamento acerca de qual é o lugar do artista e do seu produto, a obra de arte única, assinada pelo autor, no moderno mundo do consumo e da comunicação de massa (FARTHING, 2011).

<sup>5</sup> Andy Warhol (1928-1987) foi artista plástico, cineasta e produtor norte-americano, considerado o maior representante do movimento Pop Art.

abandonando, em parte, o estigma de subversão e marginalidade que originalmente lhes era atribuído.

Um dos artistas atuais mais populares deste movimento se intitula Banksy, de origem desconhecida, provavelmente do Reino Unido e totalmente anônimo. Seus trabalhos são predominantemente realizados através da técnica do estêncil, o que os torna facilmente identificáveis – não só por esse fato, mas também pelas críticas sociais que estão recorrentes em suas representações. Segundo o portal G1 (OBRA..., 2018), recentemente um trabalho seu, “*Girl With Balloon*”, de 2006 (Figura 02) foi vendido pela quantia de um milhão de libras, valor alto para este tipo de arte, evidenciando seu reconhecido.



Figura 02 - “*Girl With Balloon*”, de Banksy  
Fonte: Banksy (s/d).

No Brasil, a cidade de São Paulo foi palco da ascensão do grafite; em 1973, foi cenário de um dos primeiros trabalhos artísticos desse tipo em local público do país, executado pelo artista etíope radicado no Brasil, Alex Vallauri, que tinha como temática a censura do período da ditadura militar. Seu pioneirismo e influência foram tão significativos que a data de sua morte é celebrada até hoje como o Dia do Grafite no Brasil. Atualmente pode-se citar como nomes de referência voltados a este tipo de

arte no Brasil Eduardo Kobra (Figura 03), Flávio de Oliveira Parnaíba (Cranio - Figura 04) e Gustavo e Otávio Pandolfo (os Gêmeos - Figura 05).



Figura 03 - Eduardo Kobra e mural na Zona Portuária do Rio de Janeiro  
Fonte: Mural incrível... (2016).



Figura 04 - Cranio e um de seus grafites na cidade de São Paulo  
Fonte: Rodrigues (2016).



Figura 05 - Os Gêmeos e mural em Nova York  
Fonte: Os Gêmeos (2017).

É preciso destacar que o grafite tem seu nascimento relacionado a ações ilegais e de vandalismo, sendo uma expressão de origem norte-americana associada ao movimento *hip-hop*. Trata-se de um termo que, no entanto, rapidamente se expandiu e globalizou, e atualmente corresponde a uma expressão planetária que se consolida como uma prática artística que apresenta dimensões próprias e de grande aceitação pelo público em geral.

### 3.1.2 Intervenções de caráter estrutural

Em relação às Intervenções de caráter estrutural, sua distinção em relação à tipologia anterior se dá por se tratar de produções de caráter tridimensionais, onde a técnica fica em segundo plano, ou seja, o que dita a continuidade da obra é o próprio espaço ao seu redor. Seu representante mais conhecido são as esculturas, nas quais os artistas da atualidade impõem uma vertente mais utilitária que combina a expressão artística com as preocupações urbanas. Nesta categoria nos interessa as

obras que apesar de serem tridimensionais, por apresentar algum tipo de relevo, são concebidas como planos.

As esculturas podem integrar referências históricas e locais, bem como relações sociais, refletindo uma cultura de comunidade, como no mural “Rio Iguaçu” (Figura 06) de autoria de Rogério Dias (1945), no Centro Cívico, em Curitiba, que retrata o rio desde a sua nascente, até a sua foz, com sua fauna e flora, sua história, suas lendas e personagens.



Figura 06 - Mural “Rio Iguaçu”, de Rogério Dias, em Curitiba  
Fonte: Ortolan (2015).

Também podem ser considerados como Arte Urbana os elementos de Design presentes no espaço urbano, estando dispersos – ou “soltos”, de acordo com o conceito de implementação – respondendo às características particulares, qualidades espaciais e culturais, podendo ou não, possuir uma função específica. Outra das técnicas utilizadas pelos artistas abrange um tipo de “decoreção do espaço público” através do tricô/crochê; trata-se de “vestir” árvores, monumentos, sinais de trânsito ou veículos, produzindo intervenções que “personalizam” o espaço público (Figura 07).



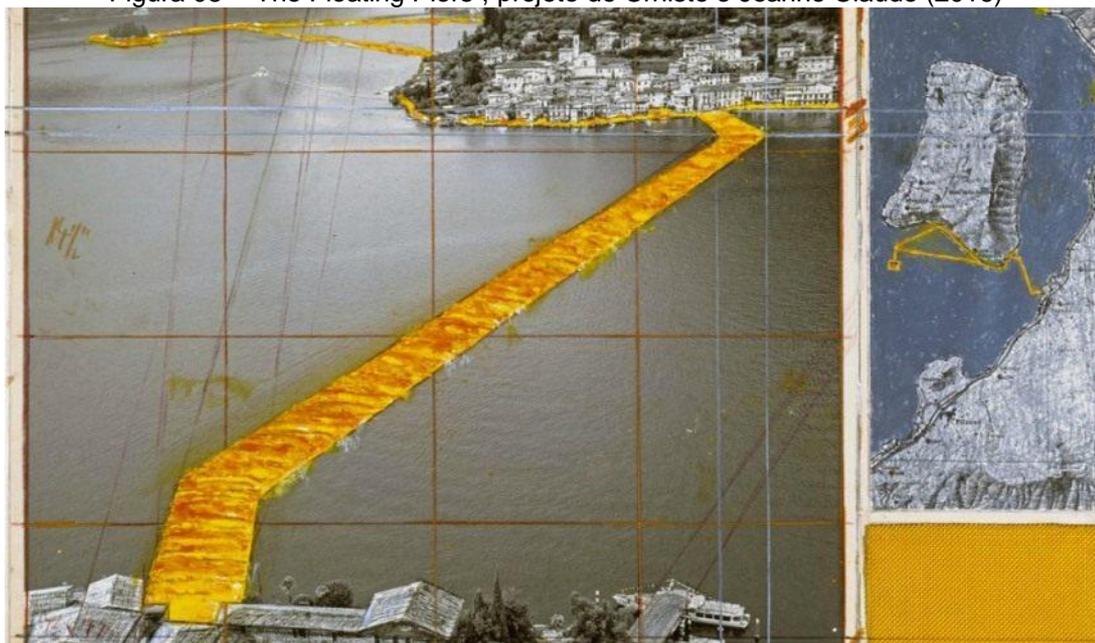
Figura 07 - Projeto Crocheterê, em Campinas  
Fonte: Duarte (2018).

Esses elementos decorativos surgem como uma forma de afirmação individual; objetos isolados ou instalações de menor porte em um determinado local. São elementos que não necessariamente integram o ambiente urbano, atuando de forma insurgente (NASCIMENTO, 2022; NASCIMENTO, ULTRAMARI, 2019), podendo manifestar-se de uma maneira exclusivamente estética e decorativa como forma de exibição do trabalho do artista ou, por outro lado, enfatizando fisicamente e conceitualmente a obra. Nestes casos as obras possuem majoritariamente um caráter efêmero.

Essas instalações nas ruas utilizam os espaços públicos para recriarem um ambiente artístico com o objetivo de promover alguma ideia. Tal tipo de manifestação é caracterizada por elementos organizados num determinado ambiente, como se o conjunto de obras presente nos museus fosse transportado para o espaço público. Destaca-se que o termo “instalação” foi incorporado no campo das artes visuais nos anos de 1960, na sequência das obras da Arte Conceitual; seu desenvolvimento, proporcionou várias intervenções no espaço público, podendo ter um caráter efêmero ou permanente e que, atualmente, também constitui uma das vertentes da Arte Urbana.

Outras manifestações dessa natureza são aquelas denominadas de *Land Art* ou *Earth Art* (Figura 08), constituídas de intervenções em escalas muito grandes, nas quais os artistas exploram o potencial da paisagem e do meio ambiente tanto por seus materiais quanto pela localização – em vez de representar a natureza, eles a utilizam diretamente em seus trabalhos (FARTHING, 2011).

Figura 08 - “The Floating Piers”, projeto de Christo e Jeanne Claude (2016)



Fonte: Pereira L. (2016).

### 3.1.3 Intervenções/Acontecimentos

Por fim, tem-se as Intervenções/Acontecimentos, com tempo definido para início e fim de sua ocorrência, sempre de curta duração e que geralmente agem como arte interativa, novamente com caráter insurgente (NASCIMENTO, 2022). Os exemplos mais comuns são as performances, apresentações teatrais de rua, *happenings* e os cada vez mais frequentes *videomappings* – projeções em vídeo nos edifícios ou muros.

Embora com diferenças evidentes, os vários tipos de intervenção de Arte Urbana têm em comum a utilização dos elementos físicos que compõem o espaço público como suporte para sua aplicação. Sendo este o principal aspecto desse tipo de Arte, e ocorrendo em praticamente todas as grandes cidades globais, essa presença não mostra sinais de esgotamento ou extinção tão cedo; em outras palavras,

trata-se de uma temática com abordagens e vieses múltiplos que deve ser receber grande atenção por parte da sociedade em geral e, conseqüentemente, da gestão das cidades.

### 3.2 A CIDADE A PARTIR DA ARTE URBANA

O fato de a Arte Urbana ter a cidade e o espaço público urbano como seu território principal de manifestação tem vastas implicações; isto é, ademais do impacto que a arte urbana tem em termos artísticos, no mercado da arte e no usufruto dos bens estéticos, é preciso considerar os impactos paisagísticos, sociais e econômicos que pode ter para a cidade (VENTURA, 2007). Ao trazer para a gestão urbana essa discussão da – e sobre a – arte, transportam-se também contradições e paradoxos inerentes a esta prática: questões entre o legal e o ilegal, entre a encomenda e o espontâneo, entre a efemeridade e a busca de uma certa perdurabilidade (CAMPOS; CÂMARA, 2019).

Atualmente uma grande parte das intervenções artísticas em espaços públicos busca intensificar o engajamento com o mundo externo e com a vida cotidiana. O resultado é a conversão de uma arte feita para um lugar específico em uma arte comunitária com implicações para a gestão urbana; a arte passa a estar diretamente integrada às questões sociais – como, por exemplo, à educação, à ecologia, à violência, à população em situação de rua e à sexualidade –, deixando as preocupações estéticas e relativas à história da arte em segundo plano (PEIXOTO, 2012).

Desde o final do século passado, Deutsche (1996) já declarava ser necessário examinar as relações entre os então recentes programas de reestruturação urbana e os projetos de arte pública em áreas degradadas, bem como a participação da arte e da arquitetura em projetos de requalificação de espaços pós-industriais bem como nas ações da indústria imobiliária e do planejamento institucional.

Nesse sentido, o sucesso que a arte urbana tem alcançado nos últimos anos deve ser interpretado à luz de um paradigma de planejamento urbano em que as artes e a cultura desempenham um papel de destaque crescente. O setor artístico e cultural tem sido cumulativamente reconhecido como capital relevante para a promoção da imagem das cidades e para o seu desenvolvimento, como defendem Guinard e

Margier (2018); a arte, pois, assume um papel importante como ferramenta do planejamento urbano. Neste sentido, o papel da Arte Urbana é visto de forma otimista, aceita como uma prática democratizante e vitalizante, consensuando-se a ideia de que se trata de uma forma genérica e benéfica de intervenção para as cidades.

Nesta dissertação, portanto, opta-se por organizar a discussão sobre as interfaces entre arte e planejamento e gestão urbanas a partir de quatro elementos centrais: a sua legalidade, a poluição visual provocada, a escala utilizada e interferência ocasionada sobre a imagem da cidade – aspectos relacionados ao urbano que têm um vasto campo a ser investigado. A definição dessas quatro categorias, contudo, não esgota as possibilidades do debate entre os campos, mas estabelece importantes marcos constitutivos que norteiam a compreensão do impacto das Artes sobre o espaço urbano ou, de forma ampliada, as interações entre a Arte e o planejamento e gestão do espaço urbano. Como apontado no capítulo metodológico desta investigação, a caracterização desses elementos auxiliará na construção de uma estrutura que sistematize a análise de obras de Arte Urbana (apresentada no Capítulo 4).

### **3.2.1 A legalidade da Arte Urbana**

Sabe-se que a Arte Contemporânea é disruptiva por natureza e tem como uma de suas principais características o questionamento; na Arte Urbana isso fica mais evidente pelo fato de estar inserida no espaço público e de se apropriar dos elementos nele existentes. Quando realizadas sem consentimento, tais ações tendem a ser interpretadas como invasivas, se chocando com aspectos legais que buscam coibi-la em algum grau – desde uma mera ocultação, repressão, até medidas punitivas mais expressivas.

A legislação que visa impedir (o que elas denominam como) “degradação ambiental” é geralmente adotada para avaliar se uma intervenção artística tem caráter legal ou não. Sendo assim, inicialmente aborda-se esta questão do ponto de vista da legislação federal de proteção do meio ambiente natural e artificial. Em termos legais, no contexto brasileiro, o princípio da proteção do meio ambiente e de sua transformação em bem comum do povo está expresso no artigo 225 da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988); esse artigo não só estabelece o direito ao meio

ambiente sadio como o relaciona ao direito à vida, reconhecendo aspectos da existência física e da saúde dos seres humanos e de sua dignidade, como possibilidade de qualidade de vida (MOSSIN, 2015). Para tanto, as responsabilidades se dividem entre o Poder Público e a coletividade.

O mesmo artigo define que o meio ambiente é um bem de uso comum, pertencendo a toda coletividade, sendo “incorpóreo, indivisível, indisponível, insuscetível de apropriação exclusiva, intergeracional e supraindividual, cujos danos são de difícil ou impossível reparação” (LEITE, 2019). De fato, nos crimes ambientais há o dano ou prejuízo a quaisquer dos elementos que compõem o meio ambiente: fauna, flora, recursos naturais e, também, ao patrimônio cultural. Isso significa que a violação a esse direito é crime passível de sanções penais e administrativas que derivam de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente natural e artificial (MOSSIM, 2015).

Reconhece-se, pois, que o conceito de ambiente é bastante amplo, não se limitando somente aos elementos naturais. Por meio ambiente entende-se a interação do natural com os elementos artificiais e os culturais, e nesse sentido a legislação tem alcance e aplicabilidade também em relação à Arte Urbana. Os elementos artificiais, pois, formam o espaço urbano construído e alterado pelo homem. Portanto, assim como ocorre nos ambientes naturais, os danos causados aos ambientes artificiais e culturais também fazem parte do rol dos crimes ambientais (MOSSIN, 2015). Nesta categoria estão os edifícios pertencentes ao Poder Público, em qualquer âmbito, bem como aqueles que forem tombados em virtude de valor histórico ou arqueológico.

São considerados como crimes ambientais as manifestações artísticas não autorizadas sobre os elementos artificiais e os culturais, sendo as pichações e os grafites os mais recorrentes, seguidos da fixação de cartazes e lambe-lambes em paredes, postes e muros, técnicas estas também utilizadas por artistas urbanos. Observa-se assim um espectro ampliado de aplicação desta legislação, suscitando debate sobre os critérios qualitativos adotados pelos governos locais para sua aplicação. Trata-se de um quadro bastante complexo e repleto de desdobramentos marcados também por questões e preconceitos econômicos e sociais; o debate – apesar de não ser precípuo no contexto desta pesquisa – não deixa de ser interessante no que tange apontar a quem e até que ponto interessa (e é possível) controlar o que é e o que não é considerado arte.

Neste contexto, destaca-se o fato de o grafite ter sido descriminalizado em 2011 a partir da publicação da Lei Federal n. 12.408, que alterou o art. 65 da Lei n. 9.605 de 1998, tendo permanecido o tipo penal referente à pichação. O parágrafo segundo do artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais passou a ter o seguinte conteúdo:

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

Com esta nova abordagem legal, o grafiteiro teve seu status elevado ao de artista, não havendo mais confusão com a figura do pichador ou do vândalo. Como bem aponta Bottallo (2018), o grafite não só passou a se caracterizar como expressão artística como também expressão cultural; é a voz, em especial da periferia, que clama por igualdade, respeito, entendimento e liberdade de expressão. A partir desse marco legal que surgiu a dificuldade de tentar enquadrar esse tipo de arte dentro do ordenamento jurídico, como algo oficialmente legítimo e que merece ser preservado, reconhecendo sua própria efemeridade como bem artístico-cultural.

No âmbito das municipalidades enfrenta-se uma série de particularidades nesse quesito, pois cada município produz sua interpretação acerca do assunto. Em Curitiba, tem-se a Lei municipal n. 15.388, de 14 de março de 2019, que instituiu o “Programa Rosto da Cidade de Combate à Poluição Visual, à Pichação e Degradação da Cidade” e abrange apenas uma área delimitada do centro da cidade; a iniciativa tem como objetivo promover a limpeza, pintura e aplicação de resina antipichação em fachadas que fazem parte do patrimônio histórico da cidade, tratando-se de mais uma ação para coibir ações de vandalismo. Restringindo-se a casos específicos, considera indiscriminadamente qualquer intervenção não autorizada sobre o patrimônio histórico da cidade como vandalismo, não fazendo menção a outros locais, suportes ou espaços da cidade. Vê-se, portanto, que no caso curitibano existe somente um critério: qualquer intervenção não autorizada sobre patrimônio histórico na área delimitada, seja ela Arte genuína ou não, é tida como poluição visual e deve ser removida. Em suma, não importa a questão estética, mas sim a autorização.

Brandão (2002) destaca que, em Arte Urbana, o conceito de *site-specific* se apresenta como um modelo interessante para a arte legalizada por tratar-se da concepção de trabalhos em locais específicos, pré determinados, geralmente espaços públicos; em geral, são trabalhos planejados, fruto de convites, que buscam o diálogo com o ambiente e atuam sobre as tensões preexistentes. Incluem elementos de natureza permanente ou temporária no espaço público, podendo abranger exposições, performances, instalações e outras obras temporárias. São trabalhos cooperativos e multidisciplinares, envolvendo artistas, arquitetos, urbanistas, antropólogos, sociólogos entre outros, na criação de ambientes físicos únicos que integram a arte na malha urbana da cidade, com maior ou menor envolvimento da comunidade (BRANDÃO, 2002).

Ainda sobre o caso curitibano é digno de menção o projeto de lei apresentado pelos então vereadores Goura (PDT) e Professora Josete (PT) na Câmara Municipal de Curitiba (CMC) no ano de 2018 e que propõe o reconhecimento das práticas do grafite e do muralismo como manifestações artísticas, reconhecendo as atividades como sendo de “valor cultural, que democratizam o acesso à arte, revitalizam a paisagem urbana e o patrimônio, público ou privado” (CURITIBA, 2018). A proposta é embasada na Lei federal n. 9.605 de 1998, e estabelece que seja observada também a Lei Municipal n. 8.471 de 1994, que regulamenta a publicidade ao ar livre (CURITIBA, 2018; PROJETO..., 2019). Consulta realizada no sistema eletrônico da Câmara Municipal de Curitiba em agosto de 2022 indica que o projeto de lei permanece aguardando análise do plenário desde 19 de dezembro de 2018 – em síntese, percebe-se que não recebeu prioridade legislativa para continuidade de sua tramitação.

Conforme identificado em levantamento realizado para esta pesquisa, atualmente as propostas para execução de Arte Urbana em Curitiba estão sendo submetidas à análise no Conselho Municipal de Urbanismo (CMU), que utiliza como parâmetro a Lei n. 8.471/1994, os pareceres do IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba) quanto às interferências urbanísticas, e da CAPC (Câmara Técnica do Patrimônio Cultural Edificado e Paisagem Urbana) quanto a projetos de intervenção (restauração, reforma ou ampliação e publicidade)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Informação obtida em entrevista realizada em 18 de julho de 2022 com Célia Regina Bim.

Lima (2021) utiliza quatro classificações para indicar o grau de legalidade das obras de arte urbanas, a saber: fomentadas, autorizadas, ignoradas e perseguidas. As intervenções fomentadas são aquelas autorizadas e que recebem algum tipo de incentivo financeiro para sua realização, oriundo de entidades estatais ou da iniciativa privada, através de editais públicos ou de encomendas feitas diretamente ao artista. Em contrapartida, nem todas as obras autorizadas são fomentadas, estas simplesmente obtêm a permissão do proprietário, não contando com incentivos financeiros, sendo custeadas pelo artista. As ignoradas são aquelas obras que se mantêm no meio urbano por algum tempo, sem que nenhum agente solicite sua retirada ou manutenção; estas obras acabam desaparecendo naturalmente pelo desgaste ou sobreposição de outras iniciativas. Por último estão as obras perseguidas pela opinião pública ou a nível judicial, por se tratar de inserções que de várias maneiras podem incomodar alguns setores da sociedade ou foram executadas infringindo as leis supracitadas. Essa classificação também é do interesse desta pesquisa, como será visto na estrutura analítica proposta no capítulo 4.

### **3.2.2 A poluição visual da Arte Urbana**

A Arte Urbana, a despeito de seus aspectos positivos, pode impactar negativamente a paisagem das cidades, produzindo ou mesmo contribuindo para a poluição visual; quando considerados os deslocamentos diários na cidade, grafites e pichações adquirem papel de destaque nesse sentido. Deve-se considerar, pois, a que ponto uma intervenção artística no meio urbano pode se tornar desagradável para ser caracterizada como poluição visual.

Neste segmento, analisa-se de forma sistemática alguns conceitos desenvolvidos por autores que se debruçaram sobre este tema tão emblemático para a Arte Urbana, buscando encontrar uma forma coerente de classificação das intervenções quanto ao seu grau de causalidade relacionado à poluição visual no ambiente urbano. Segundo Amaral (2009, p. 26), a poluição visual pode ser definida como “o limite a partir do qual o meio não consegue mais digerir os elementos causadores das transformações em curso e acaba por perder as características naturais que lhe deram origem”. O meio, segundo a autora, pode ser entendido como tudo aquilo que é percebido pela visão; os elementos causadores, por sua vez, podem

ser diferenciados entre fixos (desordem presente na paisagem), semifixos (imagens) e móveis (pedestres e os automóveis); por conseguinte, as características iniciais estão relacionadas à capacidade do meio de transmitir mensagens.

Por sua vez, Vargas (2001), tomando por base a definição de poluição ambiental de Amaral (2009), defende que poluição visual é o limite a partir do qual o meio não consegue mais digerir os elementos causadores das transformações em curso e acaba por perder as características naturais que lhe deram origem. A autora afirma que existe um limite a partir do qual a quantidade de informação no espaço urbano passa a irritar, em vez de atrair a atenção dos interlocutores e de seduzi-los (VARGAS, 2001). Infelizmente não foi desenvolvida uma metodologia específica que permitisse detectar esse limite; a definição apresentada é ainda genérica e muito abrangente, deixando a questão em aberto.

Ainda no âmbito conceitual, é possível considerar o trabalho de Ferrara (1976), que defende que a poluição visual do ambiente urbano se oferece aos olhos do planejador como um texto que precisa ser lido para que seja possível diagnosticar a natureza do ruído que impede sua apropriação e dificulta a implantação de um sistema de ordem. A pesquisadora propõe, então, três classes hierárquicas para ordenar os possíveis tipos de poluição visual que ocorrem em ambientes urbanos:

- i) Poluição aglomerativa: ocorre em ambientes onde se registra acúmulo desordenado de elementos que não chegam a constituir um repertório porque não se codificam, não obedecem a um princípio de ordem;
- ii) Poluição aditiva: ocorre em ambientes onde se registra a redundância de informação de um único e sempre o mesmo repertório;
- iii) Poluição imprevista: ocorre em ambientes onde se registra a tentativa de organização de um sistema novo, introduzindo uma variedade nova de usos e significados que correspondem à elevação do repertório a uma taxa superior de informação.

Esta abordagem oferece parâmetros para diferenciar os tipos de poluição visual em ambiente público, no entanto, não revela exatamente quais são as causas deste fenômeno. Diante disso, recorre-se ao trabalho de Minami e Guimarães Júnior (2001), que adotam um conceito mais abrangente, porém com maior aproximação daquelas que poderiam ser consideradas causas da poluição visual. Para os autores, ela passa a existir quando o campo visual do cidadão se encontra de tal maneira que a sua

percepção dos espaços da cidade é impedida ou dificultada, sendo elencadas oito situações que impedem ou dificultam esta percepção:

- A falta de uma consciência do público e do privado e de uma educação ambiental. O conceito de que a coisa pública não é de ninguém e que portanto ninguém é responsável por ela e que nela se pode fazer o que se queira, faz com que não somente a população em geral mas também os órgãos gestores das cidades tratem o espaço público como espaço a ser abandonado ou maltratado (estacionamento de carros nas vias, colocação de placas de publicidade nas calçadas, comércio nas calçadas, mesas de restaurantes e outros objetos nas calçadas, abandono de lixo e materiais de demolições nas calçadas e ruas etc.);
- A desordenação de elementos presentes na paisagem (equipamentos e mobiliário urbanos tais como placas de logradouros, placas de trânsito, bancas, cabines telefônicas, postes de iluminação pública, lixeiras, floreiras, etc.) torna difícil a compreensão dos espaços da cidade, ora, a inadequação da localização de mobiliário e equipamentos urbanos comprometendo a circulação, as perspectivas, os padrões urbanísticos, a segurança dos pedestres e o consequente aparecimento de espaços extremamente fragmentados e inúteis;
- O recobrimento da fachada dos edifícios por meio de anúncios publicitários e a colocação de anúncios cada vez maiores e em grande quantidade mascara a identidade dos espaços da cidade, tornando-os inócuos e todos semelhantes, dificultando a orientação do cidadão e escondendo referenciais que fazem com que a cidade se diferencie de outras (sítios naturais, edifícios históricos, praças, parques, etc.). O acúmulo de elementos publicitários nas fachadas de estabelecimentos comerciais e de serviços recobrem inclusive edifícios representativos da cidade. Os anúncios passam a encobrir, ocupar o lugar ou substituir os marcos referenciais dos lugares;
- A colocação de publicidade em locais que prejudica a sinalização de trânsito e/ou que impede a visualização e visibilidade causa problemas de segurança além de interferir no direito do cidadão;
- A legislação (muito farta em leis e decretos) pontual não leva em conta a paisagem da cidade. Desde as leis de uso do solo, por exemplo que permitem a verticalização sem considerar as visuais ou a possibilidade de percepção da topografia da cidade até uma legislação atual de anúncios bastante genérica e permissiva em todos os lugares, tornando seus espaços muito iguais;
- A gestão da paisagem é inexistente. Não há projeto integrado nem cadastro e nem coordenação das ações que são desenvolvidas no espaço da cidade. A fiscalização é quase inexistente. Por outro lado, inexistem também, uma manutenção de serviços urbanos, fundamental para que a qualidade da paisagem urbana seja preservada. Assim, por exemplo, a conservação das fachadas e das calçadas, na maioria das vezes, deixa a desejar. Enfim, a deterioração física e ambiental revela uma omissão sucessivas de gestões municipais, baixos padrões de manutenção urbana contribuindo para a degradação ambiental;
- A decisão de transformação dos espaços da cidade vem de cima e a participação da população é pequena. Esta situação faz com que a população não se sinta dona nem responsável pelo lugar que passa ou mora;
- Inexistem uma política de identidade visual e consequentemente formas alternativas para a melhoria da qualidade de vida e propostas de soluções viáveis para a problemática da intensa poluição visual (MINAMI; GUIMARÃES JÚNIOR, 2001).

Estas situações elencadas pelos autores, apesar de ilustrarem elementos que podem gerar poluição visual em um ambiente urbano, podendo ser uma forma eficaz

de determinar alguns dos motivos, não se estabelecem como critérios para saber quando e porque isso realmente acontece.

Diante disso, cabe aprofundar essa busca teórica, articulando autores e discussões do campo; é o caso das proposições de Kevin Lynch<sup>7</sup> ([1960]1997), que se aproximam de uma definição categórica sobre o assunto. Inicialmente o autor afirma que a imagem da cidade remete a formas físicas que podem ser classificadas em cinco tipos de elementos urbanos: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos.

Lynch (1997) defende que as vias são “canais de circulação ao longo dos quais o observador se locomove de modo habitual, ocasional ou potencial”; esses elementos podem ser caracterizados por ruas, alamedas, linhas de trânsito, canais, ferrovias. Os habitantes de uma cidade observam-nas à medida que se locomovem por ela, e, ao longo destas vias, os outros elementos ambientais se organizam e se relacionam.

Por sua vez, os limites são elementos lineares não usados ou entendidos como vias pelo observador; em outras palavras, são fronteiras entre duas fases, quebras de continuidade lineares, cortes, muros e paredes. Esses limites podem ser barreiras mais ou menos penetráveis que separam uma região da outra. Os bairros são regiões médias ou grandes de uma cidade, concebidos como dotados de extensão bidimensional. O observador “penetra” mentalmente essas regiões, reconhecíveis por possuírem características comuns que as identificam.

Na sequência, têm-se os pontos nodais, ou seja, lugares estratégicos de uma cidade através dos quais o observador pode entrar; são o foco intensivo para os quais e a partir dos quais ele se locomove, atuando como pontos de convergência de pessoas. Na mesma linha, destacam-se os marcos, configurando outro tipo de referência, neste caso externo ao observador; em geral, trata-se um objeto físico definido de maneira muito simples: edifício, sinal, loja ou montanha.

Lynch (1997) afirma que esses cinco elementos não podem ser analisados de forma desconectada, porque estão inter-relacionados e atuam em conjunto num determinado contexto. Na perspectiva do autor, dentro desses elementos é possível estabelecer alguns aspectos essenciais para que o ambiente se encontre em equilíbrio ou harmonia, são elas:

---

<sup>7</sup> Famoso urbanista americano. Exerceu grande influência no campo da paisagem e planejamento urbanos, elaborando estudos empíricos que permitiram compreender elementos estruturantes das cidades a partir da observação de seus usuários (vide LYNCH, [1960] 1997).

- i) Singularidade ou clareza da figura-plano de fundo: nitidez dos limites, fechamento, contraste de superfície, forma, intensidade, complexidade, tamanho, uso, localização especial. São estas as qualidades que identificam um elemento e o tornam admirável, notável, vivo, identificável.
- ii) Simplicidade da forma: clareza e simplicidade da forma visível no sentido geométrico.
- iii) Continuidade: continuação de limites ou superfícies, repetição de intervalo rítmico, similaridade, analogia ou harmonia de superfície.
- iv) Predomínio: o predomínio de uma parte sobre as outras em decorrência do tamanho, da intensidade ou do interesse, resultando na leitura do todo como uma característica principal associada a um conjunto.
- v) Clareza de junção: alta visibilidade das ligações e costuras; relação e inter-relação claras.
- vi) Diferenciação direcional: assimetrias, gradientes e referências radiais que diferenciam uma extremidade da outra. Estas qualidades são extremamente usadas na estruturação em grande escala.
- vii) Alcance visual: qualidades que aumentam o âmbito e a penetração da visão, tanto concreta quanto simbolicamente. Estas incluem transparências, sobreposições, vistas, elementos de articulação.
- viii) Consciência do movimento: as qualidades que, através dos sentidos visuais e cinestésicos, tornam sensível ao observador o seu próprio movimento real ou potencial (LYNCH, [1960] 1997, p.118)

A classificação sobre a qualidade da forma feita por Lynch (1997) deixa claro que a discussão sobre ambiente urbano e a possível existência de poluição visual não podem ser analisadas de outra forma senão através da complexidade. O ambiente urbano é multifacetado e suas formas físicas encontram-se inter-relacionadas; para acentuar ainda mais essa condição, deve-se acrescentar à abordagem do autor os elementos móveis (pessoas, veículos etc.) – tudo isso convivendo com políticas e atividades econômicas dinâmicas.

Neste sentido, reconhece-se que a visão proposta pelo autor é a mais aceitável para responder à questão proposta nesta subseção, isto é, quando uma intervenção artística em meio urbano pode se tornar desagradável ao ponto de ser caracterizada como poluição visual? A resposta está na identificação do momento em que determinado ambiente perde seu equilíbrio e harmonia e passa a caracterizar como um local visualmente poluído.

Como complemento do estudo é necessário mencionar o entendimento oficial acerca da poluição visual. Em instrumentos legislativos observa-se comumente uma visão unilateral da definição do que é poluição visual, não havendo uma discussão mais abrangente e multidisciplinar sobre o assunto. No âmbito nacional, conta-se com a Lei n. 6938, de 31 de agosto de 1981, que dispõe sobre a política nacional do meio ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação. Como é possível

depreender, trata-se de uma norma que aborda a poluição ambiental em geral, deixando a poluição visual em ambientes urbanos sem definição clara por depender de parâmetros muito subjetivos – ao contrário de outros tipos de poluição, como a ambiental ou sonora que são mais fáceis de mensurar e estabelecer limites.

### 3.2.3 A escala da Arte Urbana

Sabe-se que com a retirada da arte dos espaços fechados possibilitou que as intervenções artísticas explorassem novos espaços com características diversas. Sem ter mais o limite das paredes das salas de exposições, as propostas ganharam escalas nunca vistas. Isso pode ser observado de forma literal na chamada “*Land Art*” (Figuras 08 a 11), corrente artística surgida no final da década de 1960 que se caracteriza por utilizar os espaços do meio ambiente e seus recursos naturais como lugar de atuação; são expoentes desse movimento o búlgaro Christo Vladimirov Javacheff (1958 - 2020), e os norte-americanos Nancy Holt (1938 - 2014), James Turrell (1943 - \_) e Agnes Denes (1931 - \_). No outro extremo, tem-se a arte minúscula das “Mini Esculturas”, feitas em minas de grafite de lápis, sendo alguns de seus representantes o artista da Bósnia e Herzegovina, Jasenko Đorđević (1983 - \_), e o brasileiro, Dalton Ghetti (1961 - \_).



Figura 09 - Christo e The London Mastaba (Londres, 2018)  
Fonte: France Presse (2020).



Figura 10 - Nancy Holt e Sun Tunnels (Utah, 2005)  
Fonte: Packard (2021).



Figura 11 - Agnes Denes e The Living Pyramid (Nova York, 2015)  
Fonte: Socrates Sculpture Park (s/d.).



Figura 12 - James Turrell e Roden Crater (Arizona, 2018)  
Fonte: Holzherr (2018).

Dentre esses extremos, são muitas as escalas das intervenções artísticas na arte contemporânea e pretende-se entender o que realmente o que isso significa na relação entre obra e lugar. Reconhece-se que a palavra “escala” é usada cotidianamente em diversas situações e pode ter conotações diversas nem sempre relacionadas com o tema de interesse; sendo assim, opta-se por dar início a essa abordagem a partir daquilo que é apresentado por Lepetit (2001) em seu livro *Por uma nova história urbana*, dedicado ao estudo do conceito de escala aplicada tanto na geografia quanto na arquitetura.

O autor apresenta dois entendimentos de escala, um mais ligado à geografia – onde o espaço é representado por desenhos (mapas), utilizando-se escalas de representação que possibilitam o melhor entendimento das grandes áreas a serem estudadas –, e outro, de maior interesse para esta análise, que estabelece relações comparativas de escala entre as partes, sejam elas objetos ou o próprio ser humano (LEPETIT, 2001). Esse segundo conceito apresenta, então, duas possibilidades: a representação do mundo físico na dimensão da geometria (euclidiana e mongeana), e as relações entre as partes de um mesmo universo – neste caso situando-se inteiramente na esfera do mundo físico.

O arquiteto norte-americano Charles Moore (1976) corrobora com a perspectiva de Lepetit (2001) quanto à ideia de escala mais relacionada ao tamanho físico das coisas em comparação a outras, em suas palavras: “assim como a forma

tem a ver com o significado das coisas individuais, a escala tem a ver com seu tamanho físico e, portanto, sua importância e seu significado em relação a outra coisa” (MOORE, 1976, p. 17). Segundo Hagio (2014), partindo deste princípio, Moore (1976) questiona quais seriam estas relações e acaba selecionando, dentre inúmeras possibilidades, quatro opções de se fazer a comparação: relativo ao todo (*relative to the whole*), relativo a outras partes (*relative to other parts*), relativo ao tamanho usual (*relative to usual size*) e relativo ao tamanho do homem (*relative to human size*).

Exemplificando com elementos do campo da arquitetura, pode-se dizer que quanto o relativo ao todo, todo edifício é constituído de partes; o tamanho de cada uma das partes em relação ao todo pode constituir uma escala, ou seja, “não importa o tamanho da fachada ou o tamanho das janelas, elas terão uma escala que resulta da relação de uma com a outra” (MOORE, 1976, p. 19, tradução livre). No que tange o relativo a outras partes, Moore (1976) aponta que,

se uma janela na mesma fachada for maior ou menor do que as outras, não importa qual seja o tamanho real de qualquer uma delas, resultará em outra escala, e muitas vezes isso pode ser um sinal de que algo particularmente importante está acontecendo por trás da janela de tamanho diferente (MOORE, 1976, p. 19, tradução livre).

Moore (1976) afirma que quanto ao relativo ao tamanho usual, na maioria das vezes, as coisas possuem um tamanho usual ou convencional; essa percepção se dá a partir de uma comparação entre o objeto selecionado e outros com a mesma função: se um tijolo é maior ou menor do que o usual, ele possui uma escala maior ou menor em sua concepção. Por fim, relativo ao tamanho humano, o autor defende que só devem ser considerados objetos de escala humana aqueles que apresentam uma relação direta com o corpo humano e utilizam suas medidas para a concepção e construção, em outras palavras, elementos como portas, maçanetas, camas, cadeiras etc.

Estudos mais recentes de Rebella (2010) também ajudam a comprovar a tese de que a alteração da escala pode atuar como um fator determinante no processo de projeto da arquitetura e da percepção da obra de arte. O pesquisador amplia as possibilidades de classificação das relações de escala ao elaborar uma tipologia com seis níveis de relações do objeto com ele mesmo, com seu entorno e com seu

observador. Hagio (2014, p. 24-25) sintetiza a pesquisa de Rebella (2010) da seguinte forma:

A primeira escala [...] é a **escala intrínseca ou convencional**. Esta escala estabelece a relação que existe entre um objeto e sua espécie; é a identidade das coisas, ou seja, o modo como as coisas se encaixam. Pode ser entendida também como escala natural. Segundo esta escala, os objetos são percebidos como grandes ou pequenos em relação ao tamanho habitual.

A segunda escala é a **escala do componente ou elementar**. Ela informa como as coisas vinculam-se umas com as outras na relação entre suas partes e entre suas partes e o todo. Nesta escala, um objeto será percebido como grande ou pequeno com relação ao tamanho de outros objetos que configuram uma unidade maior.

Na **escala contextual**, terceira escala, o objeto é colocado em relação a uma totalidade maior, ou seja, os objetos são percebidos como grandes ou pequenos em relação ao entorno no qual são inseridos.

Já na escala do observador ou usuário, Rebella divide as relações em dois diálogos possíveis, sendo um coletivo, no qual a relação é feita do objeto com a espécie e um subjetivo, no qual a relação é feita com o próprio indivíduo. Na escala do observador, os objetos serão percebidos como grandes ou pequenos em relação às dimensões naturais da espécie, da tribo ou do indivíduo.

A quinta escala é a **escala humana** e foca a reflexão no homem. Nesta, os objetos são percebidos como grandes ou pequenos em relação às dimensões humanas.

Por último, [...] a **escala pessoal**, que consiste em adotar um observador específico, com um grau maior de subjetividade. Aqui a relação de grande ou pequeno é comparada com uma pessoa selecionada (grifos nossos).

Essa tipologia de escalas criada por Rebella (2010) pode ser mais bem compreendida na síntese do Quadro 02.

Quadro 02 - Tipos de escalas de Rebella (2010)

TIPOS DE ESCALAS	RELAÇÕES
1. Escala intrínseca / convencional / natural	Objeto e sua espécie
2. Escala do componente ou elementar	Objeto e suas partes
3. Escala contextual	Objeto e o entorno
4. Escala do observador/usuário	Objeto e determinada espécie; Objeto e indivíduo
5. Escala humana	Objeto e espécie humana
6. Escala pessoal	Objeto e pessoa específica

Fonte: Rebella (2010 apud HAGIO, 2014).

Além destas escalas, Rebella (2010) propõe a divisão de faixas escalares baseadas na produção do homem, tomando-o como projetista; elas podem ser

definidas como faixas dimensionais relativas. O autor apresenta 12 faixas e definindo o que cada uma delas compreende e por quais áreas do conhecimento são responsáveis (REBELLA, 2010 apud HAGIO, 2014, p. 26-27):

A primeira faixa escalar denomina-se **território**, consiste na grande paisagem, na superfície urbanizada da metrópole contemporânea. As disciplinas que atuam nesta faixa são planejamento urbano, urbanismo, paisagismo, arquitetura e engenharia.

A segunda faixa escalar é a **cidade**. Considera-se a paisagem urbana, o centro urbano, seus bairros e parques. As áreas de atuação correspondem ao urbanismo, arquitetura e engenharia.

A terceira faixa escalar são os **edifícios monumentais**, sendo representada por acontecimentos urbanos e intervenções edificadas excepcionais como arranha-céus, edifícios de grande porte e espaços cívicos, os quais estão confiados às disciplinas de arquitetura e engenharia.

A quarta faixa escalar são os **edifícios coletivos**. Os exemplos desta faixa são divididos em dois grupos, sendo o primeiro relativo aos edifícios habitacionais, institucionais e de serviços de médio porte, além de praças e grandes átrios. Já o segundo grupo, abarca os edifícios pequenos e as mansões. A área do conhecimento de responsabilidade desta faixa é a arquitetura.

A quinta faixa escalar é ocupada pelos **edifícios domésticos**. A disciplina competente para este grupo é a arquitetura e os exemplos de atuação são as construções domésticas ou destinadas a poucas pessoas, as praças e os jardins.

A sexta faixa escalar denomina-se **interior residencial**, compreende os espaços interiores e as disciplinas que atuam nela são a arquitetura, o desenho industrial e o artesanato.

A sétima faixa escalar chama-se **bolha corporal**. Nesta faixa estão os objetos com características ergonômicas que compreendem todo o corpo. As disciplinas responsáveis são o desenho industrial e o artesanato.

A oitava faixa escalar denomina-se **objetos manipuláveis**, e compreende os objetos que podem ser manipulados com uma ou duas mãos. Também é atribuição do desenho industrial e do artesanato.

A nona faixa escalar são os **objetos pequenos**, definidos por caberem na palma da mão. São produtos do desenho industrial e do artesanato.

A décima faixa escalar denomina-se **objetos no limite da visão**. Nesta faixa estão os objetos visíveis, mas de difícil manejo sem instrumentos auxiliares. Ainda são produzidos pelo desenho industrial e pelo artesanato.

A penúltima faixa, décima primeira, chama-se **presenças microscópicas**. Aqui estão objetos que escapam da percepção biológica, apenas visíveis por microscópios. As áreas que atuam nesta faixa são o desenho industrial, a microtecnologia e a nano arquitetura.

A última faixa escalar [...] é o universo **nanométrico**. Esta faixa compreende o limite dimensional inferior do homem e é realizada pela nano arquitetura.

Apesar de focados nas questões da arquitetura e do urbanismo, tanto os tipos de escalas quanto às faixas escalares propostos por Rebella (2010) auxiliam na construção de um sistema de comparação e organização aplicado também para a Arte Urbana, melhorando a compreensão da questão de escala, atributo fundamental da forma e do espaço.

Essas 12 faixas escalares (ou faixas dimensionais relativas) desenvolvidas por Rebella (2010) podem ser compreendidas mais sinteticamente com auxílio do Quadro 03. Destaca-se que, para o tema de interesse desta pesquisa, as faixas 1 a 5 são as mais relevantes por estarem relacionadas à escala dos edifícios e da cidade.

Quadro 03 - Faixas Escalares ou faixas dimensionais relativas.

FAIXA ESCALAR	ÁREAS DE ATUAÇÃO	DISCIPLINAS
1. Território	Grande paisagem, metrópole contemporânea (está além do espaço perceptivo individual)	Planejamento urbano; Urbanismo; Paisagismo; Arquitetura; Engenharia
2. Cidade	Paisagem urbana, centro urbano, bairros e parques (está além do espaço perceptivo individual)	Urbanismo; Arquitetura; Engenharia
3. Edifícios monumentais	Arranha-céu, edifícios de grande porte, espaços cívicos	Arquitetura; Engenharia
4. Edifícios coletivos	Edifícios habitacionais, institucionais e de serviços de médio porte, praças e grandes átrios, edifícios pequenos e as mansões	Arquitetura
5. Edifícios domésticos	Construções domésticas ou destinadas a poucas pessoas, praças e jardins	Arquitetura
6. Interior residencial	Espaços interiores	Arquitetura; Desenho industrial; Artesanato
7. Bolha corporal	Objetos com características ergonômicas que compreendem todo o corpo	Desenho industrial; Artesanato
8. Objetos manipuláveis	Objetos que podem ser manipulados com uma ou duas mãos	Desenho industrial; Artesanato
9. Objetos pequenos	Objetos pequenos que cabem na palma da mão	Desenho industrial; Artesanato
10. Objetos no limite da visão	Objetos visíveis, mas de difícil manejo sem instrumentos auxiliares	Desenho industrial; Artesanato
11. Presenças microscópicas	Objetos que escapam da percepção biológica, mas são visíveis por microscópios	Desenho industrial; Microtecnologia; Nanoarquitetura
12. Universo nanométrico	Limite dimensional inferior do homem	Nano arquitetura

Fonte: Elaborado pelo autor, com base em Rebella (2010 apud HAGIO, 2014).

Admite-se, contudo, que apesar dessas duas abordagens sistemáticas, não é possível estabelecer um entendimento consensual a respeito do conceito de escala. As utilizações deste critério por arquitetos e artistas é – e possivelmente sempre será – subjetiva e adaptada a cada situação, acarretando nessa dificuldade de compreensão do termo. Reconhece-se, pois, que “existe um senso comum do que seriam alguns tipos de escala, como escala arquitetônica ou escala monumental, porém não há uma definição precisa” (HAGIO, 2014, p. 29).

Um exemplo de uma visão muito particular de escala no espaço urbano é a do arquiteto neerlandês Rem Koolhaas (1995), constantemente preocupado em encontrar o que ele denomina de “escala justa” para cada projeto; seu livro “*S, M, L, XL*” (1995), dividido em quatro partes principais – uma para cada respectiva escala indicada no título – apresenta seus projetos de acordo com o tamanho dentro da categoria que considera mais adequada (HAGIO, 2014).

Nesta pesquisa, para viabilizar a construção da análise a respeito do critério de escala, serão adotadas as abordagens tanto dos “tipos de escalas” quanto das “faixas escalares” estabelecidas por Rebella (2010). A primeira fornece um parâmetro para qualificar a intervenção artística quanto ao tipo de escala (porte) e a segunda quanto a dimensão do lugar. Isto posto, destaca-se que: i) para melhor aplicação dos conceitos, o termo “faixas escalares” será substituído por “faixas dimensionais relativas”; ii) para definição as grandezas escalares, não são empregadas unidade de medida, uma vez que estão sendo analisadas de grandezas relativas, ou seja, a sua determinação depende do referencial a partir do qual está sendo medida.

### **3.2.4 A interferência da Arte Urbana**

Deve-se reconhecer que a Arte Urbana tem a capacidade de interferir no contexto da cidade. Esse poder manifestado pela arte é capaz de ser mobilizado como uma das estratégias de transformação ou enfrentamento dos problemas presentes nas cidades.

Experiências anteriores, tanto no Brasil como em outros países, demonstram que existem vantagens significativas nessa prática, tais como baixo custo de

implementação, a promoção do acesso à arte de forma gratuita e partilhada, a valorização das qualidades estéticas e de identidade dos espaços, tendo desta forma, uma forte componente social que influencia na vida dos que vivem e se apropriam destes locais. Em alguns casos também é possível ressaltar o conceito de participação cidadã e direito à cidade, no qual o público, como espectador, é persuadido ou incentivado a interagir e, por vezes, integrar a obra. Este conjunto de relações revela ser um ponto básico na criação de laços sociais que contribui para a qualidade e bom funcionamento do espaço público além de reforçar a ideia de inclusão social (CARTAXO, 2009).

Atuando nos espaços degradados, abandonados ou isolados, a Arte Urbana pode contribuir para a melhoria dos problemas sociais que se fazem presentes nesses locais e seus arredores. Para Borén e Young (2012), por exemplo, a Arte Urbana, apresenta-se nos dias de hoje como expressão visual com um vasto conjunto de qualidades e potencialidades a nível visual/estético, cultural, social e econômico. Até mesmo os autores mais céticos e críticos sobre o valor da arte e da criatividade reconhecem que estas podem fornecer mais valias às cidades num contexto de crescente competição global, podendo inclusive auxiliar inclusive o desenvolvimento urbano. Hoje, espaços públicos ‘artificiados’ são um pré-requisito para criar cidades atrativas e competitivas (GUINARD; MARGIER, 2018).

Neste sentido, busca-se aqui destacar algumas características marcantes presentes em intervenções artísticas urbanas globais que podem vir a se consolidar como “estratégias de interferência” a serem utilizadas pelos diferentes atores sociais envolvidos no processo e como estas podem ou não estar relacionadas às políticas públicas locais.

Os espaços mais simbólicos onde a Arte Urbana atua e tem se mostrado eficaz no processo de requalificação da paisagem são áreas públicas degradadas, recorrentemente presentes no perímetro urbano. Trata-se daqueles “não lugares”<sup>8</sup> ou espaços intercambiáveis onde os seres humanos permanecem anônimos e/ou que

---

<sup>8</sup> A partir de Augé (1994), entende-se por “não-lugar” territórios esvaziados de identidade e história. Reservados à movimentação, neutros de significado, desestimulam a permanência e o estabelecimento de vínculos.

não possuem significado suficiente para serem considerados “lugares”; essencialmente identificados como locais abandonados à espera de uma solução e que ensejam discussões sobre formas de intervenção e de revitalização adequadas.

Os processos de revitalização destas áreas geralmente buscam qualificar as cidades em prol do meio ambiente e da saúde da população. Neste sentido, os projetos de transformação urbana desempenham um papel importante e, a partir de diferentes formas de intervenções nas cidades, têm desdobramentos sobre o espaço construído e os espaços públicos. Dentre o amplo conjunto de possibilidades, destaca-se o papel das intervenções artísticas como parte do instrumental de requalificação urbana.

Para que tais intervenções alcancem o resultado esperado, pressupõe-se um forte entendimento por parte do autor da obra sobre as necessidades dos agentes públicos e sociais envolvidos; essa leitura é o principal fator que influencia no resultado e conseqüentemente na qualidade do espaço público. Trata-se de um processo de resolução dos problemas existentes, de questionamentos em articulação com a promoção de uma melhor imagem urbana, aproveitando as qualidades existentes da cultura e de práticas artísticas que já caracterizam os espaços em transformação, esperando-se culminar, de alguma forma, na melhoria da vida das populações daquele entorno (CARTAXO, 2009).

Nesta perspectiva, atualmente, é possível reconhecer várias iniciativas de resposta à degradação dos espaços públicos por meio da Arte Urbana, seja via projetos de inclusão social, projetos de requalificação urbana, ou a associação de ambos.

As contribuições observadas nesse contexto são muitas. A partir da ampla relação elencada por Almeida (2009), observa-se a criação e fortalecimento de pontos de referência que podem constituir ou reforçar rotas históricas e culturais de Arte Urbana. Da mesma forma, são criados símbolos de reconhecimento que também auxiliam na orientação espacial e valorização da identidade local, tanto no que tange aspectos de heranças e tradições quanto de criações contemporâneas.

No que diz respeito ao público que contempla as obras e frequentam os locais onde elas se inserem, Almeida (2009) destaca que as criações estão física e intelectualmente acessíveis a todos, proporcionando experiências sensoriais que

relacionam as pessoas com diferentes pontos da cidade. Essa dinâmica estimula sua integração numa vida cativa, impulsionando o pensamento, a imaginação e a comunicação, promovendo marcas de identificação cívica significantes e expressões de memórias coletivas através da animação dos espaços, dotando-os de significado e pertencimento coletivo; por fim, as obras desafiam percepções e preconceitos, intervindo na educação da sociedade (ALMEIDA, 2009).

Caixado (1990), de modo complementar, destaca que, para o artista, a Arte Urbana é uma via de promoção e reconhecimento do seu trabalho, mas traz responsabilidades: melhorar o enquadramento dos bairros, de paisagens, ou lugares que até então são considerados como degradados, tornando-os mais vivenciados e esteticamente mais agradáveis – sem esquecer a identidade do local e respeitando as características de quem usufrui desses espaços.

Contribuindo com o exposto, Boas (2019) destaca que algumas características que os espaços degradados apresentam após as intervenções e que os tornariam melhores, tendo como referência as três subdivisões propostas por Borén e Young (2012): visual, cultural e estético; social; e econômico.

A primeira, de nível cultural, visual e estético, “oferecendo um escape à monótona e monocromática vida na cidade”; na perspectiva do pesquisador, “a arte intensifica e melhora a experiência visual, criando ambientes verdadeiramente únicos, gratificantes, convidativos e estimulantes” (BOAS, 2019, p. 70). Essas áreas são transformadas em lugares mais atrativos e agradáveis, consubstanciando-se em uma paisagem com “elementos diferenciadores de fácil reconhecimento que despertam o interesse dos cidadãos/observadores”. Boas (2019, p. 70) complementa:

A introdução de uma dinâmica cultural e artística num espaço público pode, de uma forma ativa, ajudar a consolidar e corroborar as características identitárias das cidades, bem como o seu reconhecimento, as suas especificidades e qualidades, aumentar o seu encanto e prestígio.

A segunda subdivisão de Borén e Young (2012 apud BOAS, 2019) abrange o nível econômico, onde a Arte Urbana é utilizada como uma ferramenta / estratégia de atração de turismo e lazer cultural, gerando renda por meio de vendas de produtos com a replicação da imagem artística, consequentemente gerando empregos e outros

desdobramentos financeiros. Funciona, muitas vezes, como método de identificar, diferenciar e publicitar o espaço urbano diferenciando-o de outros locais; trata-se de “espaços destacados pelo fato de apresentarem melhores condições de atrair movimento, investimento e mais pessoas, sejam elas moradores ou turistas” (BOAS, 2019, p. 71).

A terceira trata do nível social (BORÉN; YOUNG, 2012 apud BOAS, 2019). De acordo com Lopes (2014), a influência da arte e da cultura nas sociedades é um tema amplamente debatido e leva às mais variadas e distintas conclusões, contudo, todas as discussões convergem no que se refere aos benefícios que este tipo de ação oferece às comunidades; isto é, a arte apresenta balanços positivos, principalmente quando considerado o âmbito social. Diversos relatos corroboram com a ideia das vantagens sociais que a Arte Urbana pode promover.

De fato, a arte no espaço público é um possível método de superação dos vários problemas e obstáculos sociais existentes nas cidades, “podendo desempenhar um papel de moldar, estimular e alterar a sociedade” (LOPES, 2014 apud BOAS, 2019, p. 73). A arte pode influenciar a sociedade, fomentando um sentimento de presença, reconhecimento, pertencimento, promovendo a aproximação de grupos sociais, étnicos e raciais distintos (LOPES, 2014).

Iniciativas participativas possibilitam a redução do medo relativo à violência, aos crimes e ao vandalismo promovendo o sentimento de segurança na comunidade (MATARASSO, 1997) e também podem “beneficiar as camadas jovens, principalmente as mais fragilizadas que se encontram diariamente expostas a situações de risco” (LOPES, 2014 apud BOAS, 2019, p. 75). Com efeito, ao considerar projetos participativos envolvendo a arte e a cultura, há uma maior chance de se desenvolver um sentido de comunidade e de espaços urbanos mais saudáveis (LOWE, 2001). Trata-se de “projetos que se apresentam como ferramenta importante na evolução do capital social que permitem e incentivam os habitantes a participar ativamente e empaticamente dentro da sua comunidade” (BOAS, 2019, p. 76).

Destarte, evidencia-se que a Arte Urbana pode intervir positivamente nos espaços urbanos e figurar como uma alternativa viável, contribuindo significativamente para a requalificação, preservação, bem como para o

desenvolvimento social e econômico das cidades, conduzindo a uma melhoria na qualidade de vida dos cidadãos.

Há controvérsias, no entanto, apresentadas pelos críticos desta modalidade de estratégia; destacam-se traços desfavoráveis dessas abordagens no âmbito social, principalmente no que tange o papel de submissão da Arte Urbana em relação ao modelo de cidade de matriz neoliberal. No contexto da competição mercadológica globalizada, a Arte Urbana é vista como instrumento de dinamização e mais valia para a cidade como mercadoria. Rafael Schacter (2014) utiliza o termo *artwashing* para descrever este fato, onde evidencia o processo de “domesticação” e de “neutralização” do aspecto transgressor originalmente existente na arte de rua; essa “nova” Arte urbana é, pois, desprovida da sua essência insurgente mantendo, porém, uma aura de irreverência e uma estética muito mais voltada para o que é aceito no contexto de uma cidade criativa, que vive da renovação das ofertas culturais e artísticas, neste caso favorecendo preferencialmente os grupos dominantes (CAMPOS; ABALOS JÚNIOR; RAPOSO 2021).

#### **4 ARTE URBANA COMO ESTRATÉGIA: MATRIZ ANALÍTICA**

A partir dos resgates teóricos e formulações conceituais apresentados no capítulo anterior, propõe-se uma estrutura analítica de análise de obras de Arte Urbana, constituída de quatro categorias centrais. Para cada um deles busca-se compreender como se comporta a criação artística sob análise.

Tal como descrito no capítulo metodológico, cada categoria parte de critério e métricas e tem por suporte autores de referência. A proposição da estrutura analítica tem por objetivo, pois, auxiliar na compreensão da relação entre obra de Arte Urbana e contexto urbano. Trata-se, em essência, de piloto metodológico que não pretende ser definitivo ou absoluto; pelo contrário, de forma contingente e reconhecendo a multiplicidade de caminhos de aprofundamento, entende-se que ela contribui na compreensão da utilização da arte como estratégia para o planejamento das cidades.

O Quadro 04, assim, apresenta a Estrutura Analítica proposta, que será experienciada por meio da aplicação em três estudos de caso selecionados, passível de ser replicado em outras obras de Arte Urbana de Curitiba e, mediante os devidos ajustes relacionados à legislação, também em outras cidades brasileiras.

Quadro 04 - Critérios de análise de Artes Urbanas

DIMENSÃO	FONTES DE SUPORTE	CONCEITO OPERACIONAL	CRITÉRIO DE ANÁLISE	DESCRIÇÃO COMPLEMENTAR
LEGALIDADE	Bottallo (2018); Brandão (2002); Brasil (1988); Mossin (2015); Leite (2019).	São considerados como crimes ambientais as manifestações artísticas não autorizadas sobre os elementos naturais, artificiais e culturais, de propriedade pública ou privada. Este conceito se estende também às manifestações artísticas em geral.	Manifestações artísticas no meio urbano são legais desde que consentidos pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente com a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.	Todas as manifestações de Arte Urbana são consideradas ilegais quando não obtiverem autorização.
POLUIÇÃO VISUAL	Amaral (2009); Vargas (2001); Minami e Guimarães Júnior (2001); Ferrara (1976); Lynch (1997).	Limite a partir do qual, o meio não consegue mais digerir os elementos causadores das transformações em curso, e acaba por perder as características naturais que lhe deram origem.	<p>Aspectos essenciais para que o ambiente se encontre em equilíbrio/harmonia:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Singularidade ou clareza da figura-plano de fundo: nitidez dos limites, fechamento, contraste de superfície, forma, intensidade, complexidade, tamanho, uso, localização especial. São estas as qualidades que identificam um elemento e o tornam admirável, notável, vivo, identificável.</li> <li>2. Simplicidade da forma: clareza e simplicidade da forma visível no sentido geométrico.</li> <li>3. Continuidade: continuação de limites ou superfícies, repetição de intervalo rítmico, similaridade, analogia ou harmonia de superfície.</li> <li>4. Predomínio: o predomínio de uma parte sobre as outras em decorrência do tamanho, da intensidade ou do interesse, resultando na leitura do todo como uma característica principal associada a um conjunto.</li> <li>5. Clareza de junção: alta visibilidade das ligações e costuras; relação e inter-relação claras.</li> <li>6. Diferenciação direcional: assimetrias, gradientes e referências radiais que diferenciam uma extremidade da outra. Estas qualidades são extremamente usadas na estruturação em grande escala.</li> <li>7. Alcance visual: qualidades que aumentam o âmbito e a penetração da visão, tanto concreta quanto simbolicamente. Estas incluem transparências, sobreposições, vistas, elementos de articulação.</li> <li>8. Consciência do movimento: as qualidades que, através dos sentidos visuais e cinestésicos, tornam sensível ao observador o seu próprio movimento real ou potencial.</li> </ol>	<p>Primeiramente verificar se o ambiente de inserção do objeto de arte perdeu um ou mais dos seus aspectos essenciais, ao ponto de comprometer seu equilíbrio e harmonia, passando assim a se caracterizar como um local visualmente poluído.</p> <p>Desta forma determinando se a inserção artística foi o causador e/ou participa de forma significativa do processo de poluição visual.</p> <p>Em caso de identificação de poluição visual, determinar se trata-se de poluição aglomerativa, aditiva ou imprevisita.</p>

(Continua)

Quadro 04 - Critérios de análise de Artes Urbanas

DIMENSÃO	FONTES DE SUPORTE	CONCEITO OPERACIONAL	CRITÉRIO DE ANÁLISE		DESCRIÇÃO COMPLEMENTAR	
ESCALA	Lepetit (2001); Moore (1976); Hagio (2014); Rebella (2010)	Os tipos de escalas, explicitam as relações do objeto com ele mesmo, com seu entorno e com seu observador, qualquer alteração da escala pode atuar como um fator determinante no processo de compreensão da intervenção de arte.	<b>CLASSIFICAÇÃO QUANTO AO TIPO DE POLUIÇÃO VISUAL</b>			A partir desta classificação será possível <b>determinar</b> a escala da intervenção artística no espaço público. A classificação se dará por “tipos de escalas”, que podem ser de porte: <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>extremamente grande</b> (quando ultrapassa muitas vezes o tamanho em relação ao que se está comparando);</li> <li>• <b>grande</b> (quando é maior até o dobro em relação ao que se está comparando);</li> <li>• <b>médio</b> (quando tem o mesmo tamanho relativo ao que se está comparando);</li> <li>• <b>pequeno</b> (pouco menor até a metade em relação ao que se está comparando);</li> <li>• <b>micro ou minúsculo</b> (quando é muito menor em relação ao que se está comparando).</li> </ul>
			1. Escala intrínseca / convencional / natural	Relaciona o objeto de arte com aqueles de sua espécie		
			2. Escala elementar / do componente	Relaciona o objeto de arte com suas partes integrantes		
			3. Escala contextual	Relaciona o objeto de arte com o entorno		
			4. Escala do observador / usuário	Relaciona o objeto de arte com determinada espécie ou indivíduo		
			5. Escala humana	Relaciona o objeto de arte com a espécie humana		
		6. Escala pessoal	Relaciona o objeto de arte com uma pessoa específica			
		São faixas escalares baseadas na produção do homem, tomando-o como projetista e podem ser definidas como faixas dimensionais relativas.	<b>CLASSIFICAÇÃO QUANTO ÀS FAIXAS DIMENSIONAIS RELATIVAS</b>			Determina quais intervenções são de interesse para o estudo. Somente as que se encontram dentro das faixas dimensionais 1 a 6.
			1. Território	Obra de arte inserida na grande paisagem, metrópole contemporânea		
			2. Cidade	Obra de arte inserida na paisagem urbana, centro urbano, bairros, parques		
			3. Edifícios monumentais	Obra de arte inserida em arranha-céus, edifícios de grande porte e espaços cívicos		
			4. Edifícios coletivos	Obra de arte inserida em edifícios habitacionais, institucionais e de serviços de médio porte, praças e grandes átrios, edifícios pequenos e mansões		
			5. Edifícios domésticos	Obra de arte inserida em construções domésticas ou destinadas a poucas pessoas, praças e jardins		
			6. Interior residencial	Obra de arte em espaços interiores		
7. Bolha corporal	Objetos com características ergonômicas que compreendem todo o corpo					
8. Objetos manipuláveis	Objetos que podem ser manipulados com uma ou duas mãos					
9. Objetos pequenos	Objetos pequenos que cabem na palma da mão					
10. Objetos no limite da visão	Objetos visíveis, mas de difícil manejo sem instrumentos auxiliares					
11. Presenças microscópica	Objetos que escapam da percepção biológica, mas são visíveis por microscópios					
12. Universo nanométrico	Limite dimensional inferior do homem					

(Continua)

Quadro 04 - Critérios de análise de Artes Urbanas

DIMENSÃO	FONTES DE SUPORTE	CONCEITO OPERACIONAL	CRITÉRIO DE ANÁLISE	DESCRIÇÃO COMPLEMENTAR
INTERFERÊNCIA	Cartaxo (2009); Borén e Young (2012); Lopes (2014); Matarasso (1997); Boas (2019).	Arte Urbana como ferramenta de transformação ou minimização dos problemas existentes nos espaços públicos. Para as constatações de algumas características que os espaços degradados apresentam após as intervenções adotamos as três subdivisões propostas por Borén e Young (2012).	<b>Nível cultural, visual e estético</b>	Avaliação direta das intervenções quanto aos benefícios apresentados após a sua implantação, compreendendo os três níveis de análise propostos. Como resultado teremos a identificação do resultado positivo ou negativo da intervenção e qual foi sua ênfase.
			<b>Nível econômico</b> • Ferramenta econômica numa estratégia de atracação de turismo e lazer cultural, gerando riquezas.	
			<b>Nível social</b> • Desempenhar um papel de moldar, estimular e alterar a sociedade • Sentimento de compromisso cívico e de tolerância na população, promovendo a aproximação de grupos sociais, étnicos e raciais distintos. • Iniciativas participativas possibilitam a redução do medo relativo à violência, aos crimes e ao vandalismo enquanto promove o sentimento de segurança. • Beneficiar as camadas jovens das comunidades, principalmente as mais fragilizadas que se encontram diariamente expostas a situações de risco. • Projetos participativos envolvendo a arte e a cultura proporcionam o desenvolvimento de um sentido de comunidade e de espaços urbanos mais saudáveis, compreensivos, abrangente e integrantes	

Fonte: Elaborado pelo autor (2022).

Como já mencionado anteriormente, esta matriz analítica não representa de forma alguma a totalidade dos aspectos que caracterizam o entendimento da Arte Urbana sobre o ambiente construído das cidades. Buscamos apenas observar os estudos de caso selecionados a partir da aplicação das categorias de análise propostas, estabelecendo assim uma classificação destes em termos de grau de repercussão sobre a cidade, sem a pretensão de observar algum tipo de tendência dominante, sendo que para isso seria necessária uma amostragem de casos muito maior. A análise proposta pode também oferecer um modelo para futuras pesquisas, no qual, a partir da adição de novas dimensões analíticas e diferentes amostragens, será possível gerar novos entendimentos acerca do tema.

## 5 ESTUDO DE CASO

Os estudos de caso apresentados neste capítulo são parte da estratégia de analisar o fenômeno da Arte Urbana desde casos empíricos, levando em consideração seu contexto atual, as variáveis que o influenciam, bem como articulações com políticas públicas e meios de incentivo e promoção desta Arte, operadas pelos agentes públicos e sociais locais.

Via de regra, governos locais se utilizam da Arte Urbana de forma muito diversificada suplementar em determinadas políticas públicas, tal como amplamente verificado na literatura (vide trabalhos de FERRO, 2016; CAMPOS; ABALOS JÚNIOR; RAPOSO, 2021; CAMPOS; CÂMARA, 2019; ROSS, 2016). De fato, independentemente da definição que lhe possam atribuir, trata-se de um recurso importante de valorização territorial. De igual modo, é consensual a perspectiva de que um conjunto de expressões ilegais – como *tagging*, *bombing*, pichação etc. – tem seu significado neste contexto, sendo algumas quase sempre admitidas ou encorajadas, enquanto outras são reprimidas e suprimidas.

Apesar dessa tendência generalista, há uma extensa gama de estratégias de gestão para tais manifestações, das quais duas se destacam. A primeira situação compreende os casos em que os governos locais assumem uma política definida, consistente e escrutinada relativamente a esta questão, resultado de uma reflexão e apresentando consistência no decurso do tempo, permitindo avaliações retrospectivas. A outra corresponde a situações em que não existe um plano definido, as respostas são intermitentes, casuais e oscilantes, marcadas pela ausência de uma visão estratégica, (CAMPOS; ABALOS JÚNIOR; RAPOSO 2021).

Neste sentido, reconhece-se que, no caso de Curitiba predomina a segunda situação, evidenciando-se a inexistência de uma política pública local de longo prazo e com objetivos claramente definidos. Para demonstrar essa condição, foram selecionados três casos para análise, compostos por quatro locais, conforme observado na Figura 13.

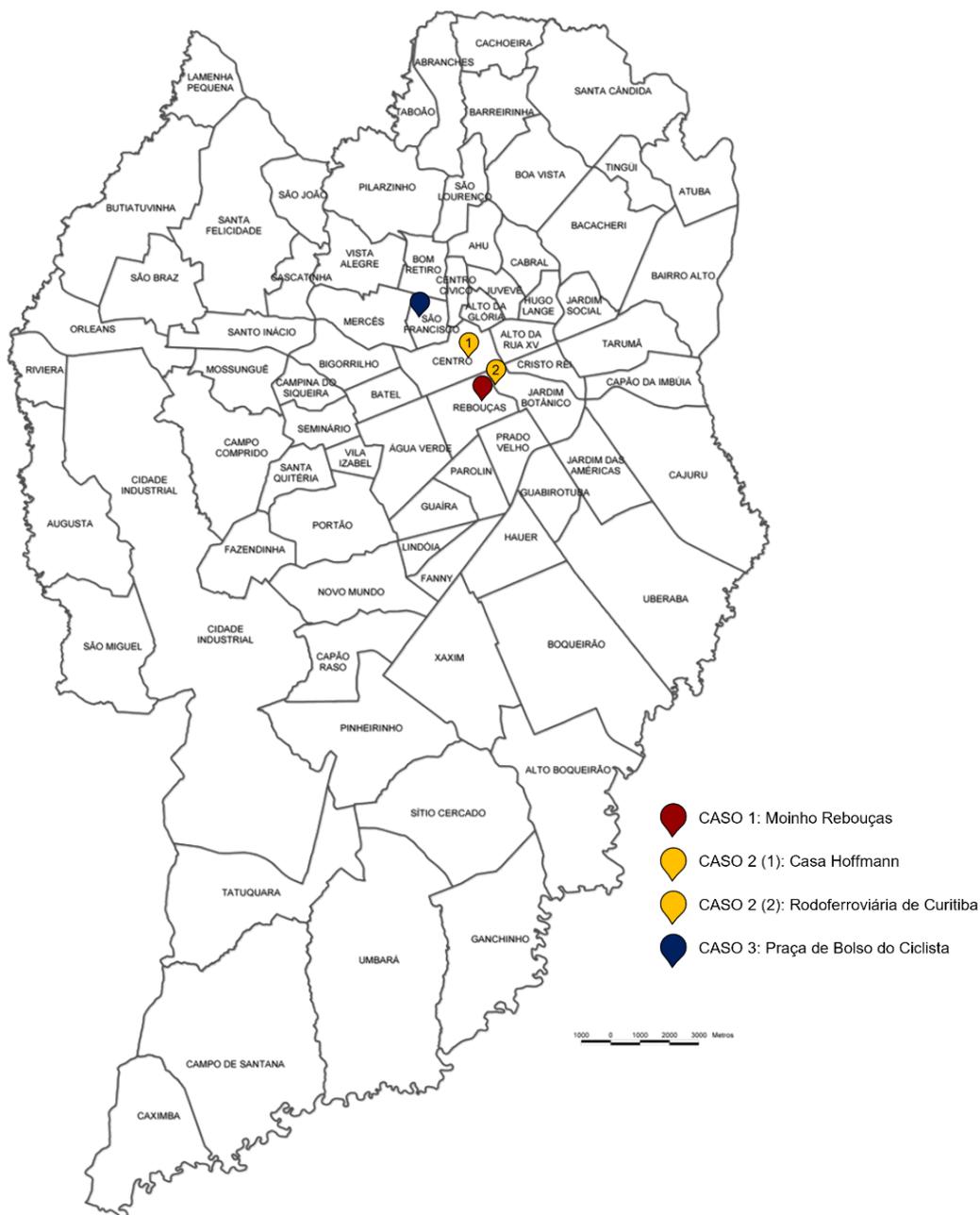


Figura 13 - Estudos de Caso em Curitiba  
Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

Reforça-se, pois, que os casos selecionados para esta análise são: i) o Moinho Paranaense, no bairro Rebouças; ii) a Bienal Internacional de Arte Contemporânea De Curitiba, que apesar de ser composta por mais trabalhos, optou-se pela análise de duas em específico: a fachada lateral da Casa Hoffmann, no bairro São Francisco, e os murais da Rodoferroviária de Curitiba; iii) a Praça do Bolso do Ciclista, no Centro.

## 5.1 MOINHO REBOUÇAS

O conjunto de edifícios do antigo Moinho Paranaense, conhecido como “Moinho Rebouças”, é a atual sede da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e está localizado no bairro Rebouças. Trata-se de um caso interessante para este estudo por ter sido objeto de diversas intervenções públicas na tentativa de alavancar a região há muito tempo estagnada; o uso da Arte Urbana figura entre essas tentativas.

De fato, a Arte Urbana foi utilizada como mais um esforço de associar uma imagem cultural à região, dotando-a de uma nova identidade. Para compreensão do caso, é preciso conhecer um pouco da trajetória histórica da região e como o poder público local vem ao longo do tempo implementando ações visando sua revitalização.

Apesar de estar próximo da área central de Curitiba, o bairro Rebouças apresenta uma baixa retenção populacional, contribuindo para a estagnação na região e arredores; soma-se a isso o predomínio de atividades essencialmente diurnas, a concentração de edifícios desocupados, vazios urbanos murados (YAMAWAKI; HARDT, 2008) e vias que privilegiam a circulação de veículo. O resultado é um local pouco atrativo e tem como consequência a subutilização da infraestrutura instalada, o aumento da insegurança e a perda de identidade local.

Esta situação tem origem na sequência de acontecimentos relacionados à ocupação da área, que tem início com o projeto do terminal ferroviário de Curitiba de 1885, destinado principalmente ao escoamento da produção ervateira. Na época, o local definido para o terminal se encontrava afastado do centro da cidade e era uma área pouco desenvolvida; com a implantação do terminal, no entanto, houve o redirecionamento da expansão urbana para aquela região da cidade (Figura 14). Os investimentos feitos atraíram inúmeras indústrias e empresas de diversas áreas da produção, tais como cervejarias, engenhos de erva-mate, fábricas de fósforos, madeiras e construtoras (BARACHO, 2000).

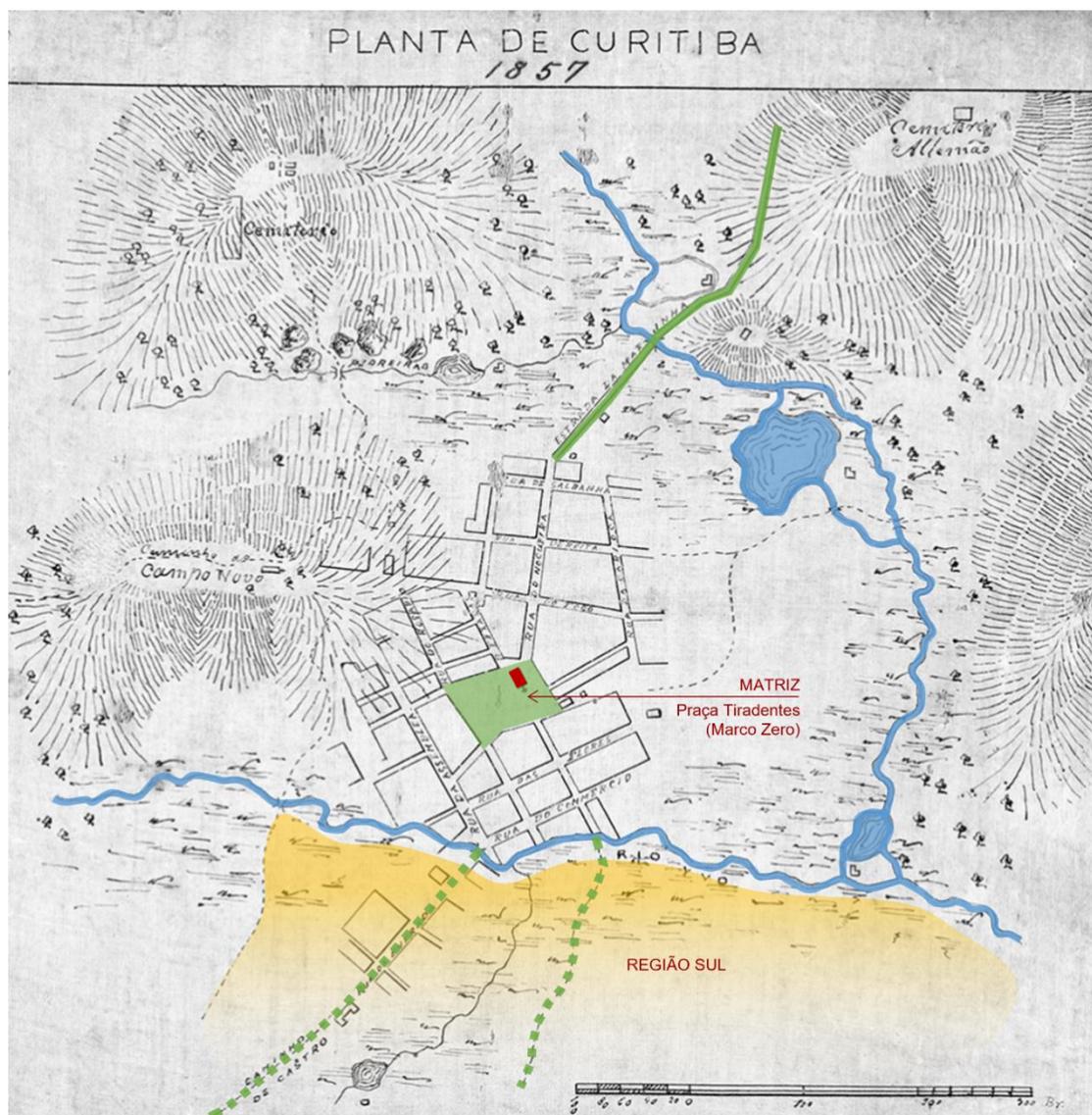


Figura 14 - Matriz urbana de Curitiba (1857) com a região sul em destaque  
 Fonte: Elaborado pelo autor, com base em Guinski (2002) e Amorim (2019)

O declínio da vocação industrial do Rebouças teve início a partir da criação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC) em 1973 e a consequente mudança do zoneamento para Zona Preferencialmente Comercial. Vacovski, Polli e Lima (2019, p. 6) destacam que:

A Lei de Zoneamento e Uso do Solo de 1975, baseada no Plano Serete, que propunha o crescimento linear em eixos estruturais e é a base da forma atual da cidade, setorizou o Rebouças em duas zonas residenciais, e seu núcleo, outrora industrial, em Setor de Recuperação. A alteração da lógica fabril ganhou expressão no plano diretor, e “com a desativação de indústrias ou a sua mudança para a Cidade Industrial, os operários deixaram o bairro, áreas da rede ferroviária foram desativadas e grandes plantas fabris foram esvaziadas, formando manchas silenciosas na cidade”. Assim, a principal característica socioeconômica do Rebouças foi se apagando paulatinamente do Imaginário urbano de Curitiba.

Os principais fatores de transformação da região até esse momento foram o Plano Diretor de 1966 e a criação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC). A partir da década de 1970 não se relatam mais interferências significativas na região; este período é marcado pela implementação do Plano Diretor Municipal de 1966, que priorizava o adensamento urbano linear ao longo dos eixos de transporte coletivo de alta densidade, ficando a região do Rebouças fora desta abrangência. A implementação do Plano Diretor Municipal ao longo das décadas seguintes (1970, 1980 e 1990) foi marcada pela centralidade das decisões dentro do órgão competente da administração municipal, a saber, o IPPUC (NASCIMENTO NETO, 2016, p. 43). Desta forma, o bairro foi se deteriorando paulatinamente, transformando-se em um local simbolicamente desvalorizado e apresentando um conjunto de problemas de diversas ordens.

Em 2001, a Fundação Cultural de Curitiba (FCC) assumiu a administração do conjunto de edifícios do Moinho Paranaense, dando início à sua transformação em espaço cultural, numa tentativa de promover uma nova identidade ao bairro ligada à cultura e ao entretenimento. No período compreendido entre 2001 e maio de 2004, no entanto, o Moinho Paranaense recebeu apenas 20 eventos; essa esporadicidade do calendário somada às obras de reforma parcialmente concluídas inviabilizaram sua conversão em marco cultural e núcleo da reconversão do bairro Rebouças (FERRARA; DUARTE; CACTANO, 2007, p. 195)

Em 2004 teve início uma nova tentativa de transformação, desta vez regulamentada pelo Decreto no 223/2003, ainda baseada na ideia central de converter a área num polo de cultura e entretenimento, visando também a expansão do setor imobiliário. O texto do decreto dispunha sobre a área de abrangência do Setor Especial Novo Rebouças, estabelecia condições para o licenciamento de atividades econômicas e tinha três principais diretrizes: i) necessidade de implantação e controle da diversidade das atividades econômicas; ii) necessidade de garantir espaços de entretenimento, lazer e cultura; iii) necessidade de assegurar e incentivar a implantação do projeto Novo Rebouças (VACOVSKI; POLLI; LIMA, 2019).

Além do decreto que estabeleceu novos incentivos, a nova empreitada foi marcada pela transformação do Moinho Paranaense em sede administrativa da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), que passou a ser chamado de “Moinho Novo Rebouças”. O local não foi mais utilizado como espaço cultural e artístico, tornando-se um "projeto âncora", agente indutor do novo processo de revitalização e gerador

de interesse para uma série de outros investimentos ligados à cultura, lazer e entretenimento (GUSSO, 2004, p. 34).

Apesar do esforço, tal projeto não atingiu seus objetivos devido a vários fatores externos que prejudicaram sua implantação. Também houve uma série de intervenções pontuais desconexas resultantes da inexistência de um plano integrado de ações e da ausência de avaliações constantes para redirecionamentos estratégicos. Assim, a falta de definições estruturais contribuiu negativamente para uma definição do novo caráter do local; conflitos com as atividades industriais remanescentes, sem previsão de retirada ou relocação, são exemplos dessa condição (YAMAWAKI, 2008).

### 5.1.1 Arte urbana no Rebouças

Ainda inserido no contexto de revitalização e renovação da imagem do bairro, foram executadas recentemente algumas inserções de Arte Urbana – mais especificamente no conjunto de edifícios do Moinho Rebouças –, a convite do poder público local e patrocinadas pela iniciativa privada. São grandes intervenções que acontecem em um período relativamente curto e com divulgação na mídia, contribuindo assim para manter acesa a imagem de uma região culturalmente ativa.

Em 2008, o artista plástico francês Remed concebeu um mural na fachada sul de um dos edifícios do Moinho, voltada para a Rua Engenheiros Rebouças; trata-se de um grafite de grandes proporções, fazendo referência ao tema do Festival de Teatro de Curitiba daquele ano: *Tudo o que você vê!* e que foi utilizado na campanha publicitária do festival (Figura 15). O projeto foi patrocinado pelas entidades públicas e privadas que estavam patrocinando o Festival de Teatro de Curitiba daquele ano.

O mural foi, até então, a maior obra do artista – que na época morava em São Paulo e alternava trabalhos no Brasil e na Europa. Remed criou um imenso personagem com um olho gigante representando o homem em meio à cidade. No desenho, todo em branco e preto, aparecem palavras como “*useless*” (inútil) e “*useful*” (útil), publicidade e arte. Toda a composição trabalha com a ideia de oposições, uma interpretação pessoal do artista para a ideia de “tudo o que você vê”, segundo o jornal Tribuna (CURITIBA..., 2008). Nas palavras do artista: “o trabalho é o que você tem que ver, mas também o que você escolhe ver e pode imaginar. As nuvens que pinte

para uma pessoa representam o céu, para outra a poluição. São interpretações que cada um pode fazer”.



Figura 15 - Mural “Tudo o que você vê!”  
Fonte: Remed & The Arts (2008).

Em 2016, o Moinho Rebouças foi palco de outras quatro grandes intervenções artísticas de autoria dos artistas Cristina Pagnoncelli, Estevan Reder, Wes Gama, Café e Dell Ribeiro, tendo como tema a celebração da cidade, das pessoas e da natureza. Esta iniciativa seria a primeira de uma sequência de outras obras promovidas pela Fundação Cultural de Curitiba, com o objetivo de proporcionar experiências artísticas por toda a cidade e chamar a atenção para o turismo, como já

fazem as grandes cidades do mundo. Nas palavras do então superintendente da FCC, Igor Cordeiro, em entrevista concedida em 2016 a um jornal local:

Nosso desejo sempre foi trazer as novas linguagens das artes visuais para os espaços públicos. Entendemos como nosso papel incentivar que outros espaços, inclusive privados, possam convidar artistas para a produção de outros grandes murais. O Moinho será o primeiro de uma série de intervenções que faremos em outros pontos da cidade (INTERVENÇÕES..., 2016).

O primeiro mural foi executado na fachada leste voltada para a rua Piquiri, conhecido como “VIVA (sua) CIDADE”, é de autoria da artista visual e designer curitibana, Cristiane Pagnoncelli, contando com a colaboração do designer Fred Freire. A obra fez parte da primeira edição do Festival de Criatividade Urbana Subtropical<sup>9</sup>, que aconteceu simultaneamente em Curitiba e Florianópolis. O *lettering* blocado foi inspirado na arquitetura do prédio antigo, onde a palavra VIVACIDADE pode ser lida de longe como um quebra-cabeça, sugerindo movimento e podem ser lidas também como VIVA (sua) CIDADE (Figura 16).



Figura 16 - Mural “VIVA (sua) CIDADE”  
Fonte: Acervo pessoal.

---

<sup>9</sup> O Festival de Criatividade Urbana Subtropical busca estabelecer conexões entre pessoas, ideias e lugares que são os grandes catalisadores da economia criativa, atuando como plataforma para conectar movimentos e oferecer espaços de vazão para ondas urbanas (SUBTROPICAL, 2022).

Em outra fachada, também voltada para a rua Piquiri, foi executado o mural intitulado “Vanteer”, de autoria do fotógrafo curitibano Estevan Reder, artista com obras distribuídas pelo Brasil e América Latina, que utiliza em suas intervenções artísticas a técnica dos Lambes – cartazes colados diretamente sobre uma superfície. Em sua temática, o artista emprega a captura de imagens de pessoas anônimas que circulam pelas grandes cidades, para posteriormente serem aplicadas em suas composições. Nesta obra são representadas figuras de indivíduos de costas, sugerindo um movimento de afastamento do observador; o fundo foi mantido no estado original. Segundo o artista: “a proposta é não ter medo do outro, não matar a diferença, realizar e respeitar a sua identidade, num sentido amplo que abranja o estético, o narrativo, o social e o ideológico” (Figura 17).



Figura 17 - Mural “Vanteer”  
Fonte: Marques (2016).

O terceiro Mural, intitulado “A Raiz do Povo Brasileiro”, foi executado em uma das fachadas internas a oeste, e é de autoria do artista goiano Wes Gama, com produção da Mucha Tinta. O projeto foi incentivado via MINC (atual MEC – Ministério da Educação), e ganhador do Prêmio Arte Monumento Brasil 2016, realizado pela Funarte, em parceria com o Ministério da Cultura e a Subchefia de Assuntos Federativos da Secretaria de Governo da Presidência da República. Também foi um dos murais escolhidos para representar as Olimpíadas de 2016 (Figura 18).



Figura 18 - Mural “A Raiz do Povo Brasileiro”  
Fonte: Gama (2016).

Wes Gama é ilustrador e muralista e faz intervenções urbanas na periferia de Goiânia (GO) desde os 12 anos, seu trabalho artista é focado na preservação da natureza e na valorização do povo simples que vive nas roças e vilarejos do Brasil. A representação humana reflete “valores adquiridos durante o período em que o artista morou no interior de Goiás, onde passou a ter contato direto com o cerrado e com os Kalungas, povo quilombola que habita a região da Chapada dos Veadeiros há mais de 300 anos” (MURAL..., 2016). O mural se destaca por suas dimensões e cores vivas; possui uma superfície de 216 m<sup>2</sup> e retrata a figura de dois índios em movimento tendo ao fundo uma paisagem natural estilizada. O título da obra faz referência ao livro “O Povo Brasileiro”, do antropólogo Darcy Ribeiro, e aos indígenas da etnia Tingui que habitavam a região de Curitiba no período de seu surgimento e foram exterminados no processo de colonização.

A última das quatro intervenções realizadas nesse ano também ocorreu na fachada sul, ao lado da obra de 2008, voltada para a rua Engenheiros Rebouças –

que também estava participando do evento Subtropical. Trata-se de um grafite de grandes dimensões elaborado pelos artistas Café e Dell Ribeiro, tendo como tema o empoderamento da cultura negra e a natureza (Figura 19).

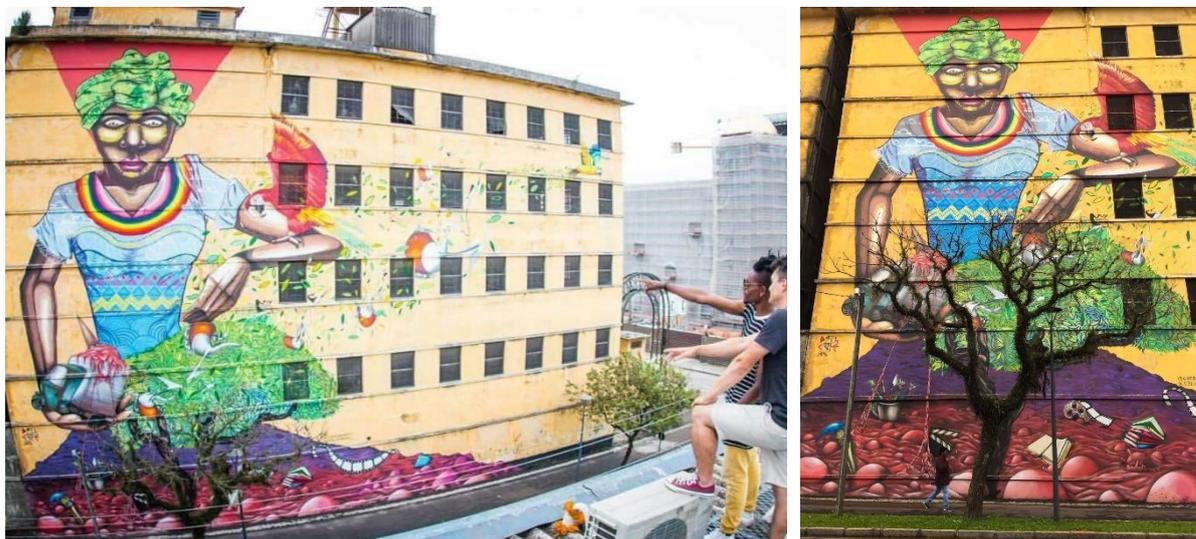


Figura 19 - Mural “Empoderamento negro e a natureza”  
Fontes: Fontes (2017); Takeuchi (2017).

Destaca-se que os dois trabalhos que participaram do evento Subtropical de 2016 foram custeados por recursos captados pela organizadora do evento, vindos exclusivamente de empresas privadas. A saber, as tintas foram fornecidas pela multinacional Akzo Nobel (Tintas Coral); os instrumentos e ferramentas foram disponibilizados pelo grupo Balaroti Materiais de Construção; o veículo com a plataforma elevatória foi arcado pela J. Malucelli; e o cachê dos artistas foi pago pela Cervejaria Heineken<sup>10</sup>. As obras “A Raiz do Povo Brasileiro” e “Empoderamento negro e a natureza” tiveram os recursos captados através da Lei de Incentivo Cultural e também de incentivadores privados<sup>11</sup>.

As tentativas de alavancar a região do Rebouças continuaram também em 2017, no primeiro ano da gestão do prefeito Rafael Greca. Foi criado o programa Vale do Pinhão, por meio da Agência Curitiba de Desenvolvimento S/A, tendo o audacioso propósito de fortalecer e potencializar o ambiente de inovação por meio do empreendedorismo, economia criativa e tecnologia para transformar não somente o

<sup>10</sup> Informação obtida em entrevista realizada em 14 de julho de 2022, com João Azolin.

<sup>11</sup> Informação obtida em entrevista realizada em 22 de julho de 2022, com Giusy de Luca.

bairro, mas Curitiba como um todo em uma cidade cada vez mais inteligente. O programa é alinhado aos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da ONU e envolve secretarias municipais e o ecossistema de inovação de Curitiba, que é composto por diversos atores voltados ao desenvolvimento de inovação: universidades, aceleradoras, incubadoras, fundos de investimento, centros de pesquisa e desenvolvimento, startups, movimentos culturais e criativos (VALE DO PINHÃO, s/d.).

Apesar das críticas e reclamações quanto à falta de verba, o programa está se desenvolvendo desde então; em 2021, inclusive, foi noticiada sua ampliação utilizando um dos edifícios do conjunto do Moinho Rebouças – que atualmente se encontra interditado por problemas de segurança estrutural. O projeto de restauro está sendo desenvolvido pelo IPPUC, que prevê a transformação do edifício em um centro de inovação e tecnologia, ocupado exclusivamente pela Agência Curitiba de Desenvolvimento S/A, tendo previsão para o início das obras em 2022<sup>12</sup>. A proposta pretende que este seja o primeiro edifício público inteligente de Curitiba, com certificação internacional de sustentabilidade LEED (*Leadership in Energy and Environmental Design*) *platinum*, com 2.179 m<sup>2</sup> distribuídos em cinco pavimentos e um terraço, ambientes para coworking público, fab labs e startups, com capacidade para abrigar 170 postos de trabalho, um auditório com 70 lugares, além de duas salas para eventos e exposições (D'ORNELAS, 2019).

As obras de Arte Urbana localizadas no edifício que será restaurado não serão mantidas; segundo o IPPUC já foram feitos dois levantamentos técnicos sobre as condições do edifício e, devido ao grande número de patologias encontradas, deverá ser feito um processo extenso de tratamentos de superfícies e de reforços estruturais, inviabilizando a preservação das artes em questão.

## 5.2 BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA

A Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba foi criada em 1993 e as primeiras edições do evento apresentavam uma programação expositiva com

---

<sup>12</sup> Informação obtida em entrevista realizada em 18 de julho de 2022, com Célia Regina Bim.

sedes em diversos espaços do Brasil e de outros países – proposta que mantém até a atualidade. Em 2007, com obras relacionadas a “Narrativas Urbanas”, o evento diversificou sua programação, incluindo performances e interferências urbanas, cursos, mesas redondas sobre arte contemporânea, e uma programação paralela de cinema e literatura (BIENAL DE CURITIBA, 2019).

A edição de 2015, teve como tema “Luz do Mundo”, fazendo um paralelo ao Ano Internacional da Luz, instituído pela UNESCO; nessa edição foi dada maior ênfase para a arte de rua, transformando Curitiba em uma grande galeria a céu aberto. Foram mais de cem obras espalhadas por toda a cidade, entre intervenções urbanas e performances artísticas. Os artistas foram selecionados por uma equipe curatorial, tendo como curador geral o crítico de arte e professor José Teixeira Coelho Netto; a curadoria adotou como critério de escolha dos artistas, aqueles que já trabalhavam nesta temática e que já tinham realizado obras dentro deste foco (MESSAGI JÚNIOR, 2015).

Nas palavras do diretor da Bienal, Luiz Ernesto Meyer Pereira, “é uma oportunidade para que os artistas e a Bienal possam interagir no cotidiano da população, com as pessoas, com contato direto” (BIENAL DE CURITIBA, 2019). Esse interesse em arte de rua remonta à 4ª edição do evento, quando uma obra da artista mineira Martha Xavier foi realizada na Praça Osório; segundo Pereira, “o resultado foi tão positivo que a Bienal passou a solicitar aos curadores que convidassem outros artistas com interesse em trabalhar em espaços que não sejam apenas aqueles como museus”. Nessa mesma perspectiva, a também diretora da Bienal, Luciana Casagrande, explica que o evento se propõe a “ocupa[r] os espaços públicos com a intenção de democratizar a arte” (BIENAL DE CURITIBA, 2019).

A última edição da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba aconteceu em 2019, em sua 14ª edição. O conceito curatorial foi “Fronteiras em Aberto”, e manteve o foco nas intervenções urbanas ocupando novamente diversos locais da capital paranaense, incluindo diversas instituições, centros culturais, galerias de arte e espaços públicos, além de estar presente em outras cidades do Brasil e outros países a partir de cooperações com instituições nacionais e internacionais.

Em 2021, a Bienal foi realizada de forma digital devido à pandemia da COVID-19; o evento inteiramente on-line teve foco nas redes sociais da instituição –

principalmente nas páginas no Instagram e Facebook – sendo considerado como uma atividade de extensão da 14ª Edição de 2019 (BIENAL DE CURITIBA, 2019).

Uma vez feita essa grande contextualização do evento, este estudo de caso se propõe a analisar apenas algumas dessas obras. Mais precisamente, interessa-se por obras de Arte Urbana que permanecem na cidade de Curitiba até a atualidade, uma vez que muitas delas foram removidas após a conclusão da Bienal. Diante disto, parece ser primordial trabalhar com aquelas que se mantiveram nos espaços públicos ao longo dos anos e desta forma se consolidaram como parte da paisagem local.

Como a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba tem um grande histórico na ênfase da arte de rua, não foi dada preferência apenas uma edição dela; deu-se prioridade às obras e não às suas datas, entendendo que a Bienal é um único evento que se desenvolve permanentemente ao longo do tempo, com manifestações e temáticas que mudam a cada dois anos. Sendo assim, as duas obras que compõem este estudo de caso são a fachada lateral da Casa Hoffmann e os murais da Rodoferroviária de Curitiba.

### **5.2.1 Fachada lateral da Casa Hoffmann**

O casarão histórico, construído em 1890, está localizado no Largo da Ordem, dentro do centro histórico de Curitiba. Segundo o zoneamento municipal, trata-se de uma UIP (Unidade de Interesse de Preservação) e desde 2003 abriga o Centro de Estudos do Movimento uma consultoria de Dança da FCC (CURITIBA, s/d.).

A obra foi executada pelo artista curitibano Rimon Guimarães em 2011, durante a 6ª VentoSul – Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, que teve como conceito curatorial "Além da Crise". A intervenção é composta por um grafite de 13 metros de altura e aproximadamente 150 metros quadrados de área e que ocupa a empena cega leste do edifício (Figura 20).



Figura 20 - Primeira versão do mural da Casa Hoffmann  
Fonte: Fontes (2017).

A Bienal de 2011 foi realizada pelo Instituto Paranaense de Arte, juntamente com a Universidade Federal do Paraná (UFPR), e fomentada pela Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura. Além disso, contou com o patrocínio da Eletrobras, BNDES, Petrobras, Volvo, Correios, Compagas, Tiisa e Instituto Votorantim, com copatrocínio da Solumax, com parceria internacional do Goethe-Institut e apoio da Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Paraná, Fundação Cultural de Curitiba / Prefeitura de Curitiba e Ministério das Relações Exteriores (ARTISTA..., 2011).

Posteriormente, em 2017, a obra foi repintada pelo artista, que apesar de alterar o desenho, manteve as características e estilo da pintura anterior, principalmente com relação ao tema de cunho social, que traz a figura de uma mulher negra em meio a uma paisagem multicolorida (Figura 21).



Figura 21 - Versão atual do mural da Casa Hoffmann  
Fonte: Ortolan (2018a).

A arquiteta e urbanista Amanda Mendes (2020b), pesquisadora do muralismo curitibano, explica que Rimon Guimarães possui claras referências “não eurocêntricas”, e que sua obra atual aproxima referências urbanas contemporâneas a elementos da estética africana, aproveitando-se de padrões geométricos, cores contrastantes e figuração negra.

### 5.2.2 Murais da Rodoferroviária de Curitiba

A Rodoferroviária de Curitiba foi edificada na década de 1970, substituindo o terminal rodoviário do Guadalupe e a Estação Ferroviária de Curitiba, que já se encontravam sobrecarregados. O projeto do engenheiro Rubens Meister acabou sendo o escolhido pelo então governador do Paraná, Bento Munhoz da Rocha Neto, como parte das obras realizadas pelo Estado, que incluíam também o Centro Cívico e tinham a arquitetura como expressão da modernidade.

Em 2014, o complexo passou por uma requalificação geral com o objetivo de atender os requisitos necessários para a cidade sediar os jogos da Copa Mundial de Futebol, mas sem comprometer o projeto original que está listado como uma das principais obras arquitetônicas modernistas de Curitiba (URBS, 2012).

Na Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba de 2015, que teve como tema “Luz do Mundo” e curadoria de Teixeira Coelho, a Prefeitura Municipal de Curitiba (PMC) cedeu os espaços públicos da Rodoferroviária para serem utilizados pelo evento. O artista curitibano Tom14 foi escolhido para a intervenção; foram 8 inserções artísticas, nas quais utilizou as paredes dos acessos, laterais das escadas rolantes, passagem subterrâneas de veículos e piso da pista de ônibus para as intervenções – esta última contou com a participação de personalidades e artistas locais, como Japem, Goura Nataraj, Celestino Dimas, Juan Parada e Wagner Polak.

Além do tema da Bienal, o artista também agregou outros dois conceitos: “+amor” e “viagem”. À época, Tom14 explicou que “+amor” é um trabalho que desenvolvia há 11 anos pelas ruas da cidade, e “viagem” compreendia um elo entre os conceitos anteriores com a terminal de transporte (BIENAL..., 2015).

Os murais, no entanto, acabaram causando grande polêmica; uma vereadora chegou a pedir para que o artista fizesse alterações nas obras alegando que eram inadequadas para o local. As imagens que representavam partes da anatomia feminina; são olhos, mãos, braços e uma vagina, retratadas numa das paredes da ala interestadual (Figura 22).



Figura 22 - Mural original de Tom 14  
Fonte: Castilho (2015a).

Nas palavras do artista: “Imaginei a rodoviária como um grande ser, em que as pessoas que passam por ali são a corrente sanguínea e a rodoviária, um ser feminino” (CASTILHO, 2015a). Ele acabou alterando a pintura (Figura 23), mas o caso provocou uma grande reação de vários representantes de instituições e movimentos sociais. Entre os diversos comentários destacam-se os posicionamentos como os de Simone Landal, professora do curso de História da Arte na UTFPR: “Foi uma atitude precipitada, prepotente e autoritária de alguém desinformado”; de modo similar, Marise, integrante da Marcha das Mulheres, professora e militante do movimento LGBT, apontou que: “Tudo que é imposto e não dialogado não é saudável. A vereadora defende a imposição, o que eu abomino”; a fotógrafa, pós-graduada em História da Arte e artista visual, Vilma Slomp, definiu a situação como absurda:

O trabalho é extremamente sutil. Além disso, vivemos um momento de rediscussão da repressão feminina. Entendo a obra como algo libertário. Ele pintou uma vagina, ponto. O que aconteceu depois se chama ignorância. Da vereadora e do nosso sistema cultural, extremamente frágil (CASTILHO, 2015b).

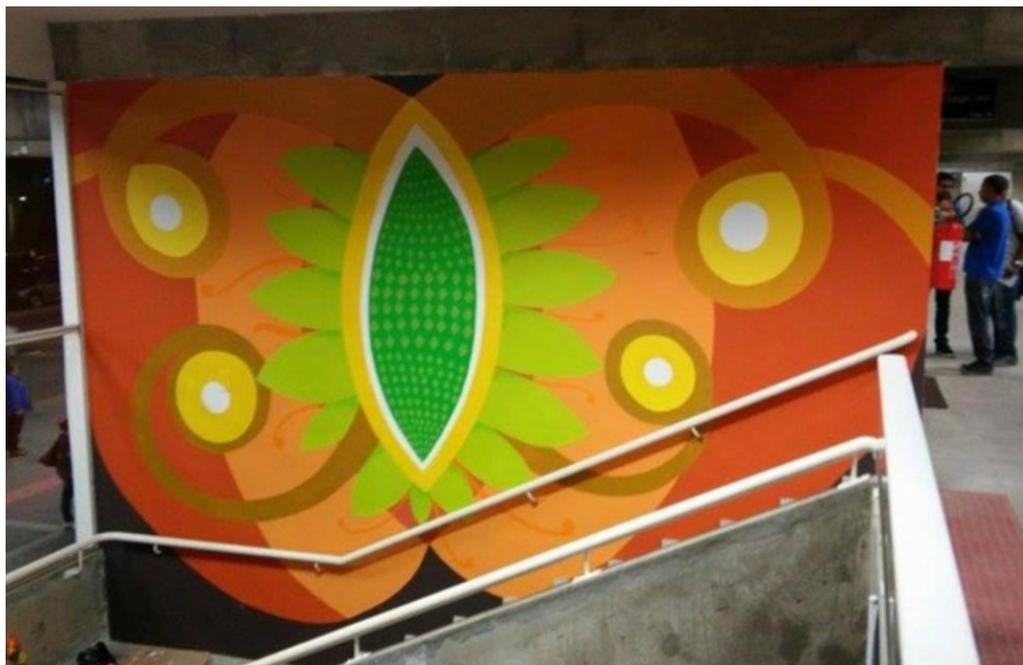


Figura 23 - Mural de Tom 14 após alteração  
Fonte: Castilho (2015a).

Este é um exemplo claro em que a Arte Urbana extrapola sua condição de Arte, remetendo a discussões de diversas ordens; neste caso, o que se iniciou como uma questão pautada na “moralidade” se desdobrou em uma série de outras discussões de ordem social, cultural e política, com potencial para ir muito além disso. Numa realidade complexa de politização e ideologização do debate, o elo mais fraco – do próprio artista – acabou cedendo à pressão. Essa resignação por parte do Tom14 pode ter mais de um motivo, mas é evidente que o fato de as obras das Bienais geralmente serem custeadas por meio do mecanismo de incentivo fiscal pode ter interferido.

Criada em 1991 por meio da Lei n. 8.313, a Lei Federal de Incentivo à Cultura permite que empresas e pessoas físicas possam patrocinar espetáculos, exposições, shows, livros, museus, galerias e várias outras formas de expressão cultural. O valor investido, total ou parcial, é abatido do imposto de renda. Trata-se de uma das formas mais utilizadas para ampliar o acesso dos cidadãos à cultura, uma vez que os projetos patrocinados devem oferecer uma contrapartida social. Ou seja, eles têm que distribuir parte dos ingressos gratuitamente e promover ações de formação e capacitação junto às comunidades (BIENAL DE CURITIBA..., 2019).

### 5.3 POCKET PARK DO CICLISTA

O terceiro caso analisado corresponde à Praça de Bolso do Ciclista (Figura 24), localizada na esquina das ruas São Francisco e Presidente Faria, na região central e histórica da cidade de Curitiba, próxima a vários pontos de interesse, como a Catedral Basílica Menor Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, o Passeio Público, o Teatro Guaíra, a Praça Santos Andrade e a Rua XV de Novembro. Foi implantada em 2014 sobre um terreno de 127m<sup>2</sup> cedido pela PMC, que acompanhou o projeto através do setor de projetos do IPPUC. Teve como objetivo proporcionar um espaço de lazer para ciclistas e amantes do esporte e estilo de vida, também já tendo sido utilizado para oficinas e apresentações culturais (SANTANA, 2016).



Figura 24 - Praça de Bolso do Ciclista  
Fonte: Ortolan (2018b).

Sua idealização foi iniciada em 2011, a partir de grupo de ciclistas, na maioria integrantes da Ciclolguaçu - Associação de Ciclistas do Alto Iguaçu, juntamente com a Bicletaria Cultural, um espaço que une cultura e apoio ao ciclista urbano, ambos localizados em frente à Praça de Bolso do Ciclista. O coordenador da Ciclolguaçu já tinha experiência junto ao coletivo de artistas Interlux Arte Livre, ligados à arte contemporânea e intervenções urbanas (SANTANA, 2016).

O Interlux fez ocupação de um terreno de um posto abandonado, terrenos baldios, a gente fez praças piratas em terreno baldio, a gente criou a jardinagem libertária [...] o Interlux teve toda uma gama de ações, de intervenções urbanas, que tinham características de ocupação de espaços públicos e ressignificação dos espaços públicos. E eu vejo assim claramente que o que aconteceu na praça foi um exercício assim, a concretização de exercícios libertários que o Interlux tinha experimentado de forma bastante anárquica assim, descompromissada até, nos seus anos de atuação, principalmente de 2005 até 2010, então a gente teve essa escola prévia (SANTANA, 2016, p. 68)

A proposta foi bem recebida pela gestão municipal (2009/2012), que tinha proposto no seu Plano de Governo o “Projeto Novo Centro” – que entre outras ações previa a requalificação das ruas Riachuelo e São Francisco, adjacentes ao terreno da Praça de Bolso do Ciclista (IPPUC, 2012). O projeto foi desenvolvido pelo IPPUC tendo três dimensões conceituais: a simbólica, representada pela jabuticabeira plantada na esquina – “uma semente verde em meio à aridez do centro da cidade”; a utilitária, representada pelo mobiliário, equipamentos para bicicletas e a instalação de wi-fi de acesso aberto, reforçando a ideia de praça; e a comunitária, estaria na dinâmica entre os espaços propostos, os equipamentos, o jardim comunitário vertical (não executado) somados a interação dos usuários (SANTANA, 2016, p. 71).

Destaca-se que, apesar de o projeto ter sido viabilizado pela prefeitura, a construção foi feita no regime de mutirão devido às dificuldades burocráticas encontradas para contratação da execução dos serviços; foi uma iniciativa da comunidade que se adaptou diante do contexto imposto. Nesta parceria:

[...] a Prefeitura doou o terreno, fez o projeto arquitetônico inicial e providenciou os ajustes na área, além dos materiais e equipamentos. Os cicloativistas entraram com a mão de obra. Os trabalhos foram realizados nos finais de semana por cicloativistas e suas famílias, além de muitos voluntários (CURITIBA, 2014).

Em 2014, durante o Terceiro Fórum Mundial da Bicicleta, realizado em Curitiba, foi executada a primeira intervenção artística na praça – que ainda não tinha sido inaugurada por estar com as obras atrasadas. A obra da artista suíça Mona Caron representa um elemento floral (Figura 25).



Figura 25 - A intervenção de Mona Caron pode ser observada ao fundo da Praça  
Fonte: Ortolan (2018b).

Segundo a artista, o elemento remete ao “florescimento do ambiente urbano, que está dando origem a novas formas de se locomover na cidade, como o uso da bicicleta”; há, pois, uma nítida referência às ideias de que a arte pública corresponde a um ideal e deve possuir uma finalidade engajada. Além de Caron, outros artistas fizeram inserções nos muros e na empena do edifício vizinho, no entanto com temáticas e estilos muito díspares (MENDES, 2020a).

#### 5.4 COMPARATIVO E ANÁLISES: AS TRÊS ESTRATÉGIAS CURITIBANAS

Uma vez apresentadas as particularidades dos três estudos de caso selecionados, com seus respectivos contextos urbanos e históricos, bem como detalhes acerca dos artistas envolvidos nas Artes Urbanas em questão, parte-se para sua compreensão à luz da Estrutura Analítica proposta no Capítulo 4 desta dissertação. O objetivo desta avaliação é compreender, a partir dos quatro critérios elencados – legalidade, poluição visual, escala, e interferência sobre a imagem da cidade – de que forma as Artes Urbanas selecionadas se relacionam com a cidade de Curitiba e sua população, agregando positivamente para experiência urbana. O Quadro 05 permite que essa análise seja feita de forma comparativa entre os três casos da seleção..

Quadro 05 - Análise comparativa dos casos selecionados

CRITÉRIOS E MÉTRICAS	CASOS ANALISADOS		
	MOINHO REBOUÇAS	BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA	PRAÇA DE BOLSO DO CICLISTA
<b>LEGALIDADE</b>			
Modalidade de contratação	CONVITE	CONVITE	INICIATIVA DOS USUÁRIOS
As obras tiveram o consentimento dos proprietários dos imóveis ou, no caso de bem público, a autorização do órgão competente	SIM	SIM	SIM
Quanto ao atendimento das normas municipais e de outras instâncias governamentais, inclusive as responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico	ATENDE	ATENDE	ATENDE
<b>RESULTADO</b>	<p>As obras obtiveram autorização de órgão públicos envolvidos (nestes casos proprietários dos imóveis), mas não foram submetidas a nenhum tipo de aprovação prévia, no entanto elas não apresentam indícios de irregularidades. No que diz respeito à legalidade concluímos que as obras atendem aos requisitos necessários, ainda que não seja possível identificar quais os critérios balizaram a autorização pelo poder público. A legalidade parece ser, em síntese, objeto de livre interpretação e conveniência do poder público, o que abre questionamentos sobre o potencial de deslegitimação de manifestações artísticas que se opunham ao <i>establishment</i>.</p>		

(Continua)

Quadro 05 - Análise comparativa dos casos selecionados

CRITÉRIOS E MÉTRICAS	CASOS ANALISADOS					
	MOINHO REBOUÇAS		BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA		PRAÇA DE BOLSO DO CICLISTA	
<b>POLUIÇÃO VISUAL</b>						
	O ambiente perdeu um ou mais dos seus aspectos essenciais?	A obra é causadora e/ou participa de forma significativa do processo de poluição visual?	O ambiente perdeu um ou mais dos seus aspectos essenciais?	A obra é causadora e/ou participa de forma significativa do processo de poluição visual?	O ambiente perdeu um ou mais dos seus aspectos essenciais?	A obra é causadora e/ou participa de forma significativa do processo de poluição visual?
1. Singularidade ou clareza da figura-plano de fundo	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO	SIM	SIM
2. Simplicidade da forma						
3. Continuidade						
4. Predomínio						
5. Clareza de junção						
6. Diferenciação direcional						
7. Alcance visual						
<b>RESULTADO</b>	O conjunto dos edifícios do Moinho Rebouças e seu entorno mantêm seus aspectos essenciais, sem comprometer o equilíbrio e a harmonia da paisagem urbana próxima; as obras de Arte Urbana atendem aos requisitos de métricas propostos. <b>O conjunto não se caracteriza como poluição visual.</b>	Os edifícios da Rodoferroviária de Curitiba e da Casa Hoffmann, assim como seus entornos, mantiveram os aspectos essenciais sem comprometer o equilíbrio e a harmonia dos espaços públicos internos e externos; as obras de Arte urbana atendem aos requisitos de métricas propostas. <b>O conjunto não se caracteriza como poluição visual.</b>	A praça de Bolso do Ciclista <b>não</b> mantém seus aspectos essenciais originais, e acaba por comprometer o equilíbrio e a harmonia da paisagem urbana próxima; as obras de Arte urbana não atendem a todos os requisitos de métricas propostos. <b>O conjunto se caracteriza como poluição visual do tipo IMPREVISTA<sup>13</sup>.</b>			

(Continua)

<sup>13</sup> A “Poluição imprevista” ocorre em ambientes onde se registra a tentativa de organização de um sistema novo, introduzindo uma variedade nova de usos e significados que correspondem à elevação do repertório a uma taxa superior de informação (VARGAS, 2001 – vide item 3.2.2).

Quadro 05 - Análise comparativa dos casos selecionados

CRITÉRIOS E MÉTRICAS		CASOS ANALISADOS		
		MOINHO REBOUÇAS	BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA	PRAÇA DE BOLSO DO CICLISTA
<b>ESCALA</b>				
<b>PORTE</b>	1. Escala intrínseca / convencional / natural	GRANDE	GRANDE/MÉDIO (DIVERSIFICADA)	MÉDIO/PEQUENO (DIVERSIFICADA)
	2. Escala do componente ou elementar	MÉDIO	MÉDIO	MÉDIO/PEQUENO (DIVERSIFICADA)
	3. Escala contextual	MÉDIO	MÉDIO/ PEQUENO (DIVERSIFICADA)	MÉDIO
	4. Escala do observador / usuário	GRANDE	GRANDE/MÉDIO (DIVERSIFICADA)	MÉDIO/PEQUENO (DIVERSIFICADA)
	5. Escala humana	GRANDE	GRANDE/MÉDIO (DIVERSIFICADA)	MÉDIO/PEQUENO (DIVERSIFICADA)
	6. Escala pessoal	GRANDE	GRANDE/MÉDIO (DIVERSIFICADA)	MÉDIO/PEQUENO (DIVERSIFICADA)
<b>FAIXAS DIMENSIONAIS RELATIVAS</b>	1. Território	NÃO	-	-
	2. Cidade	NÃO	-	SIM
	3. Edifícios monumentais	NÃO	SIM	-
	4. Edifícios coletivos	SIM	SIM	-
	5. Edifícios domésticos	NÃO	-	-
	6. Interior residencial	NÃO	-	-

(Continua)

Quadro 05 - Análise comparativa dos casos selecionados

CRITÉRIOS E MÉTRICAS	CASOS ANALISADOS		
	MOINHO REBOUÇAS	BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA	PRAÇA DE BOLSO DO CICLISTA
<b>ESCALA</b>			
<b>RESULTADO</b>	Quanto aos tipos de escalas, nestas intervenções de Arte Urbana, predomina a GRANDE ESCALA. Por se tratar de obra de Arte Urbana inserida em edifício institucional e de serviços de médio porte, pode ser classificada na faixa dimensional de EDIFÍCIOS COLETIVOS, confirmando nossa faixa de interesse.	Quanto aos tipos de escalas, nas intervenções de Arte Urbana analisadas, predomina o porte de MÉDIA ESCALA, o porte pode se manter mesmo se considerarmos o evento da Bienal como um todo. Por se tratar de obra de Arte Urbana inserida em vários locais da cidade durante o evento, pode ser classificada na faixa dimensional de CIDADE, confirmando nossa faixa de interesse.	Quanto aos tipos de escalas, nas intervenções de Arte Urbana analisadas, predomina o porte de MÉDIA ESCALA. Por se tratar de obra de Arte Urbana inserida em meio urbano, pode ser classificada na faixa dimensional de CIDADE, confirmando nossa faixa de interesse.
<b>INTERFERÊNCIA</b>			
Nível cultural, visual e estético	EXPRESSIVO	EXPRESSIVO	EXPRESSIVO
Nível econômico	NEUTRO	EXPRESSIVO	NEUTRO
Nível social	INEXPRESSIVO	NEUTRO	EXPRESSIVO
<b>RESULTADO</b>	Estas inserções de Arte Urbana contribuíram, mesmo que de forma singela, para a consolidação da imagem cultural da região, essencialmente por suas características de qualidade artística e reconhecimento público, por outro lado, não observamos ganhos econômicos e sociais significativos, isso fica evidente quando se está cogitando a remoção delas.	As obras de Arte Urbana da Bienal apresentam grande potencial para contribuir para a consolidação da imagem cultural da cidade, principalmente por serem obras avalizadas pela curadoria do evento, também apresentam ganhos econômicos, fomentando o turismo a cada dois anos e geralmente são obras que abordam conceitualmente temas sociais.	Nas primeiras manifestações de Arte Urbana deste caso, transmitem os ideais e objetivos iniciais da praça, alcançando grande destaque na mídia e apoiando a discussão acerca do tema, no entanto as transformações que o lugar sofreu ao longo do tempo, fizeram com que o espaço perdesse suas características naturais que lhe deram origem, perdendo sua atratividade.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para o primeiro caso analisado – do Moinho Rebouças – é possível observar que a revitalização esperada para a região continua sendo um dos grandes desafios urbanos de Curitiba. Fica evidente que se trata de um conjunto de ações pontuais e unidirecionais, sem vínculo com políticas públicas mais abrangentes e de longo prazo, conseqüentemente não são suficientes para provocar efeitos positivos duradouros. No que diz respeito à Arte Urbana propriamente, pode-se afirmar que a realização destas obras, mesmo que efêmeras, apresentou um impacto substancial na paisagem da região, com grande potencial de ordem estética, mas com menor intensidade devido à área de abrangência do Moinho Rebouças. Foram observados, ainda, fatores relacionados à melhoria do espaço público e da relação dos indivíduos com o lugar.

Quando considerado o segundo caso selecionado para esta análise, destaca-se que a maioria das obras de Arte Urbana apresentadas nas Bienais de Curitiba foi removida ao final do evento como uma condição natural, poucas ainda permanecem na cidade. Os dois exemplos aqui apresentados se consolidaram como obras permanentes apesar do caráter efêmero, levantando-se ao questionamento de quais se mantêm e com base em quais critérios de seleção, evidenciando a natureza contraditória de legitimação via aspectos da legalidade.

Desta forma, pode-se afirmar que a Bienal de Arte Contemporânea se consolidou ao longo do tempo como um importante promotor da Arte Urbana em Curitiba, apresentando obras produzidas por artistas selecionados, transmitindo assim cultura ao alcance de todas as classes sociais, principalmente àquelas que não possuem acesso facilitado à arte. Também, trata-se de uma iniciativa que oferece oportunidades tanto para artistas, que encontram um instrumento oficial para expor e divulgar seu trabalho, quanto para a própria cidade, que recebe grande visibilidade atraindo oportunidade de negócios e pode se beneficiar com a permanência das obras. Nessa perspectiva, reconhece-se uma relação tripartite de beneficiários dessa produção artística, indo muito além da parte financeira – que é, com certeza, fundamental para viabilizar o processo – mas abrangendo um caráter de formação cidadã e propulsor de construção da identidade da cidade.

Por fim, para o terceiro caso selecionado para esta análise – a Praça de Bolso do Ciclista –, é possível afirmar que se trata de um projeto que alcançou sucesso apesar das dificuldades, tornando-se realidade através da vontade de uma minoria

organizada. Em termos de ocupação de pequenas áreas urbanas ociosas, contribui significativamente para a dinamização daquele lugar e se mostrou uma inovação para o contexto urbano de Curitiba. Apesar da demora para viabilizar a proposta, o desafio de edificar a praça foi tomado pela comunidade, utilizando soluções de baixo custo e curto prazo. Destaca-se que a aposta na força de pequenas e rápidas intervenções para a ocupação de vazios urbanos é chamada de “Urbanismo Tático”, uma atividade recorrente nas grandes cidades do século XXI, de caráter efêmero, mas que em Curitiba, principalmente pela contribuição da prefeitura, pode se tornar uma obra permanente.

Deve-se reconhecer nesse cenário ainda que esse tipo de imóvel – vazios urbanos em áreas adensadas da cidade, com dimensões reduzidas e localizado em áreas degradadas – perde substancialmente seu valor econômico e o potencial de uso hegemônico, podendo ficar sem ocupação por longos períodos à espera de uma melhoria da região e, num ciclo vicioso, contribuindo para depreciar ainda mais seu entorno. A boa utilização destes espaços está, pois, diretamente ligada à administração pública: quando ela está engajada na implantação de políticas sociais voltadas a atender as necessidades da população, os resultados podem ser positivos; se a gestão, no entanto, não for atuante e condescender com a existência destes locais sem atribuir-lhes relevância econômica ou social, podem se tornar nocivos à malha urbana (CONTI; PEIXOTO FARIA; TIMÓTEO, 2015).

Quanto à contribuição da Arte Urbana para este espaço central da cidade, pode-se destacar dois aspectos relevantes. O primeiro é positivo, ligado à criação de identidade do lugar; é possível notar mais claramente este aspecto nas primeiras intervenções artísticas da praça, que transmitem seus ideais e objetivos iniciais - e que alcançaram grande destaque na mídia local, apoiando a discussão acerca do tema (CURITIBA, 2014b; LIVISKI, 2014; PRAÇA..., 2014).

O segundo aspecto, contudo, é negativo; leva em consideração as transformações que o lugar sofreu ao longo do tempo, que apesar de continuar tendo sua função como ponto de encontro dos ciclistas e desenvolver atividades sociais (PRAÇA DE BOLSO..., 2022), foi sendo sobrecarregado de informações visuais, essencialmente pelo uso exagerado de grafites e pichações, fazendo com que o espaço tenha perdido suas características de origem. A praça passou por duas

revitalizações empreendidas pela comunidade local (RAICOSKI, 2017), mas a tendência à poluição visual se mantém, confirmando uma característica intrínseca desta obra.

Com estes três casos analisados foi possível compreender melhor como o poder público local percebe e de fato se utiliza, mesmo que timidamente, da Arte Urbana como elemento de promoção da imagem da cidade, evidenciando que esta pode realmente ser uma importante ferramenta da gestão urbana a ser incorporada nas estratégias locais. Ficou claro também que estas intervenções artísticas se viabilizam através da iniciativa dos próprios artistas ou de grupos ligados ao meio artístico, que buscam os recursos financeiros através da lei de incentivo à cultura, patrocinadores privados ou de recursos próprios.

Apesar das particularidades locais, nossas observações confirmam aquilo que é apontado por vários autores, segundo os quais a arte e a cultura são hoje entendidas como mais-valias para a valorização do território e da imagem da cidade. No caso específico da Arte Urbana, a sua utilização pelos diversos agentes sociais, sejam eles públicos ou privados, está crescendo, principalmente pelo seu caráter midiático e de fácil mobilização, fazendo emergir novas questões acerca do tema. (CAMPOS; ABALOS JÚNIOR; RAPOSO 2021, p. 702).

Nos estudos de casos vemos fortes indícios desta forma de utilização da Arte Urbana, onde o poder público participa como incentivador, sem criar obstáculo, garantindo assim que a imagem da cidade (ou da administração) não entrem em conflito com a diversidade de posturas dos grupos sociais locais, ganhando desta forma visibilidade imediata e gratuita. Não podemos determinar se isso é bom ou não para a comunidade em geral, mas podemos afirmar que este fenômeno poderia ser explorado de maneira mais eficiente, gerando ganhos de diversas formas, para todos os envolvidos direta ou indiretamente, naturalmente esta é uma visão otimista onde a Arte Urbana é aceita como uma prática democrática, vitalizante e que de fato benéfica nas intervenções urbanas.

Talvez a tentativa de domesticar a arte de rua não seja realmente a grande questão, o fato é que mesmo sendo legalizada ela continuará gerando polêmicas, sejam obras extremamente radicais ou mesmo singelas não importa! Trazer para o debate assuntos das mais variadas ordens se tornou uma de suas funções sociais,

mesmo que lhe sejam determinadas restrições, como a imposição do local, limites de tamanho ou de orçamento, o artista sempre terá a liberdade em nossa atual sociedade democrática, para conceituar sua obra de forma a estabelecer uma ligação mais contundente com o espectador, muito além das questões estéticas. Afinal, transcender o objeto e promover a reflexão subjetiva sobre a obra de arte é o que se propõe a arte contemporânea.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação partiu do objetivo de investigar o fenômeno das Artes de rua (*street-art*) enquanto artes visuais na cidade contemporânea, buscando entender como essas manifestações surgiram e qual seu status atual em relação às políticas públicas locais. A escassez de dados suficientemente robustos para identificar a conexão entre Arte Urbana e Políticas Públicas na cidade de Curitiba aliada às evidências existentes na literatura apontam para a importância no aprofundamento dos estudos sobre o tema. Soma-se a isso o fato de que, na atualidade, estes tipos de manifestações artísticas vêm sendo globalmente incentivados, permitindo colocar o tema em destaque na agenda de pesquisa dos estudos urbanos. Como asseverou Peixoto (2012), “uma intervenção deste tipo (Arte Urbana), mesmo sendo pontual, pode colocar o dedo em uma ferida muito maior e fazer vibrar condições urbanas muito mais complexas, que extrapolam em muito aquele ponto específico em que está inserida”.

Buscou-se, assim, entender como essas manifestações surgiram e qual seu *status* atual em relação às políticas públicas locais, tendo como recorte territorial a cidade de Curitiba, por apresentar um número satisfatório de contemporâneos e significativos exemplos de Arte Urbana e, também, pela sua condição imagética de “Cidade Modelo”.

A partir da revisão de literatura foi possível discutir o fenômeno em profundidade, compreender as motivações de sua origem e como se manifestam na atualidade. Viu-se que, historicamente, a Arte Urbana nasce pelas mãos de grupos marginalizados como mais uma forma de denúncia das contradições sociais, relacionando arte, política e questões sociais, passam a ocupar os espaços públicos utilizando intensamente as superfícies da cidade como suporte.

Desta forma, rompe-se com os espaços institucionalizados dos museus e galerias de arte, tornando-se um produto de consumo mais amplo, capaz de alcançar grupos sociais que antes não tinham acesso a arte e cultura, chegando ao cenário atual como um novo meio de democratização da Arte e se consolidando como uma modalidade de expressão artística contemporânea de cunho popular, oferecendo, por um lado, valiosas contribuições para transformação dos espaços públicos e por outro

uma grande carga de responsabilidade por parte daqueles que participam direta ou indiretamente do processo.

A discussão teórica permitiu a identificação de quatro condicionantes de interação entre Arte Urbana e a Cidade, sendo eles a legalidade, a poluição visual, a escala e a interferência. As quatro categorias mostraram-se pertinentes para a realização de estudos de caso, apontando para caminhos metodológicos em estudos futuros sobre o tema.

Neste sentido, a Estrutura Analítica – proposta no capítulo 4 – enfrentou o desafio de estabelecer conceitos operacionais e métricas para cada uma das categorias, sustentadas por subsídios teóricos, criando uma aproximação da discussão da Arte Urbana no campo dos Estudos Urbanos.

Para a aplicação experimental, foram selecionados três casos referenciais na cidade de Curitiba, sendo dois deles de requalificação do espaço público e o terceiro de evento artístico de grande abrangência. Em todos evidencia-se uma contribuição significativa da Arte Urbana, possibilitando discorrer sobre as relações desta com a produção social do espaço urbano; observam-se, assim, como os agentes públicos e sociais locais se articulam para imprimir novos significados sobre o espaço construído e legitimá-los.

Por fim, os resultados obtidos contribuem para o campo, apontando para diversos caminhos futuros de pesquisa, dentre os quais se destaca o aprofundamento nas investigações – a nível nacional e internacional – de como outras cidades vêm utilizando a Arte Urbana como uma estratégia em suas gestões públicas; com isso, pode-se identificar tendências e medir as taxas de sucesso obtidos nessas outras localidades. Outro aspecto interessante que pode ser examinado são as relações entre os diversos agentes que intermediam a viabilização desse tipo de arte, pois sua exequibilidade é complexa e acaba gerando a necessidade de intermediários, que consomem grande parte dos recursos destinados às obras com serviços de consultoria ou gerenciamento, sem contar com fortes indícios de cobrança de propinas para aceitação dos projetos.

## REFERÊNCIAS

ALEXANDER, V. **Sociology of the Arts**: Exploring Fine and Popular Forms. Malden e Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

ALMEIDA, D. **Reinventando a Urbanidade**. Lisboa: Companhia de Arquitetura e Design, 2009. Disponível em: <[http://planetacad.com/presentationlayer/Artigo\\_01.aspx?id=126&canal\\_ordem=0402](http://planetacad.com/presentationlayer/Artigo_01.aspx?id=126&canal_ordem=0402)>. Acesso em: 08 mar. 2020.

AMARAL, J. G. **Problemática da poluição visual nas grandes metrópoles. Rua 25 de março**: antecedentes e perspectivas. 2009. 157 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

AMORIM, E. Curitiba em 1857. **Memória Urbana**, 1 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.memoriaurbana.com.br/curitiba-em-1857/>>. Acesso em 28 jul. 2022.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARTISTA inicia interferência urbana na Casa Hoffmann. **Bem Paraná**, Notícias, 01 set. 2011. Disponível em: <<https://www.bemparana.com.br/noticia/artista-inicia-interferencia-urbana-na-casa-hoffmann-187385#.YuGMmRbMLjh>>. Acesso em 19 jul. 22

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

BANKSY. **Outside**. Website, s/d. Disponível em: <<https://www.banksy.co.uk/out.html>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

BARACHO, M. L. G. **Rebouças, o bairro na história da cidade**. Boletim informativo da Casa Romário Martins, Curitiba, v. 26, n. 124, p. 1-117, 2000.

BIENAL DE CURITIBA. **Sobre**. Website, 2019. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2019/sobre/>>. Acesso em: 11 jul. 2022.

BIENAL DE CURITIBA propõe diálogo multicultural no âmbito do BRICS. **Revista Museu**, 14 out. 2019. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/7307-14-10-2019-bienal-de-curitiba-propoe-dialogo-multicultural-no-ambito-do-brics.html>>. Acesso em 20 jul. 2022.

BIENAL Internacional de Curitiba leva cores a pontos da rodoferroviária. **RPC Paraná**, 15 out. 2015. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2015/10/bienal-internacional-de-curitiba-leva-cores-pontos-da-rodoferroviaria.html>>. Acesso em 21 jul. 2022.

BOAS, P. B. S. V. **Arte Urbana como metodologia de Reabilitação Urbana: O caso do Bairro Social Quinta do Mocho**. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade do Minho, Minho, Portugal, 2019.

BORÉN, T.; YOUNG, C. Getting Creative with the “Creative City”? Towards New Perspectives on Creativity in Urban Policy. **International Journal of Urban and Regional Research**, v. 37, n. 5, p. 1799-1815, 2012. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-2427.2012.01132.x>>. Acesso em: 12 jun. 2022.

BOTTALLO, M. F. C. **Arte de Rua na Mira da (I)Legalidade: Redesenhando a Paisagem Urbana**. 2018. 146 f. Dissertação (Mestrado em Direito Ambiental) – Universidade Católica de Santos, Santos, 2018. Disponível em: <<https://tede.unisantos.br/handle/tede/4521>>. Acesso em: 23 jun. 2022.

BRANDÃO, P. **O chão da cidade: guia de avaliação do design de espaço público**. Lisboa: Centro Português do Design, 2002.

BRASIL. **Lei n. 6938, de 31 de agosto de 1981**. Dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente, seus fins e mecanismos de formulação e aplicação, e dá outras providências. Brasília, DF: Senado Federal, 1981.

\_\_\_\_\_. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

\_\_\_\_\_. **Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Senado Federal, 1998.

\_\_\_\_\_. **Emenda Constitucional n. 19, de 04 de junho de 1998**. Modifica o regime e dispõe sobre princípios e normas da Administração Pública, servidores e agentes políticos, controle de despesas e finanças públicas e custeio de atividades a cargo do Distrito Federal, e dá outras providências. Brasília, DF: Senado Federal, 1998.

\_\_\_\_\_. **Lei n. 12.408, de 25 de maio de 2011**. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília, DF: Senado Federal, 2011.

CAIXADO, M. Q. **Arte urbana: estratégias de revitalização dos espaços públicos degradados**. 2017. 159 f. Dissertação (Mestrado integrado em Arquitetura) – Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/2639>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

CAMARGO, G. L. V. Esculturas públicas em Curitiba e a estética autoritária. **Revista de Sociologia e Política**, n. 25, nov. 2005.

CAMPOS, R. Poder local, arte urbana e festivalização da cultura. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 125, p. 53-76, 2021.

CAMPOS, R.; ABALOS JÚNIOR, J. L.; RAPOSO, O. Arte urbana, poderes públicos e desenvolvimento territorial: uma reflexão a partir de três estudos de caso, **Etnográfica [Online]**, v. 25, n. 3, p. 681-706, 2021. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/etnografica/10747>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

CAMPOS, R.; CÂMARA. S. **Arte(s) urbana(s)**. Lisboa: Edições Húmus, 2019.

CAMPOS, R.; SEQUEIRA. A. Entre vhils e os jerónimos: arte urbana de Lisboa enquanto objeto turístico. **Horizontes antropológicos UFRGS**, ano 25, n. 55, p. 119-151, set./dez. 2019.

CARTAXO, Z. Arte nos Espaços Públicos: a cidade como realidade. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/431>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

CARTAXO, Z. **Pintura em distensão**. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro, 2006.

CARVALHO, J. R. Lisboa, capital da arte urbana. **On the w@terfront**, n. 30 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/viewFile/280295/368056>>. Acesso em: 21 mar 2022.

CARVALHO, A. S. **Curitiba**: imagem do planejamento ou planejamento da imagem? 2008. 99 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

CASTILHO, C. Sob pressão, artista altera obra que retrata vagina em parede da rodoviária de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Caderno G, 04 nov. 2015. 2015a. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/artes-visuais/sob-pressao-artista-altera-obra-que-retrata-vagina-em-parede-da-rodoviaria-de-curitiba-6rszynk0t0nZR7okfq5n79nn6/>>. Acesso em 21 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. Críticos defendem Tom 14; histórico recente de censura envolve livro e exposições. **Gazeta do Povo**, Caderno G, 05 nov. 2015. 2015b. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/artes-visuais/criticos-defendem-tom-14-historico-recente-de-censura-envolve-livro-e-exposicoes-bjxsofs15uyef871jrarvrylq/>>. Acesso em 21 jul. 2022.

CASTLEMAN, C. **Getting Up**: Subway Graffiti in New York. Cambridge, MA: The MIT Press, 1982.

CONTI, E. F.; PEIXOTO FARIA, T. DE J.; TIMÓTEO, G. M. **Os vazios urbanos versus a função social da propriedade**. Boletim de Geografia, v. 32, n. 3, p. 151 - 169, 2015.

CURITIBA. **Decreto n. 223, de 12 de março de 2003**. Dispõe sobre a área de abrangência do setor especial Novo Rebouças, estabelece condições para o licenciamento de atividades econômicas e dá outras providências. Curitiba, 12 mar. 2003.

\_\_\_\_\_. Parceria entre Prefeitura e comunidade torna realidade a Praça de Bolso do Ciclista. **Notícias**, 22 set. 2014. 2014a. Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/parceria-entre-prefeitura-e-comunidade-torna-realidade-a-praca-de-bolso-do-ciclista/34189>>. Acesso em 12 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. Praça de Bolso do Ciclista recebe intervenção de artistas locais. **Notícias**, 28 nov. 2014. 2014b. Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/praca-de-bolso-do-ciclista-recebe-intervencao-de-artistas-locais/34950>>. Acesso em 22 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. Projeto de Lei Ordinária. Proposição 005.00174.2018. **Sistema de Proposições Legislativas**, 19 dez. 2018. Disponível em: <[https://www.cmc.pr.gov.br/wspl/sistema/ProposicaoConsultaForm.do?back\\_action=>](https://www.cmc.pr.gov.br/wspl/sistema/ProposicaoConsultaForm.do?back_action=>)>. Acesso em: 17 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. **Lei n. 15.388, de 14 de março de 2019**. Institui o Programa Rosto da Cidade de Combate à Poluição Visual, à Pichação e Degradação da Cidade, no Município de Curitiba e dá outras providências. Curitiba, 14 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. Casa Hoffmann - Estudos do Movimento. **Cultura**, s/d. Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/servicos/casa-hoffmann-estudos-do-movimento/588>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

CURITIBA ganha obra de Ramed para o Festival de Teatro. **Tribuna**, 7 mar. 2008. Disponível em: <<https://tribunapr.uol.com.br/mais-pop/curitiba-ganha-obra-de-remed-para-o-festival-de-teatro/>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

D'ORNELAS, S. Moinho desativado será primeiro prédio público sustentável de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Haus, 16 set. 2019. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/moinho-desativado-sera-primeiro-predio-publico-sustentavel-de-curitiba/>>. Acesso em 10 jul. 2022.

DEUTSCHE, R. **Evictions**: art and spatial politics. Cambridge: MIT press, 1996.

DUARTE, A. Projeto Crocheterê quer levar vida e cores às árvores da Reta. **Net Diário**, 08 ago. 2018. Disponível em: <<https://netdiario.com.br/noticias/projeto-crocheterê-quer-levar-vida-e-cores-as-arvores-da-reta/>>. Acesso em 22 jul. 2022.

FARTHING, S. **Tudo Sobre Arte**: Os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERRARA, L. A. **Poluição Visual e Leitura do Ambiente Urbano**. São Paulo, 1976.

FERRARA, L. A.; DUARTE, F.; CACTANO, K. E. **Curitiba**: do modelo à modelagem. São Paulo: Annablume; Curitiba: Champagnat, 2007.

FERRELL, J. **Crimes of Style**: Urban Graffiti and the Politics of Criminality. Boston, MA: Northeastern University Press, 1996.

FERRO, L. **Da Rua para o Mundo**: Etnografia Urbana Comparada do Graffiti e do Parkour. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. 2016.

FONTES, P. 7 painéis ao ar livre para você conhecer mais sobre arte urbana em Curitiba. **Clube Gazeta do Povo**, Notícias, 01 nov. 2017. Disponível em: <<https://clube.gazetadopovo.com.br/noticias/outros/paineis-ao-ar-livre-arte-urbana-curitiba/>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

FREITAS, A. A consolidação do moderno na história da arte no paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**, v. 8, n.2, p. 87-124, 2003.

FRANCE PRESSE. Christo, artista plástico conhecido por 'embrulhar' monumentos, morre aos 84 anos. **G1**, Pop & Arte, 01 jun. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/06/01/christo-artista-plastico-conhecido-por-embrulhar-monumentos-morre-aos-84-anos.ghtml>>. Acesso em 20 jul. 2022.

GAMA, W. A raiz do povo brasileiro. **Street Murals**. Wescover, 2016. Disponível em: <<https://www.wescover.com/p/street-murals-by-wes-gama-at-fundacao-cultural-de-curitiba--Prkf2gryiS>>. Acesso em 19 jul. 2022.

GARCIA, F. E. S. **Cidade espetáculo**: política, planejamento e city marketing. Curitiba: Palavra, 1997a.

\_\_\_\_\_. A cidade reinventada: o papel do turismo urbanístico em Curitiba. In: **Encuentro de Geógrafos de América Latina**, 13., 1997, Buenos Aires. Buenos Aires: UBA, 1997b.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos e pesquisa**. 3a ed. São Paulo: Atlas; 1995.

GUINARD, P.; MARGIER, A. Art as a New Urban Norm: Between Normalization of the City through Art and Normalization of Art through the City in Montreal and Johannesburg. **Cities**, n. 77, p. 13-20, 2018.

GUINSKI, O. D. **Imagens da evolução de Curitiba**. São Paulo: Quadrante, 2002.

GUSSO, R. J. **O novo Rebouças: revitalização urbana, cultura e gentrificação (1997- 2003)**. 2004. 46 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

HAGIO, C. P. B. **A questão da escala em obras de arte, arquitetura e design**. 2014. 96f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HOLZHERR, F. Master of Light: James Turrell’s Mind-Expanding Installations. **Fineartmultiple**, 2018. Disponível em: <<https://fineartmultiple.com/blog/james-turrell-light-installations/>>. Acesso em 20 jul. 2022.

INGLIS, D. “Thinking ‘art’ sociologically”. In: David Inglis; John Hughson (Eds.), **The Sociology of Art: Ways of Seeing**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

INTERVENÇÕES artísticas dão novas cores ao Moinho Rebouças. **Bem Paraná**, Notícias, 18 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.bemparana.com.br/noticia/intervencoes-artisticas-dao-novas-cores-ao-moinho-reboucas--#.YuFITNjMLbp>>. Acesso em 18 jul. 2022.

IPPUC – INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA. **Revitalização Rua São Francisco** (Cartilha). Prefeitura Municipal de Curitiba. 2012.

\_\_\_\_\_. **História. Planejamento Urbano**. s/d. Disponível em: <<https://ippuc.org.br/>>. Acesso em 22 jul. 2019.

KLEIN, M.; COX, B.; TUCK, K.; BAKER, T.; JONES, R.; SCHLOFFEL-ARMSTRONG, S. (2021). **Pop-up publics: Temporary publicness at the Auckland Night Markets**. *New Zealand Geographer*, 1–9. <https://doi.org/10.1111/nzg.12298>

KOOLHAAS. R. **Small, medium, large, extra-large**. Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau. New York: Monacelli Press, 1995.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITE, J. R. M. (Coord.). **Manual de Direito Ambiental**. São Paulo: Saraiva, 2015. Disponível em: <<https://app.saraivadigital.com.br/leitor/ebook:580611>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

LEPETIT, B. **Por uma nova história urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LIMA, C. M. S. **Risco para quê? - A Arte Urbana e a Produção do Espaço Público na urbe Latino-Americana**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, Orientador: Sergio Manuel, Merencio Martins, 2021.

LIVISKI, I. Praça de bolso do ciclista: reinvenção urbana e práxis de cidadania. **Contemporantes – Revista mensal de difusão cultural**, v. 16, 24 dez. 2014. Disponível em: <<https://revistacontemporantes.blogspot.com/2014/12/praca-de-bolso-do-ciclista-reinvencao.html>>. Acesso em 13 jul. 2022.

LOPES, A. C. **O Papel da Arte na Reabilitação Urbana**: uma análise comparativa. 2014. 303 f. Tese (Doutorado em Ambiente) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2014.

LOWE, S. S. **The art of community transformation**. Education and Urban Society. SAGE Publications Inc., 2001.

LYNCH, K. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACDONALD, N. **The Graffiti Subculture**: Youth, Masculinity and Identity in London and New York. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2001.

MARQUES, C. Intervenções artísticas dão novas cores ao Moinho Rebouças. **Obras de Arte**, 19 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.obrasdarte.com/intervencoes-artisticas-dao-novas-cores-ao-moinho-reboucas/#prettyPhoto>>. Acesso em: 18 jul. 2022.

MATARASSO, F. **Use or Ornament?** The social impact of participation in the arts. Stroud: Comedia, 1997. Disponível em: <<https://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2017/01/1997-Matarasso-Use-or-Ornament-The-Social-Impact-of-Participation-in-the-Arts-1.pdf>>.

MEDEIROS, H. F. **Plano de ação e projetos urbanos**: Rebouças, Curitiba/PR. 2011. 330 f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade) –Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MENDES, A. A Importância da arte pública como ressignificador dos espaços urbanos. **Prédios de Curitiba desde 1916**, 29 mar. 2020. 2020a. Disponível em: <<https://prediosdecureitiba.com.br/a-importancia-da-arte-publica-como-ressignificador-dos-espacos-urbanos/>>. Acesso em 12 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. A necessidade da representatividade negra no grafite curitibano. **Prédios de Curitiba desde 1916**, 8 abr. 2020. 2020b. Disponível em:

<<https://prediosdecuritiba.com.br/a-necessidade-da-representatividade-negra-no-grafite-curitibano/>>. Acesso em 12 jul. 2022.

MESSAGI JÚNIOR, M. Em seu 22º ano, Bienal Internacional de Curitiba ocupa os espaços públicos com intenção de democratizar a arte. **Jornal Comunicação**, 03 out. 2015. Disponível em: <<https://jornalcomunicacao.ufpr.br/em-seu-22o-ano-bienal-internacional-de-curitiba-ocupa-os-espacos-publicos-com-intencao-de-democratizar-a-arte/>>. Acesso em 17 jul. 2022.

MINAMI, I.; GUIMARÃES, J. L. A questão da ética e da estética no meio ambiente urbano ou porque todos devemos ser belezuras. **Arquitextos**, v. 15, n. 94, ago. 2001. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/862#:~:text=J%C3%9ANIO R%2C%20Jo%C3%A3o%20Lopes.-,A%20quest%C3%A3o%20da%20%C3%A9tica%20e%20da%20est%C3%A9tica%20no%20meio%20ambiente,arquitextos%2F02.015%2F862%3E>>.

MONTANER, J. M. **La modernidad superada**. Arquitectura: arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

MOORE, C. **Dimensions**: space, shape & scale in architecture. New York: Architectural Record, 1976.

MOSSIN, H. A. **Crimes ecológicos**: aspectos penais e processuais penais – Lei 9.605/1998. Barueri-SP: Manole, 2015.

MUCHA TINTA. Vídeos. **Vimeo**, s/d. Disponível em: <<https://vimeo.com/user3765153>>. Acesso em 23 ago. 2022.

MURAL de 216 metros quadrados começa a dor cor ao Moinho Rebouças. **Suplemento Cultural**, 16 ago. 2016. Disponível em: <<https://suplementocultural.blogs.sapo.pt/mural-de-216-metros-quadrados-comeca-a-2700337>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

MURAL INCRÍVEL do artista Eduardo Kobra no Rio 2016. **Arte Sem Fronteira**, 18 ago. 2016. Disponível em: <<https://artesemfronteiras.com/mural-incrivel-do-artista-eduardo-kobra-no-rio-2016/>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

NASCIMENTO, I. S. **Insurgências urbanas em contextos tradicionais de planejamento e gestão**: um estudo em metrópoles latino-americanas. 2022. 309 f. Tese (Doutorado em Gestã Urbana) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2022.

NASCIMENTO NETO, P. Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: reflexões sobre a gestão urbana Contemporânea no Brasil. **Revista Paranaense de Desenvolvimento, Curitiba**, v.37, n. 131, p. 37-51, jul./dez. 2016.

NASCIMENTO I.; ULTRAMARI C. Das Insurgências urbanas: Ouvidor63, São Paulo, Brasil. **Papeles de Coyuntura**, n. 46, 2019, 228-261

NÉMETH, J.; LANGHORST, J. Rethinking urban transformation: Temporary uses for vacant land. **Cities**, n. 40, p. 143-150, 2014.

OBRA de Banksy se desfaz após ser vendida por £ 1 milhão na Sotheby's. **G1**, 06 out. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2018/10/06/obra-de-banksy-se-desfaz-apos-venda-de-pound-1-milhao-na-sothebys.ghtml>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

OLIVEIRA, D. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2000.

ORTOLAN, F. A. “Rio Iguaçu” – um mural de Rogério Días. **Fotografando Curitiba**, 16 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.fotografandocuritiba.com.br/2015/11/rio-iguacu-um-mural-de-rogerio-dias.html>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. A “nova” lateral da Casa Hoffmann. **Fotografando Curitiba**, 28 mar. 2018. 2018a. Disponível em: <<https://www.fotografandocuritiba.com.br/2018/03/a-nova-lateral-da-casa-hoffmann.html>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. Praça de Bolso do Ciclista. **Fotografando Curitiba**, 11 nov. 2018. 2018b. Disponível em: <<https://www.fotografandocuritiba.com.br/2018/11/praca-de-bolso-do-ciclista.html>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

OS GÊMEOS. Mural em Nova York dedicado ao hip hop. **Projetos**, 18 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.osgemeos.com.br/pt/novo-mural-em-nova-york/>>. Acesso em 20 jul. 2022.

PACKARD, C. Land Artist Nancy Holt's Papers Acquired by Smithsonian Archives. **Hyperallergic**, News, 15 ju. 2021. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/662595/land-artist-nancy-holts-papers-acquired-by-smithsonian-archives/>>. Acesso em 21 jul. 2022.

PALLAMIN, V. M. **Arte Urbana - São Paulo**: Região central (1945-1998). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

PEIXOTO, N. B. (Org.). **Intervenções Urbanas**: Arte Cidade 1. São Paulo: Sesc / Senac SP, 2012.

PEIXOTO, N. B. **Paisagens Urbanas**. 3ª edição, São Paulo, Senac São Paulo, 2004.

PEREIRA, A. B. Visibilidade e escrita de si nos riscos do pixo paulistano. **Revista de Ciências Sociais**, v. 47, n. 1, p. 77-100, 2016.

PEREIRA, L. The Floating Piers - An Amazing Land Art Project by Christo and Jeanne-Claude. **Widewalls**, 17 jun. 2016. Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/magazine/the-floating-piers-christo-jeanne-claude>>. Acesso em 17 jul. 2022.

PRAÇA de Bolso do Ciclista é inaugurada em Curitiba. **RIC Mais**, Entretenimento, 22 set. 2014. Disponível em: <<https://ricmais.com.br/entretenimento/praca-de-bolso-do-ciclista-e-inaugurada-em-curitiba>>. Acesso em 20 jul. 2022.

PRAÇA DE BOLSO de Ciclistas em Curitiba, tem festa junina solidária neste sábado. **Bem Paraná**, Notícia, 17 jul. 2022. Disponível em: <<https://www.bemparana.com.br/noticia/praca-de-bolso-de-ciclistas-em-curitiba-tem-festa-junina-solidaria-neste-sabado#.YuQJQGjML-Y>>. Acesso em 17 jul. 2022.

PROJETO regulamenta grafite em Curitiba e extingue multa a pichadores. **Bem Paraná**, 11 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.bemparana.com.br/noticia/projeto-regulamenta-grafite-em-curitiba-e-extingue-multa-a-pichadores#.YtaMzMHMLzc>>. Acesso em 17 jul. 2022.

RAICOSKI, F. Curitibaanos se unem para revitalizar a Praça de Bolso do Ciclista. **Gazeta do Povo**, 03 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/curitibanos-se-unem-para-revitalizar-a-praca-de-bolso-do-ciclista-e8a70w781smlcmmp8dpboc34/>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

REBELLA, A. P. **Escalas alteradas**: lamaniplación de la escala como detonante del proceso de diseño. 2010. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Politécnica de Madri, Madri, Espanha, 2010.

REMED & THE ARTS. **Murals**. Curitiba, 2008. Disponível em: <<https://remed.es/art/murals/>>. Acesso em 26 jul. 2022;.

RODRIGUES, A. C. O reconhecimento mundial da Arte Urbana Nacional parte 2/3: os índios azuis por Cranio. **Obvious**, 2016. Disponível em: <<http://obviousmag.org/pausas/2016/o-reconhecimento-mundial-da-arte-urbana-nacional-parte-23-os-indios-azuis-por-cranio.html>>. Acesso em 22 jul. 2022.

ROSS, J. I. **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2016 (a).

SAAVEDRA, F. **Graphitfragen**: Una Mirada Reflexiva sobre el Graffiti. Madrid: Ediciones Minotauro Digital, 2006.

SÁNCHEZ. Políticas urbanas em renovação: uma leitura crítica dos modelos emergentes. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, n. 1, maio, 1999.

SANTANA, D. T. **Praça de Bolso do Ciclista de Curitiba/PR**: idealização, cotidiano e o uso da bicicleta como forma de contestação. 2016. 185f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Setor de Ciências Biológicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

SCHACTER, R. The ugly truth: street art, graffiti and the creative city. **Art & the Public Sphere**, v. 3, n. 2, p. 161-176, 2014.

SGODA, C. **A obra de arte no espaço urbano**: projeto escultura pública - 1992 - curitiba. Trabalho de conclusão do Curso de Pós-graduação (Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea) Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2013.

SHARP, J.; POLLOCK, V.; PADDISON, R. Just art for a just city: Public art and social inclusion in urban regeneration. **Urban Studies**, v. 42, n. 5/6, p. 1001-1023, 2005.

SOCRATES SCULPTURE PARK. **Agnes Denes**. Artworks, s/d. Disponível em: <<https://socratessculpturepark.org/artist/agnes-denes/>>. Acesso em: 20 jul. 2022

SUBTROPICAL. **O festival**. Website, 2022. Disponível em: <<https://subtropikal.com.br/o-festival/>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

TAKEUCHI, W. C. O grafite e a arte da FCC. **Circulando por Curitiba**, Blog, 12 mai. 2017. Disponível em: <<http://www.circulandoporcuritiba.com.br/2017/05/o-grafite-e-arvore-da-fcc.html>>. Acesso em: 17 jul. 2022.

TUNALI, T. **Art and gentrification in the changing neoliberal landscape**. London: Routledge, 2012.

ULTRAMARI, C. **Como não fazer uma tese**. Curitiba: PUCPress, 2016.

URBS – Urbanização de Curitiba. **O "pai" da Rodoferroviária**. Notícias, 13 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.urbs.curitiba.pr.gov.br/noticia/o-pai-da-rodoferroviaria>>. Acesso em: 10 jul. 2022

VACOVSKI, E.; POLLI, S. A.; LIMA, I. A. Transformações urbanas nas cidades derivadas de mudança de zoneamento industrial: Um estudo sobre o Bairro Rebouças – Curitiba-PR. In: ENCONTROS NACIONAIS DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 18, 2019, Natal. **Anais** [...]. Natal: [s. n.], 2019.

VALE DO PINHÃO. **Sobre**. Website, s/d. Disponível em: <<http://www.valedopinhao.com.br/sobre/>>. Acesso em 10 jul. 2022.

VARGAS, H. C. **Espaço terciário**: o lugar, a arquitetura e a imagem do comércio. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

VENTURA, M. M. O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa. **Revista SOCERJ**, v. 20, n. 5, p. 383-386, set./out. 2007, Disponível em: <[https://aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/168101/mod\\_forum/attachment/267608/o\\_estudo\\_de\\_caso\\_como\\_modalidade\\_de\\_pesquisa.pdf](https://aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/168101/mod_forum/attachment/267608/o_estudo_de_caso_como_modalidade_de_pesquisa.pdf)>. Acesso em: 27 jun. 2022.

YAMAWAKI, Y. **Gestão de espaços urbanos refuncionalizados**: estudos de caso sobre a reconversão de uso da antiga estação ferroviária de Curitiba, Paraná. 2008. 256 f. Dissertação (Mestrado em Gestão Urbana) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2008.

YAMAWAKI, Y.; HARDT, L. P. A. Degradação e Refuncionalização de Espaços Urbanos: Contribuições à Gestão da Morfologia do Meio Ambiente Construído. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM AMBIENTE E SOCIEDADE, 4, 2008, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: [s. n.], 2008.