



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ISABELA GUILHERME DA SILVA

**ALFABETIZAÇÃO URBANA NO CONTEXTO
DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
DIÁLOGOS COM O MOVIMENTO DE ARTISTAS
DE RUA E A CULTURA *HIP HOP* DE LONDRINA - PR**

Londrina
2025

ISABELA GUILHERME DA SILVA

**ALFABETIZAÇÃO URBANA NO CONTEXTO
DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
DIÁLOGOS COM O MOVIMENTO DE ARTISTAS
DE RUA E A CULTURA *HIP HOP* DE LONDRINA - PR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Patrícia Fernandes Paula-Shinobu

Coorientadora: Prof^ª. Dra. Léia Aparecida Veiga

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S586 Silva, Isabela Guilherme da.
Alfabetização urbana no contexto de práticas artísticas: diálogos com o Movimento de Artistas de Rua e a cultura Hip Hop de Londrina-PR / Isabela Guilherme da Silva. - Londrina, 2025.
153 f.: il.

Orientador: Patrícia Fernandes Paula-Shinobu.
Coorientador: Léia Aparecida Veiga.
Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Ciências Exatas, Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Arte de rua - Tese. 2. Londrina - Tese. 3. Apropriação - Tese. 4. Lúdico - Tese. I. Paula-Shinobu, Patrícia Fernandes. II. Veiga, Léia Aparecida. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Ciências Exatas. Programa de Pós-Graduação em Geografia. IV. Título.

CDU 91

ISABELA GUILHERME DA SILVA

**ALFABETIZAÇÃO URBANA NO CONTEXTO
DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
DIÁLOGOS COM O MOVIMENTO DE ARTISTAS
DE RUA E A CULTURA *HIP HOP* DE LONDRINA - PR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Londrina – UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Patrícia Fernandes Paula-Shinobu
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Ideni Terezinha Antonello
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Almir Nabozny
Universidade Estadual de Ponta Grossa -
UEPG

Londrina, 02 de abril de 2025.

AGRADECIMENTOS

Este processo de mestrado, que teve início um ano antes do meu ingresso no PPGeo-Uel, foi, de fato, escurecedor – palavra cujo sentido aprendi com Edna Aguiar em sua entrevista. Assim, agradeço, primeiramente, ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, por ter me acolhido em um momento em que eu não tinha ideia do que queria fazer da vida, por assim dizer.

Em segundo lugar, agradeço à orientadora deste trabalho, professora Patrícia, por ter me dado a possibilidade de mudar os caminhos da pesquisa, permitindo-me incluir um assunto que tanto me interessa: a arte, embora ambas não tivessem afinidade teórica com a temática. Também agradeço à Patrícia pelo convite feito à professora Léia para me coorientar, de quem recebi palavras de muito afeto. Graças à disciplina ministrada pela Léia, pude entender mais sobre a produção do espaço urbano, pela visão geográfica, então, à Léia, sou igualmente grata.

E, por falar em afeto, tenho muito a agradecer aos companheiros de pós-graduação e a outras pessoas que conheci a partir deste contexto, pois considero as amizades como um dos maiores ganhos nesses dois anos. Correndo o risco de me delongar, quero citar os nomes de algumas pessoas, com as quais tive importantes trocas: Stelly, que compartilha comigo a profissão, a orientadora e trabalhos no XV ENANPEGE; Izabelle, que foi uma orientadora de questões pessoais e parceira na elaboração do meu primeiro artigo publicado em periódico; Daisson, que aceitou dividir comigo a condução de sua oficina, na 40ª Semana de Geografia da Uel; Fran, Nicolas e Rodrigo, os quais abraçaram a minha proposta de criar uma oficina para a mesma Semana de Geografia, ainda que execução não tenha acontecido – a todos vocês, muito obrigada.

Retomo os nomes de Fran e Nicolas, os anfitriões do laboratório 717, para agradecer não só pela companhia diária, mas pela família criada, juntamente com Felipe, Luiz, Gi e Mateus. Minha permanência neste laboratório não teria sido possível se o professor Sérgio, responsável por ele, não fosse tão acolhedor e preocupado com o coletivo. Agradeço ao Sérgio pelas portas abertas e pelos ensinamentos, como também à Jaque, uma amiga que sempre esteve disposta a nos dar suporte.

Não posso deixar de agradecer aos amigos já citados, aos outros que compuseram o grupo P.S. e aos que chegaram na pós em 2024 e tiveram muita paciência para acompanhar as desventuras vividas por mim, ao longo deste ano. Ter

sido ouvida por eles foi importante no meu processo, ao passo que nossa vinculação se deve, em grande parte, pela espontânea atuação agregadora de Felipe. A este amigo, deixo um recado em especial: te admiro desde o dia em que te conheci. Sou grata, ainda, às amigadas da graduação em Geografia, principalmente à Amanda, ao Gu e à Vivi, responsáveis pela correção das transcrições de algumas das entrevistas pertinentes a minha pesquisa.

Finalmente, com relação à pesquisa, agradeço às pessoas que me forneceram contatos do meio artístico londrinense, sendo elas o Yuri, o João Guilherme e a Teresa. Estendo os agradecimentos aos artistas de rua do MARL, da cultura popular e do *Hip Hop*, que me dedicaram o seu tempo e me confiaram suas histórias: Josemar, Felipe (MC Garza), Edna, Sofia (DJ Maudita), Danilo, Damião, Luciano, Luiza, Ligia (MC Cleópatra) e Dan. Eles me mostraram caminhos possíveis de serem seguidos, nos quais eu já gostaria de estar caminhando, mas, como bem expressou Luciano, “a fruta só dá no tempo”.

Para a conclusão da dissertação, contei com pessoas que se prontificaram a me auxiliar de alguma forma: Nicolas com a edição de imagens, Fran e Alan com a elaboração de mapas, este por meio da professora Léia, e Marjana com a leitura e correção ortográfica do texto. Sou muito grata a cada um deles, e igualmente à banca de qualificação, sem a qual eu mesma continuaria tendo dúvidas sobre como chegar ao fim do trabalho. Agradeço, então, à professora Ideni e ao professor Almir, pelas sugestões e direcionamento dados em outubro de 2024, e por terem aceitado contribuir, novamente, em abril de 2025.

Pela concessão da bolsa para a realização da pesquisa, no segundo ano do mestrado, deixo meu agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. A curta experiência que tive em 2023, de ter outro trabalho junto do mestrado, mostrou quão difícil é dividir a atenção e o tempo, além de me lembrar que o excesso de um lado faz faltar em outras dimensões da vida, as quais venho negligenciando desde a graduação, e não quero mais.

Nesse processo, pude ser, como sempre, amparada pela minha família, responsável por me fazer chegar a muitos lugares. Reconheço o privilégio que é ter este apoio e agradeço a paciência dos meus pais, José e Celina, e da minha irmã, Michele. Por fim, o agradecimento vai para todos os amigos próximos, de diferentes contextos, os quais compartilham suas vivências comigo, com carinho, e me ajudam a ser mais feliz.

*Mi corazón pega fuerte
Para gritar a los que no sienten
Y así perseguir a la felicidad*

*Es un derecho de nacimiento
Es el motor de nuestro movimiento
Porque reclamo libertad de pensamiento
Si no la pido es porque estoy muriendo*

*Es un derecho de nacimiento
Mirar los frutos que dejan los sueños
En una sola voz y un sentimiento
Y que este grito limpie nuestro viento*

Natalia Lafourcade (2018)

RESUMO

SILVA, Isabela Guilherme da. **Alfabetização urbana no contexto de práticas artísticas**: diálogos com o Movimento de Artistas de Rua e a cultura *Hip Hop* de Londrina - PR. 2025. 153 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Centro de Ciências Exatas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Esta dissertação discute a cidade como construção social e simbólica, a qual se dá de forma contraditória e contínua, marcada por desigualdades geradas pela lógica capitalista, em síntese. A partir da metáfora da cidade como um texto, a pesquisa propõe a expressão alfabetização urbana, entendida como a capacidade de ler criticamente o espaço vivido, muitas vezes ofuscada no cotidiano monótono e alienante, resultado de um modelo de vida dominado pela ideologia do consumo, despolitizado. Em oposição a tal padrão social comumente assumido, grupos de culturas populares ou envolvidos com suas manifestações artísticas, na cidade de Londrina-PR, desafiam a ordem dominante ao oferecer alternativas à experiência do espaço urbano, às relações que se desenvolvem na cidade e para com ela, como é o caso do Movimento de Artistas de Rua de Londrina (MARL) e de adeptos da cultura *Hip Hop*. Assim, pelo entendimento de que há uma consciência urbana, isto é, política e cidadã, traduzida no fazer artístico de indivíduos destes agrupamentos, a pesquisa objetivou compreender em que medida a alfabetização urbana formou os artistas de rua e da cultura *Hip Hop*, em Londrina, e permeia suas práticas no espaço urbano. Para tanto, a metodologia adotada contou com observação direta em campo, em atividades promovidas por ambos os agrupamentos, e entrevistas por pautas com dez artistas, selecionados por meio da técnica de amostragem bola de neve. Os dados obtidos permitiram mapear trajetórias de vida e atuação, revelando que diferentes vivências no espaço puderam culminar na disputa pelo direito à cidade, ao se relacionarem com as ideias de apropriação, atividade participante e lúdico. Interpretou-se, por fim, que a alfabetização urbana se potencializa pela atuação coletiva e é, simultaneamente, processo e produto das práticas artísticas dessas pessoas, ao passo que permite questionamento e desejo de transformação do cotidiano.

Palavras-chave: arte de rua; espaço urbano; apropriação; lúdico; Londrina.

ABSTRACT

SILVA, Isabela Guilherme da. **Urban literacy in the context of artistic practices: dialogues with the Street Artists Movement and the Hip Hop culture of Londrina** - PR. 2025. 153 p. Dissertation (Geography) – Exact Science Center, State University of Londrina, Londrina, 2025.

This dissertation discusses the city as a social and symbolic construct, formed in a contradictory and continuous manner, marked by inequalities generated by the capitalist logic. Using the metaphor of the city as a text, the research introduces the concept of urban literacy, understood as the ability to critically read the lived space – an ability often obscured in a monotonous and alienating routines imposed by a depoliticized, consumption-driven way of life. In contrast to this dominant social pattern, groups engaged with popular cultures and their artistic expressions in the city of Londrina, Brazil – such as the Movimento de Artistas de Rua de Londrina (MARL) and Hip Hop collectives – challenge this hegemonic order by offering alternative ways of experiencing and relating to urban space. Based on the premise that a form of urban awareness – political and civic – is embodied in the artistic practices of individuals within these groups, the research aimed to understand how urban literacy has shaped street and Hip Hop artists in Londrina and how it permeates their urban practices. The methodological approach included direct field observation during activities promoted by both collectives, and agenda-based interviews with ten artists, selected through snowball sampling. The data collected enabled the mapping of life trajectories and artistic paths, revealing how different spatial experiences contribute to the struggle for the right to the city, as they relate to notions of appropriation, participatory activity, and the ludic. The study concludes that urban literacy is both a process and a product of these artistic practices, intensified through collective action. It enables the questioning of everyday life and nurtures the desire for urban transformation.

Key-words: street art; urban space; appropriation; ludic; Londrina.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Localização da área de estudo no município de Londrina-PR	14
Figura 2	– Percurso metodológico esquemático da pesquisa	40
Figura 3	– Rede de contatos formada pela técnica bola de neve.....	43
Figura 4	– Atividades do XIV Encontro da RBTR em Londrina-PR, em 2014	49
Figura 5	– Aerofoto de 1949 do Centro de Londrina-PR.....	50
Figura 6	– Amir Haddad no XIV Encontro da RBTR e cortejo no Centro de Londrina	51
Figura 7	– Imagem de divulgação do cortejo motivado pelo Dia Nacional da Tomada do Brasil pelas Artes Públicas	53
Figura 8	– Atividades na área externa do prédio ocupado	55
Figura 9	– Limpeza interna e organização do acampamento na área externa do prédio ocupado.....	56
Figura 10	– Membros do MARL e apoiadores, reunidos na Câmara Municipal de Londrina, no dia da votação referente à permissão de uso do prédio ocupado	57
Figura 11	– Quatro coletivos residentes do Canto do MARL ao fim de 2024	60
Figura 12	– COCINE, novo coletivo a residir no Canto do MARL em 2025.....	61
Figura 13	– Espacialização das Vilas Culturais ativas em 2025 e de outros espaços culturais de Londrina, com base no levantamento do SIGLON.....	63
Figura 14	– Vista aérea do Bairro União da Vitória	67
Figura 15	– Vista de casas do Cinco Conjuntos, a partir da esquina entre as ruas Pintarroxo e Martim-Pescador, ao norte do Lago Cabrinha	68
Figura 16	– Batalhas de rima na Concha Acústica de Londrina.....	69
Figura 17	– Classificação das batalhas de rima por zona de Londrina	72
Figura 18	– Mapeamento divulgado no Instagram das batalhas de rima em Londrina	73
Figura 19	– Apresentação de dança em uma edição do Festival Hip Hopé Vermelho	75
Figura 20	– Batalha Coroa de Ouro no Cine Teatro Ouro Verde	76
Figura 21	– Algumas das pessoas presentes na Batalha do Ministério Público.....	77
Figura 22	– Pixações em tapume (Ibis Hotel e Shopping Boulevard ao fundo).....	79
Figura 23	– Aspecto de alguns dos galpões do Quarteirão das Artes em 2025.....	80
Figura 24	– Dois viadutos grafitados pelo projeto na Av. Dez de Dezembro.....	80
Figura 25	– Muros grafitados do Cemitério São Pedro, no Centro de Londrina	81
Figura 26	– Espacialização dos locais de ocorrência das batalhas de rima e de áreas de concentração do graffiti em Londrina	82
Figura 27	– Lista com os participantes da pesquisa referentes a cada agrupamento	87
Figura 28	– Movimentos espaciais intermunicipais com fins de moradia	88
Figura 29	– Banda criada a partir do grupo Symbiosis Batucada, na Espanha, com a participação de Luciano Baiano (primeiro em pé da direita	

para a esquerda)	91
Figura 30 – Integrantes do Freestyle D Rua na feira livre da Av. Saul Elkind	93
Figura 31 – Maracatu Semente de Angola em apresentação, no ano de 2015.....	96
Figura 32 – Segunda edição da Batalha da Praça fora da escola.....	98
Figura 33 – "Sopa de letra" no muro do local onde acontece a Batalha do Hemp, na Zona Oeste, com pintura do vulgo de Maudita	99
Figura 34 – Relações possíveis entre o espaço e o devir artístico.....	100
Figura 35 – Relações possíveis entre o início no meio artístico e os encaminhamentos posteriores	101
Figura 36 – Espetáculo solo "Risoflora" de Edna Aguiar, no 3º ECOH	105
Figura 37 – Josemar e Danilo gingando capoeira no Canto do MARL.....	107
Figura 38 – Mapa com a localização dos entrevistados em Londrina	108
Figura 39 – Ensaio da Percussão Afro Tribal Baiana no Norte Cultural, em 2025	111
Figura 40 – Aerofoto com localização do Canto do MARL, do Norte Cultural e indicação do bairro de residência de Luciano Baiano	112
Figura 41 – Aerofoto com marcação dos bairros de residência de MC Cleópatra (Lima Azevedo), do DJ Damião Mili-anos (Piza) e dos locais fixos de suas práticas	114
Figura 42 – Batalha da Concha em dezembro de 2024, no anfiteatro do Zerão ..	114
Figura 43 – Adeptos do Hip Hop na audiência pública sobre o PL nº 203/2021 ..	116
Figura 44 – Aerofoto com localização da Batalha da Praça, de duas instituições ligadas à atividade e indicação do bairro de residência de MC Garza e DJ Maudita	119
Figura 45 – Participantes da Super Praça em 2023	120
Figura 46 – Coletivo Máfia e Batalha da Máfia na praça da Vila Brasil	122
Figura 47 – Bloco Rua Eklétika no carnaval de rua de Londrina em 2023.....	123
Figura 48 – Artes digitais de divulgação do Quizomba em 2022 e 2023.....	125
Figura 49 – Aerofoto com localizações indicadas do Canto do MARL, da Vila Cultural Alma Brasil e do espaço público próximo a ela, também dos bairros de residência de Dan e Luiza	126
Figura 50 – Baque de Obá Kossô na festa de São João do MARL, em 2024.....	127
Figura 51 – Sexta edição do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba	128
Figura 52 – Apresentação da "Preta do Leite" na programação do 13º ECOH e no entorno do Zerão, respectivamente, em 2024.....	129
Figura 53 – Artes de divulgação das atividades do programa Museu Educativo ..	131
Figura 54 – Café público e cortejo público do MARL, em dezembro de 2023.....	133
Figura 55 – Aerofoto com localizações do Canto do MARL, da Vila Cultural Casa da Vila, da Secretaria Municipal de Cultura e dos bairros de residência de Josemar, Edna e Danilo	134
Figura 56 – Ideias lefebvrianas de apropriação, atividade participante e lúdico..	136

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Amarl	Associação do Movimento de Artistas de Rua de Londrina
CEAL	Clube de Engenharia e Arquitetura de Londrina
CDH	Centro de Direitos Humanos de Londrina
CJV	Centro Juvenil Vocacional
CMPIR	Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial
CMTU	Companhia Municipal de Trânsito e Urbanização de Londrina
COCINE	Coletivo de Cinema Negro de Londrina
COHAB-LD	Companhia de Habitação de Londrina
CTNP	Companhia de Terras Norte do Paraná
DAC	Diretoria de Ação Cultural
DJ	<i>Disc Jockey</i>
ECOH	Encontro de Contadores de Histórias de Londrina
FILO	Festival Internacional de Londrina
FTO	Fábrica do Teatro do Oprimido
Funarte	Fundação Nacional de Artes
Funcart	Fundação Cultura Artística de Londrina
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPPUL	Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Londrina
L.A.T.A.	Laboratório Aberto de Trabalho Artístico
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e Travestis
MARL	Movimento de Artistas de Rua de Londrina
MC	Mestre de Cerimônia
META	Movimento Estudantil de Teatro Amador
MNRU	Movimento Nacional pela Reforma Urbana
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
PIBID	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência
PDML	Plano Diretor Municipal de Londrina
PROMIC	Programa Municipal de Incentivo à Cultura
RAP	<i>Rhythm and Poetry</i>
RBTR	Rede Brasileira do Teatro de Rua
SICOVI	Sindicato do Comércio de Valores Imobiliários de Londrina

SIGLON	Sistema de Informação Geográfica de Londrina
SINDUSCON	Sindicato da Indústria da Construção de Londrina
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UEL	Universidade Estadual de Londrina
ULES	União Londrinense dos Estudantes Secundaristas
UPA	Unidade de Pronto Atendimento
UPE	União Paranaense de Estudantes
UPS	Unidade Paraná Seguro

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	A ALFABETIZAÇÃO URBANA	18
1.1	CONTRADIÇÕES NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO NO BRASIL E EM LONDRINA-PR	18
1.2	UMA ALFABETIZAÇÃO URBANA PARA O “DIREITO À CIDADE”	28
2	CAMINHO METODOLÓGICO DA PESQUISA	39
3	O MOVIMENTO DE ARTISTAS DE RUA E A CULTURA <i>HIP HOP</i> EM LONDRINA: CONTEXTUALIZAÇÃO E ESPACIALIZAÇÃO	46
3.1	MOVIMENTO DE ARTISTAS DE RUA DE LONDRINA – MARL	47
3.2	CULTURA <i>HIP HOP</i> EM LONDRINA	64
4	RESULTADOS E DISCUSSÕES: APROXIMAÇÕES ENTRE A ALFABETIZAÇÃO URBANA E AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS.....	85
4.1	OS INDIVÍDUOS E O CONTATO COM A ARTE: UMA VOLTA AO PASSADO	87
4.2	PRÁTICAS ARTÍSTICAS E POLÍTICAS DOS ARTISTAS DE RUA E DO <i>HIP HOP</i> EM LONDRINA-PR	109
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
	REFERÊNCIAS.....	142

INTRODUÇÃO

A cidade é um produto das relações sociais estabelecidas ao longo da história, o que, ao mesmo tempo, incorpora ações do passado e revela possibilidades futuras, enquanto o presente acontece na vida cotidiana. Ao contrário do que foi por muito tempo defendido, a cidade não se resume a um quadro físico, no qual são ignoradas as práticas socioespaciais que lhe dão forma e conteúdo (Carlos, 2007). Na verdade, o espaço “reúne o mental e o cultural, o social e o histórico”, segundo Lefebvre (2006, p. 9), acompanhando e se entrecruzando com processos de transformação da sociedade em cada contexto. Assim, sua história não é acabada, ainda está por ser escrita.

Se a cidade pode ser comparada a um texto, metaforicamente, ela pode ser lida, por meio de um processo de alfabetização urbana que parte da experiência e exige atenção ao vivido, visto que urbanização fez-se acompanhar por um aspecto cegante, em nome da modernização, da acumulação a qualquer custo (Lefebvre, 2006). O fenômeno urbano, impulsionado pelo e para o capital, permitiu a miséria de um cotidiano monótono à maioria da população, juntamente “das ‘satisfações’ que a dissimulam e que se tornam os meios de eludi-la e de evadir-se dela” (Lefebvre, 2011, p. 118). Esta dissimulação, por vezes, acarreta a aceitação do está posto, a cegueira diante de evidências do empobrecimento causado, que não se dá apenas em termos econômicos.

Neste íterim, Milton Santos (2012b) aponta para a formação da cultura de massas, que se torna alienada e homogeneizada na vida urbana, impregnada pela ideologia do consumo, acatando ao discurso único emitido pelas classes dominantes. E, por outro lado, têm-se a cultura popular, inferiorizada, composta por vivências de escassez com relação aos direitos básicos, mas que confronta sua posição “diante do lugar, do país e do mundo” (Santos, 2012b, p. 157), sendo capaz de constituir uma política própria, baseada nas relações criadas com o seu entorno, no interesse social. Destaca-se, em meio à cultura popular – composta por várias culturas, já que é diversa – a capacidade de enxergar as contradições da cidade, justamente por não acessar a maioria das satisfações alienantes.

Na produção tridimensional do espaço urbano, pela perspectiva de Lefebvre (2006), a despeito do que é concebido pelos seus principais produtores, a população interage de diferentes formas com e no ambiente construído, a partir das percepções

advindas de suas práticas sociais. Tais práticas dos populares, em especial, por suas características, adquirem força para interferir na ordem estabelecida e criar espaços de representação na cidade, ainda mais quando eles se organizam, dando significados outros ao que é entendido, sobretudo, como mercadoria.

Por isso, Santos (2012b) compreende ser um papel dos intelectuais mostrar, analiticamente, as manifestações dos que resistem aos modelos da burguesia nacional e internacional, conduzida pelo dinheiro a conquistar o espaço social de forma totalitária. Em concordância com a visão do autor, essa pesquisa tem como recorte temático as manifestações de resistência na área urbana de Londrina-PR, com foco em agrupamentos que ocupam frequentemente espaços públicos, em virtude das artes de rua, destacando-se pelo questionamento de normas sociais e pela subversão de espaços concebidos.

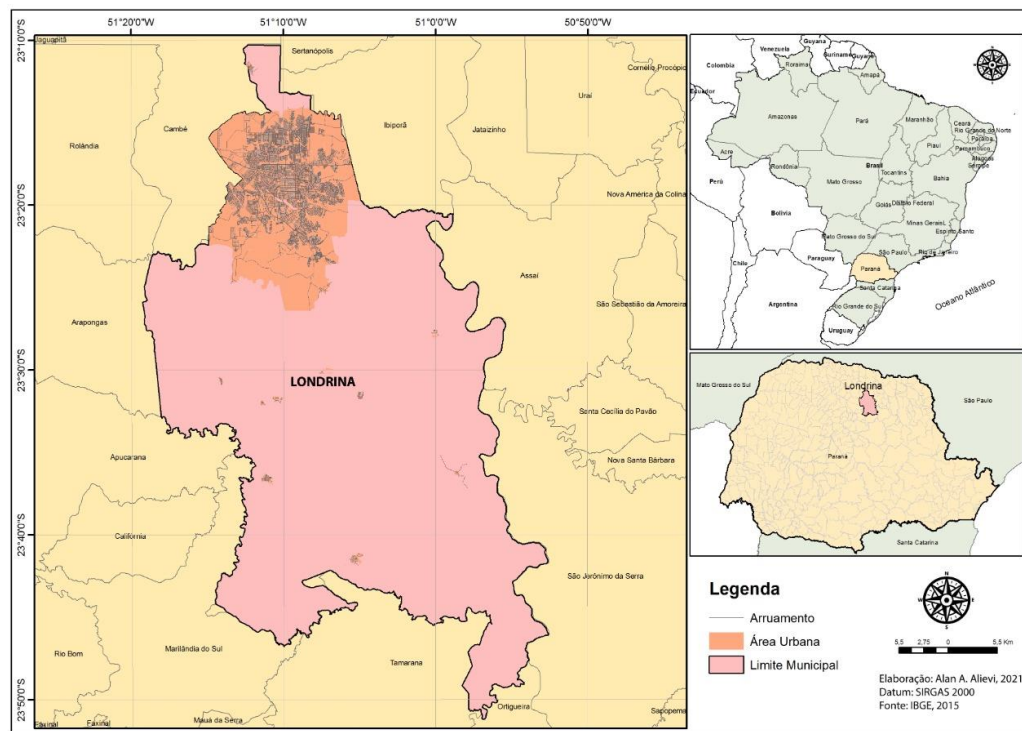
Deveras, a “experiência da vida urbana deveria ser, também, uma espécie de aprendizado que levasse as pessoas a se tornarem habitantes próprios e apropriados”, ou seja, que as tornasse cidadãs e políticas, no sentido de “participantes da assembleia da polis”, para Santos (1986, p. 59), mas não é para todos. O fato de a cidadania configurar um corpo de direitos concretos, mantidos por leis, não garante a existência do cidadão, pois a elaboração de uma lei é “um momento finito de um debate filosófico sempre inacabado” (Santos, 2012a, p. 105). Sendo cidadão o indivíduo num lugar, e o território um conjunto de lugares, a questão territorial precisa ser considerada para a renovação social das cidades, a qual tem íntima ligação com os fundamentos de culturas populares (Santos, 2012a, 2012b).

Destarte, observando as ações de artistas de rua em Londrina, suas diversas manifestações populares na cidade, baseadas em diferentes culturas, assim como suas formas de organização para reivindicar direitos e a própria cidadania, formulou-se a hipótese de que os indivíduos artistas possuem uma leitura crítica do espaço urbano londrinense, que é traduzida em suas práticas artísticas como uma potência alfabetizadora. Para fins da pesquisa, enfocou-se, especialmente, em artistas organizados no Movimento de Artistas de Rua de Londrina – MARL, e naqueles pertencentes à cultura *Hip Hop*, justamente pela forte presença de seus coletivos na trajetória municipal.

O município de Londrina, localizado no Norte do Paraná e no Sul do Brasil (figura 1), é considerado novo com relação à história do país. O projeto de incorporação de terras, realizado pela Companhia de Terras Norte do Paraná - CTNP,

iniciou a sua colonização em 1929, mas seu reconhecimento como município aconteceu apenas em 1934 (Bortolotti, 2007). Para a ocupação da área rural e a gênese do núcleo urbano de Londrina, a produção de café foi fator fundamental, em um contexto econômico nacional de expansão da cafeicultura para além de São Paulo, no sentido Norte do Paraná.

Figura 1 – Localização da área de estudo no município de Londrina-PR



Fonte: Antonello; Veiga; Bertini (2022)

A localização de Londrina, no terceiro planalto paranaense¹, corresponde a uma área de relevo suavemente ondulado e de afloramento de rochas basálticas (Maack, 1981), que originou um substrato fértil conhecido, popularmente, como terra roxa². Essas condições geomorfológicas e pedológicas, somadas ao tipo climático

¹ O terceiro planalto, uma porção que corresponde, em grande parte, àquela do derrame mesozoico de rochas eruptivas básicas, conforme Santos *et al.* (2006, p. 10), “desenvolve-se como um conjunto de relevo planálticos, com inclinação geral para oeste-noroeste e subdivididos pelos principais afluentes do rio Paraná, atingindo altitudes médias de cimeira de 1100 a 1250 m, na Serra da Esperança, declinando para altitudes entre 220 e 300 metros na calha do rio Paraná”.

² Em termos de nomenclatura científica, essa terra roxa de Londrina, conforme o Sistema Brasileiro de Classificação de Solos (SiBCS), envolve os solos denominados de Nitossolos Vermelhos, Latossolos Vermelhos e Vermelho-Amarelos, Argissolos Vermelhos e Neossolos Regolíticos. Para saber mais: <https://www.embrapa.br/solos/sibcs/classificacao-de-solos>

Subtropical Úmido (Cfa)³, possibilitaram o desenvolvimento econômico nas suas quatro primeiras décadas (1929-1969), visto que se deve à cafeicultura o acúmulo de capital necessário para a realização de investimentos tanto na área urbana (mercado imobiliário) como na rural (mecanização das lavouras), conforme a agropecuária norte paranaense transformava-se.

Nas décadas seguintes a 1960 e 1970, o município continuou intensificando as lavouras de mercado (agronegócio), principalmente, e o setor de serviços na cidade, além de impulsionar os setores quaternários e quaternários da economia na área urbana. Tendo como pano de fundo o crescente aumento de cidadãos, Londrina atingiu o percentual de 57,39% de habitantes urbanos em 1960, de acordo com o censo do IBGE de 1962, apresentado por Fresca (2002) – percentual que foi para 97,40% em 2010, quando a população total do município era de 506.701. O último censo, de 2022, revelou o número de 555.965 habitantes (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2025).

O desenvolvimento econômico, assim como em outras cidades brasileiras, foi acompanhado de forte segregação socioespacial em Londrina, em virtude da ação de agentes produtores do espaço urbano, ao passo que as famílias de baixa renda foram ocupando porções na periferia da cidade, seja via conjuntos habitacionais ou moradias informais. A propósito, remete-se às periferias das Zonas Norte e Sul as manifestações primárias do *Hip Hop* Londrinense, cultura que hoje é vista por toda a área urbana e tem forte presença no Centro, onde também se concentra o Movimento de Artistas de Rua de Londrina – MARL, em um prédio público ocupado.

As contradições urbanas desta grande cidade são, muitas vezes, ignoradas, enquanto se valoriza o que ela possui de benéfico para o mercado. Todavia, na intenção de mostrar tais contradições, e partindo do entendimento de que artistas dos referidos agrupamentos as enxergam e vivenciam, definiu-se como objetivo geral da pesquisa compreender em que medida a alfabetização urbana formou os artistas de rua e da cultura *Hip Hop*, em Londrina, e permeia suas práticas no espaço urbano.

Os objetivos específicos, por sua vez, são:

³ Conforme a classificação climática de Köppen, trata-se de um tipo climático com temperatura do ar média do mês mais frio inferior a 18°C e temperatura do ar média no mês mais quente acima de 22°C, com verões quentes e geadas pouco frequentes, com tendência de concentração das chuvas nos meses de verão, porém sem estação seca definida (Boletim Agrometeorológico da Embrapa de 2018: <https://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/infoteca/bitstream/doc/1109091/1/DOC4111.pdf>).

- Caracterizar a trajetória espacial dos artistas vinculados ao Movimento de Artistas de Rua de Londrina e à cultura *Hip Hop*, ao longo da vida;
- Identificar as práticas artísticas e políticas dos artistas de rua e do *Hip Hop*, junto das organizações estudadas e para além delas;
- Refletir sobre as aproximações entre a alfabetização urbana e as práticas dos artistas, considerando esta alfabetização como o processo de leitura crítica da vivência na cidade.

Para atingir os objetivos acima delineados, optou-se por desenvolver uma pesquisa exploratória, de abordagem qualitativa, cuja metodologia englobou o procedimento denominado documentação indireta, correspondente ao levantamento e à revisão documental e bibliográficos, e a observação direta intensiva, cuja coleta de dados acontece por observação e entrevistas. O caminho metodológico da pesquisa é detalhado no item 2, que antecede os capítulos III e IV desta dissertação, da forma como está organizada.

O primeiro capítulo, intitulado “A alfabetização urbana”, apresenta um subcapítulo que trata das contradições na produção do espaço urbano no Brasil e em Londrina-PR, para, no segundo subcapítulo, abordar a ideia da alfabetização urbana e como ela se relaciona com o conceito de “direito à cidade”, de Henri Lefebvre (2011). O terceiro capítulo, igualmente dividido em duas seções, foi denominado “O Movimento de Artistas de Rua e a cultura *Hip Hop* em Londrina: contextualização e espacialização”, de modo a apresentar, em cada seção, estes agrupamentos dos quais os artistas participantes da pesquisa são ou foram parte.

Por fim, o quarto capítulo volta-se aos resultados e discussões, buscando e encontrando “Aproximações entre a alfabetização urbana e as práticas artistas”. A primeira seção deste capítulo retorna ao passado dos indivíduos entrevistados, percorrendo sobre suas histórias espaciais e o seu contato com a arte, enquanto a segunda seção refere-se ao presente, às suas práticas artísticas e políticas no período de 2020 a 2025, em Londrina e no contexto do MARL e/ou do *Hip Hop*.



CAPÍTULO I



1 A ALFABETIZAÇÃO URBANA

O primeiro capítulo desta dissertação se desdobra em dois subcapítulos. Na seção inicial, utiliza-se, principalmente, a teoria do filósofo e sociólogo Henri Lefebvre (2002, 2006, 2011), correlacionada a teoria de outros autores, para tratar da produção do espaço urbano capitalista. Foram apresentados aspectos contraditórios deste processo no Brasil e em Londrina-PR, cidade que consiste no recorte espacial da pesquisa. No decorrer da seção, também se encontra a noção de “analfabetismo urbanístico”, expressa pela arquiteta e urbanista Ermínia Maricato (2002, 2019), da qual foi derivada a expressão “alfabetização urbana” para o trabalho em questão.

Pode parecer estranho empregar os termos analfabetismo e alfabetização neste contexto da Geografia, já que eles advêm do campo linguístico, mas ambos são usados como metáfora, recurso igualmente presente na descrição de Paulo Freire (1997) sobre a “alfabetização política”, abordada na segunda seção. Nesta, faz-se uma reflexão em torno da alfabetização urbana, vinculada à vivência da cultura popular nas cidades, na perspectiva do geógrafo Milton Santos (2012a, 2012b). Por fim, coloca-se “direito à cidade”, conceito de Lefebvre (2011), como orientação para a escrita de uma cidade renovada, a partir da referida alfabetização.

1.1 CONTRADIÇÕES NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO NO BRASIL E EM LONDRINA-PR

Para tratar da produção do espaço, inicialmente, vale diferenciar os conceitos de “cidade” e de “urbano”. De acordo com Lencioni (2008), como os conceitos se alteram dependendo da teoria na qual se fundam, é possível entender o urbano no Brasil a partir de marcos históricos diferentes. Ainda assim, “a idéia de urbano aparece, na maioria das vezes, vinculada à de capital industrial e à de sociedade capitalista industrial” (Lencioni, 2008, p. 118), o que é consoante com este trabalho, para o qual Henri Lefebvre (2002, 2006, 2011) é uma das referências. Este autor denomina “sociedade urbana” (Lefebvre, 2002, p. 15) aquela que nasce da industrialização e a sucede sem concluir-se, ou seja, que existe como virtualidade, orientação, a tornar-se efetiva quando da urbanização completa.

Embora existam cidades no Brasil desde o período colonial, conforme Lencioni (2008), é posterior a elas a constituição do urbano, que se mostra mais como fenômeno do que como objeto. Ao falar deste fenômeno no país, Maricato (2003a, p. 78) utiliza a expressão “urbanização-industrialização” e atribui ao século XX o

desdobramento do processo, que teve maior impulso a partir de 1930, “com a regulamentação do trabalho urbano (não extensiva ao campo), incentivo à industrialização, construção da infra-estrutura industrial, entre outras medidas” (Maricato, 2003b, p. 152).

Contudo, Darcy Ribeiro (1995) adverte que a migração campo-cidade não aconteceu somente devido aos atrativos urbanos, exemplificando o monopólio da terra e a monocultura como fatores consideráveis à expulsão da população do campo, pela incapacidade da estrutura agrária “de elevar a produção agrícola ao nível do crescimento da população, de ocupar e pagar as massas rurais” (Ribeiro, 1995, p. 200) – sendo estas apenas algumas das resultâncias. A oferta de empregos proporcionada pela industrialização, assim como a de serviços urbanos, apesar de atrair, fazia-se insuficiente para incorporar o contingente populacional que chegava nas cidades, caracterizando o êxodo rural do país como um dos mais violentos, de acordo com o autor.

Segundo Lefebvre (2011), que escreveu a partir do contexto francês, mas analisando a urbanização capitalista para além do seu país, a problemática oriunda deste processo ficou marcada na vida “regulada pelo cotidiano, despolitizada e monótona, sentida mais intensamente pela classe operária, que tem o seu tempo consumido pelo trajeto casa-trabalho, sem possibilidade de lazer, encontros e manifestações de desejos”, de acordo com conteúdo compilado pelo Instituto Pólis (2024) sobre o assunto. Ao resgatar a história da cidade, por outro lado, o autor explica que ela é antes obra do que produto.

A própria cidade é uma *obra*, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos *produtos*. Com efeito, a obra é valor de uso e o produto é valor de troca (Lefebvre, 2011, p. 12).

Portanto, a cidade antiga, que Lefebvre (2011) chama de pré-industrial ou pré-capitalista, dependia do valor de uso, ou seja, do uso e da apropriação dos lugares com seus símbolos, monumentos, estilos e diferenças entre os espaços qualificados, por exemplo, os quais escapam às exigências do valor de troca. Este “prevalece a tal ponto sobre o uso e o valor de uso que quase [os] suprime” (Lefebvre, 2011, p. 20). A generalização da mercadoria, iniciada com a industrialização, tende a destruir essas antigas formas da cidade tradicional.

O mundo da mercadoria tem sua lógica imanente, a do dinheiro e do valor de troca generalizado sem limites. Uma tal forma, a da troca e da

equivalência, só exprime indiferença diante da forma urbana; ela reduz a simultaneidade e os encontros à forma dos trocadores, e o lugar de encontro ao lugar onde se conclui o contrato ou quase-contrato de troca equivalente: o reduz ao mercado (Lefebvre, 2011, p. 87).

Conseqüentemente, o urbano “perdeu os traços e as características da obra, da apropriação. Apenas as coações se projetaram sobre a prática, num estado de deslocação permanente” (Lefebvre, 2011, p. 83). Isso significa que os habitantes são separados do território, do seu lugar, por meio de um movimento onde a vizinhança se desfaz, a mobilidade se torna insuficiente e “uma impressão de monotonia” toma conta dos imóveis e das áreas organizadas, produzindo a mesquinhez da vida cotidiana, a miséria tanto social quanto mental. “A satisfação de necessidades elementares não consegue matar a insatisfação dos desejos fundamentais” (Lefebvre, 2011, p. 84-85), e quando o básico ainda é provido, o que não é uma realidade para todos, no caso do Brasil.

Na década de 1980, 70% da população do país já era urbana e “dois terços dessa imensa quantidade de gente (quase 70 milhões)” estavam muito preocupados “em arranjar algum dinheiro para comprar comida” (Santos, 1986, p. 59), tendo de enfrentar desafios concretos relacionados a sua localização no espaço, aponta o autor. No início do século XX, quando as cidades apareciam no horizonte como “possibilidade de avanço e modernidade” (Maricato, 2003b, p. 151), não era de se imaginar que cidades como São Paulo e Rio de Janeiro alcançariam “o dobro da população de Paris ou Roma, mas dez vezes menos dotadas de serviços urbanos e de oportunidades de trabalho” (Ribeiro, 1995, p. 199).

A cidade de Londrina, cuja gênese data de 1929, teve sua construção desenrolada na década de 1930, enquanto, em outras regiões do Brasil, cidades importantes dos períodos colonial e imperial aprimoravam-se como metrópoles. Integrante do empreendimento conduzido pela Companhia de Terras Norte do Paraná – CTNP, formou o espaço urbano a garantir “condições à realização da especulação fundiária” (Fresca, 2002, p. 242), na colonização da porção Norte paranaense. A cidade teve um “papel de grande receptora de migrantes expulsos do campo” (Fresca, 2002, p. 245), principalmente a partir de 1960, quando se inverteu a predominância da distribuição populacional, de rural para urbana.

O Poder Público Municipal, em Londrina, buscou lidar com a expansão urbana sob a ótica da racionalidade, tentando organizar o espaço por meio de planos diretores e leis de zoneamento, explica Fresca (2002), em conformidade com o panorama

técnico e científico no qual se centrou o planejamento urbano no país. Este panorama “baseia-se na crença de que na ciência (o diagnóstico e o prognóstico científicos) e na técnica (o plano diretor) é que estava a chave da solução dos ditos ‘problemas urbanos’” (Villaça, 1999, p. 187). Nos estudos deste autor, o que era entendido como urbanismo nas décadas de 1930 e 1940, e depois mudou a denominação para planejamento urbano, indica a “ação do Estado sobre a organização do espaço intraurbano” (Villaça, 1999, p. 173).

De fato, ao revisar a história de Londrina pelo livro de Bortolotti (2007), intitulado “Planejar é preciso: memórias do planejamento urbano de Londrina”, vê-se as ordens emitidas pelo Município para moldar o ambiente construído e, igualmente, o comportamento da população, a exemplo de decretos de 1943 e 1945 que, respectivamente, exigiam construções em alvenaria e de dois pavimentos no alinhamento predial, e proibiam andar a cavalo nos passeios. Foi mais tarde, na década de 1950, que se desenvolveu o primeiro plano de ordenamento urbano de Londrina, no mandato do primeiro prefeito eleito após a ditadura de Getúlio Vargas, Hugo Cabral, o qual contratou Prestes Maia, engenheiro e ex-prefeito de São Paulo, para sua execução.

O plano de Prestes Maia é considerado o primeiro Plano Diretor da cidade por Bortolotti (2007), apoiado nas experiências do engenheiro em São Paulo, também em “princípios urbanísticos racionalistas da época moderna, muito usados na Europa” (Bortolotti, 2007, p. 98), ou seja, em realidades totalmente diferentes da de Londrina. A título de exemplo, o plano propôs uma estruturação viária em torno da área central da cidade, e resultou nas leis que dispunham de loteamentos, arruamentos e zoneamento, também do Código de Obras. No quesito das edificações construídas na época, embora as construções em madeira estivessem sendo substituídas, em prol da “modernidade”, elas ainda eram realidade nos bairros periféricos que se formavam.

Nota-se, então, a tentativa de padronização por parte do Estado, de organizar o espaço de modo e prevenir improvisações, diante de uma “situação urbana calamitosa”, nas palavras do autor, marcada pelo crescimento desordenado e pela ação de “loteadores que queriam utilizar o máximo das áreas dos empreendimentos, sem previsão de áreas públicas, ignorando a importância da proteção dos córregos e riachos” (Bortolotti, 2007, p. 93). A partir desses fatos, é possível fazer correlações entre o histórico de formação de Londrina e duas teorias referentes à produção do

espaço urbano capitalista, a de Henri Lefebvre (2006) e a de Corrêa (1989, 1994), entendendo que ambas ajudam a explicar a produção do espaço em Londrina.

Para Lefebvre (2006), a produção do espaço urbano é tridimensional, envolvendo “três dimensões ou processos dialeticamente interconectados” (Schmid, 2012, p. 3), sendo as dimensões a “prática espacial”, “as representações do espaço” e “os espaços de representação”, as quais se referem, respectivamente, ao espaço “percebido”, “concebido” e “vivido”. De acordo com suas propriedades, a depender de cada época e sociedade, as dimensões intervêm diferentemente nesta construção do espaço, segundo suposição de Lefebvre (2006), e as relações entre elas não são estáveis e nem simples, podendo uma se projetar sobre a outra.

A primeira dimensão citada, denominada prática espacial, associa a realidade cotidiana, equivalente ao emprego do tempo, e a realidade urbana, dos “percursos e redes ligando os lugares do trabalho, da vida ‘privada’, dos lazeres”, no espaço percebido (Lefebvre, 2006, p. 65). Refere-se à materialidade das interações sociais em uma base estabelecida, o ambiente construído, compreendendo tudo o que se apresenta aos sentidos, conforme a explicação de Schmid (2012). Em outras palavras, esta dimensão mostra como as pessoas percebem a concretude do espaço no cotidiano, seus usos e funções, a rede de atividades simultâneas que nele acontecem.

A partir da prática espacial, a sociedade produz o espaço “lenta e seguramente, dominando-o e dele se apropriando” (Lefebvre, 2006, p. 65). Tendo o início de Londrina como objeto de análise, vê-se que a cidade foi sendo ocupada anteriormente à concepção de planos urbanísticos, de acordo com as necessidades das pessoas que chegavam e das que ali já viviam, as quais construíram suas moradias com os materiais disponíveis, por exemplo, e abriram vias nas dimensões adequadas aos meios de transporte que transitariam por elas, iniciativas tomadas pela percepção de como funcionava a vida na localidade incipiente. Um relato de Bortolotti (2007) revela que, em 1943, um terreno vazio do seu bairro foi limpo para ser usado como campo de futebol, uma prática espacial que motivou a solicitação, à Prefeitura, de um campo oficial para a cidade.

Todavia, o espaço também é produzido pela dimensão do concebido, que é dominante nas sociedades e ligada ao conhecimento, às ideologias e às relações de produção, em consonância com Lefebvre (2006). Esta segunda dimensão, chamada ainda de representações do espaço, corresponde à atuação “dos cientistas, dos planejadores, dos urbanistas, dos tecnocratas ‘retalhadores’ e ‘agenciadores’, de

certos artistas próximos da cientificidade” (Lefebvre, 2006, p. 66), servindo como instrumento aos detentores do poder, tanto político quanto econômico, na homogeneização das diferenças na cidade (Serpa, 2007). Por isso, é uma dimensão que costuma sobressair-se em relação às demais.

As representações do espaço derivam do que Lefebvre (2011, p. 52) entende por ordem distante, “regida por grandes e poderosas instituições (Igreja, Estado), por um código jurídico formalizado ou não, por uma ‘cultura’ e por conjuntos significantes”. Tais representações abstratas impõem-se dissimuladamente sobre outra ordem, a ordem próxima, que compreende as “relações dos indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relações desses grupos entre eles” (Lefebvre, 2011, p. 52). Isso significa que a ordem distante, com as representações que cria do espaço, adentra a prática social e política, alcançando proporção considerável na produção da cidade (Lefebvre, 2006).

Neste momento, antes de abordar a terceira dimensão da produção do espaço, pode-se adentrar na teoria de Corrêa (1989, 1994), autor que classifica, em cinco tipos, os principais agentes nesta produção e reprodução do urbano, no Brasil. Tal classificação é analítica e não de natureza absoluta, pois algumas categorias integram-se no estágio em que o capitalismo se encontra (Corrêa, 1989). Assim, de modo semelhante ao que se enquadra na ordem distante de Lefebvre (2011), quatro tipos de agentes se sobressaem no país, servindo, sobretudo, ao “propósito dominante da sociedade capitalista, [...] implicando a continuidade do processo de acumulação” (Corrêa, 1989, p. 12).

São elas os “proprietários dos meios de produção”, os “proprietários fundiários”, os “promotores imobiliários” e o “Estado”, em seus três níveis político-administrativos – federal, estadual e municipal. Este último pode exercer função semelhante à dos anteriores e, ao mesmo tempo, atuar como um regulador para todos, seguindo um marco jurídico que não é neutro, mas sinalado por conflitos de interesses e alianças entre as classes. Invariavelmente, o Estado brasileiro tende a privilegiar os interesses daquele segmento ou segmentos que estão no poder, a cada momento, apesar de defender os “princípios de equilíbrio social, econômico e espacial” (Corrêa, 1989, p. 26).

O quinto tipo consiste nos “grupos sociais excluídos”, cuja exclusão é uma consequência do sistema sustentado pelos agentes anteriores, o que ocasiona uma vivência, para esses grupos, marcada por impasses no acesso à moradia e outros

tantos problemas correlatos. Os grupos excluídos se tornam agentes nos casos em que produzem o seu próprio espaço de forma independente, ocupando terrenos públicos ou privados como estratégia de sobrevivência (Corrêa, 1989), e contribuindo na formação da “cidade ilegal” termo cunhado por Maricato (2002, 2003a). A ação de todos os agentes, a despeito do tipo, é complexa e reorganiza o espaço constantemente (Corrêa, 1994), estando apenas esta última categoria da tipologia distante das representações do espaço, de Lefebvre (2006).

À luz dessas ideias, voltando o olhar para a cidade de Londrina, em se tratando da elaboração de signos verbais na concepção do espaço, tem-se as leis e os decretos criados já na década de 1930, visando a regulamentação urbana com princípios estéticos e de limpeza. Na verdade, embora os trabalhos de colonização da área onde se situa Londrina tenham começado em 1929, o desenho estruturador da malha urbana data de 1932, o qual contou com demarcação do local da igreja, no ponto mais alto do relevo, e da estação ferroviária no oposto, mais abaixo. Quando, em 1939, um decreto proibiu a construção de casas de madeira nos trechos principais da área urbana, foi com a justificativa de melhorar o aspecto da cidade que se pretendia moderna (Bortolotti, 2007).

Nota-se, então, o trabalho técnico de representação do espaço, executado por um dos grandes agentes responsáveis pela existência de Londrina, a Companhia de Terras Norte do Paraná – CTNP, que deu ênfase a uma instituição na planta inicial da cidade, no caso a Igreja Católica, e, posteriormente, vê-se o agenciamento do Município, este decidindo como outros agentes deveriam atuar. A decisão de impedir edificações em madeira, pode-se pensar, ilustra um tipo de seleção de quem poderia morar nos trechos considerados importantes da área urbana, devido às condições financeiras para construir, assim como, mais tarde, ações de “desfavelamentos” também realocaram a população empobrecida em bairros específicos, na década de 1970, afirma Bortolotti (2007).

Um levantamento de Fresca *et al.* (2008) registra ações de grupos excluídos, enquanto agentes produtores do espaço, a partir de 1953, pela ocupação de espaços em diferentes zonas da cidade. Era comum o assentamento desses grupos em fundos de vale⁴, cuja preservação passou a ter diretrizes desde o Plano Prestes Maia, as

⁴ Definição de fundo de vale no Plano Diretor de Arborização do Município de Londrina, Lei nº 11.996/2013 - Art. 5 - XXVI: “área constituída de Área de Preservação Permanente, de nascentes e

quais foram reforçadas no próximo Plano Diretor de Londrina, elaborado por uma empresa de assessoria de São Paulo e concluído em 1968 (Bortolotti, 2007). Assim sendo, pelo estabelecimento de leis no que concerne à regulamentação de uso solo urbano londrinense, os mencionados grupos excluídos se encontravam ilegais.

Por ilegalidade, Maricato (2003a) entende a construção da cidade em desacordo com a legislação urbanística e/ou edilícia de cada município, como é o caso das favelas e dos loteamentos ilegais. A irregularidade dos loteamentos, por sua vez, ainda pode estar “na documentação de propriedade, na ausência da aprovação do projeto pela prefeitura ou no descompasso entre o projeto aprovado e sua implantação” (Maricato, 2003a, p. 80). Destarte, a “cidade ilegal” se conforma de diferentes modos e utiliza as áreas desprezadas pelo mercado imobiliário formal, consistindo na alternativa de moradia da população de baixa e média renda.

Considerando a realidade das favelas, especificamente, como um retrato das desigualdades socioespaciais, decorrente das ações dominantes na produção do espaço urbano capitalista, Maricato (2002) criticava, no início dos anos 2000, o seu ocultamento junto da mencionada cidade ilegal, cuja dimensão já ultrapassava a cidade legal em algumas capitais do Brasil, naquela época. De acordo com a autora, faltavam “informações fidedignas e rigorosas sobre o uso do solo e habitação nos cadastros municipais, nos bancos de dados, nas bibliotecas, nos cartórios de registro de imóveis, com raras exceções” (Maricato, 2002, p. 2). Em Londrina, mais de 50 mil pessoas viviam em diferentes ocupações irregulares, na mesma época (Fresca *et al.*, 2008).

Negligenciava-se “o gigantismo dos territórios de exclusão” e, ao mesmo tempo, e existência das pessoas destas localidades, já que nem o IBGE informava o número de brasileiros moradores de favelas⁵, ao passo que a preocupação do Urbanismo oficial e acadêmico era a “cidade cenário ou cidade mercadoria, cheia dos

corpos d’água urbanos, podendo conter faixas sanitárias e parques lineares destinados às atividades de recreação e lazer”. Para saber mais sobre a lei:
<https://www1.cml.pr.gov.br/leis/2013/web/LE119962013consol.html>.

⁵ “Em 2010, pela primeira vez, foi divulgada a população de cada uma das favelas e comunidades urbanas encontradas pelos recenseadores do IBGE”, segundo matéria de 2024, na Agência IBGE Notícias. A terminologia usada pelo Instituto para estes locais era a de “Aglomerados Subnormais”, que foi substituída por “Favelas e Comunidades Urbanas” antes do censo de 2022, devido às reivindicações de organizações e entidades representativas dos referidos territórios. Estes, em grande parte, não apresentam limites estabelecidos ou domicílios cadastrados em órgãos oficiais, fato que, na mesma matéria, justifica a dificuldade de execução dos levantamentos, os quais passaram a contar com o avanço de recursos digitais (<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/>).

símbolos indutores do consumo” (Maricato, 2002, p. 3). A crítica da autora baseava-se no fato de que, desde a Constituição Federal de 1988, uma sequência de conquistas legais veio a contribuir com a Política Urbana, no sentido de olhar para a pobreza nas cidades e lidar com a questão, devido às diferentes lutas incitadas durante a redemocratização, principalmente em torno da Reforma Urbana. Contudo, de modo geral, muitas das leis e planos não saíram do papel.

Após a promulgação da Constituição Federal em 1988, Londrina teve seu terceiro Plano Diretor iniciado em 1995, pela movimentação de arquitetos, engenheiros e professores universitários, acompanhada pelo recém criado Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Londrina – IPPUL, Neste processo, a legislação urbanística proposta pelo Plano foi enviada para análise da Câmara Municipal, a qual, por dificuldade de compreensão, solicitou um parecer de análise do Clube de Engenharia e Arquitetura de Londrina – CEAL, do Sindicato da Indústria da Construção de Londrina – SINDUSCON e do Sindicato do Comércio de Valores Imobiliários de Londrina – SICОВI. Ainda assim, nenhum parecer foi concluído por parte deles (Bortolotti, 2007).

A proposta precisou ser revisada e alterada até ser aprovada pela Câmara em 1998⁶, porém não apresentou inovações para o planejamento urbano e não contou com participação da comunidade londrinense nas discussões, segundo Bortolotti (2007). É nesta perspectiva que Maricato (2002) defendeu a ideia de “analfabetismo urbanístico”, que pode ser entendido como o desconhecimento das possibilidades dadas pela Política Urbana para enfrentar as contradições da cidade real, privilegiando aspectos mais democráticos e sustentáveis. Como observado nos relatos de Bortolotti (2007), a tecnicidade em torno do planejamento de Londrina impedia até que profissionais correlatos opinassem sobre. Ademais, a limitação de setores envolvidos revela, igualmente, uma limitação para se pensar a cidade.

Suprema ilusão: considerar os arquitetos, urbanistas ou planejadores como peritos em espaço, juízes supremos da espacialidade. Os “interessados” não se apercebem que assim eles torcem a demanda diante da encomenda, e que esse abandono ocorre diante dos anseios dos que manipulam as consciências! Ao passo que é necessário revelar e estimular a demanda, mesmo se ela verga e a encomenda se impõe opressivamente-repressivamente (Lefebvre, 2006, p. 141).

⁶ Passados dez anos, o próximo Plano Diretor foi aprovado em 2008, cumprindo os critérios do Estatuto da Cidade quanto ao prazo de dez anos para a revisão da sua lei geral, também quanto à construção participativa, que se estendeu para a revisão iniciada em 2017 e concluída em 2022, resultando na lei nº 13.339/2022, em vigência.

Os técnicos, muitas vezes, moldam as necessidades e os desejos da população conforme suas próprias visões e projetos, impondo agendas e objetivos advindos de forças superiores, dos governos e empresas. Surgem, por isso, espaços “homogêneos, racionais, constrangedores como tais”, onde “tudo é separado, projetado isoladamente sobre ‘lotes’ e ‘ilhas’ desunidas: os ‘equipamentos’, os imóveis, o habitat: os espaços, como os trabalhos na divisão social e técnica do trabalho, são especializados” (Lefebvre, 2006, p. 144). As representações do espaço, nesta lógica, propõem um “funcionalismo simplificador” (Lefebvre, 2011, p. 82) com pretexto de ordenação, que remaneja a cidade em zonas, setores e funções, como em uma combinação de peças.

Por outro lado, Lefebvre (2006) reforça que tais técnicos não são os únicos a entenderem e a influenciarem nas formas como o espaço é vivido, apontando a dimensão dos espaços de representação como a produção do espaço por seus habitantes ou usuários. Sendo uma “inversão (terminológica) da ‘representação do espaço’” (Schmid, 2012, p. 11), esta dimensão é a do espaço dominado e vivido, “que a imaginação tenta modificar e apropriar” (Lefebvre, 2006, p. 66), exibindo simbolismos relacionados ao lado não oficial da vida social e à arte, então relacionados aos artistas, escritores e filósofos que o descrevem.

Os espaços de representação existem por meio um processo de significação, no qual o símbolo material, emergente na superfície, torna-se o meio de transmitir significados, valores e experiências sociais, conforme Schmid (2012). Trata-se de uma dimensão mais íntima e pessoal do espaço, visto que tem relação com a subjetividade, o emocional e o cultural. Mesmo que as vivências estejam sujeitas à opressão e repressão por parte de outras imposições, Lefebvre (2006) defende a necessidade de se saber das demandas dos indivíduos para as decisões espaciais, não visando simplesmente entregá-las aos especialistas, mas para que eles mesmos aproveitem as virtualidades contidas no espaço social, de obra e reapropriação, portadoras de alternativas ao “real” existente.

As três dimensões expostas, pela teoria de Lefebvre (2006), são entrelaçadas, tal qual o sincretismo entre as ordens distante e próxima as apresenta como unidade na história do espaço (Lefebvre, 2011). Este pode ser compreendido a partir do vivido, o que direciona a presente pesquisa a focar na terceira dimensão da referida teoria para abordar a alfabetização urbana, na seção seguinte. Por agora, quer-se evidenciar que a vida também acontece a despeito do concebido, para o bem e para o mal,

considerando que o país construiu um “arcabouço legal” qualificado entre os mais avançados do mundo, no quesito urbanístico e ambiental (Retto Júnior; Maricato, 2019), cujo fundamento está na Política Urbana regulamentada pelo Estatuto da Cidade, Lei Federal nº 10.257/2001. Sua aplicação, porém, não tem se dado em totalidade.

Deveras, tais legislações voltadas ao interesse social, construídas coletivamente e muito reivindicadas pela sociedade civil, só foram aprovadas em virtude de um pacto para não confrontar as elites econômicas. Entendido como uma política de conciliação, este pacto representou a disposição para inclusão de pautas da Reforma Urbana na Lei Federal, desde que não fossem abaladas “as regras do jogo do mercado e do sistema capitalista (pauta do setor empresarial e dos conservadores)” (Bonduki, 2018, p. 135). Isso explica por que a reprodução do espaço urbano no Brasil segue, majoritariamente, guiada por padrões arcaicos e excludentes, não se diferenciando do que Maricato (2002) criticava no início do século XXI.

A base dessa estratégia foi um compromisso entre o Estado, o mercado imobiliário, os movimentos sociais e urbanistas progressistas, que apostaram na [...] aceitação da produção capitalista da cidade combinada com a garantia do direito à cidade, aos serviços públicos e à habitação (Bonduki, 2018, p. 81).

Maricato (2019) acredita que a superação do que ela chama de “analfabetismo urbanístico” é o que vai “combater a manipulação dos investimentos públicos e da legislação urbanística em benefício de poucos”, o que exige o fortalecimento da democracia local. A propósito, o Estatuto da Cidade oferece instrumentos para a gestão democrática das cidades, “ao determinar que todos os projetos e planos urbanísticos devam, obrigatoriamente, passar por processos participativos”, como explica Bonduki (2018, p. 135-136). A pesquisa em questão, por sua vez, sem se evadir da reflexão no tocante a renovação da cidade, não pretende investigar meios de uma alfabetização urbanística, ao redor do espaço concebido, e sim adentrar a ideia de alfabetização urbana, um aprendizado por meio do vivido.

1.2 UMA ALFABETIZAÇÃO URBANA PARA O “DIREITO À CIDADE”

Como esta pesquisa apresenta a expressão “alfabetização urbana”, partindo da ideia de “analfabetismo urbanístico”, usada por Maricato (2002, 2019), serão realizados alguns apontamentos acerca dos verbetes “alfabetização” e

“analfabetismo”. Deve-se salientar que Maricato (2002) não define o analfabetismo urbanístico como conceito, apenas utiliza a expressão sem se aprofundar no seu significado. De maneira semelhante, com a discussão que se segue, não se objetiva conceituar este tipo de alfabetização, nem dar uma resposta ao analfabetismo da autora, senão explorar outra dimensão da produção do espaço urbano.

De acordo com Mariza Vieira da Silva, em sua tese de doutorado sobre a história da alfabetização no Brasil, de 1998, o termo “alfabetização” pode ser tomado como o oposto de “analfabetismo” devido à inexistência do termo “analfabetização”, embora exista uma assimetria entre este par de palavras “que se pretende apenas opositivo” (Silva, 1998, p. 24). A autora identificou que o dicionário Aurélio definia alfabetização como a ação de alfabetizar, exercida por um indivíduo a outro indivíduo, enquanto analfabetismo referia-se a uma condição, a uma falta do indivíduo, e não à ausência de uma ação que deveria ter sido exercida por outrem.

Da forma como se apresentava no dicionário, para além do ensino “de uma técnica cultural, uma ferramenta de comunicação” (Silva, 1998, p. 25), a ação de alfabetizar seria o suprimento de uma falta, como se o analfabeto estivesse “parasitado internamente por algo externo” (Silva, 1998, p. 24). Outra assimetria foi analisada em sua tese, entre a dicotomia “alfabetizado” e “analfabeto”, também pelo dicionário Aurélio, revelando que o primeiro verbete indica o domínio da leitura de um indivíduo, ao passo que o segundo, com variadas definições, pode significar ignorância e ausência de instrução, ampliando o entendimento do analfabeto de forma depreciativa.

O processo de alfabetização é caro a Paulo Freire, o qual identificou, na década de 1960, diversas concepções pejorativas referentes ao analfabetismo, compilando-as em um texto intitulado “A alfabetização de adultos – crítica de sua visão ingênua; compreensão de sua visão crítica”, de 1968. As pesquisas do autor, assim como a de Silva (1998), referem-se ao campo linguístico, em suma, mas ele também aborda o analfabetismo político e o processo de alfabetização política de modo metafórico, tal qual faz o presente trabalho ao utilizar a expressão alfabetização urbana. Distanciando-se da distorção a que foi submetido o entendimento sobre o adulto analfabeto, tratado como inferior em níveis de “civilização” (Freire, 1968), o autor descreve como é o analfabeto político, em sua visão.

Se, do ponto de vista linguístico, um analfabeto é alguém que não pode ler nem escrever, um analfabeto político – quer saiba ou não ler

e escrever – é alguém que tem uma percepção ingênua das relações dos homens e do mundo, uma inteligência ingênua da realidade social. Para ele, o real é um fato dado uma vez por todas [...]. Há uma tendência para pouco ter em conta a realidade, perdendo a si próprio em sonhos abstratos acerca do mundo. Assim procedendo, ele evita as suas responsabilidades históricas (Freire, 1997, p. 24).

Este analfabetismo político se deve ao método educativo voltado à domesticação do indivíduo, comum no desenvolvimento da educação formal no Brasil, segundo Freire (1997). Ele aponta para a ideologia da dominação neste tipo de educação, encorajada pela ideologia do consumo, como complementa Milton Santos (2012a), que considera ser bom para o povo o que é bom para a elite “superposta ao seu mundo” (Freire, 1967, p. 35). Assim, os modelos culturais burgueses, vistos como superiores, foram impostos às massas, ensinadas a aceitarem a condição de espectadoras diante da história oficial do país, “escrita pelos que mandam” e utilizada “para conformar mentalidades e perpetuar injustiças” (Santos, 2012a, p. 126).

Compreende-se que os educandos, por este processo educativo domesticador, “não são convidados a descobrir as causas de sua situação de vida concreta; eles são convidados a aceitar a realidade tal qual é” (Freire, 1997, p. 22), podendo passar pela alfabetização linguística, mas não política, cujo método visa a libertação. Neste ínterim, a alfabetização política é necessária quando da ausência de criticidade do indivíduo para encarar suas relações em sociedade, que acontecem no espaço, não são separadas da base territorial - por isso, tem íntima ligação com o que este trabalho chama de alfabetização urbana. Ambas prezam pelo despertar da consciência frente às tentativas de alienação, entendida como a “fragmentação do conhecimento, com a deformação da realidade humana que daí resulta” (Britto, 1976, p. 334-335).

Apesar de o dicionário especificar que a ação de alfabetizar é promovida por um indivíduo a outro, em conformidade com o já exposto pelas análises de Silva (1998), a alfabetização urbana parte do pressuposto de que a cidade educa, é um espaço de revelação, isto é, possui “um grande papel na criação dos fermentos que conduzem a ampliar o grau de consciência”, argumenta Santos (2012a, p. 83). Para o autor, aqueles que habitam “casas improvisadas nas pontas de rua ou se acotovelam nos cortiços, os que vivem o dia-a-dia da ocupação provisória ou mal paga, os que não têm um amanhã programado” (Santos, 2012a, p. 85), são exemplos dos que se encontram menos expostos ao risco de alienação na vivência urbana, justamente pela impossibilidade de consumo pleno na e da cidade.

Ele trata da pobreza como uma situação de carência e luta ao mesmo tempo, diferenciando-a da miséria, que é uma privação total e tende a aniquilar o ser humano (Santos, 2012b). Os empobrecidos, por sua vez, sabem que não adianta aspirar os bens que fazem parte da vida dos ricos, senão os bens e serviços que promovem uma vida mais digna. Devido à urgência de continuar existindo, somada à inconformidade no tocante às demandas que não são satisfeitas, eles têm propensão a unir-se em busca de ajuda mútua, criando uma cultura de vizinhança e territorializada, chamada por Santos (2012a, 2012b) de cultura popular.

Por outro lado, a possibilidade de consumir objetos e lugares, dada às classes médias, mostra-se como chave para a ascensão social e as leva a serem absorvidas por outra cultura, a cultura de massas, enquanto os empobrecidos sequer contam com a chance dessa absorção, haja vista a ausência de recursos para obter as coisas que asseguram a referida cultura. Logo, sendo o consumo alienante, a consciência da história dificilmente seria concretizada se as cidades fossem habitadas apenas pelas classes médias, “empanturradas, mas ainda insatisfeitas, de coisas cujo número estão certas de poder ampliar” (Santos, 2012a, p. 85).

De modo geral, mas não absoluto, tais classes se enquadram em meio a esta cultura de massas, resultado de um movimento “vertical unificador, homogeneizador, conduzido por um mercado cego, indiferente às heranças e às realidades atuais dos lugares e das sociedades” (Santos, 2012b, p. 143), fazendo-se indispensável ao capital, à expansão das formas de globalização. Na visão de Santos (2012b), a globalização perversa foi responsável pela criação de uma ética da competitividade que, junto do consumo, caracteriza o presente estado das coisas. Derivam desta ética o abandono da solidariedade e o individualismo econômico, político, no território, na vida social e individual, atualizando as formas de sociabilidade pelo desrespeito à pessoa (Santos, 2012b).

Para exemplificar, no Brasil, o autor explica que os direitos políticos dos indivíduos precisaram ser desrespeitados em prol do avanço a “uma forma ‘superior’ de capitalismo” (Santos, 2012a, p. 15), o que significa que poderosas empresas nacionais e estrangeiras, aliadas ao poder do Estado, criaram as condições de produção adequadas ao progresso material, em termos quantitativos, adotando extrema racionalidade econômica e eliminando o embrião da cidadania. Assim, a modernização prometida pelo processo de urbanização-industrialização foi, no quesito social, o desenvolvimento do atraso, segundo Maricato (2003b), permitindo a

supressão da figura do cidadão pela do consumidor, alheio ao espaço. O “modelo econômico” enfraqueceu o “modelo cívico” (Santos, 2012a, p. 15-16).

Portanto, desrespeitando a cultura popular, a cultura de massas, avançada na soma de capital e atrasada socialmente, a exemplo da elite, vem tentando impor-se sobre ela por meio do método educativo criticado por Freire (1997), promotor da invasão cultural. Tem-se, então, além destas culturas separadas, o encontro e a mistura sincrética entre as duas (Santos, 2012b), já que as relações sociais e a própria educação incentivaram e incentivam a aceitação de padrões estabelecidos de cima para baixo, capazes de eliminar “os *élans* de rebeldia, a vontade de ser outro, amesquinhando a personalidade” (Santos, 2012a, p. 85).

Contudo, ainda que a ideologia do consumo adentre a vivência dos empobrecidos, não deixa de existir a cultura popular que resiste e tem potencial de “revanche” sobre a cultura de massas, fundamentada na “integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano” (Santos, 2012b, p. 145), onde se valoriza o cotidiano e a solidariedade. Da população imersa nesta cultura, surge uma política específica, “a partir de suas visões do mundo e dos lugares” (Santos, 2012b, p. 133), na vida de todos os dias, no local e não no global, a despeito de partidos e organizações da política institucional – a “política dos de baixo”.

Quando conscientes das perdas e da escassez no espaço vivido, os empobrecidos descobrem “o seu verdadeiro lugar, na cidade e no mundo, isto é, sua posição social” (Santos, 2012a, p. 86), e, pela insatisfação em comum, podem se reunir e multiplicar as forças individuais, originando um fenômeno no qual “um maior número de pessoas se avizinha da consciência possível, rompendo as amarras da alienação” (Santos, 2012a, p. 103). A desalienação colabora para que o indivíduo se firme no grupo e atraia, pelo exemplo e convicção, outros indivíduos predispostos à ação solidária. A organização é um instrumento tanto de agregação quanto de negociação para o alcance de novos patamares de resistência e luta, sobretudo quando provida da flexibilidade própria do cotidiano (Santos, 2012b).

A alfabetização urbana é, sem dúvida, promovida neste processo vivido, que vai desvendando e confrontando os aspectos das contradições na produção e reprodução do espaço, pouco a pouco. Conhecer o espaço, a propósito, “é conhecer a rede de relações a que se está sujeito, da qual se é sujeito”, aponta Damiani (2008, p. 50), o que é pertinente à noção de cidadania. O “cidadão é o indivíduo num lugar” (Santos, 2012a, p. 151) e se define como tal ao viver a condição do seu espaço

enquanto social, não geométrico e com significações limitadas, mas apropriado e portador das referências de identidade, “do grau de socialização do indivíduo, da cultura adquirida por gerações, do imaginário social” (Damiani, 2008, p. 53).

Uma pessoa só pode exercer a cidadania a partir do seu reconhecimento no mundo, e, conseqüentemente, no espaço produzido por ela (Damiani, 2008), tendo em vista a triplicidade dessa produção, de acordo com Lefebvre (2006) na seção 1.1. Enquanto a sociedade civil desconhecer a história do seu lugar, a dinâmica de sua localização no espaço, e pensar não participar da criação deste, haverá alienação espacial e ausência de cidadãos (Santos, 2012a), ou a presença do “infracidadão”, para Damiani (2008). Fala-se, aqui, não da categoria jurídica de cidadania, referente a teoria consagrada em lei e definida para todas e todos igualmente. “A lei não esgota o direito. A lei é apenas o direito positivo, fruto de um equilíbrio de interesses e de poder” (Santos, 2012a, p. 104).

Trata-se da cidadania na prática, ou seja, da compreensão de que há direitos inalienáveis ao ser humano, “pelo simples fato de viver”, e de que prover “o indivíduo dessas condições indispensáveis a uma vida sadia é um dever da sociedade” (Santos, 2012a, p. 124), exigindo movimentação constante para sua efetivação, para além de reivindicações que cobram ações do Estado. Este atuará pelo interesse social e coletivo se, antes e em sua maioria, a própria população estiver caminhando na direção de satisfazer suas necessidades, ao invés de apenas contemplar como a “economização da vida social inclui o próprio homem entre as mercadorias que são o seu entorno” (Santos, 2012a, p. 125).

E quais são as necessidades sociais? É importante lembrá-las, pois, como se tem defendido neste trabalho, as necessidades individuais e manipuladas “pela sociedade dita de consumo” (Lefebvre, 2011, p. 105) têm se sobressaído na vida urbana. Destarte, as necessidades socialmente elaboradas, para Lefebvre (2011), são opostas e complementares, com fundamento antropológico, envolvendo

[...] a necessidade de segurança e a de abertura, a necessidade de certeza e a necessidade de aventura, a da organização do trabalho e a do jogo, as necessidades de previsibilidade e do imprevisto, de unidade e de diferença, de isolamento e de encontro, de trocas e de investimentos, de independência (e mesmo de solidão) e de comunicação, de imediaticidade e de perspectiva a longo prazo (Lefebvre, 2011, p. 105).

Ademais, necessidades específicas são citadas pelo autor, como ver, ouvir, tocar, degustar, reunir estas percepções, explorar o imaginário e criar simbolismos,

existindo sobre elas “um desejo fundamental”, manifestado por meio do jogo, do esporte, da sexualidade, da atividade criadora, da arte e do conhecimento, de momentos passíveis de superar “a divisão parcelar dos trabalhos” (Lefebvre, 2011, p. 105), em certa medida. Tais necessidades são, ao mesmo tempo, uma demanda por lugares e tempos qualificados às trocas, não ao valor de troca e ao lucro, quer dizer, são uma demanda pela “revalorização do uso” (Lefebvre, 2011, p. 14), cujo embrião está na cidade e é uma virtualidade do urbano.

Conforme abordado na seção 1.1, Lefebvre (2011) considera a cidade pré-capitalista como obra, caracterizada pelo valor de uso, que é “uma forma mental e social, a forma da simultaneidade, da reunião, da convergência, do encontro” (Lefebvre, 2011, p. 86), também presente como germe no fenômeno urbano. Assim, para suprir as necessidades humanas e sociais autênticas, no e pelo espaço urbano, o referido germe precisa ser reativado, junto das condições – virtuais, por hora – a garantirem “uma sociedade de abundância partilhada, liberada de coerções e aberta ao cultivo coletivo dos potenciais humanos” (Colosso, 2016, p. 84), então, garantidoras do que Lefebvre (2011) define por “direito à cidade”, em suma.

Este direito é superior aos demais, porque contempla tudo o que é fundamental à realização da sociedade urbana, livre e democrática, englobando o direito à apropriação e à atividade participante, em especial (Lefebvre, 2011). É pela apropriação que indivíduos e coletivos reestruturam suas formas de sociabilidade, resgatando os domínios próprios de sua existência, a saber: o tempo, a substituir aquele tempo imposto pela racionalidade e regulado em termos de eficiência, controle e produção; o espaço, com o qual se pode estabelecer pertencimento, contrário ao homogêneo e reduzido pelo funcionalismo; e os desejos, despojando-os de constrangimentos externos, do apelo ao consumo, como elucida Colosso (2016).

A atividade participante, por sua vez, é entendida como a participação no acesso aos bens que a cidade oferece – e a cidade como bem maior, o que não se dá sem uma participação ativa nas decisões acerca do destino comum, referentes ao campo político. Tal participação na configuração do espaço, por exemplo, visa partir das bases sociais da população para se atingir formas espaciais mais orgânicas, diferenciando-se “dos espaços estranhados produzidos por gabinetes” (Colosso, 2016, p. 85), o que se relaciona à proposição de Maricato (2002) de ampliar o Urbanismo para além dos círculos de urbanistas, também à possibilidade de gestão democrática das cidades.

Vale apontar, neste momento, que o conceito de direito à cidade foi resumido à atividade participante no contexto brasileiro, visto que se difundiu vinculado ao ideário da Reforma Urbana, em meio a reivindicações por acesso à terra urbana e à moradia, a infraestruturas e serviços (Instituto Pólis, 2024). Inclusive, o conceito esteve entre os princípios da emenda de iniciativa popular, elaborada pelo Movimento Nacional pela Reforma Urbana (MNRU), a contribuir com a formulação da Constituição de 1988 (Bonduki, 2018). Sua origem, todavia, remonta ao ano de 1968, quando Henri Lefebvre publicou um livro de mesmo nome, sendo o título em francês "*Le Droit à la Ville*". O significado dado a este tipo de direito é mais complexo e não será esgotado aqui.

Intencionando ter o direito à cidade como guia para a concepção de uma nova estratégia do conhecimento, frente à "enormidade" do fenômeno urbano, Lefebvre (2011) o pensou como "uma utopia orientadora da luta social" (Instituto Pólis, 2024), na busca de renovação da centralidade da vida urbana. O conceito não se refere, apenas, ao direito de acesso a bens públicos ou de participação na política urbana, mas de transformação do modelo de cidade atual, visando recuperar o que, antes, a cidade já foi: "lugar do desejo, desequilíbrio permanente, sede da dissolução das normalidades e coações, momento do lúdico e do imprevisível" (Lefebvre, 2011, p. 85).

Tais aspectos são mantidos "nas fissuras da ordem planejada e programada" (Lefebvre, 2011, p. 85), do espaço concebido a despeito de seus habitantes, correspondendo ao germe citado anteriormente nesta seção. Fazê-lo brotar, por assim dizer, não é uma impossibilidade, até porque tentativas já são vistas em diferentes locais e de diferentes formas, principalmente por meio ações revolucionárias pontuais na dimensão do vivido. A utopia mostra ser, no fim das contas, um procedimento mental indispensável à ação, por isso, Lefebvre (2011) indica experimentar suas consequências e implicações na prática. Neste caso, abrir vias para o direito à cidade.

Além da apropriação e da atividade participante, outra ideia-força contida no direito à cidade é o lúdico, em sentido amplo e profundo, que não condiz com o lazer das cidades de luxo e férias, vinculada à produção cultural comercializada e burocratizada. Para Lefebvre (2011), o termo está ligado a movimento, imprevisto e experimentação por meio dos encontros, sendo os jogos exemplos do lúdico, manifestações originárias de sociabilidade que contribuem na formação de indivíduos sociais (Colosso, 2016). Esporte, teatro e brincadeiras igualmente o são, e "persistem

nos interstícios da sociedade de consumo dirigida, nos buracos da sociedade séria que se pretende estruturada e sistemática, que se pretende tecnicista” (Lefebvre, 2011, p. 131).

Especificamente no espaço urbano, o princípio lúdico tem estreita relação com o uso das ruas para a ocorrência de interações, criações e a liberação do imaginário, um “teatro espontâneo” (Lefebvre, 2011, p. 133). Como referência concreta deste princípio na via da sociedade urbana e do direito à cidade, o autor analisa eventos históricos na França, ao fim da década de 1960, que, com o objetivo de reivindicar a cidade expropriada dos trabalhadores, aconteceram pela superposição de luta social e reunião festiva em centros urbanos, explica Colosso (2016). Aos trabalhadores, a propósito, ele atribui a tarefa de propor a renovação da cidade.

De modo semelhante à convicção de Santos (2012a, 2012b), sobre o papel dos pobres para alavancar um novo modelo de sociedade, “todos aqueles que sofrem a ação de uma cotidianidade bem ordenada”, para Lefebvre (2011, p. 118), podem agir pelo fim da segregação planejada contra si. Entre as massas impossibilitadas de sua execução, encontram-se o “Estado, a Empresa, a Cultura” – que se deixa industrializar e oferta suas obras ao mercado – e a “Ciência” – o cientificismo legitimador da realidade posta (Lefebvre, 2011, p. 104). Não cabe à via autoritária, nem à administrativa ou aos especialistas a libertação dos limites da vida urbana, “os da escassez e do economismo” (Lefebvre, 2011, p. 136).

A consciência humana se alarga a partir de situações concretas adversas, ainda que essa ampliação da consciência seja desigual, segundo os indivíduos. São os que avançam os que podem exercer uma liderança, ou pelo menos se colocar na dianteira das mudanças, ou das ideias de mudança e, portanto, mais perto do ideal de uma nova sociedade. Suas propostas, embebidas na mesma realidade que muitos ainda não decifram, aparecem como ideias-força, eixo da alavanca necessária para a conquista desse almejado modelo cívico (Santos, 2012a, p. 125).

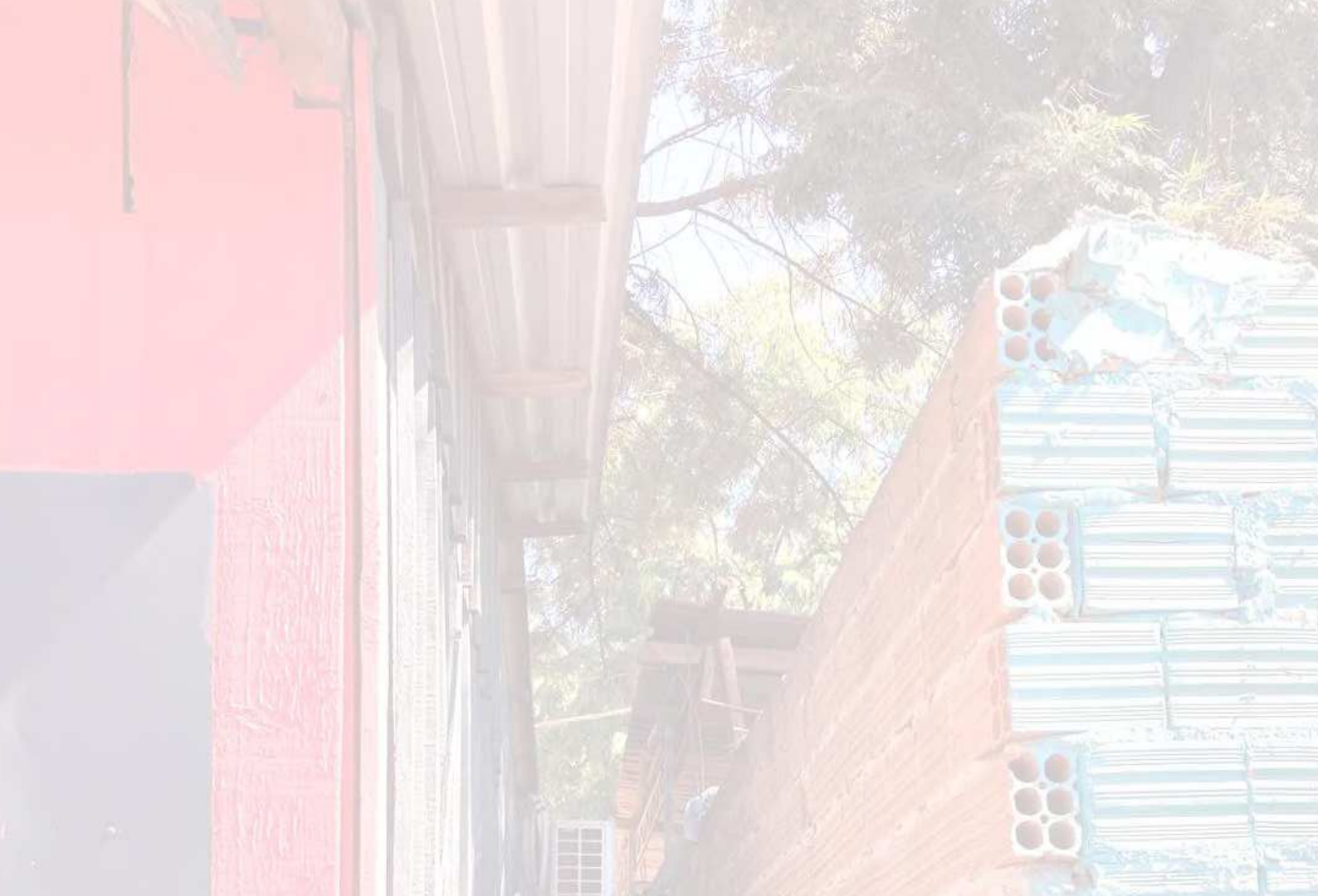
Por outro lado, aos alienados e imersos na cultura de massas, conformados com o sistema injusto que produz as cidades e molda as relações sociais, confundidos pelos discursos e propagandas, Santos (2012a) defende que a desalienação é possível, assim como a cidadania se aprende e, uma vez assimilada, enraíza-se na cultura. A alfabetização política também acontece a qualquer um que se permita, em consonância com Freire (1997), pois é iniciada pelo próprio indivíduo que toma sua presença no mundo como objeto de análise crítica, ou experiências de outros sujeitos cuja história se deseja compreender, em um movimento de ação e reflexão.

[...] podemos conhecer aquilo que conhecemos colocando-nos por trás das nossas experiências passadas e precedentes. Quanto mais formos capazes de descobrir porque somos aquilo que somos, tanto mais nos será possível compreender porque é que a realidade é o que é (Freire, 1997, p. 20-21).

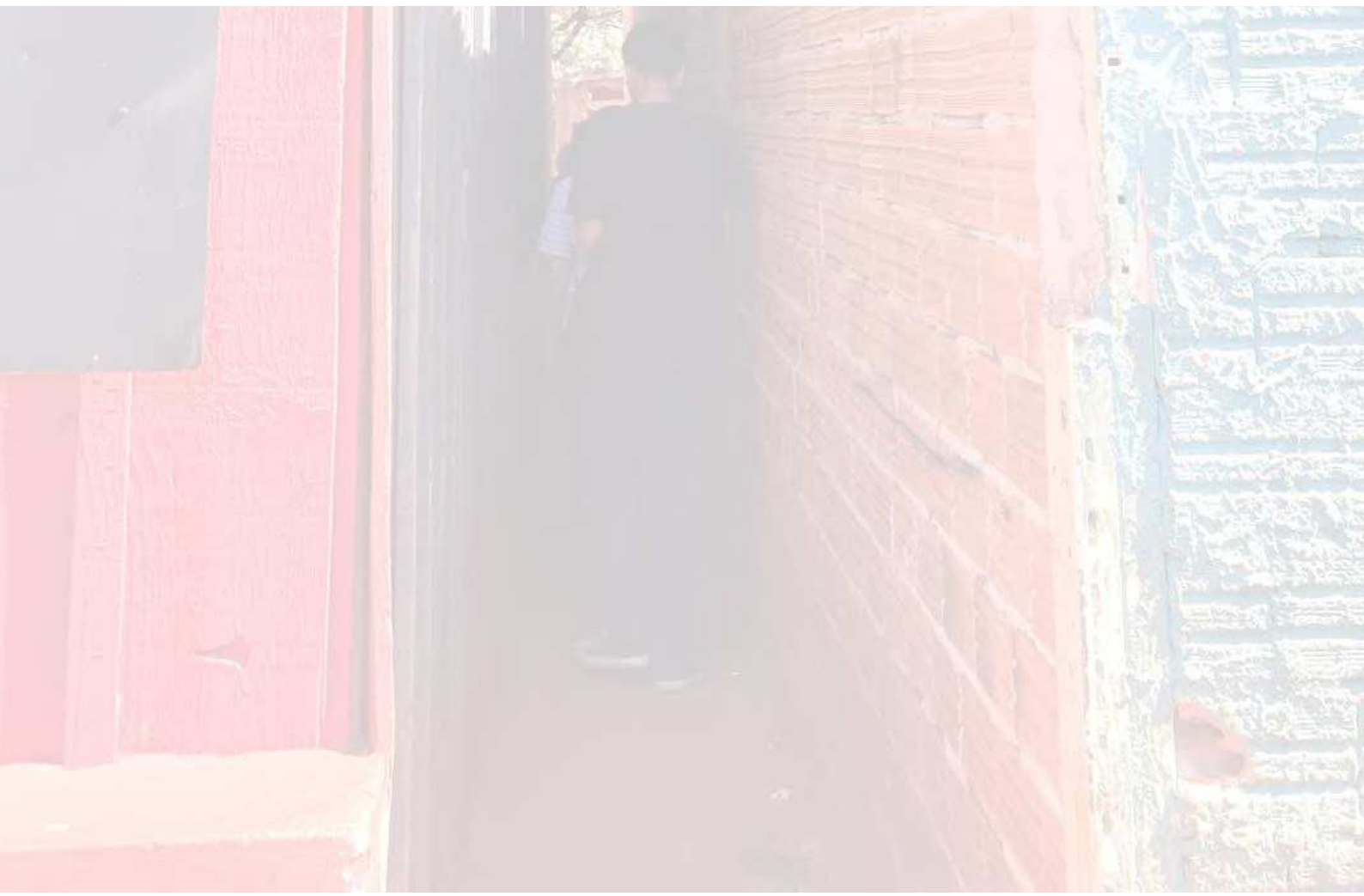
A alfabetização urbana, por sua vez, não se dá sem a política e se trata de uma desalienação espacial ligada ao exercício da cidadania, podendo ser comparada à leitura e compreensão da cidade de hoje, para a escrita de uma cidade futura renovada, metaforicamente. A educação deste tipo, que preza pela libertação, segundo Freire (1997), não se fecha em si, pois gera questionamentos e tolera pensar alternativas às imposições advindas das ideologias e estratégias dominantes, partindo das tendências do real. Como “não há pensamento sem utopia”, no entendimento de Lefebvre (2008, p. 73), a utopia experimental pode derivar desta alfabetização.

Depreende-se que algo no comportamento da sociedade civil deve realmente mudar para que o espaço urbano mude, já que é uma produção social e “surge enquanto nível determinante que esclarece o vivido” (Carlos, 2007, p. 12). É nesse sentido que Harvey (2012, p. 74) descreve o direito à cidade como “direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade”, que passa pela transformação do indivíduo solitário ao solidário (Santos, 2012a), sendo um meio de aproximar o direito em questão da realidade o fortalecimento de iniciativas de apropriação, participação e recuperação do lúdico, ideias apresentadas por Lefebvre (2011) em sua teoria.

Para fechar este capítulo, salienta-se a relevância da cultura, para além da economia tão valorizada no país, na realização humana da sociedade urbana, em especial da cultura popular, por sua ligação com o território empobrecido. Contudo, embora conceituada no singular, Arantes (1981) adverte que a cultura é dinâmica e deve ser pensada no plural, o que significa que variadas culturas populares surgem em diferentes territórios, como resultado do processo de viver dos indivíduos em seu meio, existindo e resistindo pelo constante reaprendizado das relações (Santos, 2012b). Das culturas e dos territórios depende, então, a escrita de outra(s) história(s) de cidade.



CAPÍTULO II



2 CAMINHO METODOLÓGICO DA PESQUISA

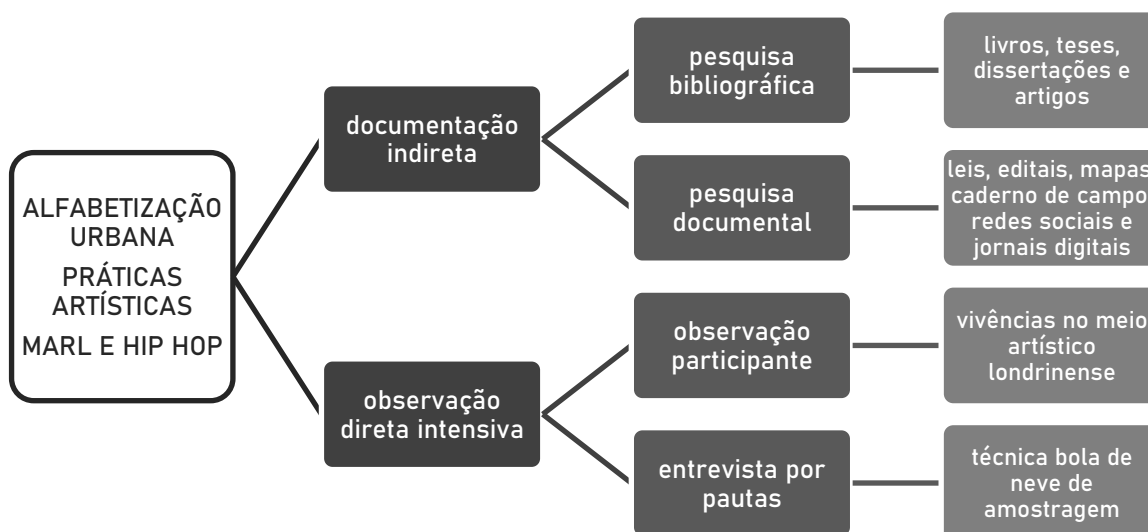
A presente pesquisa tem por finalidade perscrutar elementos geográficos e do campo social que possam contribuir na construção do conhecimento acadêmico, no âmbito da Geografia. Quanto ao seu objetivo, ela é classificada como exploratória, porque busca “proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato” (Gil, 2008, p. 27), sendo o fato, neste caso, a influência da alfabetização urbana nas práticas artísticas de rua em Londrina. Propõe-se, então, formular hipóteses mais precisas sobre o tema, de modo a possibilitar o aprofundamento em estudos futuros.

Para a obtenção e análise de dados, optou-se pela abordagem qualitativa, escolha que se explica pelo próprio dinamismo da vida individual e coletiva, que apresenta um universo de significados “das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas”, como descreve Minayo (1994, p. 22).

Tendo isso em vista, o caminho metodológico percorrido partiu da vivência da pesquisadora no meio artístico londrinense, juntamente com o procedimento denominado documentação indireta, que consiste no levantamento e na revisão documental e bibliográfica, ou seja, na aquisição de informações prévias sobre os temas de interesse (Marconi; Lakatos, 2003). Esta etapa deu suporte às discussões teóricas encontradas no primeiro capítulo da dissertação, além de mostrar o panorama da arte de rua em Londrina, por meio de dados de variadas fontes primárias e secundárias, compondo o seu capítulo III.

Acompanhando as descobertas do processo, houve uma revisão e adequação dos objetivos da pesquisa antes da realização das entrevistas, até para que estas pudessem ser conduzidas de forma coerente, passando para outra etapa do caminho metodológico, denominada observação direta intensiva (figura 2). Marconi e Lakatos (2003) explicam que a coleta de dados neste procedimento dá-se pelas técnicas de observação e entrevista, cujas modalidades escolhidas para cada técnica foram a observação participante, na qual a entrevistadora se incorpora ao grupo pesquisado tal qual um membro, e a entrevista por pautas, que “se guia por uma relação de pontos de interesse” e é mais flexível que uma entrevista estruturada (Gil, 2008, p. 112).

Figura 2 – Percurso metodológico esquemático da pesquisa



Fonte: Isabela G. da Silva (2025)

Na entrevista por pautas (Gil, 2008), a pessoa entrevistada fala livremente sobre as pautas assinaladas pela entrevistadora, enquanto esta faz poucas perguntas, intervindo sutilmente caso ocorra distanciamento do assunto, para manter a naturalidade do processo. Tal modalidade permite apreender o que surge espontaneamente nas narrativas, fator importante na apreciação das particularidades dos indivíduos e de suas práticas artísticas. Assim, foi elaborado um roteiro com apenas três pautas orientadoras.

Na verdade, um primeiro roteiro maior, com dez perguntas, foi submetido junto ao projeto de pesquisa para o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos, o qual ainda solicitou um Termo de Confidencialidade e Sigilo, a autorização para uso da sede do MARL, a autorização para a coleta de dados em documentos da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina e a elaboração do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE. Toda a documentação foi aprovada pelo parecer de nº 6.682.478, em quatro de março de 2024. A partir de então, foi possível resumir o roteiro, com base no aprovado pelo Comitê, e realizar a primeira entrevista no mês seguinte.

A saber, as pautas são: 1) o indivíduo e o espaço urbano; 2) o devir artístico; e 3) as práticas artísticas e políticas em Londrina. Considerando que a modalidade da entrevista não exige a sua exploração por meio de indagações diretas e objetivas,

seguindo uma ordem rigorosa, durante as conversas, a pesquisadora tomou como referência cada entrevista realizada para abordar ou dispensar determinado tópico, na tentativa de nivelar os assuntos abarcados e o nível de detalhes. Contudo, houve grande variação na duração dos diálogos, tendo 46 minutos o mais rápido e 3 horas e 25 minutos o mais longo, ao passo que o restante teve uma média de 1 hora e 30 minutos, aproximadamente.

Para chegar aos entrevistados de cada agrupamento, diante da imprecisão na quantidade de envolvidos no MARL e na cultura *Hip Hop*, fez-se uso de uma técnica não probabilística para seleção de participantes. Esta técnica de amostragem é a bola de neve e funciona por intermédio das cadeias de referências, onde o pesquisador tira proveito das redes de relacionamento dos entrevistados para conseguir contatos potenciais, um processo constante que pode ser encerrado pelo critério da saturação, isto é, pela ausência de novos nomes ou quando os nomes sugeridos não trouxerem novas informações à análise (Vinuto, 2014). A autora detalha a construção da amostragem da seguinte maneira

[...] para o pontapé inicial, lança-se mão de documentos e/ou informantes-chaves, nomeados como sementes, a fim de localizar algumas pessoas com o perfil necessário para a pesquisa, dentro da população geral. Isso acontece porque uma amostra probabilística inicial é impossível ou impraticável, e assim as sementes ajudam o pesquisador a iniciar seus contatos e a tatear o grupo a ser pesquisado. Em seguida, solicita-se que as pessoas indicadas pelas sementes indiquem novos contatos com as características desejadas, a partir de sua própria rede pessoal, e assim sucessivamente e, dessa forma, o quadro de amostragem pode crescer a cada entrevista, caso seja do interesse do pesquisador (Vinuto, 2014, p. 203).

Vinuto (2014) destaca que o perfil buscado para participação deve ser definido e comunicado a todos os participantes, assim como os objetivos da pesquisa, e logo durante os primeiros contatos, tendo em vista que a construção da amostragem pela bola de neve depende da indicação de terceiros. Portanto, traçou-se os critérios de inclusão da pessoa na pesquisa, com a ciência de que nem todos os indicados pelos informantes-chaves ou sementes estariam de acordo com eles. Os critérios são: ter, no mínimo, 18 anos de idade, independentemente o gênero; participar ou ter participado do Movimento de Artistas de Rua de Londrina e/ou da cultura *Hip Hop*; morar e exercer as práticas artísticas em Londrina, mesmo que não seja natural da cidade.

O primeiro informante-chave do MARL, e primeiro entrevistado, foi o artista identificado como Josemar Lucas (1), com o qual a pesquisadora já tinha contato

anteriormente. No caso do *Hip Hop*, pela ausência de contatos prévios, procedeu-se a inserção em um grupo do aplicativo *WhatsApp* referente a uma batalha de rima, a Batalha da Máfia. Por este meio, foi possível conversar em particular com uma de suas organizadoras, sem contar com intermediação, o que teve resultado a princípio, mas não continuidade, já que a pessoa contactada não deu retorno quanto ao agendamento da entrevista, embora não tenha havido insistência com receio de incomodar.

Mudando a estratégia, um amigo em comum entre a pesquisadora e uma MC do *Hip Hop* londrinense fez a mediação entre ambas. Na ocasião, a artista não pôde participar por falta de agenda, direcionando o pedido de auxílio a outro amigo adepto da cultura em questão. Em consonância com Vinuto (2014, p. 209), o contato feito por mediação minimiza um dilema ético e é uma vantagem da bola de neve, pois “constrói-se uma possibilidade de declinar do convite de forma mais discreta do que se este [o convidado] negasse sua colaboração diretamente ao pesquisador”.

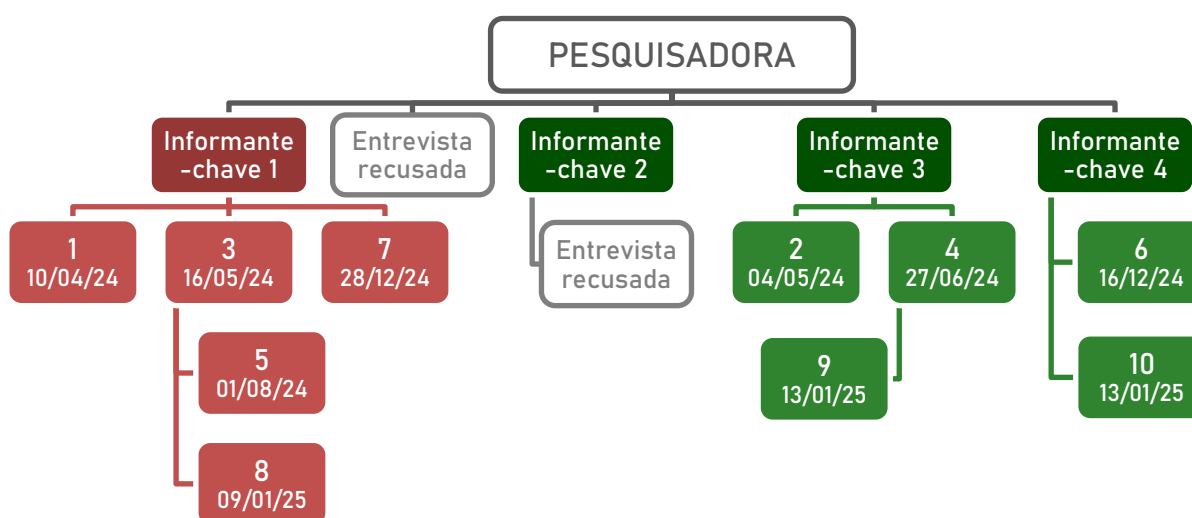
O próximo informante-chave forneceu contatos do seu círculo de amizades, possibilitando que a segunda entrevista acontecesse com o seu primo, o MC Garza (2), e quarta com a DJ Maudita (4), também conhecida de Garza, sendo que a terceira entrevista aconteceu com Edna Aguiar (3) e teve relação com o MARL, por indicação do primeiro entrevistado. Juntando referências dadas por Josemar e Edna, chegou-se a Danilo Lagoeiro (5), o quinto entrevistado, integrado à amostra por sua ligação com os artistas de rua e o Poder Público, já que hoje trabalha na Secretaria Municipal de Cultura.

Comprovou-se, por consequência, que o indivíduo-chave ou semente torna conveniente os acessos, principalmente quando não se sabe quais são as pessoas de relevância para a pesquisa a serem abordadas. A rede de entrevistados, no entanto, não é autônoma, não aumenta por si só a partir dos nomes sugeridos, mas se constitui ao passar por uma seleção guiada por características específicas (Vinuto, 2014). Dessa maneira, a amostragem final dos participantes contou com mais cinco nomes, dois deles ainda oriundos das indicações de Josemar, no que se refere ao MARL, Luciano Baiano (7) e Luiza Braga (8), esta igualmente citada por Edna.

Pelas contribuições de outra informante-chave, produtora cultural e conhecida pela pesquisadora, dois nomes do *Hip Hop* compuseram a seleção, os DJs Damião Mili-anos (6) e Dan *Black* (10), enquanto a última selecionada, já indicada por Danilo e DJ Maudita, entrou para a amostra após o contato feito em razão da entrevista de

Luiza. Assim, MC Cleópatra (9) completou o número de dez pessoas recrutadas para a pesquisa, sendo quatro mulheres e seis homens, na faixa etária de 19 a 59 anos. As relações do processo de recrutamento, facilitadas por quatro informantes-chave, podem ser visualizadas na figura 3, na qual os entrevistados são enumerados de 1 a 10.

Figura 3 – Rede de contatos formada pela técnica bola de neve



Fonte: Isabela G. da Silva (2025)

Todos os diálogos foram iniciados pelo aplicativo *WhatsApp* e as entrevistas aconteceram pessoalmente, variando os horários e os locais de encontro, de acordo com a disponibilidade de cada um. Resumidamente, os encontros aconteceram entre locais públicos e privados, incluindo a casa de dois entrevistados, e as conversas foram gravadas pelo celular da pesquisadora, com a devida permissão dos artistas, após assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE.

A partir dos áudios das gravações, uma ferramenta do *Word* fez as transcrições das entrevistas, as quais passaram por morosa revisão manual e resultaram em cerca de 225 páginas de diálogos transcritos. A próxima etapa, de análise das informações, exigiu prévia ordenação dos dados quanto a identificação com as pautas, selecionando o que seria ou não utilizado no trabalho. Pelo entendimento de que parte do material coletado extrapolaria os objetivos delineados, as informações não foram analisadas em sua totalidade, mas servem para possíveis estudos futuros.

Ademais, a participação da pesquisadora em atividades ao longo dos dois anos de pesquisa, com a finalidade de observação, contribuiu para comparar o que foi

ouvido e o que foi visto e vivenciado. No ano de 2023, além do primeiro contato com a Batalha da Máfia, foi possível a participação em um ensaio do grupo Contrarregra de teatro, residente na sede MARL, e no Festival *CapStyle Graffiti*, no aterro do Lago Igapó. Já em 2024, participou-se da Festa de São João do MARL, do evento de lançamento do documentário sobre o *Hip Hop* em Londrina, da Batalha do Cinco, do Quizomba e da Batalha da Concha. Iniciando 2025, a pesquisadora ainda se inseriu nas oficinas de Percussão Afro Tribal Baiana, ligadas a um dos entrevistados.

Todavia, vale considerar outras trocas com diferentes indivíduos do meio cultural, que se relacionam com o MARL e com a cultura *Hip Hop*, pela frequência da pesquisadora em espaços como a Funcart, em 2023, a Vila Cultural Alma Brasil e a Escola Ibirá das Artes, em 2024, em virtude de cursos artísticos realizados nestes locais. Inclusive, as oficinas de cinema popular do COCINE, que serão ministradas na sede do MARL em 2025, foram cursadas pela pesquisadora anteriormente, e ofereceram as bases para a produção de um material audiovisual correlato à presente pesquisa, que vem sendo planejado para auxiliar na disseminação dos resultados aqui obtidos. Sua execução será possível após a conclusão deste processo.

Em síntese, a reunião de teoria, narrativas e observações acarretou uma etapa de análise apoiada nas categorias emergentes de cada entrevista (Gomes, 1994), isto é, no agrupamento de ideias em torno de conceitos capazes de abrangê-las, estes articulados com o referencial teórico. Para lidar com narrativas carregadas de subjetividades, que enunciam interpretações e visões de mundo específicas, fez-se necessário um respaldo na teoria sociológica para entendimento dos indivíduos entrevistados, o que se apresenta no último capítulo desta dissertação.

Ademais, para facilitar a visualização de informações ao longo do trabalho, figuras esquemáticas foram elaboradas por meio dos recursos do próprio *Word*. Os capítulos III e IV apresentam, respectivamente, duas ilustrações e cinco croquis com a espacialização de dados do meio artístico londrinense, sendo os croquis feitos no Canva, a partir de aerofotos do *Google Earth*. Ainda para o capítulo IV, foi produzido um mapa com a localização dos entrevistados no espaço urbano de Londrina, desenvolvido no software QGIS versão 3.22.5, utilizando bases do Sistema de Informação Geográfica de Londrina (SIGLON) e do IBGE.



CAPÍTULO III



3 O MOVIMENTO DE ARTISTAS DE RUA E A CULTURA *HIP HOP* EM LONDRINA: CONTEXTUALIZAÇÃO E ESPACIALIZAÇÃO

Partindo da ideia de que pessoas inconformadas se reúnem em grupos e, mediante a organização, são capazes de ampliar o campo de luta, ampliando, por conseguinte, a consciência com relação ao mundo (Santos, 2012a; 2012b), este capítulo apresenta a concretude de dois coletivos na cidade de Londrina-PR, por meio dos quais se reúnem vários coletivos e indivíduos. O principal interesse que os conecta é o fazer artístico, a arte em suas diferentes linguagens e derivada de diferentes culturas, transformadas no contexto londrinense. Para tanto, a organização de ambos se volta à defesa dos direitos culturais, antes de tudo, mas culmina em ações na égide de direitos outros, ultrapassando o campo artístico.

A princípio, ao iniciar a presente pesquisa, o Movimento de Artistas de Rua de Londrina - MARL e o *Hip Hop*, os dois coletivos selecionados para análise, eram tratados como movimentos sociais. Também se objetivava estudar a totalidade dos agrupamentos em Londrina, o que mudou quando os levantamentos de campo apontaram um equívoco na generalização e um impasse operacional a ser enfrentado. É preciso elucidar que os grupos e artistas solo das artes de rua na cidade, ao decidirem se unir tanto local quanto nacionalmente, devido à influência da Rede Brasileira do Teatro de Rua – RBTR, fizeram-no para tornar-se um movimento social de fato, e assim se reconhecem.

Os artistas e grupos do *Hip Hop* são igualmente artistas de rua. Alguns deles, inclusive, participaram da ocupação do imóvel que hoje sedia o MARL, história abordada na seção 3.1, e mantêm relações com o movimento e o seu espaço. Todavia, o *Hip Hop* é anterior a ele e caminhou ao seu lado sem se limitar a sua organização, pois surgiu como uma cultura de rua e agrupa pessoas com enfoque em manifestações culturais específicas, não com o intuito definido de fortalecer ações no campo político cultural, como no primeiro caso. Por conta de suas características, o *Hip Hop* acaba por levantar questões e se envolver em disputas políticas, ainda que não seja o motivo principal de sua existência, mas não tem em sua origem o ordenamento de movimento social.

Por outro lado, Turra Neto (2008) argumenta que o *Hip Hop* pode adquirir *status* de movimento social contemporâneo, fundamentado nos estudos do sociólogo Alberto Melucci, em virtude da “rede de solidariedade, cultural e cotidiana, de amizades, com

potencial de mobilização em ação coletiva, no quadro de um campo conflitual, em dado momento e com objetivo determinado” (Turra Neto, 2008, p 486). De todo modo, como não há consenso entre seus adeptos em Londrina, sobre o *Hip Hop* ser uma ou outra coisa, optou-se por chamá-lo neste trabalho de cultura.

Estudar os agrupamentos como um todo também se mostrou impraticável pela flexibilidade da rede de pessoas que os forma, envolvendo grupos e indivíduos autônomos. Nenhum deles é fechado em um número exato e constante de participantes, não havendo internamente uma hierarquia rigorosa, nem um centro de decisões, embora o MARL conte com uma associação para gerir a sua sede. Destarte, entendendo que a pesquisa deveria lidar com os indivíduos, artistas vinculados ao Movimento de Artistas de Rua de Londrina e/ou à cultura *Hip Hop*, este terceiro capítulo vai perpassar o todo, de forma a contextualizar os coletivos, para chegar às partes, que serão analisadas no capítulo seguinte.

Para conhecimento da história do MARL, recorreu-se ao livro “Canto do MARL: narrativas de um lugar ocupado pela esperança estudantil e artística”, elaborado por alguns dos participantes do movimento em 2019, dentre os quais Bruna Ester Gomes Yamashita, Danilo Amaral Santos Lagoeiro, Fabíola Ferro da Silva, Fagner Bruno de Souza, Lucas de Godoy Chicarelli e Sandra Regina Ferreira de Oliveira. O histórico do *Hip Hop* foi buscado em pesquisas acadêmicas, a começar pela tese de Turra Neto (2008), e, adentrando as especificidades da cultura em Londrina, utilizou-se a dissertação de Miotto (2017) e de Marques (2021).

Outra importante fonte consistiu nas entrevistas realizadas com cinco artistas ligados a cada agrupamento, dez pessoas no total, dentre as quais está Danilo Lagoeiro, que é um dos escritores do livro sobre o imóvel ocupado pelo MARL. Além disso, informações foram obtidas nas observações de campo e em meio digital, as quais, junto das falas dos entrevistados, estão referenciadas nas próximas seções como “Diário de Campo (2023, 2024, 2025)”.

3.1 MOVIMENTO DE ARTISTAS DE RUA DE LONDRINA – MARL

MARL é a sigla do movimento criado em 2012 para reunir os artistas de rua do município de Londrina. Sua origem está intimamente ligada à Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR, existente desde 2007 e responsável por articular artistas, grupos e pesquisadores da arte de rua a nível nacional. O contato de londrinenses

com as discussões promovidas por esta rede, de modo principalmente virtual, fomentou o interesse de organização política e o transformou em pauta em um evento realizado na cidade, no ano de 2010 (Yamashita *et al.*, 2019), a VII Mostra Nacional de Teatro do Oprimido.

Entre apresentações gratuitas de peças teatrais e estudos, aconteceram mesas redondas para debate dos rumos do teatro popular, assim como de outras “Poéticas Políticas” nas diferentes cidades representadas pelos participantes, nesta edição que se propôs a utilizar, majoritariamente, ruas ou demais espaços públicos abertos para as suas atividades (Caos e Acaso, 2011). A realização do evento ficou por conta da Fábrica do Teatro do Oprimido – FTO, da qual faz parte um dos entrevistados desta pesquisa, Josemar Lucas. Também participou dele a Cia. Teatro de Garagem, cuja composição envolvia outro entrevistado, Danilo Lagoeiro, e o Núcleo Ás de Paus, ambos de Londrina e posteriormente engajados na formação do MARL.

Apesar de voltada para o teatro, a Mostra possibilitou o diálogo acerca da arte de rua de maneira geral, destacando a necessidade de construção de políticas públicas relacionadas a ela, visto a dificuldade enfrentada para a livre manifestação pelas ruas da cidade. Na época, o pagamento de taxas e autorizações eram solicitados pelo Município, questão que conduziu as reivindicações do movimento incipiente (Yamashita *et al.*, 2019), ainda desarticulado. A preocupação dos artistas derivava do entendimento da função do seu trabalho, para além do entretenimento, e de que a união dos variados grupos artísticos poderia alavancar mudanças, a exemplo de outros locais (Diário de Campo, 2024).

Nesse sentido, em março de 2014, o movimento já constituído se responsabilizou por trazer a Londrina o XIV Encontro da Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR, aproveitando a ocasião para pressionar o Poder Público quanto à aprovação da Lei Municipal do Artista de Rua, que tramitava na Câmara (figura 4). Os envolvidos no encontro realizaram uma ação na Secretaria Municipal de Cultura, levantando não apenas a demanda legislativa, mas também o interesse pela utilização de um espaço público desativado como sede do MARL (Yamashita *et al.*, 2019).

Figura 4 – Atividades do XIV Encontro da RBTR em Londrina-PR, em 2014



Fonte: Lis Sayuri (2014)

Houve uma tentativa prévia, por parte do movimento, de investigar imóveis públicos passíveis de ocupação, tentativa esta frustrada devido à desorganização do Município ou à sua “organização de esconder espaços”, usando as palavras de um entrevistado desta pesquisa, pois não era possibilitado o acesso à informação sobre áreas institucionais em desuso (Diário de Campo, 2024). Assim, na referida mobilização, os presentes apresentaram um documento à secretária de Cultura com indicação de apenas um local de interesse para a sede: o prédio antes pertencente à União Londrinense dos Estudantes Secundaristas – ULES (Yamashita *et al.*, 2019).

Localizado na Avenida Duque de Caxias, no Centro histórico de Londrina, o terreno onde se situa o prédio foi doado aos estudantes em 1951, por conta da demanda de se construir uma Casa do Estudante, semelhante à que já existia em Curitiba. A movimentação estudantil, vinculada à União Paranaense de Estudantes – UPE, recebia incentivo da imprensa local e da maioria dos políticos, também recursos públicos do orçamento municipal, considerando que estes estudantes, da década de 1950, faziam parte da elite de Londrina, como aborda Yamashita *et al.* (2019).

Entre 1950 e 1960, o trabalho da ULES, inicialmente apenas ULE, deu-se na direção de angariar fundos para a construção de um edifício que sediasse o movimento estudantil, seus encontros e eventos, além de abrigar estudantes vindos de fora, culminando na elaboração do projeto arquitetônico em 1956. Este não se executou conforme o planejado pela insuficiência de verba, a despeito das doações e arrecadações. Por esse motivo, ocorreu a transferência legal do terreno ao Governo do Paraná, em 1957, possibilitando que o auxílio viesse por parte do Estado, após muita pressão para aprovação da proposta na Assembleia Estadual (Yamashita *et al.*,

2019). Assim, nota-se que a luta para a conquista do espaço esteve na história do movimento estudantil e do movimento de artistas, anos depois.

A construção do edifício data de 1959, ano em que o município comemorou o seu Jubileu de Prata, compondo a paisagem urbana de uma via predominantemente comercial desde a sua formação. Nos primórdios da cidade, ela consistiu no seu principal eixo de conexão entre Norte e Sul, onde se concentravam “armazéns de secos e molhados, armarinhos, lojas de vestuário, barbearias e serviços automotivos”, destacam Zanon, Rodrigues e Santos (2019, p. 7). Conforme as autoras, a avenida, identificada na figura 5, estendeu-se e se transformou ao longo do tempo, mas se mantiveram suas características espaciais no trecho do Centro histórico, que abarca a quadra do prédio em questão.

Figura 5 – Aerofoto de 1949 do Centro de Londrina-PR



Fonte: SIGLON (2024) com adaptações de Isabela G. da Silva

As atividades no local funcionaram até o golpe militar de 1964, quando sua dinâmica foi alterada a ponto de chegar à desativação. Ao longo do tempo, o espaço

foi alugado para ser estabelecimento comercial, na década de 1980, depois para sediar uma associação de *skatistas* e, por fim, voltou a ser usado pela ULES, entre 1993 e 2006, caindo novamente em desuso nos anos seguintes. Em 2012, o então prefeito determinou a retomada do prédio, por meio de um projeto de lei aprovado na Câmara Municipal, e divulgou a possibilidade de utilizá-lo como repartição para a administração pública, proposta que não se sucedeu, de acordo com Yamashita *et al.* (2019).

Embora a antiga sede da ULES estivesse em estado de abandono quando da intervenção dos membros da RBTR na Secretaria de Cultura, em 2014, a busca de acordo para seu reuso, por vias legais com o Município, não gerou resultados, fato que se somou ao conhecimento de estratégias de outros movimentos, integrantes da Rede Brasileira de Teatro de Rua, orientando o MARL a decidir por organizar uma ocupação do prédio (Diário de Campo, 2024). Ainda com relação ao encontro daquele ano em Londrina, fez-se presente Amir Haddad (figura 6), um expoente do teatro no Brasil, que iniciou suas atividades nas ruas do Rio de Janeiro em 1980, partindo do desejo de “retomar contato com o sentido de comunhão que é o próprio teatro” (Haddad, 2001, p. 156). Na época, a atuação nas ruas não era comum no país.

Figura 6 – Amir Haddad no XIV Encontro da RBTR e cortejo no Centro de Londrina



Fonte: Lis Sayuri (2014)

O grupo idealizado por Haddad, denominado “Tá na Rua”, propôs-se a experimentações na vida comunitária e para usufruto dela, sendo um dos resultados de suas pesquisas a realização de cortejos, “espetáculos-festas”, funcionando como um jogo do qual a população pode participar ativamente. Logo, pelo exercício da

ludicidade durante os afazeres cotidianos, no espaço da cidade como representação, os envolvidos são estimulados à apropriação dos lugares, significando, para Haddad (2001), que a cidadania pode manifestar-se artisticamente. Esses cortejos tornaram-se comuns entre os coletivos da RBTR, inclusive para o MARL, ganhando força com a determinação do Dia Nacional da Tomada do Brasil pelas Artes Públicas, em 2015.

A iniciativa de decretar a mencionada data derivou de uma fatalidade ocorrida em 27 de junho de 2014, em Presidente Prudente – SP, quando a atriz da palhaçaria Lua Barbosa foi assassinada em uma blitz policial, no entremeio da produção de um evento artístico que aconteceria naquela noite, conforme relatou a Federação Prudentina de Teatro e Artes Integradas (2014). O episódio gerou muitas manifestações de indignação e levantou debates quanto à violência sofrida por tantos trabalhadores das artes de rua, declarando o dia 27 de junho como dia de luta ou da “Lua” contra a violência policial, como se vê no manifesto lançado pela RBTR, e na imagem de divulgação do cortejo de 2015 em Londrina (figura 7).

Nós, da REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA, não entraremos nessa guerra. Mas nos manifestaremos! Declaramos o dia 27 de junho como DIA NACIONAL DA TOMADA DO BRASIL! Ocuparemos ruas, praças, vielas com nossa arte, com nossas vozes, com nossas músicas. Tomaremos as cidades, invadiremos seus espaços públicos, e cantaremos pela Arte Pública, pela Saúde Pública, pela Educação Pública, pelo direito a Moradia, cantaremos por um país que respeite a dimensão da convivência pública e pacífica, pelo direito a diversidade e pela justiça social, política e econômica. Tomaremos nossas cidades, com arte, com música, com dança, com loucura, com afeto, com tambores, com liberdade, com bandeiras, com gritos, com festa, com troca e teatro. Pelos espaços públicos! Pelas artes públicas! Por cidades mais públicas! (Rede Brasileira de Teatro de Rua, 2015).

Figura 7 – Imagem de divulgação do cortejo motivado pelo Dia Nacional da Tomada do Brasil pelas Artes Públicas



Fonte: Movimento de Artistas de Rua de Londrina (2015)

“E quem é dono da rua?” – pergunta que motivou os artistas londrinenses a buscarem elucidações referentes ao uso dos logradouros públicos na cidade (Diário de Campo, 2024), e que, em dezembro de 2014, resultou na conquista da Lei nº 12.230, dispendo sobre suas apresentações em “vias, cruzamentos, parques, e praças públicas” (Londrina, 2014, art. 1º). Posteriormente à aprovação da legislação, o foco do trabalho do MARL voltou-se à demanda de uma sede, ainda mais quando o movimento descobriu que o prédio visado por ele poderia ser demolido pelo Município, para a construção de uma central da Guarda Municipal, já em 2016 (Yamashita *et al.*, 2019).

Considerando o histórico do prédio junto da ULES, relatado brevemente nesta seção, e a função de disseminação cultural que desempenhou desde o seu início, foi organizado o ato de sua ocupação antes que alguma medida fosse tomada na direção do seu apagamento. Destarte, concretizou-se a ocupação do local pelo MARL no Dia Nacional da Tomada do Brasil pelas Artes Públicas, em 27 de junho de 2016, uma segunda-feira. A ação iniciou-se com o tradicional cortejo, saindo da Concha Acústica e fazendo uma parada em frente ao Cine Teatro Ouro Verde, onde os artistas se apresentaram antes de continuarem a rota até a Avenida Duque de Caxias, como exposto em Yamashita *et al.* (2019).

O cortejo seguiu incorporando participantes, incluindo pessoas que cruzaram com o ato em seus trajetos e artistas de todo tipo de arte, já que havia um desejo compartilhado da existência de espaços apropriados ao fazer artístico em Londrina (Diário de Campo, 2024). Naquele período, o único teatro público que funcionava era o Teatro Zaqueu de Melo, já que o Cine Teatro Ouro Verde ficou desabilitado após incêndio em 2012, e só voltou a ser utilizado em 2017 (Universidade Estadual de Londrina, 2025). Atualmente, o primeiro encontra-se fechado, em virtude da necessidade de adequações de segurança (Machado, 2022).

Pode parecer incoerente a escassez de locais para fruição de arte em uma cidade que oferece o Programa Vilas Culturais, componente do Programa Municipal de Incentivo à Cultura – PROMIC, justamente para fomentar o uso de espaços diversos a tal finalidade. O Programa fornece recurso público para a gestão e a manutenção de imóveis que contribuam na difusão de manifestações culturais, exigindo que entidades qualificadas concorram ao edital para serem beneficiadas. Contudo, Yamashita *et al.* (2019) revela que o MARL discordava da locação de imóveis privados para a execução da maioria dos projetos selecionados, pois parte do financiamento público acabava por ser destinado ao mercado imobiliário, ao invés de priorizar a execução das atividades artísticas em si.

Por isso, utilizar uma área institucional sem uso seria uma alternativa ao que o movimento considerava ser uma deficiência desta política cultural. Cabe, aqui, um adendo no que concerne à função social da propriedade, determinada pela Constituição Federal e regulamentada pelo Estatuto da Cidade, Lei nº 10.257/2001. O princípio da função social indica que o Estado, na esfera municipal, deve regular a propriedade urbana a favor do bem coletivo (Brasil, 2001, art. 1º), uma contradição com a realidade de espaços sem uso diante de pessoas e agrupamentos sem espaço para o seu desenvolvimento. A propósito, o livro de Yamashita *et al.* (2019) apresenta várias vezes o termo “função social” para descrever o que se pretendia resgatar no prédio.

Assim, ciente do que significava a sua ação, o movimento finalizou o cortejo adentrando o terreno e se estabelecendo entre a edificação e os limites do terreno, em área coberta por mato e lixo. Tendo vassouras e enxadas, as muitas mãos presentes se uniram para uma primeira limpeza do local, em meio a cantos e danças que permearam a ocupação também poética e artística, além de política (figura 8). Por meio de uma divisão de tarefas, as pessoas se organizaram para improvisar uma

cozinha e um banheiro, enquanto outros lidavam com os questionamentos advindos da imprensa, da Guarda Municipal e da população transeunte, da qual foram coletadas informações, a partir de então, quanto ao conhecimento sobre e a vivência no antigo prédio da ULES (Yamashita *et al.*, 2019).

Figura 8 – Atividades na área externa do prédio ocupado



Fonte: Movimento de Artistas de Rua de Londrina (2016)⁷

Os ocupantes começaram a receber apoio de diferentes setores ao longo do tempo, como também reações contrárias. A despeito disso, a Universidade Estadual de Londrina, por meio de vários professores, compactuou com a mobilização e permitiu parcerias (Diário de Campo, 2024). O Escritório Modelo OCAS, do curso de Arquitetura e Urbanismo da UEL, contribuiu na elaboração de laudos técnicos referentes à estrutura da edificação e no projeto de reforma, ao passo que o Grupo de Pesquisa História e Ensino de História, da mesma universidade, apoiou o projeto “Lugar de vivências: preservação das memórias e histórias de um prédio habitado pela esperança estudantil e artística”, responsável pela produção do livro de Yamashita *et al.* (2019, p. 12).

Sem muitos planos prévios, a organização na ocupação foi se dando na medida em que as demandas apareciam, seguindo o modelo coletivo e horizontal prezado pelo MARL desde a sua fundação. Fez-se necessário um sistema de revezamento para guarda do local durante o dia e a noite, já que os envolvidos montaram acampamento em sua área externa (figura 9). Outro sistema, de divulgação, foi

⁷ As imagens foram encontradas na página do *Facebook* do MARL – Movimento de Artistas de Rua de Londrina, e não havia informações sobre as autorias. Todavia, no livro de Yamashita *et al.* (2019), a segunda imagem, da esquerda para a direita, faz referência a Lucas Godoy (2016).

pensado para estabelecer contato com a vizinhança e convidar a população para a agenda de ações que o movimento preparava, imprescindível para a sua consolidação ali, e possível devido à articulação com os demais artistas da cidade. Plenárias aconteciam frequentemente, em volta da fogueira que os indígenas Kaingangs acendiam, considerando a falta de energia elétrica (Yamashita *et al.*, 2019).

Figura 9 – Limpeza interna e organização do acampamento na área externa do prédio ocupado



Fonte: Movimento de Artistas de Rua de Londrina (2018)⁸

A ocupação enquadra-se no que Marcelo Lopes de Souza (2010, 2012) chama de ação direta, ou seja, em um tipo de prática protagonizada por movimentos sociais e com o fim de protestar ou dar alternativa a alguma situação, desafiando o poder do Estado. O autor adverte, todavia, que a ação direta nem sempre almeja atacar o Estado diretamente, podendo ter a intenção imediata de pressioná-lo, forçando-o “a sentar-se à mesa de negociações e a instituir novos canais de diálogo (Souza, 2010, p. 29). Nesta perspectiva, o MARL aventou uma nova forma de diálogo com o Município quando, no dia 5 de julho de 2016, convocou o prefeito para uma plenária no espaço recém ocupado, ao redor do fogo, recebendo dele um posicionamento favorável à destinação do prédio para fins culturais, mesmo que informalmente.

A maioria dos empresários da Avenida Duque de Caxias, nas proximidades do prédio, esteve a favor da renovação daquele local, visto que, nos seus dez anos de abandono, a constante presença de pessoas em situação de rua, que se apropriavam dele para abrigo, era incômoda ao comércio. A apropriação por parte do movimento,

⁸ As imagens foram encontradas na página do *Facebook* do MARL – Movimento de Artistas de Rua de Londrina, e não havia informações sobre as autorias. O ano de 2018 se refere ao ano de publicação delas na rede social.

contudo, não seguiu livre de preconceitos. Alguns pontos criticados pelos opositores envolviam a arte popular realizada no local, no Centro da cidade, passando pelo aspecto estético da edificação, em grande parte grafitada, isto é, tomada pela arte do *graffiti*, um elemento do *Hip Hop* que será visto na seção 3.2 (Diário de Campo, 2024).

Outro ponto é a ligação com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST, manifestado em um dos eventos mais antigos no espaço e que ocorre mensalmente, chamado de Feirão da Resistência e da Reforma Agrária, onde são vendidos produtos agroecológicos e artesanais. No entanto, o MARL resistiu na busca de consolidação e regularização, o que só foi acontecer em 2018, quando a cessão de uso do prédio foi aprovada pela Lei Municipal nº 12.802⁹, por unanimidade na Câmara Municipal (figura 10). Assim, aconteceu uma movimentação que, em consonância com Souza (2010), começou contrária ao Estado, na forma de ação direta, e se desdobrou taticamente como luta institucional, “com o Estado” (Souza, 2010, p. 29).

Figura 10 – Membros do MARL e apoiadores, reunidos na Câmara Municipal de Londrina, no dia da votação referente à permissão de uso do prédio ocupado



Fonte: Lucas Godoy (2018)

A luta institucional não partidária corresponde à utilização tática “de determinados canais instituídos pelo Estado em conjunturas favoráveis”, desde que

⁹ Lei Municipal nº 12.823, de 26 de dezembro de 2018.

não se traduza “na adesão à forma-partido ou na aceitação de cargos em governos, em qualquer escala” (Souza, 2010, p. 26). Dentre os objetivos deste tipo de luta, comum a movimentos sociais, o autor aponta o de influenciar na elaboração de políticas públicas e o de acessar fundos públicos, sem que se crie uma dependência em relação ao Poder Público. A título de exemplo, identifica-se a luta institucional em outras ações do MARL, como na reivindicação da Lei Municipal do Artista de Rua, sancionada em 2014, e na participação em editais públicos para aquisição de recursos.

No contexto da regularização, a institucionalização foi uma exigência porque a cessão do imóvel só se concretiza por meio de pessoa jurídica, o que resultou na criação da associação Amarl, para representar o movimento juridicamente. Esta nova forma de condução do espaço, ainda que não tenha extinguido o MARL e suas “características anarquistas” de organização (Yamashita *et al.*, 2019, p. 104), acabou por promover certa desarticulação entre os artistas, sobretudo em virtude do efeito apaziguador derivado da regularização, acalmando os ânimos e diminuindo as suas ações (Diário de Campo, 2024, 2025).

Deveras, para Milton Santos (2012b), a cristalização de movimentos é um risco quando da obtenção de resultados satisfatórios, podendo estagná-los ou levá-los a repetir estratégias em outras lutas. Porém, pelo fato de a permissão de uso do prédio depender da vontade política de cada gestão municipal, os artistas e coletivos não vivem ali de forma totalmente estável, muito menos inerte.

O imóvel regularizado, que ficou conhecido pelo nome “Canto do MARL”, foi aprovado em dois editais do Programa Vilas Culturais, a partir de meados de 2019, obtendo um financiamento que abarcou o período de 2020 a 2023. No último ano vinculado ao Programa, o movimento passou por um processo de troca de gestores e deixou cargos vagos, momentaneamente, exigindo uma parceria de urgência para inscrição do novo projeto, a concorrer ao edital de Vilas Culturais para os 24 meses seguintes. Assim, uma parceria foi firmada com o coletivo Quizomba, que já realizaria um projeto no espaço em 2024, e ele se responsabilizou pela gestão burocrática e administrativa do Canto do MARL (Diário de Campo, 2024, 2025).

No entanto, imprevistos na organização resultaram na desclassificação da proposta submetida ao edital. Este episódio desdobrou-se em dois momentos vividos pelos participantes do movimento ao longo de 2024. O primeiro, a saber, ficou marcado pela necessidade de sobrevivência diante da limitação financeira, apoiada

nos recursos conquistados pela administração anterior, decorrentes da Lei Paulo Gustavo¹⁰.

Embora houvesse planos de empregar a quantia obtida na reforma do prédio, que se encontra portando Alvará apenas para atividades artísticas educativas, e não para eventos, o emprego dos recursos voltou-se ao pagamento das contas, para que o espaço continuasse de portas abertas. Antes, a inserção no Programa Vilas Culturais cobria os custos de água, luz, telefone/*internet*, alarme, manutenções e o pagamento de dois funcionários, custos estes que passaram a exigir arrecadação própria (Diário de Campo, 2024, 2025).

Por outro lado, a força do MARL, nos primeiros anos de ocupação, foi o que sustentou toda a vivência na sede sem incentivo público, mediante promoções, eventos e apresentações, ou recorrendo ao incentivo para determinados projetos identificados como independentes, conforme o Programa Municipal de Incentivo à Cultura – PROMIC. Estes se diferenciam, em termos burocráticos e de execução, da modalidade de projetos estratégicos, na qual se encontram as Vilas Culturais, e cujo intuito é a “realização das diretrizes da política municipal de cultura” (Londrina, 2002, art. 5º). Neste íterim de relações com o Estado, no desenvolvimento da luta institucional não partidária, Souza (2010) adverte sobre o risco da criação de laços de dependência econômica, dos movimentos para com os governos.

Reconhecendo, então, a capacidade de funcionamento do espaço a despeito dos vínculos municipais, e a de resistência que os envolvidos têm como herança, os atuais residentes e gestores, mesmo que em menor número e menos articulados em comparação ao passado, optaram por não concorrer ao último edital lançado do Programa Vilas Culturais, fato que marcou um segundo momento vivido em 2024, reorganizando-os.

Em verdade, a composição do movimento tem se alterado desde a pandemia, outro fenômeno desarticulador e responsável pela dispersão dos artistas. Portanto, no fim do ano, quatro coletivos encontravam-se engajados no Canto do MARL: Baque de Obá Kossô (1), grupo de maracatu; Contrarregra (2), da Fábrica de Teatro do Oprimido; Cordão da Vila Brasil (3), de marchinhas de carnaval; e Primavera Jataí (4), trupe de teatro e circo (Diário de Campo, 2025), representados na figura 11. Além

¹⁰ Lei complementar nº 195, de 8 de julho de 2022, que dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural.

destes, o Coletivo de Cinema Negro de Londrina – COCINE (5) divulgou¹¹, em fevereiro de 2025, que o local vai sediar suas oficinas de cinema popular, a serem ministradas ao longo do ano (figura 12).

Figura 11 – Quatro coletivos residentes do Canto do MARL ao fim de 2024



Fonte: Organização Nicolas Aguiar (2025)

Enquadrada ou não entre as Vilas Culturais, a sede do movimento não deixa de ser um centro cultural como outros de Londrina, independentes ou que mantêm um tipo diferente de convênio com o Município, a saber: o Norte Cultural, que abrigou por muito tempo a Vila Cultural Flapt!, e a Fundação Cultura Artística de Londrina – Funcart. Esses espaços, criados por iniciativa da sociedade civil, atuam de modo intermediário entre a população e o poder municipal, sendo uma alternativa menos formal, por assim dizer, para o acesso às práticas artísticas.

¹¹ Informações recolhidas em: <https://www.instagram.com/p/DFgPILvR5vc/>.

Figura 12 – COCINE, novo coletivo a residir no Canto do MARL em 2025



Fonte: COCINE (2023)

De fato, antes mesmo da consolidação do Programa Vilas Culturais, determinados locais já eram apropriados por grupos que precisavam desenvolver suas atividades e concorriam aos editais do PROMIC na categoria de infraestrutura cultural, de 2003 a 2006. Neste último ano, as propostas submetidas nesse intuito referiam-se à criação de vilas, espaços ou centros de cultura, nomenclaturas variadas para dizer o mesmo. Conforme as relações de projetos aprovados nos primeiros 20 anos do PROMIC¹², disponibilizadas no *site* da Prefeitura de Londrina, foi somente em 2007 que o edital específico de Vilas Culturais passou a classificar tais propostas, que já vinham solicitando auxílio para o uso de diferentes edificações pela cidade, das quais os proponentes podiam ser pessoa física ou jurídica.

A Fábrica de Teatro do Oprimido - FTO, hoje residente do Canto do MARL, teve seu espaço próprio por meio do edital de Vilas, a partir de 2007. Como o local escolhido para seu funcionamento era alugado, conforme já comentado anteriormente nesta seção, a entidade precisou mudar de localização pelo menos três vezes, em virtude do preço do aluguel e das condições demandadas para cada período de atividades. O grupo idealizador da FTO ainda residiu na Usina Cultural, Vila localizada na Avenida Duque de Caxias, um galpão que começou a ser adequado para fins

¹² O PROMIC, Programa Municipal de Incentivo à Cultura, foi criado pela Lei nº 8.984, de dezembro de 2002, juntamente com o Fundo Municipal de Cultura. O resumo dos projetos aprovado pelo programa, no período de 2003 a 2023, pode ser verificado em: <https://portal.londrina.pr.gov.br/incentivo-cultura/promic/resumo-de-projetos-aprovados>.

artísticos em 2003, pela parceria entre grupos teatrais (Kinoarte, 2023), e continua ativo.

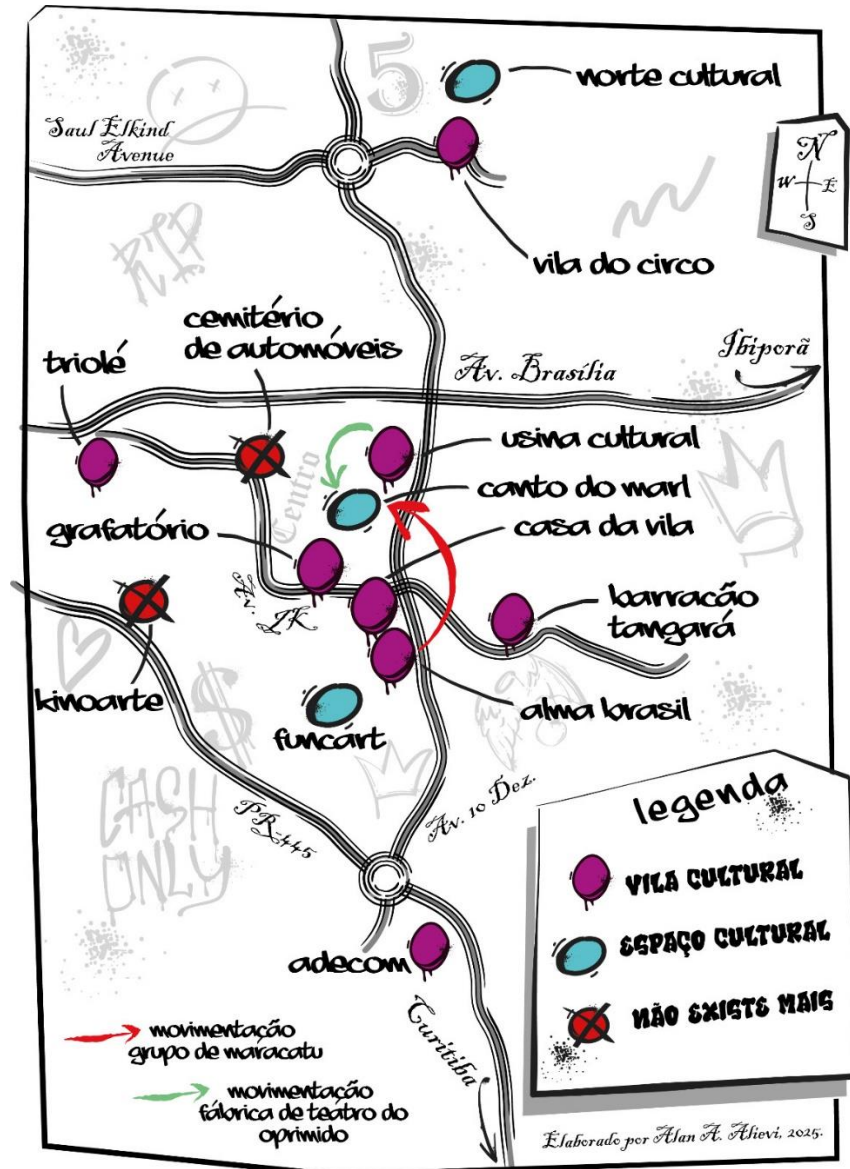
O grupo de maracatu, integrante do MARL desde 2023, teve início na Vila Cultural Alma Brasil, um local selecionado pelo Programa em 2007. A última transferência do grupo, do bairro residencial onde se situa a Alma Brasil para a sede do MARL, ocorreu pelo caráter comercial da rua de localização desta, buscando evitar que o barulho dos ensaios noturnos atrapalhasse a vizinhança, pois há poucos moradores no entorno e o comércio em geral não opera à noite (Diário de Campo, 2025).

Os levantamentos de campo revelaram que as pessoas ligadas ao meio artístico londrinense conversam entre si por meio dessas Vilas Culturais, e/ou dos demais espaços que conseguem manter-se para além deste Programa, o qual aceita inscrições apenas de pessoa jurídica, atualmente, e prevê a “articulação com a política municipal de cultura, alimentando e ativando circuitos que beneficiem a comunidade” (Londrina, 2002, art. 18). Em outras palavras, no entendimento dos atuantes no MARL, o que acontece com as Vilas é uma transferência de responsabilidades do Município aos coletivos, aproximando o trabalho dos artistas do funcionalismo público – compreensão advinda da análise de suas experiências antecessoras (Diário de Campo, 2024).

O Sistema de Informação Geográfica de Londrina – SIGLON apresenta um mapeamento desatualizado das Vilas Culturais na cidade. Com base nele e na verificação dos processos de seleção destes espaços, detalhados no *site* da Prefeitura¹³, elaborou-se a figura 13 para espacializar as Vilas ativas, selecionadas pelos editais de 2023 e 2024, e mostrar a precedência aqui relatada de dois grupos hoje estabelecidos do Canto do MARL, a Fábrica de Teatro do Oprimido – FTO e o grupo de maracatu Baque de Obá Kossô.

¹³ Editais do PROMIC, incluindo os específicos do Programa Vilas Culturais: <https://portal.londrina.pr.gov.br/incentivo-cultura/promic/editais>

Figura 13 – Espacialização das Vilas Culturais ativas em 2025 e de outros espaços culturais de Londrina, com base no levantamento do SIGLON



Fonte: Alan Alves Alievi (2025)

Por fim, com relação às atividades fixas¹⁴ na sede do Movimento de Artistas de Rua de Londrina, após o desligamento do Programa, pode-se informar que nela acontecem os ensaios semanais dos residentes, a plenária aberta mensal e o tradicional Feirão da Resistência e da Reforma Agrária. Ademais, por temporadas, são promovidas oficinas, reuniões, apresentações e celebrações, de proponentes diversos, ao passo que as atividades do movimento não se reservam ao espaço edificado da sede.

¹⁴ Consultar o cronograma do Canto do MARL de 2024 em: <https://www.instagram.com/p/C22cU1Sgnqw/>

3.2 CULTURA *HIP HOP* EM LONDRINA

A origem do *Hip Hop* remonta à reunião das manifestações de música, dança e arte plástica visual no contexto de Nova York, na década de 1970, sendo que o *rap*, o *break* e o *graffiti* são os nomes específicos de cada elemento formador da cultura, respectivamente (Turra Neto, 2008, p. 267-270). Em comum a tais elementos do *Hip Hop*, tem-se a vinculação com a juventude negra e empobrecida, assim como sua ligação com a rua, características estas que definiram a cultura nos Estados Unidos e em sua difusão a outros países, por meio da indústria cultural. No Brasil, a afirmação da população negra nas grandes cidades urbanizadas foi igualmente perpassada pelo *Hip Hop*, que chegava de modo fragmentado (Turra Neto, 2008, p. 272).

Apesar de os dois países lidarem de formas diferentes com a questão racial, havia entre eles uma similaridade: “a posição subalterna do negro na sociedade nacional”, afirma Turra Neto (2008, p. 272). Segundo o autor, ainda nos anos 1970, o contato da população negra da cidade de São Paulo com a música *Hip Hop* se deu nos chamados bailes *black*, saindo das casas de baile para as ruas, posteriormente, com os grupos de *break*, que precisavam de espaço livre para a execução da dança. Nesta época, destacou-se a figura de Nelson Triunfo, um dançarino que levava o elemento corporal da cultura para o centro de São Paulo (Turra Neto, 2008, p. 273).

Foi entre 1980 e 1990 que, em Londrina, o *break* começou a ser praticado em bairros periféricos, recebendo influência do que era divulgado de São Paulo e Brasília, principalmente, a expandir-se pela realização de concursos de dança, apresentações em escolas, oficinas em projetos sociais e nas casas de festa (Miotta, 2017, p. 12), dando continuidade a dimensão da festa existente na origem do *Hip Hop*, antes do fortalecimento do seu caráter mais politizado (Turra Neto, 2008).

Este autor explica que a cultura criada a partir da vivência de jovens negros e hispânicos, realocados em um bairro periférico de Nova York, sem o poder de escolha, permitiu que eles se apropriassem do território estigmatizado e, por conseguinte, renegociassem a cidade, elaborando “formas de identidade alternativas àquelas que lhes eram impostas” (Turra Neto, 2008, p. 270), o que se somou à luta pelos direitos civis dos negros estadunidenses.

Todavia, pode-se dizer que as manifestações festivas iniciais do *Hip Hop*, por si só, possuíam um caráter igualmente político, em consonância com Lefebvre (2011), devido à recuperação da festividade cotidiana, perdida na sociedade urbana,

substituída pela absolutização do trabalho – embora esta dimensão tenha se submetido à produção industrial posteriormente. Faz-se, aqui, o adendo de que Lefebvre (2011) criticava a tomada do valor de troca dentro da indústria cultural, ou seja, da comercialização do produto “cultura”, que o insere na lógica do consumo e se opõe à direção do direito à cidade, já tratado no capítulo I. Entende-se, por outro lado, que o *Hip Hop* só atingiu a amplitude atual por meio desta indústria, responsável também por profissionalizar muitos de seus artistas.

Em Londrina, de modo semelhante ao ocorrido nos Estados Unidos e em outras cidades do Brasil, as manifestações desta cultura disseminaram-se no cruzamento entre classe, raça e faixa etária, de acordo com Marques (2021), pois consistiram na forma da juventude negra periférica construir seu espaço de memória e identidade, frente às tentativas de apagamento de sua história pelo discurso oficial. Nos registros oficiais da cidade, por exemplo, é preservada a memória associada ao capital financeiro, dos ingleses e dos japoneses tidos como pioneiros, enquanto a história “da população negra que contribuiu, sobretudo, com o trabalho braçal para a expansão agrícola” do município (Souza, 2014, p. 70), não é contada.

Muitos dos logradouros de Londrina prestam homenagem aos homens brancos pioneiros, cujos nomes ainda estão em placas de mármore na praça da Concha Acústica (Marques, 2021), local de surgimento da primeira batalha de rima londrinense, em 2008. A localização central desta batalha, por sua vez, contrasta com as primeiras ações do *Hip Hop* na cidade, despontadas na periferia da Zona Sul e da Zona Norte, com destaque para os bairros União da Vitória e Cinco Conjuntos, respectivamente (Miotto, 2017). O primeiro apresentava a maior porcentagem de negros em Londrina, seguido do segundo bairro, tendo 2010 como ano de referência, conforme os dados da distribuição populacional verificados na dissertação de Marques (2021).

O União da Vitória, coincidentemente, é visto no meio londrinense como um bairro de “baixo prestígio social”, ainda mais pela “alta taxa de criminalidade e violência” que apresentou ao longo dos anos, segundo Souza (2014, p. 74). Na dissertação de Galdino (2017), que expõe uma comparação dos locais de moradia da população negra com a distribuição de homicídios entre 2005 e 2014, nota-se o destaque do União da Vitória sobre todos os outros bairros, enquanto o Cinco Conjuntos aparece em seguida, novamente, “sendo as pessoas negras as principais e as mais numerosas vítimas” (Galdino, 2017, p. 99).

A relação entre violência e habitat, para Maricato (2003a), provém da segregação socioespacial. Nesse sentido, cabe verificar a formação dos bairros que foram berço do *Hip Hop* em Londrina, a começar pelo União da Vitória, localizado na Zona Sul e para além de uma variedade de condomínios horizontais fechados, que ocupam o sudoeste da cidade. Sua distância até o Centro de Londrina equivale a aproximadamente 16 km, um trajeto que leva cerca de quarenta minutos para ser concluído pelo transporte público (Souza, 2014), mesmo tempo para quem vai de ônibus do Centro de Londrina ao de Ibiporã, a cidade vizinha a Leste.

O União da Vitória foi o primeiro assentamento urbano¹⁵ de significância na cidade, iniciado em 1985, com a ocupação de trinta famílias em uma área “ao sul da então malha urbana, terreno este às margens da rodovia PR-445, com declividade bastante acentuada e solos pedregosos” (Fresca, 2002, p. 248). O Poder Público Municipal, por meio da Companhia de Habitação de Londrina – COHAB-LD e devido a uma gestão populista, procedeu à urbanização do local em um processo de cinco fases, congregando cerca de onze mil habitantes em mais de duas mil unidades habitacionais, em conformidade com dados de Fresca (2002), referentes ao começo do século XXI. Apesar da intervenção do Estado, a autora comenta que a ação dos ocupantes se enquadra na teoria dos agentes produtores do espaço urbano, de Corrêa (1989, 1994), mencionada no item 1.1.

“No início de sua ocupação era frequente o noticiário de mortes em decorrência de brigas ou da ação policial. Por essa razão, tanto o bairro como seus moradores foram estigmatizados como violentos”, aponta Galdino (2017, p. 102), enfatizando que o estigma prossegue no imaginário dos londrinenses sob influência da mídia. Inclusive, em 2012, o bairro recebeu um módulo fixo da polícia denominado Unidade Paraná Seguro – UPS, o primeiro e único cidade, com vistas ao monitoramento mais frequente da população local (Souza, 2014).

No que concerne à expansão urbana rumo ao entorno do União da Vitória (figura 14), Fresca (2002) explica que as ocupações na periferia da cidade, assim como os loteamentos que se distanciam da malha urbana, obrigam o Poder Público a executar obras de infraestrutura por uma extensa área, dando acesso à população da

¹⁵ Trata-se de uma ocupação ilegal do solo, seja ele público ou privado, e se caracteriza por um conjunto de moradias, de pequenas dimensões, construídas com material improvisado. Segundo a COHAB-LD, o assentamento diferencia-se da favela por questão de definição dos lotes e infraestrutura, pois apresenta “certa urbanização, através da presença de ruas, por vezes, presença do meio fio, além de água, energia elétrica” (Fresca, 2002, p. 248).

nova localidade aos serviços urbanos e a conectando ao restante da cidade. Geralmente, a tendência é que se formem mais ocupações próximas quando as benfeitorias são realmente ofertadas, no intuito de aproveitá-las, e foi isso que se passou nas imediações do bairro. A oferta de serviços básicos, porém, não significa qualidade e suprimento de todos, até porque as regras do capital não favorecem a população de baixa renda.

Figura 14 – Vista aérea do Bairro União da Vitória



Fonte: Arnaldo Alves (2012)

A vivência no bairro União da Vitória, no fim do século passado, foi contada por um dos integrantes do grupo “Irmãos do Gueto”, Sérgio Ezequiel de Souza, no livro que lançou em 2004 sob o título “Hip-hop e eu, uma biografia”, apresentado no trabalho de Miotta (2017). Em notícia da Folha de Londrina, o grupo lançava o seu primeiro CD de *rap* em 2002, como resultado de um projeto encabeçado pelo Movimento da Infância e Juventude Saudável, vinculado ao Conselho Municipal de Saúde (Sato, 2002). Por meio de outros moradores do bairro, também teve origem o grupo musical “Família IML”, do qual fazia parte MC Palmerah, produtor cultural responsável por diversos projetos sociais ligados ao *Hip Hop*. Em dezembro de 2024, por exemplo, ele promoveu um evento junto ao coletivo *CapStyle* de *graffiti*, para colorir edificações do União da Vitória (Dalben, 2024).

Do outro lado da cidade, na Zona Norte, um processo semelhante de formação do bairro aconteceu com o denominado Cinco Conjuntos. Para Beidack (2009), foi a partir da construção destes conjuntos habitacionais, conduzidos pela COHAB-LD com recursos federais, que se constituiu a Zona Norte ao final da década de 1970 (figura

15). Apesar de seu nome fazer referência a uma quantidade determinada de conjuntos, atualmente, a área que engloba é composta também por loteamentos da iniciativa privada e assentamentos urbanos, além dos vários conjuntos implantados pelo Poder Público Municipal, um total de onze apenas entre 1970 e 1980. Assim, centenas de habitações foram produzidas ao mesmo tempo, destinadas a famílias advindas do campo, em sua maioria.

A produção em tempo reduzido e para uma demanda elevada resultou em moradias “pequenas e edificadas com materiais de baixa qualidade” (Beidack, 2009, p. 159), em área distante da malha urbana na época, deixando um grande vazio urbano entre si e outras partes da cidade, como no caso mencionado da Zona Sul. A diferença, aqui, esteve na atuação do Estado, enquanto produtor do espaço e incentivador da especulação imobiliária¹⁶, a qual se intensificou sobre as áreas vazias devido à dotação de infraestrutura ao longo do tempo e às importantes obras que compuseram a localidade, a exemplo do Autódromo Ayrton Senna e do Estádio do Café. A valorização dos terrenos, por consequência, destinou os loteamentos posteriores à classe média (Fresca, 2002).

Figura 15 – Vista de casas do Cinco Conjuntos, a partir da esquina entre as ruas Pintarroxo e Martim-Pescador, ao norte do Lago Cabrinha



Fonte: Google (2023)

¹⁶ “Sempre que o poder público dota uma zona qualquer da cidade de um serviço público [...], ele desvia para esta zona demandas de empresas e moradores que anteriormente, devido à falta do serviço em questão, davam preferência a outras localizações. Estas novas demandas, deve-se supor, estão preparadas a pagar pelo uso do solo, em termo de compra ou aluguel, um preço maior do que as demandas que se dirigiam à mesma zona quando esta ainda não dispunha do serviço. Daí a valorização do solo nesta zona, em relação às demais” (Singer, 1978, p. 34). Esta valorização, para o autor, é aproveitada pelos especuladores imobiliários devido à antecipação das áreas que receberão serviços urbanos. Assim, eles agregam tais áreas, com antecedência, e se dispõem a esperar o tempo necessário para a realização das condições propícias ao lucro.

O bairro que adquiriu o nome de Cinco Conjuntos, por sua vez, recebeu pessoas de menor poder aquisitivo e, com isso, maneiras populares e depreciativas de identificação, relacionadas ao estigma da pobreza que o caracterizou (Beidack, 2009). Foi neste contexto que despontaram outros adeptos do *Hip Hop* local, a princípio pela dança, sucedida em nível de popularidade pelo *rap*. Instalada no bairro em questão, a Escola de Circo de Londrina, que tem como foco outra tipologia artística, também se conectou com a cultura *Hip Hop* na cidade, abrindo espaço para ensaios de *break* e outras danças urbanas em sua sede (Diário de Campo, 2025), e promovendo, por meio da Associação Londrinense de Circo, um importante projeto em 2022, o qual resultou na grafitação de sete viadutos de Londrina (Sawczuk, 2022), a título de exemplo.

Na cena do *rap* (*rhythm and poetry* – ritmo e poesia), em 2008, teve início a primeira batalha de rima da cidade, atividade que configura, hoje, a manifestação mais expressiva do *Hip Hop* em Londrina, de acordo com Marques (2021), e conta com a atuação dois elementos que se desdobram da música, o DJ (*disk jockey*) e o MC – mestre de cerimônia na tradução, nome dado ao apresentador da batalha e ao cantor de *rap*, apesar deste último ser chamado de *rapper*. Localizada na Concha Acústica, que se situa em frente ao prédio da Secretaria Municipal de Cultura, a batalha recebeu o nome do seu local de origem, portanto Batalha da Concha (figura 16), tendo como idealizador Washington Luis dos Santos, de nome artístico WMC (Diário de Campo, 2024).

Figura 16 – Batalhas de rima na Concha Acústica de Londrina



Fonte: Batalha da Concha (2014, 2017)

No mesmo período do seu surgimento, WMC coordenava a Casa do *Hip Hop*, uma Vila Cultural que funcionou com o apoio do PROMIC durante quatro anos, e passou a ser conduzida apenas por duas pessoas com o fim da vigência do projeto (Miotta, 2017). No livro que reúne a história dos 20 anos do PROMIC, a Casa do *Hip Hop* aparece como proposição de Alessandro Bisikirkas, nos anos de 2007 e 2009, o que conforma os quatro anos de patrocínio. Porém, em 2006, Hugo Fabiano da Rocha foi proponente do Espaço Cultural Casa do *Hip Hop* de Londrina, e esta foi a única informação encontrada sobre o projeto (Kinoarte, 2023), não havendo dados sobre uma ligação entre as propostas de Rocha e Bisikirkas, nem sobre a localização ou funcionamento desses espaços.

A partir de 2010, a referida Casa não conseguiu se sustentar de forma independente, mas, de todo modo, a Concha Acústica já era um ponto frequentado pelos adeptos à cultura, tornando-se referência para o encontro dos seus quatro elementos, “MCs, DJs, grafiteiros e *breakers*” (Miotta, 2017, p. 110). Além da organização da Batalha da Concha, WMC atuava no projeto “Domingo Recreativo”, junto com o DJ Damião Mili-anos, pelo qual circulavam os bairros com o *Hip Hop*, em 2011 (Diário de Campo, 2024).

Nota-se, então, uma preocupação em fortalecer a cultura de bairro, ao passo que os espaços públicos centrais começavam a ser apropriados. No caso desta batalha, mantida pelos organizadores com limitações financeiras, a atividade conseguiu figurar entre as quatro maiores batalhas do país, segundo WMC para a dissertação de Miotta (2017). Comparava-se, então, a batalhas ocorridas nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, em 2016. Por outro lado, ela não se consolidou sem lidar com divergências.

Moradores dos prédios envoltórios à Concha Acústica, em dado momento, passaram a queixar-se do barulho produzido pelo evento, do grande fluxo de pessoas na área e do uso de drogas por parte do público (Santos, 2020), queixas essas que se converteram em ações, já que algumas pessoas chegaram a jogar ovos e água de suas janelas (Diário de Campo, 2024). Em publicação na página do *Facebook* do Movimento de Artistas de Rua de Londrina, de 2014, um dos integrantes relatou a ocorrência de uma reunião, na Secretaria Municipal de Cultura, dos representantes de prédios daquela área, “que foram pedir providência a respeito da ‘baderna’”, referindo-se à batalha (Costa, 2014).

Mais preocupante que as reclamações foi a violenta repressão policial no local, em dezembro de 2014 (Miotta, 2017). Naquele mês, estavam acontecendo os trâmites para aprovação da Lei Municipal do Artista de Rua, na Câmara Municipal, que se concretizou em 29 de dezembro, conforme o exposto no item 3.1. Contudo, ainda sem a regulamentação para apresentações nos logradouros públicos, o evento, que contava com aproximadamente quinhentos participantes, foi interrompido por muitos policiais, enquanto alguns vizinhos aplaudiam o ato desde os prédios (Santos, 2020). Pode-se encontrar uma explanação acerca da operação também no *Facebook* do MARL¹⁷, pela perspectiva de um dos presentes no dia, fato que levou este movimento a preparar um cortejo em repúdio à repressão policial sobre a arte pública, ocupando a Concha.

Anos depois, os organizadores optaram por transferir a batalha para outra localização, de modo a evitar os conflitos, estabelecendo-se no Zerão, nome popular do parque público Luigi Borghesi. Apesar deste estar igualmente na área central, outras batalhas foram surgindo nas demais zonas da cidade. Dentre as mais antigas na cidade, estão a Batalha do Antares, que acontecia na Zona Leste, a Batalha do Inferninho, na Zona Sul, sendo que estas duas não são mais ativas, e a Batalha do Galo, na Zona Norte, especificamente no Residencial Professora Marieta ou simplesmente “Marieta”. Nesta última zona, outra batalha ganhou espaço rapidamente: a Batalha do Cinco, no Cinco Conjuntos (Diário de Campo, 2024, 2025).

Entre as informações levantadas em campo, não havia o ano de surgimento de cada atividade, tampouco a ocorrência de alguma batalha na Zona Oeste, em meio às primeiras. Porém, para a dissertação de Miotta (2017), WMC indicou que existia nesta zona a Batalha da ZO, atrás do *Shopping Com-Tour*, além de uma batalha no prédio ocupado pelo MARL, identificada no trabalho de Marques (2021) como Batalha das Minas, quando do local já regularizado como sede do movimento – Canto do MARL. Atualmente, são estimadas quatorze batalhas fixas em Londrina, realizadas semanalmente e registradas na figura 17, a partir de dados da entrevista de MC Garza,

¹⁷ Relato da operação policial na Batalha da Concha em 2014:
<https://www.facebook.com/groups/366342283400139/posts/887179684649727/>

para esta pesquisa, e do mapeamento (figura 18) feito pelos produtores de um documentário¹⁸ sobre o Movimento *Hip Hop* em Londrina, ambos de maio de 2024.

Figura 17 – Classificação das batalhas de rima por zona de Londrina

ZONA SUL	<ul style="list-style-type: none"> - Batalha do Café - terça-feira - Batalha da UDV - sexta-feira
ZONA NORTE	<ul style="list-style-type: none"> - Batalha do Galo - quarta-feira - Batalha do Cinco - sábado - Batalha Arte Salva - domingo
ZONA OESTE	<ul style="list-style-type: none"> - Batalha do <i>Hemp</i> - segunda-feira - Batalha do R.U. (UEL) - quinta-feira
ZONA LESTE	<ul style="list-style-type: none"> - Batalha da Pistinha - sexta-feira - Batalha da Leste - domingo
CENTRO	<ul style="list-style-type: none"> - Batalha do Bosque - terça-feira - Batalha da Máfia - quarta-feira - Batalha da Praça - quinta-feira - Batalha da Concha - sexta-feira - Batalha da 1312 - sábado

Fonte: Organização Isabela G. da Silva (2025)

As informações foram conferidas por meio do perfil de cada batalha na rede social *Instagram*, principal meio de divulgação das atividades correntes na cena *Hip Hop*. Assim, verificou-se uma maior quantidade de batalhas na área central da cidade, reforçando que a cultura não se restringe aos bairros periféricos e segue a tendência de se apropriar de diferentes espacialidades, sendo que estas se desdobram das “redes de sociabilidade” criadas no processo (Marques, 2021, p. 18). A distribuição espacial das batalhas de rima facilita o acesso dos interessados, considerando que pelo menos duas atividades acontecem a cada dia, em distintos endereços de todas as zonas de Londrina, com exceção da segunda-feira, dia exclusivo da Batalha do *Hemp*, por enquanto.

¹⁸ Projeto patrocinado pela Lei Paulo Gustavo, que estreou o documentário intitulado “Movimento Hip-Hop: Londrina, 2024”, em 05 de outubro de 2024. Para mais informações sobre o filme e o mapeamento das batalhas de rima, conferir: <https://www.instagram.com/movimentohiphop.doc/>

Figura 18 – Mapeamento divulgado no *Instagram* das batalhas de rima em Londrina



Fonte: movimentohiphop.doc (2024)

O funcionamento das batalhas consiste, basicamente, na improvisação de rimas, acompanhadas de *beat* (batida) ou não, onde os participantes competem entre si passando por três rodadas. Não existe a necessidade de uma estrutura montada para que a atividade aconteça, por isso, a maioria delas se situa em praças, pistas de *skate* e parques públicos, de livre acesso. Contudo, em alguns casos, os espaços públicos utilizados não dispõem das condições mínimas para permanência adequada, como iluminação e energia elétrica, estendendo-se para a demanda de bebedouros e sanitários. Dependendo do fornecimento de energia do local, inclusive, a atuação do DJ fica comprometida no que se refere ao uso dos seus equipamentos, então a solução se torna optar por caixa de som portátil (Diário de Campo, 2024, 2025).

Um fato muito comentado, quando se fala das batalhas de rima na cidade, e do *Hip Hop* no geral, diz respeito às ameaças e repressões policiais sofridas. Em 2023, houve uma temporada de abordagens em várias batalhas, tendo como uma das justificativas a perturbação de sossego da vizinhança. O procedimento policial deu-se de modo especialmente violento na Batalha da Leste, considerada, atualmente, uma das maiores batalhas do Sul do país, visto que os oficiais apareceram portando armas e havia grande quantidade de crianças entre o público. Repudiando os episódios, os adeptos da cultura tiveram a oportunidade de se manifestar numa audiência pública

realizada em meados do mesmo ano. Na ocasião, o assunto se referia ao Projeto de Lei (PL) nº 203/2021, que continha, em seu conteúdo, uma proposta implícita de privatização dos espaços públicos de Londrina, segundo os levantamentos de campo (2023, 2024).

Os envolvidos com o *Hip Hop* se defendem argumentando que a Lei Municipal do Artista de Rua os contempla, a qual permite a manifestação em logradouros públicos durante quatro horas, com conclusão até às 22:00 horas (Londrina, 2014). Também citam, em variados canais de comunicação, a conquista recente da Lei Estadual nº 21.519, aprovada em 19 de junho de 2023, que reconhece as “Batalhas Culturais de Rima enquanto patrimônio cultural imaterial no Estado do Paraná”, dispensando a prévia autorização do poder público para sua realização em todo o estado (Paraná, 2023). Na prática, contudo, essas legislações são praticamente inválidas, nas muitas vezes em que os direitos dos cidadãos não são respeitados, o que acaba por anular o sentido de cidadania, em consonância com Milton Santos (2012a).

A partir desses eventos, a emergência de organização mostrou-se favorável à própria atuação cotidiana dos responsáveis pelas batalhas de rima, considerando que as reuniões das equipes autônomas se davam em ocasiões pontuais, como a preparação para o Duelo de *MCs* Nacional. Formou-se, então, em 2024, o Circuito Londrinense de Batalhas de Rima, coletivo formado por dois organizadores de cada batalha, objetivando discutir a realidade das ações relacionadas a eles e promover articulações, além de facilitar a comunicação entre os dispersos elementos do *Hip Hop*. Os encontros do coletivo são sediados, geralmente, no Canto do MARL ou na Vila Cultural Alma Brasil (Diário de Campo, 2024, 2025), apresentados na seção 3.1.

Um evento que reúne os elementos da cultura, envolvendo danças urbanas, *graffiti*, DJs e *MCs*, é o Festival Hip Hopé Vermelho (figura 19), cuja data para 2025 já está marcada, conforme divulgação¹⁹ no *Instagram*. Realizado por DJ Fran e MC Rei, o festival teve seu primeiro patrocínio do PROMIC em 2014, após quatro tentativas frustradas (Marques, 2021), e ocorre em locais diferentes a cada edição. Enquanto, por um lado, existe uma dificuldade de acesso a recursos públicos municipais, para a variedade de atividades do *Hip Hop*, por outro, a Secretaria Municipal de Cultura

¹⁹ Divulgação da edição de 2025 do Festival Hip Hopé Vermelho: <https://www.instagram.com/p/DDCSzleRsF9/>

lançou pela primeira vez, em setembro de 2024, um edital para premiar treze coletivos culturais promotores de batalhas de rima, na gestão da secretária Maria de Fátima Beraldo, como resultado de antiga e constante cobrança do próprio *Hip Hop*.

Figura 19 – Apresentação de dança em uma edição do Festival Hip Hopé Vermelho



Fonte: Hip Hopé Vermelho (2016)

A premiação decorreu do reconhecimento pela contribuição das batalhas de rimas em diversos pontos da cidade, sendo o prêmio uma “doação sem encargo, [...] realizado por meio de pagamento direto ao contemplado, sem estabelecimento de obrigações futuras, sem exigência de contrapartida, sem necessidade de assinatura de instrumento jurídico, sem prestação de contas” (Londrina, 2024, disposições preliminares). Portanto, o edital se mostrou como uma alternativa a outros do PROMIC, mais burocráticos e concorridos – visto a inclusão de todos os tipos de arte, os quais acabam por selecionar produtores culturais que trabalham na área, logo, mais experientes e com propostas mais estruturadas.

Ainda no que concerne às batalhas de rima, um dos últimos eventos de 2024 contou com articulações realizadas entre o Circuito Londrinense e diferentes entidades e instituições de Londrina, dentre elas o Centro Juvenil Vocacional – CJV, a Universidade Estadual de Londrina – UEL, por meio dos projetos de pesquisa e/ou

extensão “Práxis Itinerante²⁰” e “Entretons²¹ – Sarauzin”, e o Centro de Direitos Humanos de Londrina – CDH. As conexões mostraram ser uma potência para que os organizadores da atividade alcançassem espaços até então distantes, a exemplo do Cine Teatro Ouro Verde, onde foi realizada a “Batalha Coroa de Ouro”, representada na figura 20 (Diário de Campo, 2025).

Figura 20 – Batalha Coroa de Ouro no Cine Teatro Ouro Verde



Fonte: TWIST (2024)

O evento aconteceu em novembro de 2024, tendo entrada gratuita e disponibilizando ônibus em quatro pontos diferentes da cidade, para o deslocamento dos participantes. Assim, esta manifestação cultural oriunda da rua, e que tem nela a sua essência, pôde adentrar um espaço institucional, ocupado historicamente por expressões da cultura dominante, sem perder as suas características, já que houve

²⁰ “O projeto corresponde à promoção da educação de qualidade e à redução das desigualdades sociais, ao propor práticas de extensão universitária interdisciplinar, junto aos estudantes de colégios públicos e estaduais Cívico-Militar [...], na periferia da zona sul, em Londrina (território com situações de vulnerabilidade social)” (UEL, 2023). Para saber mais: <https://sites.uel.br/sustentabilidade/praxis-itinerante/>.

²¹ “O Projeto de Pesquisa e Extensão Entretons propõe disrupturas discursivas dos corpos considerados desviantes”. Uma das ações realizadas é o Sarauzin, que corresponde a “oficinas criativas e saraus com moradores/as de bairros periféricos da cidade de Londrina” (NEAB, 2023). Para saber mais: <https://sites.uel.br/neab/entretons/>.

muito barulho e participação ativa do público, o qual não se conteve nas poltronas como espectador passivo. A escolha do local se deu justamente pelo fato de o teatro nunca ter recebido uma batalha de rima, nos seus 72 anos de história, o que se contrastou com a experiência de participantes que nunca tinham entrado naquele espaço (Diário de Campo, 2025).

Meses antes deste evento, na senda de interação do *Hip Hop* com instituições, o Ministério Público permitiu uma abertura para diálogo com representantes de manifestações da cultura, objetivando tratar, principalmente, da violência com a qual precisam lidar nas ruas. Esta abertura culminou na realização de uma batalha de rima em frente ao prédio do Ministério, no mês de setembro, a qual foi assistida pelo prefeito, pela secretária de cultura e por outras figuras do Poder Público (Diário de Campo, 2024), como mostra a figura 21. O local fica endereçado nas proximidades do centro cívico de Londrina, na Zona Leste da cidade.

Figura 21 – Algumas das pessoas presentes na Batalha do Ministério Público



Fonte: Damião Mili-anos (2024)

Em oposição ao Estado, por fim, cabe abordar o propósito de uma vertente da cultura relacionada ao *graffiti*: a pichação, considerada crime “contra o Ordenamento

Urbano e o Patrimônio Cultural”, em consonância com a Lei Federal nº 9.605/1998²². Na redação original desta legislação, grafitar também era proibido, até que uma atualização da lei em 2011 descriminalizasse o *graffiti*, desde que realizado com “o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística”, com o consentimento proprietário, locatário ou arrendatário do imóvel privado, ou a autorização do órgão competente, no caso de imóvel público (Brasil, 2011, art. 6º, § 2º). O fato de a pichação continuar sendo criminalizada, no entanto, não impede que seus praticantes a executem.

Existe, deveras, uma diferenciação entre a ideia de pichação e pixação, sendo que a primeira indica a ação espontânea do rabisco, revelando que alguém passou pelo espaço urbano e deixou em uma superfície a sua marca, já a segunda, por sua vez, evoca a um movimento de estrutura específica. O pixo, portanto, além de representar a “memória da passagem humana pelo espaço”, é uma ferramenta crítica e de manifestação, que produz códigos de difícil compreensão para aqueles que não pertencem ao movimento, propositalmente (Silva; Quaresma; Neves, 2022).

A pixação brasileira equivale à origem do *graffiti* nova-iorquino, por sua dimensão esvaziada de significado, que não se comunica com a sociedade e, por isso, a agride de certo modo. A rejeição social e a proibição é o que garante a “significância e a força intervencionista do pixo”, o que torna impossível a sua institucionalização, já que a prática se posiciona contra o sistema, ainda que, enquanto movimento, apresente um “sistema” próprio (Carvalho, 2016).

Em Londrina, há casos de rivalidades entre as grifes ou famílias formadas neste movimento do pixo, uma disputa de poder principalmente entre os homens, referente ao local que será ocupado para sua manifestação, assim como regras conhecidas por seus praticantes. Uma pixação (figura 22) ou um *graffiti*, por exemplo, nunca podem se sobrepor a outros já feitos, por respeito ao que chegou primeiro. Sabendo desta regra, a propósito, comerciantes contratam grafiteiros para pintar a fachada de seus estabelecimentos, evitando receber os “indesejados” rabiscos (Diário de Campo, 2024).

²² Para consultar a lei que dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm

Figura 22 – Pixações em tapume (Ibis Hotel e *Shopping Boulevard* ao fundo)



Fonte: Isabela G. da Silva (2025)

Por meio do *graffiti*, elevado à condição de arte contemporânea, cujas técnicas de execução foram aprimoradas, as intervenções urbanas acabaram por ser domesticadas, ao passo que os grafiteiros puderam ser reconhecidos como artistas profissionalmente, afirma Carvalho (2016). No espaço urbano londrinense, destaca-se uma área específica da cidade onde se concentraram pinturas deste elemento do *Hip Hop*, nos últimos anos. A referida área, contígua ao Marco Zero da fundação do município, recebeu um complexo empresarial que conta com o *Boulevard Shopping*, inaugurado em 2013, a loja Leroy Merlin, o Ibis Hotel, quatro torres residenciais e mais duas ainda em construção. A obra interrompida do Teatro Municipal também ocupa o terreno, antes pertencente a uma antiga indústria (Zanon; Cordeiro, 2019).

Em 2018, por iniciativa da Yticon Construção e Incorporação, responsável pelos condomínios residenciais do local, juntamente com os outros empreendimentos estabelecidos ali, ocorreu o Festival Quarteirão das Artes, em parceria com o coletivo *CapStyle* de grafiteiros e com o apoio da Prefeitura. O objetivo do festival foi pintar os galpões industriais remanescentes daquela área (figura 23), hoje obsoletos, localizados na mesma rua de implantação do hotel e das torres que ainda estavam por construir, na época.

Destarte, artistas de Londrina e de outras cidades e estados foram contratados sob a justificativa de “valorizar o entorno do Marco Zero” (Yticon, 2018), valorização esta premeditada para o mercado imobiliário, quando da escolha dos investidores pelo reuso do espaço degradado “física e socialmente”, na primeira década dos anos 2000 (Grassiotto; Januzzi; Grassiotto, 2022, p. 59).

Figura 23 – Aspecto de alguns dos galpões do Quarteirão das Artes em 2025



Fonte: Isabela G. da Silva (2025)

Nas proximidades do complexo empresarial, em 2022, a Associação Londrinense de Circo propôs um projeto de ações artísticas e pedagógicas em torno da arte do *graffiti*, a se realizar pela pintura de sete viadutos da Avenida Dez de Dezembro (figura 24), no trecho entre a via conhecida como “Leste-Oeste” e a Avenida Juscelino Kubitschek, escolhido junto da Secretaria Municipal de Cultura. Por intermédio de oficinas de grafiteagem, contempladas neste projeto intitulado “Caminhos do *Grffiti*”, que recebeu incentivo do PROMIC, vinte pessoas foram iniciadas nesta prática, sob coordenação do mesmo coletivo envolvido nas pinturas do Quarteirão das Artes, o *CapStyle Crew* (Associação Londrinense de Circo, 2022), com a participação de artistas locais (Sawczuk, 2022).

Figura 24 – Dois viadutos grafitados pelo projeto na Av. Dez de Dezembro



Fonte: Isabela G. da Silva (2025)

O próprio coletivo *CapStyle*, criado em 2002 por Carão e Hugo Rocha, promove um evento recorrente denominado *Festival CapStyle Graffiti*, o qual, por várias edições, desde 2011, teve os muros do Cemitério São Pedro como principal mural dos grafiteiros, na área central da cidade (Cardoso, 2011; Circhia, 2017). De acordo com as informações verificadas no perfil do *Instagram*²³ deste coletivo, em 2019, além do local citado, a edificação da Escola de Circo de Londrina foi selecionada para a atividade, na Zona Norte, e, em 2021, outro cemitério foi o foco, o Jardim da Saudade, na mesma zona. Enquanto, no ano de 2022, o festival se apropriou dos muros da empresa de Transporte Coletivo Grande Londrina, em 2023, ele voltou para o Cemitério São Pedro (figura 25).

Figura 25 – Muros grafitados do Cemitério São Pedro, no Centro de Londrina



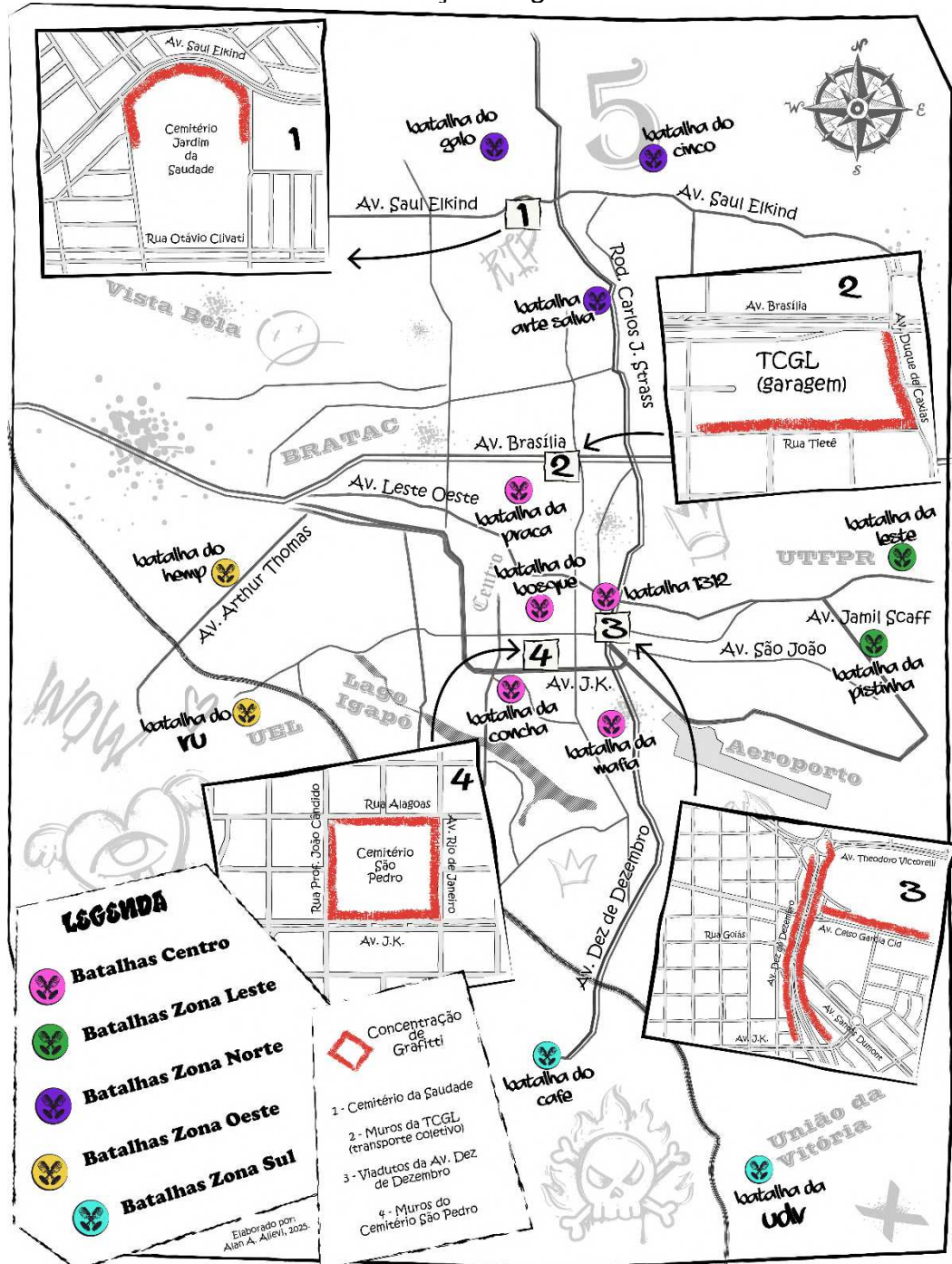
Fonte: Isabela G. da Silva (2025)

Diferente dos murais fixos, nesta última edição, o festival ainda proporcionou a grafiteagem em telas móveis, que foram fixadas temporariamente no aterro do Lago Igapó, para a execução das atividades, incorporando grafiteiros independentes de diferentes regiões do país. Participações internacionais também são frequentes neste evento, que funciona como ponto de convergência de inúmeros artistas, e dura cerca de três dias, geralmente. O fornecimento das telas, em 2023, teve o propósito de disseminação das artes produzidas pela cidade, considerando o plano de doá-las a escolas públicas e instituições sociais, conforme Vernillo (2023).

²³ Para mais informações sobre o *Festival CapStyle Graffiti*:
<https://www.instagram.com/capstylefestival/>

A despeito da existência de *graffitis* e pichações espalhados por Londrina, sendo estas derivadas do pixo ou não, há uma concentração de pinturas e intervenções em locais específicos, por conta das atividades relatadas. Considerando o destaque que adquirem no contexto londrinense, tais pontos estão representados na figura 26, assim como a localização das batalhas de rima ativas ao fim de 2024.

Figura 26 – Espacialização dos locais de ocorrência das batalhas de rima e de áreas de concentração do *graffiti* em Londrina



Fonte: Alan Alves Alievi (2025)

Os levantamentos de campo desta pesquisa não apresentaram particularidades da dança, elemento corporal do *Hip Hop*, então não houve aprofundamento sobre sua espacialidade em Londrina. De todo modo, cumpre enfatizar que, em grandes atividades de um determinado elemento da cultura, os outros são igualmente convidados para alguma participação, como ocorreu na Batalha Coroa de Ouro e ocorre nos festivais do *CapStyle Crew*.



CAPÍTULO IV



4 RESULTADOS E DISCUSSÕES: APROXIMAÇÕES ENTRE A ALFABETIZAÇÃO URBANA E AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

O último capítulo desta dissertação adentra os agrupamentos abordados no capítulo III, o Movimento de Artistas de Rua de Londrina - MARL e o *Hip Hop*, encontrando artistas de diferentes idades, com diferentes trajetórias de vida, mas que cruzaram seus caminhos pelo interesse em comum: a arte de rua. Por artista, entende-se o “indivíduo que se dedica às artes ou faz delas meio de vida”, conforme definição no Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (2015). A maioria dos participantes da pesquisa têm trabalhos em outras áreas como principal fonte de renda, mas, independentemente do retorno financeiro oriundo da arte desenvolvida em Londrina, todos se identificam como artistas.

As vivências pessoais dos entrevistados ligados ao MARL e ao *Hip Hop* serão contempladas nas duas seções do presente capítulo, seguindo a ordem das pautas definidas para a realização das entrevistas. Primeiramente, retorna-se ao passado, com vistas a analisar a relação dos indivíduos com o espaço urbano, especialmente o de Londrina-PR, e o contato com a arte no processo do devir artístico, o que esbarra na formação do movimento ou na ligação com a cultura *Hip Hop*. Na segunda seção, reflete-se sobre os significados das práticas artísticas e políticas recentes dos artistas, realizadas entre 2020 e 2025, e como elas ressignificam a vivência urbana.

Em se tratando de entrevistas e, portanto, interpretação de narrativas, fez-se necessário perpassar a teoria sociológica no que diz respeito à conceituação do indivíduo que fala, dentre as várias classificações possíveis. Com base no artigo do sociólogo francês Claude Dubar (2004), que seleciona quatro modalidades de se pensar o indivíduo e o social, admite-se, como o sociólogo, que os indivíduos “são seres plurais e pluralistas”, capazes de manter “relações subjetivas diversificadas com o mundo, com os outros e com eles mesmos” (Dubar, 2004, p. 66).

Desse modo, neste trabalho, os entrevistados não puderam ser limitados a uma única definição, já que eles se apresentaram como “autores” de suas histórias enquanto as narravam, como “sujeitos reflexivos” diante de acontecimentos vividos, e “atores estratégicos”, por fim, “engajados nas diferentes esferas da vida social” (Dubar, 2004, p. 67). A cada momento analisado, pôde-se aproximar ou distanciar os participantes desses termos, tendo prevalecido a identificação com o “ator estratégico” e o “sujeito reflexivo”. Em momento algum apareceu a figura do “agente”, que é

passivo e inconsciente em suas ações (Dubar, 2004). Ao longo do texto, essas associações serão pontuadas e explicadas.

Quanto às pessoas selecionadas para a pesquisa, das cinco ligadas ao MARL – Josemar Lucas, Edna Aguiar, Danilo Lagoeiro, Luciano Baiano e Luiza Braga, apenas Josemar e Luiza continuarão como residentes na sede do movimento, em 2025, atuando mais intimamente na sua gestão, embora Edna ainda se envolvesse nas questões organizativas quando de sua entrevista, em maio de 2024. Antecipa-se que Danilo está alocado entre os participantes do MARL porque participou da sua constituição e consolidação na sede, tendo se afastado nos últimos anos, enquanto Luciano se vinculou ao Canto do MARL somente no final de 2023, visto que não morava em Londrina há alguns anos.

Já com relação ao *Hip Hop*, por se tratar de uma cultura, os cinco entrevistados estão ligados a um dos seus quatro elementos, pelo menos, dentre MC, DJ, grafiteiro e *breaker* (*b-boy* ou *b-girl*). Felipe é MC Garza, Sofia é DJ Maudita, Damião é DJ Damião Mili-anos, Dan é DJ Dan Black e Ligia é MC Cleópatra. Esta, por sua vez, é irmã mais nova de Luiza, entrevistada do MARL, então as histórias de ambas se entrelaçam, no que se refere à localização residencial no espaço urbano de Londrina. Os artistas do *Hip Hop* serão tratados por seus vulgos ao longo do texto, identidade pela qual são conhecidos em meio à cultura, enquanto os artistas de rua serão chamados pelo nome próprio²⁴. A figura 27 apresenta nome e idade de cada entrevistado, em ordem cronológica da ocorrência das conversas.

²⁴ No início de cada entrevista, os participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE, em consonância com o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos, autorizando o uso do nome de registro e/ou artístico no presente trabalho.

Figura 27 – Lista com os participantes da pesquisa referentes a cada agrupamento



Fonte: Isabela G. da Silva (2025)

4.1 OS INDIVÍDUOS E O CONTATO COM A ARTE: UMA VOLTA AO PASSADO

As duas primeiras pautas estabelecidas para estruturar a realização das entrevistas, moderadamente, foram “o indivíduo e o espaço urbano” e “o devir artístico”, respectivamente. Todas as conversas começaram com o pedido para que os entrevistados contassem em que cidade nasceram e como foi a trajetória espacial por Londrina, o que se desdobrava, intuitivamente, na segunda pauta, pois pela retrospectiva de lugares marcantes das vivências de cada um, eles se encontravam com os momentos de conexões artísticas.

Dubar (2004, p. 64) fala que, no decorrer da entrevista, o sujeito singular seleciona acontecimentos e experiências “para se contar a si mesmo e se definir”, produzindo o “eu” também “narrativamente, por e na interação com o pesquisador”. Para este caso, o autor aponta a definição do indivíduo como “autor”, pela enunciação de sua trajetória de vida, que justifica suas escolhas do passado e dá ao vivido um sentido a influir na projeção do futuro. De fato, as histórias relatadas para fins desta pesquisa variaram em níveis de detalhes e quanto à escolha sobre o que contar, com base nos aspectos que mais orientaram a vida de cada um, considerando a abrangência das pautas.

Todavia, definir o indivíduo como “sujeito reflexivo” fez-se possível, pois, basicamente, esta definição indica que as pessoas não são um simples reflexo da sociedade, existindo formas próprias de inserção social e múltiplas inserções ao mesmo tempo, dependendo do indivíduo. Nesta perspectiva, o então sujeito é capaz de refletir sobre o seu lugar no mundo, analisar suas experiências e se responsabilizar por si e pela sociedade na qual vive (Dubar, 2004). Assim, a presente seção trará aprendizados relatados pelos entrevistados no que se refere à construção de identidade e de vínculos sociais, a partir de lugares e da arte.

Em comum a todos, destaca-se um histórico de mudança residencial, seja mudança intraurbana ou para além do município de origem, tendo em vista que seis dos artistas são londrinenses e os outros quatro vieram para Londrina em algum momento da vida. As movimentações espaciais que os levaram a morar em diferentes lugares foram ocasionadas por variados motivos, dos quais as questões familiares sobressaíram-se, questões estas nem sempre explicadas ao longo das conversas, seguidas de motivações como trabalho e estudos. A figura 28 resume as mudanças intermunicipais relatadas.



Na figura 28, foram isentos do esquema a Luiza Braga, os MCs Cleópatra e Garza e a DJ Maudita, que sempre moraram na mesma cidade, em Londrina, mas não em um mesmo endereço. A primeira artista, por sua vez, passou uma temporada na Índia em intercâmbio, cujo tempo de permanência no país não foi comentado. Já com relação aos citados na figura, de início, quer-se pontuar as migrações regionais que trouxeram Luciano da Bahia para o Paraná, também Damião e Danilo de São Paulo para o mesmo destino, Londrina, onde estes se fixaram até o presente, ao contrário de Luciano.

Para Milton Santos (2012a), as migrações causam uma desterritorialização ou desculturização, alegando serem sinônimos a territorialidade e a cultura, de certo modo. Ele explica que a linguagem regional faz parte do mundo simbólico sem o qual não existe territorialidade, e esta não provém do fato de se viver em um lugar, “mas da comunhão que com ele mantemos” (Santos, 2012a, p. 82). Assim, a desculturização causada pelas migrações consiste na perda desta comunhão, diante do confronto entre as diferentes culturas.

Por outro lado, a perda é doação ao mesmo tempo, pois, na dinâmica de adaptação do novo habitante ao ambiente, que envolve sua participação ativa na realidade, o estranhamento cede espaço à compreensão e à integração, manifestando-se “dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova” (Santos, 2012a, p. 83). Tal processo pode mudar, igualmente, o indivíduo, a partir da consciência de pertencimento. Desse modo, é pela teoria do autor que se entende as respectivas afirmações de Damião e Danilo nas entrevistas: “hoje eu sou pé vermelho” e “já avermelhou o pé”, referindo-se à expressão que identifica os moradores do município de Londrina pela coloração avermelhada da terra.

Para explorar a questão da síntese cultural, toma-se a história de Luciano Baiano, primeiramente, artista “nascido e criado em Salvador”, como o seu nome artístico já entrega, e inserido nas práticas da capoeira e da percussão desde a infância e a adolescência. Na década de 1990, ele se mudou para Londrina, com 19 anos de idade, devido a uma oferta de emprego que recebeu de um familiar, em uma distribuidora de ração, na Zona Leste da cidade. Baiano estabeleceu sua residência no Centro, em uma habitação coletiva de jovens, e, no percurso que fazia do terminal central de ônibus até o seu apartamento, deparou-se com os treinos de capoeira do grupo Maculelê, conduzidos pelo mestre Fran, ao qual logo se filiou.

A princípio, os treinos aconteciam na Praça Rocha Pombo, localizada entre o Museu Histórico e o Museu de Arte de Londrina, mas depois foram transferidos para uma academia perto da Concha Acústica, local onde Luciano foi convidado a morar, com o intuito de cuidar da edificação e dar as suas aulas, visto que ele se tornou um dos professores de capoeira, como já havia sido em Salvador. Quando a academia se transferiu para a Rua Goiás, ainda no Centro, ele se mudou mais uma vez junto com o espaço, mas chegou a expandir a sua atuação para outros locais da cidade, ainda vinculado ao grupo Maculelê, com o qual trabalhou por cerca de dez anos.

Esteve especialmente na Zona Sul, no bairro União da Vitória e no Jardim Vilas Boas, sendo que passou a morar em torno deste último após se casar, nas proximidades da Avenida Inglaterra²⁵. Ali, fez uso do salão de uma igreja e de uma escola de dança recém-inaugurada na época, para a qual ele convidava os moradores locais enquanto andava pelas ruas, tocando berimbau. Ainda atuou em instituições estaduais de ensino, como a Universidade Estadual de Londrina – UEL, na Zona Oeste, e em um colégio no centro da cidade, deslocando-se entre as cinco localizações citadas, diariamente e por determinado período, para conduzir seus treinos.

A experiência prévia do capoeirista com esta expressão cultural de origem africana, iniciada aos 11 anos de idade no grupo Kiluanji dos Palmares, em Salvador, deve-se ao fato de que a cidade baiana recebeu grande número de escravizados, de diferentes porções do continente africano, no decorrer da colonização do Brasil. Em Londrina a realidade foi outra, e a consolidação da capoeira na cidade é atribuída a chegada do mestre Lampião em 1979, um capoeirista nascido em Salvador e formado na capoeira em São Paulo, tendo passado pela “academização” desta prática (Caldas, 2012, p. 135). Assim, Luciano deparou-se, em Londrina, com semelhanças culturais do seu local de origem, adaptadas ao território.

Em sua trajetória na Bahia, ele ainda se aproximou da música popular que ficou conhecida como “Axé Music”, difundida na década de 1980 na capital baiana, principalmente pelos grupos *Ilê Aiyê* e *Olodum*. Por conta da capoeira, o artista já havia aprendido a tocar berimbau e atabaque, e, na adolescência, integrou-se a

²⁵ Centralidade estabelecida na Zona Sul de Londrina para os bairros do entorno, polarizada pela construção do Centro Cívico na década de 1970, conforme Elisa Roberta Zanon em sua dissertação “O Centro ainda é Centro: formação e permanência das centralidades funcional e representativa do centro principal da cidade de Londrina-PR, de 2014.

ensaios de percussão que aconteciam no bairro onde estudava, em praça pública. O conhecimento musical adquirido, então, impulsionou-o a alugar instrumentos de uma escola de samba da Zona Norte de Londrina, nos seus primeiros anos na cidade, para ensinar os capoeiristas interessados de forma voluntária.

Apesar da curta experiência com a percussão aqui, visto que os instrumentos eram alugados e precisaram ser devolvidos, o grupo formado chegou a se apresentar em espaços públicos da cidade, como o Calçadão²⁶ e o Zerão (parque mencionado na seção 3.2), e em um festival no Cine Teatro Ouro Verde. Mais tarde, quando Luciano migrou para a Espanha, em 2006, pôde retomar o contato com a música ao encontrar-se com o grupo Symbiosis Batucada (figura 29), que ensaiava em uma rotatória de Granada. Do mesmo modo que chegou à capoeira em Londrina, durante os seus percursos pela cidade, ele se deparou com o grupo de percussão e reconheceu os ritmos tocados, tornando-se, rapidamente, um de seus percussionistas.

Figura 29 – Banda criada a partir do grupo Symbiosis Batucada, na Espanha, com a participação de Luciano Baiano (primeiro em pé da direita para a esquerda)



Fonte: Afro Band (2012)

²⁶ O calçadão é uma via que se tornou exclusivo aos pedestres em 1977, a exemplo da Rua XV de Novembro em Curitiba, com fins de valorização do comércio (Bortolotti, 2007). Sua extensão atual é de cinco quadras, da Rua Minas Gerais até a Rua Prefeito Hugo Cabral, no sentido Leste-Oeste. Diariamente, recebe grande fluxo de pessoas, em horário comercial, e é referência para a realização de diversas manifestações populares, facilitadas por não haver trânsito de veículos automotores na via.

A mercantilização de práticas artísticas populares, possibilitada pelo avanço das técnicas de reprodutibilidade e a força da mídia, segundo Serpa (2007, p. 34), altera os “referenciais culturais das áreas de urbanização popular”, no contexto brasileiro, ao passo que permite a outras localidades a aproximação com culturas diferentes. Não obstante, pessoas migram entre países e/ou regiões do mesmo país, levando suas particularidades culturais e trocando suas experiências, de modo a “agregar novos significados e conotações ao que se tenta reconstituir” (Arantes, 1981, p. 19).

Passando para a abordagem do *Hip Hop*, adentra-se a história de Damião, que viveu por 30 anos em Carapicuíba, Oeste de São Paulo, no Jardim São Daniel, próximo aos conjuntos habitacionais da Companhia de Habitação – COHAB. Seus pais viviam em Londrina, cidade que ele conhecia apenas por conta das visitas aos familiares, e pela qual não se interessava, pois achava que a cultura *Hip Hop* não se fazia presente nela. A propósito, ele sempre esteve inserido nesta cultura, pois sua juventude coincidiu com a época dos bailes *black*, com o fortalecimento da música e a da dança *Hip Hop* no Brasil, principalmente no contexto paulista.

Por insistência da família, Damião mudou-se para Londrina em 2010, para uma residência na Zona Sul, onde mora até hoje. Na entrevista, embora seu bairro não tenha sido indicado, ele comentou que reside perto da Faculdade Unopar, atualmente Anhanguera, no bairro Piza. No que concerne ao *Hip Hop*, ao conhecer suas manifestações londrinenses, ele viu que “os rolês de *rap* já aconteciam e aconteciam com força”, então afirma não ter trazido a cultura para cá, somente sua experiência como DJ, iniciando a sua atuação na cidade pela parceria com o WMC, que o convidou para participar do projeto Domingo Recreativo, em 2011, e da Batalha da Concha, mais tarde.

Na época, o DJ escolheu para si o nome artístico Damião Mili-anos, buscando referenciar a vivência em São Paulo, especialmente os aparelhos antigos que contribuía com o lazer no bairro paulista, onde era comum colocar caixas de som nas ruas e em cima das lajes. A venda e a locação desses aparelhos também constituem, ainda hoje, uma fonte de renda para ele, além do seu trabalho como pintor. Tendo, portanto, outras formas de remuneração, o artista desenvolvia a maioria de suas práticas “pelo amor à cultura”, na intenção de proporcionar a outras pessoas o acolhimento que foi proporcionado a ele em Londrina, auxiliando-o na superação de problemas com o álcool.

Em 2018, Mili-anos realizou o seu sonho de criar um projeto próprio ligado ao *Hip Hop*, o *Freestyle D Rua*, com a proposta de levar o equipamento de som para o espaço público e disponibilizar um microfone aos transeuntes, convidando-os a “fazer uma rima ou fazer uma poesia”. A título de curiosidade, o termo *freestyle* significa estilo livre, modalidade que pode ser usada por todos os elementos do *Hip Hop*. Assim, inicialmente, ele reuniu uma equipe e escolheu um trecho do Calçadão para desenvolver a atividade, a qual acontecia semanalmente em frente ao Cine Teatro Ouro Verde, e envolvia os elementos da música e da dança. Dos elementos do *Hip Hop*, não havia condições apenas para a execução do *graffiti*, que exigiria a disponibilidade de algum suporte físico para as pinturas.

Posteriormente, o projeto *Freestyle D Rua* teve uma temporada na feira livre da Avenida Saul Elkind – um subcentro da Zona Norte de Londrina²⁷ (figura 30), já com outros integrantes na equipe. Segundo Damião, a atividade significava um lazer que, por vezes, eles não conseguiam fazer no interior de suas casas, e por isso iam para a rua, abrindo a possibilidade de incluir as pessoas que passavam por seu caminho. Neste contexto, criavam-se vínculos que se convertiam em trocas, a exemplo das comidas e bebidas que os participantes ganhavam dos feirantes, além do dinheiro obtido com a “passagem do chapéu”, maneira tradicional de contribuição do público para com os artistas de rua.

Figura 30 – Integrantes do *Freestyle D Rua* na feira livre da Av. Saul Elkind



Fonte: *Freestyle D Rua* (2019)

²⁷ “A concentração de comércio e serviços na Avenida Saul Elkind [...] surge em detrimento da distância do centro e para atender a população instalada nos primeiros conjuntos habitacionais da localidade, construídos nos anos de 1970” (Zanon, 2014, p. 96).

Pelos relatos de Damião e Luciano, nota-se que, independentemente das mudanças de cidade, as expressões culturais referentes ao território de cada um, apropriadas em outras localidades, por assim dizer, continuaram caracterizadas pelas relações de comunidade. Ao analisar aspectos de culturas populares, Serpa (2007, p. 151) destaca que elas se mantêm pela articulação dos sujeitos em “rede” ou “redes superpostas”, seguindo a mesma lógica descrita por Santos (2012b) de solidariedade e cooperação. De fato, para ambos os entrevistados, sozinho não se faz nada, e o desenvolvimento profissional e pessoal vivenciado por eles está associado aos vínculos estabelecidos em cada lugar.

Os outros dois artistas que não são naturais de Londrina e chegaram na cidade já adultos, Danilo e Josemar, não detalharam relações específicas com a cultura de onde viveram anteriormente. Este último é original de Bela Vista do Paraíso-PR e se mudou com a família, aos sete anos de idade, para Cambé-PR, cidade adjacente a Londrina, a Oeste. O primeiro, embora tenha morado por muitos anos em Piedade, no interior de São Paulo, relatou apenas que a cena do samba local influenciou na formação de um bloco de percussão com os amigos, que se lançou nos carnavais de rua daquela cidade. Isso aconteceu, porém, quando Danilo já havia se mudado para Bauru, por conta da graduação, e voltava a Piedade nas férias.

Em um contexto diferente, Luiza Braga enfatizou o seu contato com o samba, mas nos carnavais de Londrina e desde a infância, visto que seu pai – Joaquim Braga – é sambista. A entrevistada ainda contou da sua inserção no Coletivo Quizomba, de origem relacionada ao samba, e no maracatu, manifestação pernambucana e estabelecida em Londrina a partir da Nação do Maracatu Porto Rico, proveniente do bairro do Pina, em Recife. Doravante, continuando o caminho iniciado aqui com Luciano e Damião, entre manifestações do Nordeste brasileiro e do *Hip Hop*, que são igualmente de origem negra, serão apresentadas as vivências de Luiza e Ligia Braga, seguidas dos demais MCs e DJs londrinenses, ao passo que as de Danilo e Josemar estarão adiante, devido às convergências verificadas.

As duas irmãs moram junto da família nas proximidades do Lago Igapó 2, em área central, mas quase no seu limite com as zonas Oeste e Sul, conforme a Lei da Divisão Territorial do Município de Londrina, nº 13.718/2023. O local corresponde à segunda moradia da família após o nascimento de ambas, sendo que a casa anterior também se situava no Centro, localizações possíveis devido às oportunidades de

trabalho que seu pai teve durante a vida, explica Luiza. Sem embargo, as entrevistadas tiveram a infância e a adolescência ligadas à Zona Norte, onde vivem alguns de seus familiares e onde o seu pai fundou a Escola de Samba Quilombo dos Palmares, no atual espaço da Escola de Circo de Londrina.

Nos relatos de Luiza, o samba foi responsável pela sua iniciação no meio artístico. Antes de incorporar o maracatu às suas práticas artísticas, contudo, sua trajetória perpassou o movimento *Punk*, cuja aproximação aconteceu em uma época em que ela participava do coral infantil da UEL, e, para tanto, tinha ensaios no Cine Teatro Ouro Verde. O endereço central do teatro possibilitou que ela encontrasse os grupos *Punk* que se reuniam no entorno, começando uma fase da adolescência marcada pela vivência nas ruas e pela militância política, que foi “uma escola muito importante em termos de organização” para ela, no início dos anos 2000.

Mais tarde, já no fim do Ensino Médio escolar, a entrevistada retomou o contato com o samba por meio de outra escola, nomeada Garotos Unidos da Zona Sul, considerando o afastamento de sua família da escola de samba Quilombo dos Palmares. Ali, ela pôde se confirmar como a segunda mulher e a intérprete mais nova a sair no carnaval de rua londrinense. Seus próximos anos foram voltados à graduação, no curso de Design Gráfico da UEL, e, ainda que tenha continuado suas práticas no samba para além deste período, foi a partir do seu início no maracatu, em 2015, que Luiza conquistou uma nova comunidade e se uniu ao Movimento de Artistas de Rua de Londrina posteriormente.

De acordo com a artista, o maracatu passou a se fazer presente em Londrina por iniciativa de um grupo da UEL chamado L.A.T.A., sigla para Laboratório Aberto de Trabalho Artístico, “criado para formar brincantes de cultura popular” (Lemes, 2008). Como resultado dos estudos do grupo, surgiu o maracatu Semente de Angola (figura 31), no ano de 2010, o qual, desvinculado da instituição, teve as Vilas Culturais da cidade como ponto de encontro, “sob a benção da *yalorixá Yá Mukumby*” (Associação Intercultural de Projetos Sociais, 2019). A fundação do grupo em uma Casa de Axé, ligando Londrina a Recife, estabeleceu uma conexão entre ele e um orixá, isto é, uma divindade do candomblé.

Figura 31 – Maracatu Semente de Angola em apresentação, no ano de 2015



Fonte: Bárbara Bessa (2015)

Desde então, Luiza enfatiza que existe a preocupação de se conhecer as raízes do maracatu, para que não ocorra uma apropriação cultural somente de alguns de seus aspectos, de modo superficial. Segundo seus fundadores, em Recife, a prática funciona como “um candomblé na rua, festa onde todos podem participar” (Nação do Maracatu Porto Rico, 2025), e para onde a artista foi em 2018, pela primeira vez, na intenção de vivenciar as ritualísticas referentes ao santo assentado. Com a experiência, no entanto, ela entendeu que não só participou, mas conquistou “outro território de pertencimento” para si, um local onde se sente em casa.

Retornando à história de Ligia Braga, MC Cleópatra, deve-se abordar a Escola de Circo de Londrina, relevante para a sua vida artística. Durante a infância, a entrevistada passava parte do dia na casa de sua tia, no Conjunto Habitacional Maria Cecília Serrano de Oliveira, ou apenas “Maria Cecília”, na Zona Norte. Ali, além de brincar na rua com muitas crianças e experienciar espaços públicos, como a praça e o campo de futebol nas proximidades, ela começou a fazer aulas de circo, tendo contato com manifestações da cultura *Hip Hop* no interior da Escola de Circo, cujas paredes são estampadas pela arte do *graffiti*. O *rap* ainda era presente naquele ambiente, tal qual os treinos de *break* e outros estilos de danças urbanas.

Embora Cleópatra tenha dedicado sua adolescência ao circo, visto que passou a dar aulas na área, após anos praticando o *ballet*, o interesse pela música *Hip Hop* a fez mudar de rumo, já motivada no âmbito musical pela família, ainda que pelo samba

de raiz, não pelo *rap*. Inclusive, ela comenta sobre os estigmas da cultura que preocupavam seus pais, contraditoriamente, haja vista a ligação deles com o samba, expressão cultural igualmente periférica e negra, que já foi até mesmo criminalizada, no passado. Em Londrina, o *Hip Hop* já estava assentado quando a entrevistada quis adentrá-lo, mas ainda era “muito associado ao crime e ao uso de drogas”, segundo ela, e continua sendo alvo de ações policiais, como mencionado na seção 3.2.

Doravante, faz-se um comparativo entre a forma como MC Cleópatra chegou às batalhas de rima e como MC Garza e DJ Maudita se aproximaram da mesma atividade, considerando que os três são londrinenses, nunca migraram para outras cidades, e apresentam pouca diferença de idade, estando na faixa de 19 a 22 anos. Estudantes de escolas públicas da área central de Londrina, os entrevistados se viram envolvidos pelo *rap* local no próprio contexto escolar, pelas vivências com amigos na cidade e pela popularidade das batalhas de rima nas redes sociais, mostrando a realidade do *rap* a nível nacional.

A convite de um amigo, MC Cleópatra inaugurou sua participação neste tipo de atividade pela Batalha da Concha, aos 14 anos de idade. A partir daí, à procura de outras batalhas pela cidade, a MC conheceu bairros de Londrina antes nunca vistos por ela, ao percorrer longos trajetos de ônibus para chegar, por exemplo, ao extremo Leste na Batalha do Antares, que hoje não mais existe. A entrevistada se tornou, então, uma espectadora assídua das diferentes batalhas, posição que manteve por três anos até começar a rimar em 2019, assumindo a função de competidora e, igualmente, integrante do projeto *Freestyle D Rua*, coordenado por Damião Mili-anos.

No mesmo ano, teve início a Batalha da Praça (figura 32), na Vila Nova, por iniciativa de Felipe, o MC Garza, e do amigo MC Dramagia, a princípio dentro da escola onde estudavam, juntamente de Sofia, a DJ Maudita. Destarte, eles se inseriram no circuito das batalhas de rima a partir da organização de uma própria, transferindo a atividade para a “praça da igreja”, no mesmo bairro da escola, quando a instituição proibiu a sua realização internamente, por motivos de interferência nas demais atividades escolares. A escolha de permanecer no bairro partiu de Garza, devido a relação afetiva que tem com o local onde cresceu e ainda morava com a sua família.

Figura 32 – Segunda edição da Batalha da Praça fora da escola



Fonte: Batalha da Praça (2020)

Garza relata que se mudou uma vez, vivendo por quatro anos com a avó no Shangri-lá B, um bairro próximo e que faz divisa com o Jardim do Sol, no qual reside a DJ Maudita, ambos na área central, nos limites com o início da Zona Oeste. Apesar de ter vivido por menos tempo neste local, o artista se identifica mais com ele, justamente pelos vínculos criados e experiências no espaço, já que, na Vila Nova, a vivência na rua foi limitada pela localização da sua casa em uma via movimentada, com grande fluxo de veículos. A mudança para o Shangri-lá B, a propósito, só ocorreu por motivo do falecimento de seu pai, fatalidade que o levou a encontrar no *rap* uma forma de cura, uma maneira de expressar o que sentia e de reflexão.

A trajetória habitacional da DJ Maudita na cidade, por sua vez, teve várias mudanças de localização, às vezes caracterizadas pela oscilação da saída de um endereço e retorno para aquele mesmo. As vivências mais lembradas por ela são ligadas à moradia na área do Cinco Conjuntos, na Zona Norte, e no Jardim do Sol, visto que ali permaneceu por mais tempo e pôde estabelecer muitas relações de amizade, inclusive com Garza e Drama, compondo com eles o trio responsável pela Batalha da Praça, por certo período.

Quando criança, a DJ alega ter aproveitado as brincadeiras na rua, até mesmo no largo canteiro central da avenida conhecida como “Leste-Oeste”, no trecho que passa pelo bairro Jardim do Sol. Seu gosto pela música, de modo geral, adveio também dessa fase da vida, quando fez aulas de flauta e passou a tocar na igreja

local. Contudo, sua preferência artística se voltava ao desenho, inspirada no que via na *internet* e pela cidade, principalmente no seu bairro, caracterizado pelos desenhos coloridos do *graffiti* nos muros. Concomitantemente ao início da batalha, a DJ Maudita e os seus amigos resolveram praticar a pintura nas paredes de imóveis por Londrina.

“A gente passava tardes inteiras na rua, procurando lugares, descobrindo coisas. Já rodei muito o bairro atrás de lugar para pintar, tipo, a gente andou muito de *bike* já, quilômetros e quilômetros, ou a gente ia a pé”, conta a DJ Maudita sobre suas práticas primárias com o *graffiti*. Desde então, ela nunca mais parou de grafitar, e enfatiza que o fazia porque gostava de pintar, “colorir mesmo”, sem pensar no que aquilo representava politicamente. Com o tempo, porém, acabou por entender que ver sua expressão nas paredes da cidade significava pertencimento, ao espaço urbano e ao coletivo dos grafiteiros que se reúnem, comumente, para efetivar as suas ações (figura 33).

Figura 33 – "Sopa de letra" no muro do local onde acontece a Batalha do *Hemp*, na Zona Oeste, com pintura do vulgo de Maudita



Fonte: Sofia Saviniec (2024)

No tocante às trajetórias brevemente abordadas dos seis sujeitos, nota-se o que há de comum entre Luciano, Damião, Luiza, Cleópatra, Garza e Maudita: o interesse por determinadas linguagens da arte é proveniente da relação de cada um com a cultura local, de onde cresceram ou passaram boa parte da vida. Dos bairros de Salvador e São Paulo, fontes de manifestações específicas, aos bairros de

Londrina, que introduziram diferentes manifestações na cidade e as reproduziram a seu modo, as práticas artísticas de todos são ligadas ao uso das ruas e de outros espaços públicos, mesmo que por períodos (figura 34).

Figura 34 – Relações possíveis entre o espaço e o devir artístico

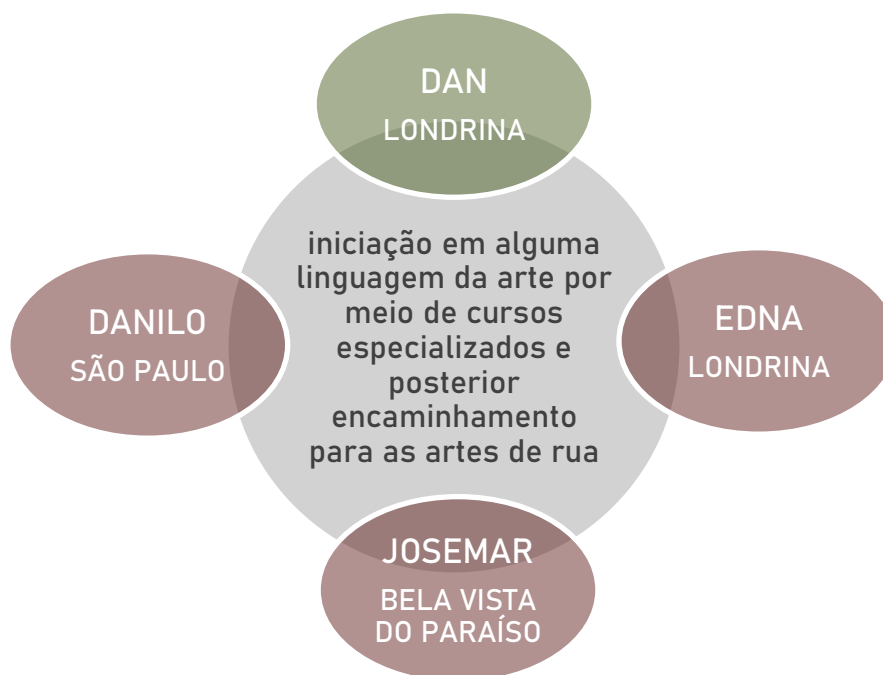


Fonte: Isabela G. da Silva (2025)

Os próximos quatro participantes da pesquisa, cuja história será apresentada a seguir, não relataram a existência de expressões culturais típicas aos lugares onde cresceram, no âmbito da cidade ou familiar. O DJ Dan Black, último entrevistado do *Hip Hop*, orientou-se na arte por meio de um espaço institucional, primeiramente, encontrando o *rap* em relações oriundas de outra instituição. De modo similar, Edna Aguiar, Josemar Lucas e Danilo Lagoeiro começaram suas práticas em cursos de teatro, referentes a escolas ou grupos independentes, e, pela escolha de atuar na

modalidade do teatro de rua em Londrina, formaram e se agruparam no MARL (figura 35).

Figura 35 – Relações possíveis entre o início no meio artístico e os encaminhamentos posteriores



Fonte: Isabela G. da Silva

Dan e Edna são londrinenses e migraram para a capital do Paraná, visando estudar e/ou trabalhar, sendo que Edna ainda viveu em outras cidades antes de voltar a Londrina. Ambos ingressaram no curso de Ciências Sociais, na UEL, mas não o concluíram, ao contrário de Josemar, que se formou na área. O contexto universitário é comum na vida dos quatro entrevistados, incluindo Danilo, que veio à cidade para cursar a especialização em Comunicação Popular e Comunitária, também pela UEL. A origem deste último artista e de Josemar já foi mencionada anteriormente nesta seção, sem embargo, será retomada e aprofundada ao fim.

Introduzindo o histórico do DJ Dan Black, pode-se dizer que ele morou, estudou e participou de uma igreja evangélica, por anos, na Zona Leste de Londrina, tendo residido em diferentes endereços no entorno da Avenida São João, que concentra comércios e serviços na área. Em paralelo a sua formação musical religiosa, no Ministério de Louvor da igreja, ele fez aulas de bateria em um estúdio na Zona Norte, fato que ressalta o quanto gostava de tocar, pois se deslocava de ônibus até um local distante de sua casa, no início da adolescência, para poder praticar. Foi nesta fase da

vida que ele perdeu a sua mãe e foi morar com o irmão mais velho em um condomínio residencial fechado, ainda na Zona Leste.

Em 2015, durante a graduação e já desvinculado da igreja, Dan passou por uma “virada de chave” no espaço da universidade pública, ao se identificar com os movimentos estudantil e negro, alegando que se “achava pequeno” e viu que não era, por meio do engajamento. Junto de mulheres que conheceu naquele contexto, com o interesse em comum pelo *rap*, formou-se um grupo de música chamado Azmina, objetivando tocar em eventos acadêmicos, de cunho político, assim como nas Vilas Culturais de Londrina e em festas diversas. Por conta do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID, presente no curso de Ciências Sociais, o grupo ainda teve a oportunidade de dar oficinas e tocar em escolas públicas.

Integrando-se à cena *Hip Hop* na cidade, Dan e seu grupo receberam apoio de artistas já consolidados na cultura, a exemplo de MC Palmerah, responsável por promover atividades sociais no bairro Vista Bela²⁸, na Zona Norte, em uma época em que nele “não tinha creche, não tinha escola, não passava ônibus, não tinha nada”, afirma Dan. A convite do MC, Azmina participou do projeto no referido bairro, e o entrevistado, especificamente, envolveu-se na Associação Ciranda da Cultura, em 2016, desenvolvendo oficinas de música para crianças do conjunto Avelino Vieira, Zona Oeste de Londrina. Embora a remuneração de suas práticas artísticas não fosse recorrente, principalmente as de caráter social, o artista relembra a época como a mais bonita que já viveu.

Aos 23 anos de idade, ele interrompeu a faculdade na UEL para dar continuidade aos estudos em Curitiba. Nesta cidade, fez um curso para aprender o ofício do DJ e estreou sua carreira profissional na área, ao mesmo tempo que desenvolvia as práticas artísticas no bairro Parolin, “uma quebradinha pequena, próxima do centro”. Ali, o DJ se uniu ao coletivo *Slam Alferes Poeta*, cuja organização das batalhas de poesia consta como a primeira periférica do Paraná, e às habituais batalhas de rima, que aconteciam em uma “pracinha” do bairro, onde as relações de

²⁸ O Vista Bela corresponde a uma área de conjuntos habitacionais executados com recursos do programa Minha Casa Minha Vida – PMCMV, abarcando, aproximadamente, 3.000 unidades habitacionais, destinadas a famílias de baixa renda que, em parte, foram removidas de ocupações irregulares espalhadas pelo espaço urbano (Abelha; Ayoub; Garcia, 2019). Uma matéria de 2012, publicada na Folha de Londrina, enuncia que, com as primeiras moradias entregues em 2011, o bairro já era considerado um dos mais pobres da cidade (Alves, 2012).

vizinhança possibilitavam, por exemplo, o uso de energia elétrica dos vizinhos para o funcionamento dos seus equipamentos de som.

Regressando a Londrina anos depois, Dan se estabeleceu na Zona Leste, novamente, apoiado no entendimento de que o cotidiano é facilitado quando se conhece o território. Todavia, por questões de trabalho, ele logo se mudou para a área central da cidade, “perto dos *playboys* ali, do late Club”, usando suas palavras. Assim, hoje, ele diz sentir falta da dinâmica de vila com a qual estava acostumado, caracterizada por maior interação e organização entre os moradores, visão compartilhada com Serpa (2007), para o qual as relações de vizinhança continuam condicionadas, no tempo presente, pelas diferenças entre as classes sociais.

Nos bairros populares, a limitação de oportunidades, a pobreza e o isolamento relativos, a insegurança e o medo acabam por fortalecê-las e torná-las parte fundamental da trama de relações familiares. Nos bairros de classe média, as relações entre vizinhos são mais seletivas e pessoais, já que o maior poder aquisitivo faz diminuir a necessidade de ajuda mútua e aumentar a necessidade individual do espaço (Serpa, 2007, p. 35).

Em se tratando de limitações espaciais, o seguimento do texto chega à história de Edna, que viveu, até os 11 anos de idade, em uma comunidade chamada Pito Aceso, a ocupação irregular mais antiga de Londrina, segundo Fresca *et al.* (2008). Formada em 1953, a ocupação se situava no fundo de vale próximo ao local onde se implantou o Colégio Universitário, em área central. Quando o Poder Público procedeu à revitalização dos fundos de vale da cidade, em grande parte ocupados por moradias irregulares, os seus moradores “foram enviados para outros cantos”, conta Edna, entre 1970 e 1980.

Mesmo que pareça lógico e racional remover os habitantes das áreas ambientalmente frágeis, segundo Maricato (2003a), os dados quantitativos e qualitativos mostram o contrário, isto é, em termos econômicos e considerando as relações estabelecidas da população com o território. Por isso, na década de 1980, o Poder Público, em grandes cidades do país, substituiu o discurso da remoção para o de urbanização das favelas, nas áreas em que a urbanização podia acontecer sem colocar a população ou o próprio espaço em risco (Maricato, 2003a). Esse não foi o caso do local onde Edna vivia, aparentemente.

Como sua mãe trabalhava na prefeitura, sua família conseguiu se instalar em uma casa no entorno daquela ocupação desfeita, a qual alojou, na mesma época, técnicos vindos de outras cidades, contratados para a mencionada revitalização. A

casa era “bem grande, muito chique”, mas a família morava no porão e era responsável pelos serviços domésticos, até que pôde se mudar para outra casa na mesma rua, posteriormente. Portanto, ela morou por 18 anos na mesma área da cidade, embora não na mesma residência, até transferir-se com o irmão mais velho para Medianeira-PR.

Em virtude da pobreza que caracterizou sua infância e adolescência, assim como da consciência de seus pais, que eram “muito politizados”, Edna cresceu entendendo o que significa ter acessos e a importância das políticas públicas para viabilizá-los, fato que marcou a sua trajetória artística. Quanto à arte, ela se interessou pelo teatro por influência do irmão, que havia ingressado na faculdade e, a partir daí, no Movimento Estudantil de Teatro Amador – META, o que a fez se aproximar desta prática e a motivou a buscar um curso. Assim, ainda em Londrina, ela vivenciou um contraste ao iniciar as aulas de teatro em um colégio “de gente muito rica”, o Delta.

Depois de morar cerca de um ano em Medianeira-PR, ela foi para Curitiba, almejando profissionalizar-se no teatro, e lá reencontrou o Grupo Delta, podendo entrar em turnê junto dele, processo que culminou na sua mudança para São Paulo. Nesta cidade, Edna viveu de 1989 a 2005, consolidando-se como atriz e professora, a partir da experiência com diferentes grupos artísticos, que a possibilitaram conhecer vários países. “Com relação a essa questão espacial”, a artista reflete que “foi muito maluca a discrepância de um lugar para o outro”, considerando seu local de origem, e enfatiza outras disparidades vistas ao trabalhar nas periferias de São Paulo e Diadema, tendo atuado, em contrapartida, no Teatro Escola Célia Helena²⁹.

Voltando para Londrina em 2005, na intenção de ficar perto da família, a entrevistada passou a dar aulas na Fundação Cultura Artística de Londrina – Funcart, justamente pelo seu “nicho social” e pelo vínculo que tinha com seus fundadores. Ali, onde trabalhou até 2013, ela conheceu muitos dos que vieram a compor o MARL. Neste ínterim, foi convidada a participar do 1º Encontro de Contadores de Histórias de Londrina – ECOH, em 2011, descobrindo, na oralidade da contação de histórias, “um lugar de fala que estava ali escondido”, conectado a sua ancestralidade, e que vem sendo revelado desde então (figura 36).

²⁹ Centro de Artes e Educação de ensino privado, que oferece desde cursos livres e técnicos a mestrado profissional, na área das artes da cena, e se situa em distrito nobre na Zona Oeste de São Paulo, no Itaim Bibi.

Figura 36 – Espetáculo solo “Risoflora” de Edna Aguiar, no 3º ECOH



Fonte: Valéria Felix (2013)

Enquanto o caminho de Edna no teatro foi trilhado desde a adolescência, Josemar Lucas começou a traçá-lo aos 26 anos, caminho sobre o qual se sobrepôs o trabalho na escola pública e a graduação em Ciências Sociais, resultando no engajamento em diferentes organizações. Natural de Bela Vista do Paraíso-PR, como já citado, o entrevistado se mudou para Londrina após se casar, em 2001, alugando uma residência no bairro Shangri-lá B, do qual saiu ao conseguir financiar uma casa própria no Jardim do Sol, no ano de 2007, época em que finalizava a sua graduação.

Os bairros mencionados são contíguos e se referem aos locais de residência de MC Garza, por um período, e DJ Maudita, respectivamente, a título de recordação. A área que os engloba ainda conta com o Shangri-lá A, cuja ocupação se deu por pessoas que possuem maior faixa de renda e, conseqüentemente, casas de padrão mais elevado, segundo Josemar. Todavia, a localização da sua moradia se mostra adequada aos seus afazeres cotidianos, pois há uma distância semelhante de sua casa até o trabalho e dela ao Canto do MARL. A propósito, ele trabalha no Colégio Dom Geraldo Fernandes, no Jardim Silvino, em Cambé-PR, onde estudou durante os anos vividos nesta cidade.

Além das formas de organização aderidas por Josemar, por meio da Associação dos Professores do Paraná, no APP Sindicato, sua preocupação política manifesta-se na própria escolha artística, já que a metodologia usada por seu grupo de teatro é a do Teatro do Oprimido, criada pelo dramaturgo e diretor Augusto Boal,

no Rio de Janeiro. Depois de passar por alguns coletivos teatrais, o artista se integrou o grupo “Caos e Acaso”, em 2004, para o qual aplicar tal metodologia significa incentivar a reflexão sobre as relações cotidianas e as contradições da vida sob o sistema capitalista (Caos e Acaso, 2011), assim como o protagonismo no teatro e na sociedade.

Por isso, o grupo desenvolveu um projeto chamado Fábrica de Teatro do Oprimido – FTO, iniciado em 2005, objetivando multiplicar a metodologia de Boal em Londrina, pela formação de novos grupos com a população periférica, principalmente. Para tanto, o projeto se tornou concorrente dos editais do Programa Vilas Culturais, explorado na seção 3.1, e contou com uma Vila para apoiar suas ações durante alguns anos. Com a interrupção da FTO, contudo, o grupo Caos e Acaso passou a ocupar a Usina Cultural, espaço do qual Josemar fez parte da direção. Ele ainda ressalta a importância da Casa da Vila para suas manifestações culturais, pois treina capoeira Angola no local e já chegou a participar de um projeto de dança lá.

Com a ocupação do imóvel pelo MARL, em 2016, que se tornou a sua sede dois anos depois, Josemar transferiu suas atividades para este espaço, juntamente com o grupo Caos e Acaso, e vem atuando na organização do movimento a partir daí. Buscando enfrentar o individualismo gerado diante das dificuldades para se fazer arte, ele costuma se envolver nas questões da política cultural e manter relações com as pessoas do meio, na cidade, fato verificado quando mostrou conhecer a realidade das variadas Vilas Culturais. Extrapolando o campo artístico, porém, ele ainda integra o Centro de Direitos Humanos – CDH e o Conselho Municipal de Promoção da Igualdade Racial – CMPIR, este em Cambé-PR.

Tal qual Josemar, o último artista a ser abordado na seção, Danilo Lagoeiro, esteve ativo no desenvolvimento do MARL e nas articulações políticas do movimento com a Secretaria Municipal de Cultura, relação mantida de outra forma desde 2020, quando compôs o quadro de servidores deste órgão, especificamente da Diretoria de Ação Cultural – DAC. No entanto, quando ele veio para Londrina em 2006, pretendia complementar a graduação realizada em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas, e procurar emprego na área.

Logo no ano que chegou, pelo trabalho temporário realizado na produção do Festival Internacional de Londrina – FILO, Danilo se interessou pelo teatro e decidiu iniciar o curso do grupo Teatro de Garagem, na Casa da Vila, ao passo que estava afetado por experiências acadêmicas que dialogavam com a cultura popular. Na

mesma Vila Cultural do teatro, ele começou a praticar capoeira Angola, aproximando-se do movimento negro da cidade, e teve a oportunidade de levar os treinos para o Canto do MARL (figura 37), posteriormente, como “ajuda para sedimentar o movimento”. Na verdade, a capoeira coexistiu nos dois locais, e hoje continua apenas na Casa da Vila.

Figura 37 – Josemar e Danilo gingando capoeira no Canto do MARL



Fonte: Movimento de Artistas de Rua de Londrina (2018)

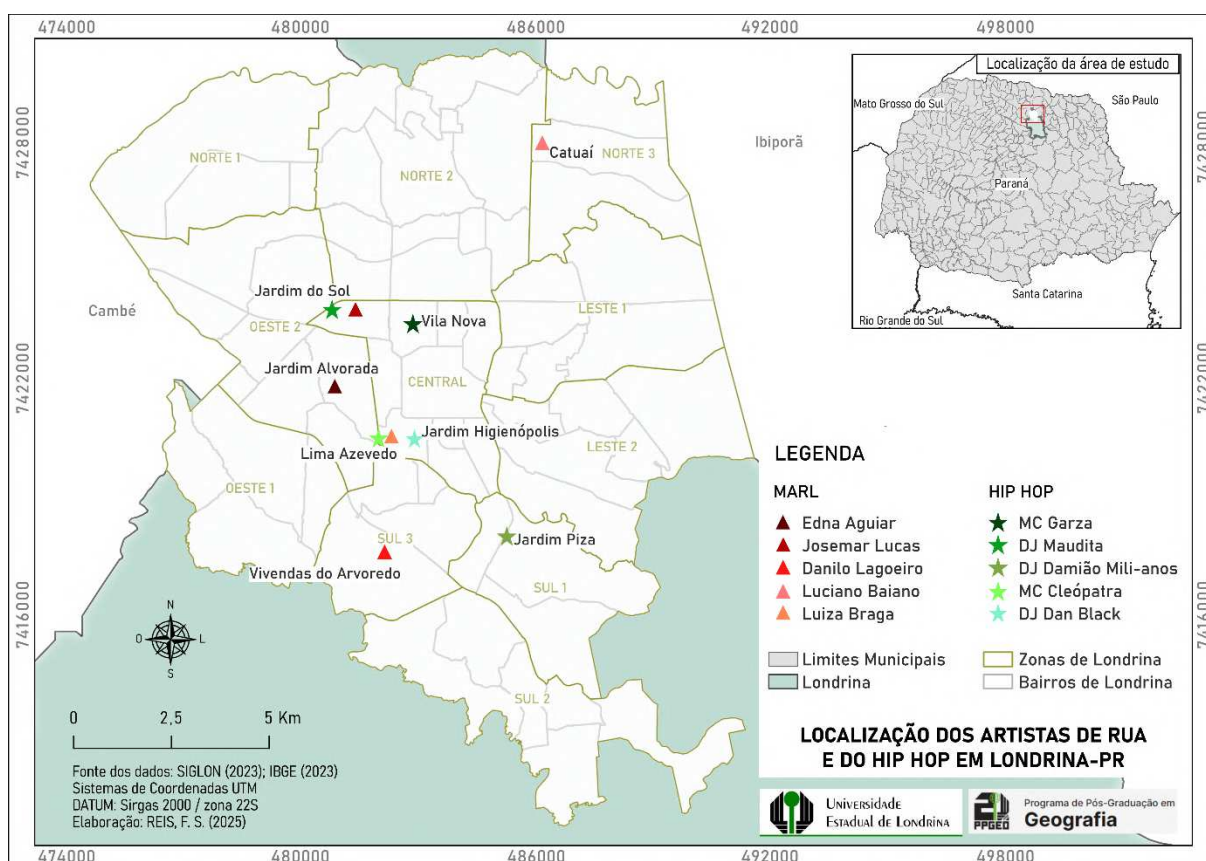
Não há informações na entrevista sobre locais onde Danilo possa ter residido em Londrina, além da moradia atual na Zona Sul, mas é sabido que, durante a infância e a juventude em Piedade-SP, ele sempre se deslocava entre esta cidade e a capital, São Paulo, para visitar a família, até se mudar para Bauru-SP no período da faculdade. Movimentações espaciais intraurbanas, no contexto londrinense, foram relatadas por ele em razão dos diferentes trabalhos desempenhados nos primeiros tempos aqui, concomitantes à especialização cursada na UEL. Inclusive, ele atuou como professor na universidade por cerca de dez anos.

Outros espaços institucionais puderam ser conhecidos nas vivências do entrevistado, a exemplo do Teatro Zaqueu de Melo e do Cine Teatro Ouro Verde, uma vez que suas apresentações artísticas perpassaram o teatro de rua e o de sala, como salientado em sua entrevista. Desde o Teatro de Garagem, na Casa da Vila, Danilo celebra que a “rede de amigos e de afetos” criada segue presente em sua vida, embora não esteja inserido no grupo atualmente. Por meio do seu trabalho enquanto

servidor público, todavia, novos vínculos foram estabelecidos com a comunidade cultural. Segundo MC Cleópatra, Danilo é uma pessoa de referência para auxiliar os participantes do *Hip Hop* no contato com o Poder Público local.

Destaca-se, assim, tanto pela história deste artista quanto pelos relatos de Josemar e Edna, que a ideia de solidariedade e cooperação, geralmente atribuída às relações sociais de vizinhança, em meio às culturas populares, aparece no contexto artístico desses sujeitos em Londrina, para além do vivido nos bairros. A propósito, suas respectivas localizações nos bairros de Londrina são apresentadas na figura 38, referente a distribuição espacial de todos os entrevistados, entre 2024 e 2025. A espacialização revela a predominância da ocupação da área central, seguida da Zona Sul da cidade, onde residem dois entrevistados, depois da Zona Oeste e da Zona Norte, com um entrevistado em cada.

Figura 38 – Mapa com a localização dos entrevistados em Londrina



Fonte: Francisca da Silva Reis (2025) com organização e adaptações de Isabela G. da Silva (2025)

O devir artístico de cada sujeito pesquisado se deu de diferentes formas. Edna, Josemar e Danilo, por exemplo, chegaram a linguagens populares do teatro por vias

não exatamente populares, do mesmo modo que o DJ Dan Black se aproximou do *Hip Hop* mais pela militância e organização, desenvolvidas na universidade, do que pelo cotidiano no território. O maracatu, praticado por Luiza, também foi trazido para Londrina devido a estudos universitários. Contudo, a despeito da forma como se inseriram na lógica das culturas populares, todos aprenderam com suas características basilares e puderam se conhecer como artistas do povo e para o povo.

4.2 PRÁTICAS ARTÍSTICAS E POLÍTICAS DOS ARTISTAS DE RUA E DO *HIP HOP* EM LONDRINA-PR

Para esta seção, é tomada a terceira e última pauta das entrevistas, que trata das práticas artísticas, educativas e políticas das pessoas entrevistadas, a partir do Movimento de Artistas de Rua de Londrina e/ou do *Hip Hop*, no período de 2020 a 2025. Com base na teoria de Lefebvre (2006) sobre a produção do espaço urbano, tais práticas são produtoras de espaços de representação em Londrina, ao passo que se relacionam com as ideias-força incentivadas pelo autor na direção do direito à cidade (Lefebvre, 2011), envolvendo a apropriação, a participação e o lúdico.

Estes, em meio as análises seguintes, podem ser considerados “atores”, pela teoria sociológica apresentada por Dubar (2004). Ele explica que os atores sociais são aqueles “engajados nas diferentes esferas da vida social”, a partir da inscrição “nas normas de uma ação coletiva organizada” (Dubar, 2004, p. 67). Ou seja, enquanto participantes de um coletivo, onde interagem e transformam as relações de poder em que estão inseridos, os indivíduos se definem como atores, e estratégicos porque tomam decisões compartilhadas com outros, na tentativa de modificar um sistema concreto. Não se fala aqui de poder “no sentido de dominação, mas de influência, incluindo a cooperação e a aliança” (Dubar, 2004, p. 60).

A vida em sociedade já significa a inserção dos indivíduos em coletivos, mas a atuação nestes meios é o que faz deles atores sociais. Nesta senda, retomando as histórias sintetizadas no subcapítulo 4.1, vê-se que indícios foram dados para assim definir os entrevistados, ainda que o foco da seção fosse perpassar o modo individual como cada ser vivenciou diferentes espaços e a própria arte. De agora em diante, porém, a análise se volta às ações coletivas organizadas por eles, partindo da inferência de que a formação de vínculos e comunidades é uma constante na trajetória de todos.

Na experiência de Luciano com a percussão, a importância do coletivo pode ser entendida quando da sua explicação sobre a composição da bateria: “São vários instrumentos diferentes. Cada um tem uma função e, quando todos tocam, aí que o ritmo aparece. Se você tocar um instrumento só, você vai ter uma noção do que pode ser feito, mas não vai ouvir o ritmo em si”. Fazendo uma analogia, ele mesmo aponta como esse tipo de estrutura pode ser associado às relações sociais mais amplas, no sentido de compartilhar espaços com pessoas diversas e respeitar o momento de cada uma. Inclusive, na intenção de proporcionar este espaço partilhado para a música, ele criou o projeto Tribo, ao fim de 2023.

Em outubro daquele ano, Luciano voltou de Salvador para Londrina, motivado pelo desejo de estar perto de seus filhos, o que o levou a fixar-se em um bairro na Zona Oeste, pela imediação familiar. Contudo, veio convicto de que formaria uma “tribo” com londrinenses interessados em sua cultura baiana, no que se refere à expressão musical. Para tanto, vinculou-se ao Movimento de Artistas de Rua de Londrina – MARL e passou a usar a sua sede toda quinta-feira, enquanto as sextas-feiras eram reservadas aos ensaios do maracatu de Luiza. Ele também se inseriu no maracatu por um período, porque queria conhecer a realidade local, apesar das diferenças entre instrumentos e ritmos, com relação às suas práticas.

Esse nome “Tribo” não foi escolhido à toa. Esse nome significa que, aqui, a gente aceita qualquer um, de qualquer tribo. Então, a gente tá criando a nossa tribo, que é com integrantes de várias tribos, [...] desde que se respeite a fundamentação histórica daquilo que é cultura negra. [...] É um lugar para você ir, pra você compartilhar a ideia, você dar risada, pra você se divertir, pra você suar, pra você aprender, você extravasar energia, porque serve também como terapia (Luciano Baiano, dez. 2024).

As aulas de percussão, iniciadas pelo artista em 2024, no Canto do MARL, eram cobradas a princípio, com a finalidade custear os instrumentos recém comprados, não para ser sua fonte de renda, visto que ele tem outras formações e afirma trabalhar apenas o necessário para viver, da forma como aprendeu com a cultura espanhola, durante os oito anos em que morou no país. Vendo, porém, que a participação nas aulas não foi efetiva ao longo do tempo, e visando seguir sua proposta que se pretendia “mais social do que qualquer outra coisa”, Luciano trocou sua estratégia de ação, tanto para quitar os instrumentos quanto para agregar pessoas. Desse modo, mudou sua residência e atuação para um lugar mais periférico, intencionalmente, estabelecendo-se no bairro Catuaí, na Zona Norte de Londrina.

Escolhi aqui por causa da região, por causa da galera, porque, da cidade de Londrina inteira, é a zona mais periférica, vamos dizer assim. Quem é da Zona Sul, quem é da Gleba, quem é de outros lugares, normalmente, olha pro lado de cá com olho torto, não é verdade? (Luciano Baiano, dez. 2024).

Mostrando reconhecer certas contradições do espaço urbano londrinense, Luciano fez uma parceria com os responsáveis pelo Norte Cultural, no Cinco Conjuntos, podendo começar ali as oficinas da Percussão Afro Tribal Baiana (figura 39), gratuitamente, no fim de 2024. Desde então, embora ele tenha divulgado o projeto por variados meios, algumas aproximações têm acontecido quase que espontaneamente. Um participante, por exemplo, andava pela rua quando viu a movimentação no espaço e resolveu adentrá-lo, assim como os vizinhos ouvem o som e vão até lá, às vezes só para assistir os ensaios. A figura 40 indica os dois locais ocupados pela Tribo na cidade e o bairro atual do artista.

Figura 39 – Ensaio da Percussão Afro Tribal Baiana no Norte Cultural, em 2025



Fonte: Alex de Barros (2025)

Figura 40 – Aerofoto com localização do Canto do MARL, do Norte Cultural e indicação do bairro de residência de Luciano Baiano



Fonte: Google Earth (2025) com adaptações de Isabela G. da Silva

Do lado oposto de Londrina, na Zona Sul, Damião levou o projeto *Freestyle D Rua* para a Casa das Artes. O projeto iniciado como um tipo de intervenção no cotidiano cidadão, no Calçadão e na feira da Avenida Saul Elkind, atua anualmente, durante seis meses seguidos, na casa que pertencia à Associação de Mulheres Batalhadoras do Jardim Franciscato. Após cerca de oito anos sem uso, a responsabilidade sobre a edificação foi passada para a Associação Londrinense de Circo (Struck, 2023), que estabeleceu parceria com Damião e sua equipe em 2021. MC Cleópatra, integrante do projeto, conta que o espaço estava sem atividades há um tempo, até eles organizarem um tipo de escola do *Hip Hop* ali.

A gente não fica em um lugar só, nunca ficou em um lugar só. Na época que eu entrei, a Feira do Cincão era o lugar que a gente mais ocupava, mas a gente também fazia o projeto em várias escolas, né? Em vários lugares. Hoje a gente tá lá na Zona Sul, lá no Perobal, perto do União da Vitória ali. É na divisa do Jardim Perobal e do Franciscato, na Casa das Artes. [...] então a gente tem um combinado com a Escola de Circo, né? Tipo, pô, o espaço não está sendo usado e a gente quer usar (MC Cleópatra, jan. 2025).

Pela primeira vez, em 2024, eles conseguiram patrocínio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura – PROMIC para a realização das oficinas, podendo remunerar osicineiros convidados, que incluem artistas oriundos dos elementos do

Hip Hop, como o *graffiti* e o *Slam* (poesia), e para além, a exemplo da fotografia. “Sem o dinheiro, nós já fazia bonito, com o dinheiro, nós faz maravilhoso”, celebra Damião ao apontar o “poder” que o dinheiro tem de facilitar acessos. Do mesmo modo, Cleópatra comenta que executar o projeto sem dinheiro já era comum para a equipe, mas sua qualidade melhorou, até na questão da permanência das crianças participantes, que puderam contar com lanches e outros benefícios.

No perfil do *Instagram* do *Freestyle D Rua*, as atividades realizadas na Casa das Artes, no último ano, foram divulgadas mencionando o apoio do Sarauzin, que se refere a um projeto de extensão da Universidade Estadual de Londrina, fato não comentado pelos dois entrevistados. Na verdade, MC Cleópatra citou o referido projeto ao contar da organização da Batalha Coroa de Ouro (seção 3.2), realizada no Cine Teatro Ouro Verde, da qual o Sarauzin foi igualmente apoiador. Damião, por sua vez, informou que um professor de Psicologia faz parte do projeto, sendo ele o responsável pelas conexões com quatro instituições onde o *Freestyle* já pôde apresentar-se, três faculdades de ensino privado e a própria UEL.

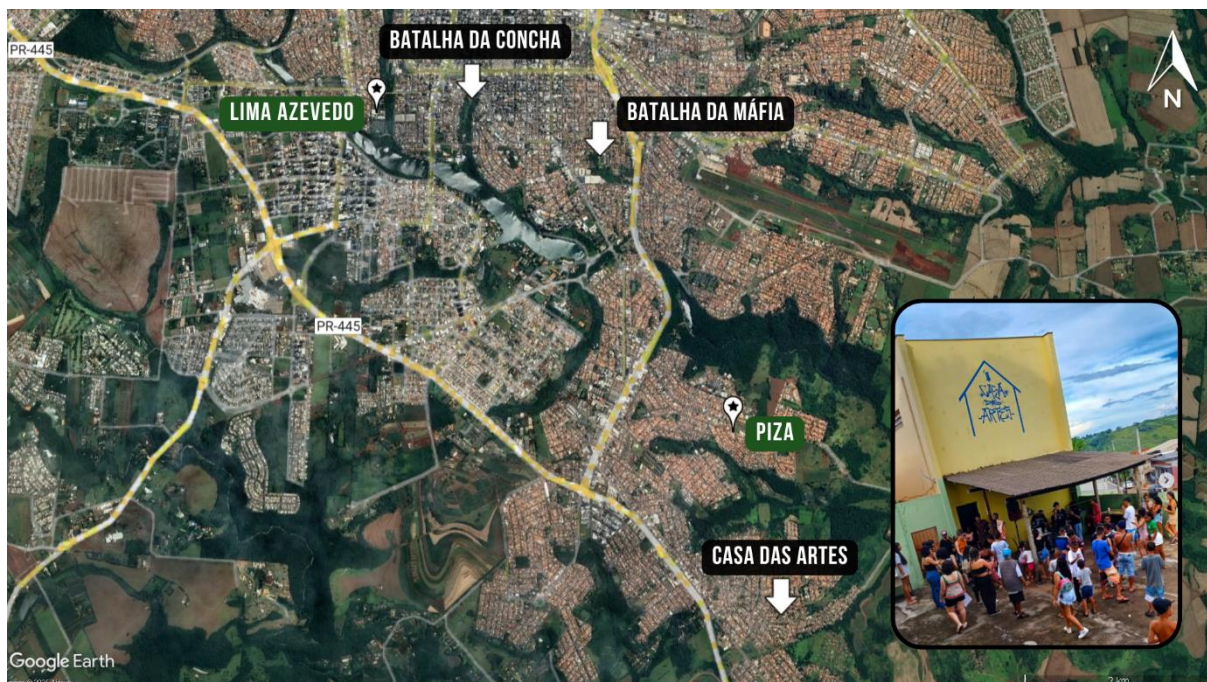
Nois só entrou dentro da faculdade por causa desse cara aí. [...] só que aí ele é outra parte, sabe? Tipo assim, como posso falar? Não é administrativo, mas é... Vamos colocar, entre aspas, um empresário, porque tem lugares que nois consegue chegar, tem lugares que vamos ter que pedir apoio. O *Hip Hop* é isso aí, filha. Tem lugares que o *Hip Hop* chega com facilidade. Tem lugares que o *Hip Hop* vai demorar a chegar (DJ Damião Mili-anos, dez. 2024).

Assim, eles circulam a cidade com suas atividades, mas a localização fixa do projeto tem sido o espaço cultural da Zona Sul, em uma área situada entre o bairro de moradia de Damião (Piza) e o União da Vitória, onde surgiram as primeiras expressões do *Hip Hop* na cidade. Outro local fixo de atuação deste artista é o anfiteatro aberto do parque Luigi Borghesi, o Zerão, voltado à realização da Batalha da Concha, enquanto a MC Cleópatra ocupa a praça da Vila Brasil, em frente a Vila Cultural Alma Brasil, para participar da Batalha da Máfia. Esta foi originada em 2023, pelo coletivo de mulheres do qual a MC é membra, ao passo que a Batalha da Concha é a primeira de Londrina e já teve sua história relatada na seção 3.2.

A escolha do espaço para a Batalha da Máfia não tem ligação com o bairro de residência de Cleópatra (Lima Azevedo), que, apesar de também estar em área central, situa-se no sentido Oeste, ao contrário da Vila Brasil, a Leste. A imediação da Vila Cultural, na verdade, é o que justifica a decisão de suas idealizadoras, pois se pensou na possibilidade de acesso do público à água e aos sanitários do local, como

afirma a MC. Em dias de chuva, seu espaço coberto é negociado para uso dos participantes, privilégio que a maioria das batalhas não possui. A figura 41 espacializa os locais de presença recorrente de Cleópatra e Damião, em comparação com a localização dos bairros onde moram, e a figura 42 é referente à Batalha da Concha.

Figura 41 – Aerofoto com marcação dos bairros de residência de MC Cleópatra (Lima Azevedo), do DJ Damião Mili-anos (Piza) e dos locais fixos de suas práticas



Fonte: Google Earth (2025) com adaptações de Isabela G. da Silva

Figura 42 – Batalha da Concha em dezembro de 2024, no anfiteatro do Zerão



Fonte: Isabela G. da Silva (2024)

Não apenas MC Cleópatra, mas MC Garza e DJ Maudita tocaram na questão da deficiência na infraestrutura de alguns espaços públicos, que acabam por comprometer, em certa medida, o seu uso para as batalhas de rima ou para outros eventos do *Hip Hop*. Garza, que é frequentador mais de espaços públicos do que de privados, por conta do *rap* e da prática de esportes, identifica que muitas dessas áreas livres ficam abandonadas, e quando são ocupadas pelos adeptos da cultura, contraditoriamente, surgem boatos de que eles são os causadores de estragos. “É aquela coisa, eu não uso, mas também não quero que você use”, complementa o MC sobre o que entende das críticas.

Nesse sentido, pode-se falar de um duplo abandono dos espaços públicos, por parte do Município e da população ao mesmo tempo? Os centros comunitários da cidade enquadram-se nesta problemática. O Norte Cultural, por exemplo, apropriado por Luciano, continua ativo como espaço de convivência devido à atuação da sociedade civil, depois de já ter sido transformado em creche, em projeto da Secretaria de Assistência Social e em Vila Cultural. Por outro lado, no bairro de outro entrevistado, Josemar Lucas, o antigo centro comunitário foi substituído pela construção da Unidade de Pronto Atendimento – UPA, e, em outras localidades, existem casos de edificações que se mantêm inutilizadas.

O acesso a espaços públicos, “típicos da vida urbana tradicional” (Santos, 2012a, p. 64) é um direito contido na lei do Plano Diretor Municipal de Londrina – PDML, cuja revisão foi aprovada em janeiro de 2022. Todavia, os lazeres pagos e as tentativas de privatização dos bens públicos, sob a justificativa de melhoria em sua qualidade, tendem a direcionar o interesse da população e a transformar direitos inalienáveis em bens de mercado, de acordo com Santos (2012a). Contra esta lógica, quando da votação do Projeto de Lei (PL) nº 203/2021 em Londrina, uniram-se coletivos e entidades para manifestar-se, incluindo a comunidade do *Hip Hop* e dos demais artistas de rua.

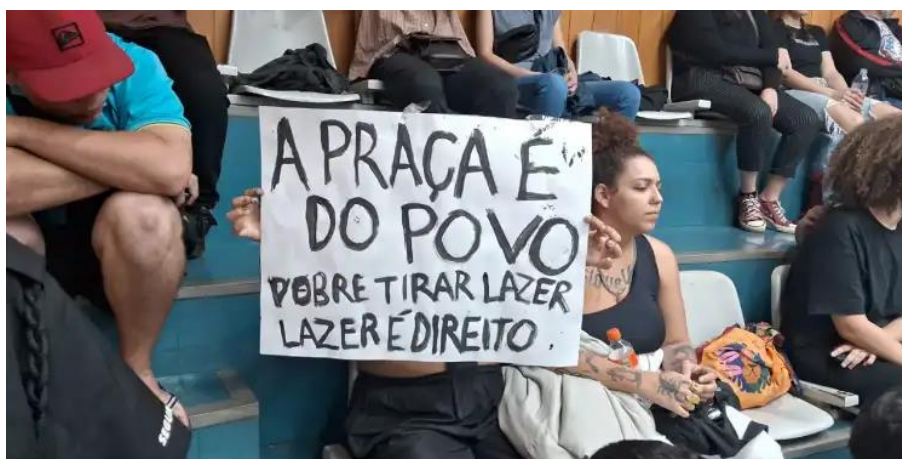
O PL propôs instituir o Programa Vida Saudável na cidade, com o objetivo de fomentar a “ampliação, a conservação, a manutenção e a modernização dos campos de futebol, das quadras poliesportivas e espaços públicos” (Londrina, 2021, art. 2º), por meio da transferência de responsabilidade do Município às organizações sem fins lucrativos. O vereador autor do projeto alegou que a manutenção dos inúmeros campos, quadras e espaços públicos no geral “beira os limites do impossível”

(Londrina, 2021, p. 6), então, a medida tentaria solucionar empecilhos orçamentários e a insuficiência no quadro de servidores públicos.

Cientes da sobrecarga que significaria deixar exclusivamente às organizações sem fins lucrativos os cuidados das praças e de outros espaços, e do risco de restrição do acesso pela cobrança de taxas, diferentes setores sociais se organizaram para cobrar uma audiência pública onde pudessem ser ouvidos. Inclusive, o Canto do MARL foi sede da reunião de mobilização neste intuito. No dia 21 de agosto de 2023, a audiência (figura 43) aconteceu na Câmara Municipal, com ampla participação dos artistas, segundo o relato de MC Garza.

Todo mundo do *rap* parou. Tava todo mundo lá. Todo mundo que podia tava lá. Não teve batalha no dia, todo mundo marcou. Tinha uma faixa, tinha gente em cima, tinha gente embaixo, tinha gente do lado dos vereadores, tinha gente em todo lado. Tinha mais de 150 pessoas para falar no microfone. Então, tipo assim, foi uma coisa absurda (MC Garza, maio 2024).

Figura 43 – Adeptos do *Hip Hop* na audiência pública sobre o PL nº 203/2021



Fonte: Alisson Poças (2023)

O resultado dos debates foi a retirada de pauta do PL, “uma vitória para nós”, celebrou Garza. Na visão de seu autor, porém, o projeto foi “demonizado, estragado e poluído” por seus críticos (Marcondes, 2023), uma vez que estava de acordo com as necessidades de “algumas pessoas” que queriam “fazer um bom uso do espaço público” (França, 2023). O posicionamento do proponente revela não mais que um olhar limitado para a cidade e a defesa de interesses específicos, o que pode se relacionar à ideia de analfabetismo urbanístico, na perspectiva de Maricato (2002), já que a proposta legislativa desconsiderava as diferentes realidades de Londrina, dando brechas para se negar o direito à cidade garantido por lei municipal.

No Plano Diretor Municipal de Londrina, Lei nº 13.339/2022, o referido direito é compreendido como “o processo de universalização do acesso aos benefícios e às comodidades da vida urbana por parte de todos os cidadãos pela oferta e uso dos serviços, equipamentos e infraestruturas públicas” (Londrina, 2022, art. 9º). Esta definição municipal não equivale à complexa concepção do conceito por Lefebvre (2011), mas se relaciona à ideia de atividade participante do mesmo autor. Participar no fenômeno urbano, como explica Colosso (2016), envolve ser contemplado por esses bens e atuar para que sejam efetivos.

Retomando esta ideia-força que Lefebvre (2011) inclui na possibilidade de direito à cidade, reivindicar o espaço urbano pode ser consequência da luta pelo direito cultural, que, segundo Danilo Lagoeiro, trata do “direito de se expressar por meio da cultura, das suas mais variadas linguagens, para todo mundo”, assim como o de fruir e ser espectador. São exemplos de atividade participante, pelo viés do direito cultural, a mobilização contrária ao PL nº 203/2021, a recuperação da Casa das Artes e do próprio Canto do MARL, que ficou por dez anos abandonado (seção 3.1). De igual modo, a reivindicação de áreas para a realização das batalhas de rima.

Em 2019, o início da Batalha da Praça, na Vila Nova, contou com a disputa do espaço público conhecido como “praça da igreja”, afirma MC Garza. Ele problematiza este termo, a propósito, entendendo que a ligação simbólica entre os dois locais gerou uma ideia de posse da praça por parte da instituição religiosa. Na sua visão, a praça pode até ter sido planejada em função de servir aos frequentadores daquela edificação, visto que há situações semelhantes em outras partes de Londrina, onde o terreno de uma igreja foi beneficiado com uma área pública no seu entorno, a exemplo da Catedral.

[...] a praça, ela provavelmente foi construída em função de servir também, de certa forma, a comunidade que vai até a igreja, né? [...] Aqui em Londrina, a gente segue muito esse modelo. Por exemplo, a Catedral aqui, do lado a gente tem o bosque, então existe esse certo tipo de religião e lazer, entre aspas, vamos pôr assim. A praça da igreja, no começo, a gente foi conversar com o padre dali, o padre que administrava a igreja e tal, e aí foi o primeiro embate, foi o primeiro choque que nois tomou, né? (MC Garza, maio 2024).

O entrevistado sentiu a necessidade de conversar com o padre administrador da igreja, numa tentativa de acordo quanto ao uso da praça da Vila Nova, que teve como resultado a desaprovação. Na entrevista do DJ Damião Mili-anos, ele também relatou que, para chegar com o *Hip Hop* a determinados lugares, havia de pedir

“bença”, quando não, humilhar-se. Os organizadores da Batalha da Praça, por sua vez, continuaram com a proposta a despeito da desaprovação do padre, e, não sem receio de chegar em um espaço que não era deles, como afirma a DJ Maudita, eles ocuparam o espaço público despretensiosamente.

“Meu, só vamos lá colocar o *beat* e deixar os MCs rimarem”, era o que pensavam, de acordo com a DJ Maudita, considerando que tinham entre 14 e 15 anos, e foram a organização mais jovem de uma batalha de rima em Londrina, na época. A princípio, eles desconheciam exigências do Município quanto a autorizações específicas para realizar este tipo de atividade, mas tomaram conhecimento de seus direitos e deveres pelo contato com a comunidade do *Hip Hop*, somado à ligação com os responsáveis pelo Centro Juvenil Vocacional – CJV, local onde Garza e Maudita fizeram o cursinho pré-vestibular. Para a DJ, um assistente social do CJV, que trabalha voluntariamente com a juventude de Londrina, criou “uma rede de proteção” para as batalhas.

[...] quando a gente entrou no cursinho, e foi entrando mais gente no cursinho, meio que todas as bolhas foram se conectando, entendeu? E ele foi meio que criando uma rede de proteção pra gente, então ele sempre tá nas batalhas. Eu acho que o irmão dele é advogado, então se tinha alguma coisa com polícia, a gente: Isma, polícia, ajuda a gente? [...] Tipo, teve um PL aqui em Londrina que queria privatizar as praças públicas, então, a gente se reuniu com um coletivo lá de batalhas e artistas de rua. A gente foi nesse PL, o Isma ajudou a gente a ir, fez falas e tal. Foi também mais com o tempo que a política começou a andar junto com a batalha, entendeu? (DJ Maudita, jun. 2024).

Tal rede foi necessária porque, embora problemas maiores não tenham ocorrido com a vizinhança e com a igreja, no decorrer da consolidação da Batalha da Praça, as operações policiais foram um impasse a todas as batalhas, em 2023. A partir daí, fortaleceu-se a organização entre as equipes responsáveis pela atividade, espalhadas pela cidade. Ressalta-se que, na história de Garza e Maudita, o bairro de localização da batalha liga-se a área da cidade em que moram, sendo o bairro Vila Nova e o Jardim do Sol, respectivamente, que estão no limite entre as demarcações da área central, da Zona Norte e da Zona Oeste. Tem-se, na figura 44, a indicação dos bairros e locais relativos à batalha dos entrevistados, incluindo o colégio onde ela surgiu.

Figura 44 – Aerofoto com localização da Batalha da Praça, de duas instituições ligadas à atividade e indicação do bairro de residência de MC Garza e DJ Maudita



Fonte: Google Earth (2025) com adaptações de Isabela G. da Silva

Ainda sobre a relação inicial de Garza com a praça e a igreja da Vila Nova, cabe abordar o conceito de acessibilidade analisado por Serpa (2007), no espaço público da cidade contemporânea, embora ele se volte ao estudo dos parques urbanos. Para o autor, a acessibilidade “não é somente física, mas também simbólica (Serpa, 2007, p. 16), podendo ser inviabilizada quando algumas formas de apropriação se convertem em relações de propriedade para com o local.

Em verdade, os usuários privatizam o espaço público através da ereção de barreiras simbólicas, por vezes invisíveis. O espaço público transforma-se, portanto, em uma justaposição de espaços privatizados; ele não é partilhado, mas, sobretudo, dividido entre os diferentes grupos. Consequentemente, a acessibilidade não é mais generalizada, mas limitada e controlada simbolicamente (Serpa, 2007, p. 36).

No caso das praças de bairro, de menor dimensão, pressupõe-se uma delimitação do seu uso à população da vizinhança, justamente pela localização interna aos limites do bairro, e considerando que cada loteamento tem ou deveria ter uma praça própria, seguindo os parâmetros da Lei Municipal nº 11.672/2012, de parcelamento do solo para fins urbanos. Isso não significa a proibição do uso de um espaço público por pessoas que não moram no seu entorno. Porém, a criação de

barreiras simbólicas é possível, para quem é de outras localidades ou para os próprios moradores locais, com a priorização de um ou de outro grupo social.

Em Londrina, para a edição de 2023 do evento “Super Praça”, que reúne os julgados melhores MCs da Batalha da Praça, MC Garza diz ter solicitado a liberação de energia elétrica para a Companhia Municipal de Trânsito e Urbanização de Londrina – CMTU. Este tipo de evento, na verdade, acontece em todas as batalhas como fechamento do ano, por isso preza por uma estrutura mais elaborada, em comparação com as atividades semanais. Naquela ocasião, todavia, o pedido ao órgão público foi negado, ao passo que a instituição religiosa, posteriormente, teve permissão para montar um parque de diversões no local, segundo o MC.

De todo modo, a Super Praça (figura 45) aconteceu, e principalmente devido ao trabalho da DJ Maudita, que se desenvolveu na produção de eventos, a partir das experiências com o *Hip Hop*. Sua atuação como DJ já é mais recente, pois começou em 2024, pouco tempo antes da sua entrevista para esta pesquisa. Vinculada ao Baile do PG, ela tocou pela primeira vez em um baile gratuito, realizado no mesmo espaço da Batalha da Concha, o anfiteatro do Zerão, explicando que o espaço é uma alternativa para as festas independentes, que não possuem os mesmos recursos e nem atendem o mesmo público das festas universitárias, dos grandes estabelecimentos privados.

Figura 45 – Participantes da Super Praça em 2023



Fonte: Camomila (2023)

A DJ foi, por um período, a única mulher na organização da Batalha da Praça, tal qual MC Cleópatra no projeto *Freestyle D Rua*. Esta, quando começou a batalhar, em 2019, encontrou apenas duas mulheres nas competições, tendo em vista que a cultura *Hip Hop* é majoritariamente composta por homens, desde as suas primeiras manifestações em Londrina. O uso dos espaços públicos pela cultura, nesse sentido, pode adentrar a questão de gênero, que, pela construção social e dominante, associa o feminino à vulnerabilidade e tais espaços ao perigo, sugerindo “às mulheres que abracem as normas masculinas de cidade produzida para servir aos interesses de mercado” (Tavares, 2017, p. 3).

Já foi visto, no primeiro capítulo desta dissertação, que as cidades são produzidas e reproduzidas em detrimento das necessidades humanas, em suma. Dentro dessa lógica, Rovere (2023) ainda aponta para a existência do sujeito neutro do Urbanismo, no qual são baseadas as normas de planejamento e concepção dos espaços. O sujeito a que a autora se refere é o “homem, cisgênero, heterossexual, branco, em idade produtiva” (Rovere, 2023, p. 58), estando a qualidade dos acessos urbanos a depender da proximidade de cada pessoa a este perfil.

As diferentes formas “de experimentar e conceber a realidade frente aos processos de opressão e desigualdades” (Tavares, 2017, p. 4), no entanto, revelam diferentes práticas espaciais das mulheres, a confrontar limites impostos ao gênero. Por meio do *Hip Hop* londrinense, inclusive, Marques (2021) constatou, em sua pesquisa de mestrado, que mulheres participantes conseguiram instituir outras espacialidades na cidade, para além das que lhe eram habituais, o que ocorreu com Cleópatra. Partindo da percepção de que faltava um espaço, em meio à cultura, onde as mulheres pudessem se sentir bem, de fato, ela se juntou a três amigas para a formação da Batalha da Máfia (figura 46), citada anteriormente nesta seção.

“Se esse lugar não tá existindo, então a gente precisa criá-lo”, argumentou a MC, atitude relacionada à ideia de apropriação na teoria lefebvriana, explicada por Colosso (2016) como a tomada de posse por parte do indivíduo de sua própria existência, e, assim, do espaço, usado para as suas necessidades. Foi preciso que a Máfia se apropriasse de um espaço, e o tornasse mais acolhedor no contexto do *Hip Hop*, para que a DJ Maudita se reconhecesse nesta cultura. Vendo mais mulheres e pessoas trans competindo na Batalha da Máfia, e não somente assistindo, ela foi

motivada a recitar suas poesias, prática que não começou na batalha da qual era organizadora, a Batalha da Praça.

No *Hip Hop*, nessas vertentes, ser mulher é complicado. Ser mulher, também ser parte da comunidade LGBT é complicado. Então, tipo, na Máfia, elas faziam batalha só para mulheres e pessoas trans, o que, por exemplo, nas outras batalhas, as meninas ficavam meio assim de rimar, porque você vai entrar no lugar que você só vê homem fazendo, sabe? Então, tipo, tanto que eu falo, o Coletivo Máfia não é minha batalha, não é minha organização, só que precisou de a Máfia chegar para eu me reconhecer e reconhecer o *Hip Hop* com um olhar mais... [...] quando elas chegaram, quando eu vi mulheres recitando poesia, quando eu vi mulheres rimando, tipo... Já me emocionei muito, chorei vendo elas rimando, falando sobre as coisas da vida delas e tal (DJ Maudita, jun. 2024).

Figura 46 – Coletivo Máfia e Batalha da Máfia na praça da Vila Brasil



Fonte: Ari Rodrigues (2023)

Fonte: Isabela G. da Silva (2024)

O DJ Dan Black, ao retornar de Curitiba para Londrina, foi convidado pelo Coletivo Máfia a integrá-lo e a ser o DJ das batalhas, onde atuou por um ano, durante o seu recomeço pela cidade, fase que contou com a sua participação em atividades nas Vilas Culturais, a exemplo da Alma Brasil e do Canto do MARL. O contato que já tinha com os responsáveis por esses lugares, anterior a sua ida para a capital, facilitou a reaproximação, fazendo-o lembrar de experiências que teve com o grupo Azmina, quando estava na faculdade, dez anos atrás. Recentemente, também deu oficina de discotecagem na Casa das Artes, por meio do projeto *Freestyle D Rua*.

Nesse processo de novas mudanças, Dan passou por uma transição de gênero, reconhecendo-se, hoje, como um homem trans. Mudanças na área

profissional igualmente ocorreram, visto que começou a trabalhar com produção musical e audiovisual, abrindo sua própria produtora independente em Londrina, a DDB7 Produções, com foco nos artistas “LGBTs e pessoas pretas”. Além disso, com a produção de festas, trabalho que desempenha junto de duas amigas, Dan pôde fortalecer o carnaval de rua londrinense por dois anos seguidos.

Em 2023, o projeto Rua Eklétika foi aprovado pelo PROMIC, para compor a programação da festa de carnaval organizada pelo Município. Como parte do projeto, houve uma preparação para o evento com quatro oficinas relacionadas à festividade, que foram realizadas na Vila Usina Cultural, no Centro de Londrina, sendo que a oficina de percussão ainda teve um ensaio aberto na praça Tomi Nakagawa, igualmente no Centro, e na Vila do Circo, localizada na Zona Norte. No dia do evento, que aconteceu no estacionamento do Jardim Botânico da cidade, o bloco denominado Rua Eklétika (figura 47) apresentou os resultados das oficinas em cortejo, e contou com a discotecagem de Dan.

Figura 47 – Bloco Rua Eklétika no carnaval de rua de Londrina em 2023



Fonte: Natalia Castro (2023)

No ano de 2024, sem patrocínio nenhum da Prefeitura, a festa produzida por Dan e suas amigas tomou um dia de carnaval, ocupando o espaço público próximo à Vila Cultural Alma Brasil, local da citada Batalha da Máfia. Posteriormente ao evento, o *Instagram* da Festa Bloquete divulgou que foi possível “construir um carnaval de rua acessível com muita diversão e respeito”, em consonância com o relato de Dan, que defende o uso da rua por ser um espaço democrático. Apesar de ter se afastado do “movimento de rua” nos últimos tempos, por conta de demandas da vida e de

frustrações na carreira artística, ele vai seguir fazendo o que acredita em 2025, com subsídio público.

E aí a gente tem essa construção também desse rolê de rua, porque a gente vive a rua, assim, né? Por mais que hoje eu não esteja tão constante na rua, mas eu entendo que a rua é o espaço mais democrático pra gente estar acessando coisas, estar acessando conhecimento, estar tendo acesso à arte e à cultura de uma forma democrática. [...] Hoje não tô mais tanto na rua como gostaria. Esse ano eu vou estar mais porque consegui aprovar vários projetos dentro do *rap*, dentro do audiovisual, de oficina, né? [...] Só que eu só tô conseguindo fazer isso porque eu falei: mano, vou me jogar nos editais (DJ Dan Black, jan. 2025).

A área envoltória à Vila Cultural Alma Brasil aparece nas histórias de MC Cleópatra, do DJ Dan e de Luiza Braga, integrante da equipe produtora do Quizomba, um festival que teve três edições realizadas no mesmo espaço, em 2024, a partir de recursos recebidos da Fundação Nacional de Artes – Funarte. A primeira edição do ano aconteceu em abril, mês de celebração dos povos indígenas, a segunda em julho, confluindo com o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha, e a última em novembro, mês da consciência negra e de aniversário do festival, conforme explicou Luiza.

O Quizomba existe desde 2005 e, assim como o surgimento do maracatu em Londrina, relatado na seção 4.1, o festival derivou de um projeto de extensão de ação cultural da UEL, ligado à Casa de Cultura da universidade. A motivação que o originou adveio da percepção de que havia uma distância entre as “manifestações culturais de matriz africana” em Londrina, a exemplo do samba, reproduzido por diferentes grupos que não se encontravam, dispersos pelo espaço urbano. Portanto, o festival quis propor esse encontro, na medida em que formava produtores culturais, a partir de “uma vivência estética que fugisse dos parâmetros mercantis” (Braga, 2020).

Neste íterim, houve uma articulação inicial dos acadêmicos com as escolas de samba e com os terreiros de candomblé, respectivamente representados por Braga (o pai de Luiza e da MC Cleópatra), e pela mãe de santo *Yá Mukumby*, conhecida como Dona Vilma, a mesma que propiciou a fundamentação espiritual do maracatu na cidade. Para Luiza, o samba e o Quizomba são uma herança de seu pai para a sua trajetória artística e na produção cultural. Ela passou a participar da organização deste em 2015, na época de seu ingresso no maracatu Semente de Angola, após concluir a graduação.

Nesse período de 2015 a 2017, eu fui me realocizando dentro de mim e dentro da cena cultural, através desses três agentes: o samba, o maracatu e o Quizomba, que estão comigo até hoje. E esses três lugares partem muito dessa perspectiva, pelo menos para mim, alguns de uma maneira mais óbvia do que outros, mas dessa ocupação do espaço da rua, da arte na rua (Luiza Braga, jan. 2025).

Além das edições do Quizomba no espaço público da Vila Brasil, em 2024, ele havia sido realizado ali nas edições de 2022 (figura 48), que marcaram o seu retorno pós-pandemia. Em 2023, aproveitando as comemorações de dez anos do Movimento de Artistas de Rua de Londrina, uma versão menor do festival aconteceu no Canto do MARL, sem financiamento público como no ano anterior, e incluiu a apresentação do DJ Dan Black e da MC Cleópatra com o Coletivo Máfia, como se vê arte de divulgação da figura 48. Tais locais estão circunscritos na área central da cidade, tal qual os bairros de residência de Luiza Braga (Lima Azevedo) e de Dan (Jardim Higienópolis), indicados na figura 49.

Figura 48 – Artes digitais de divulgação do Quizomba em 2022 e 2023



Fonte: Quizomba Londrina (2022, 2023)

Figura 49 – Aerofoto com localizações indicadas do Canto do MARL, da Vila Cultural Alma Brasil e do espaço público próximo a ela, também dos bairros de residência de Dan e Luiza



Fonte: Google Earth (2025) com adaptações de Isabela G. da Silva

Uma curiosidade sobre o maracatu Semente de Angola é que ele passou por uma renovação em 2023, resultado de um processo rematado pela pandemia, a partir do qual os integrantes se dispersaram, inclusive, alguns se mudaram de Londrina. Buscando orientações sobre a sua continuidade, em Recife, Luiza e um antigo participante entenderam que o nome do grupo deveria ser alterado, do mesmo modo que os membros estavam se alterando. Assim, nasceu o maracatu Baque de Obá Kossô (figura 50), estabelecendo-se no Canto do MARL porque, após mais de dez anos sediado na Alma Brasil, o grupo começou a receber reclamações dos vizinhos quanto ao barulho dos instrumentos tocados.

Perto da casa de Luiza, situada no bairro Lima Azevedo, acontece com frequência uma corrida de pedestres ao redor do Lago Igapó, organizada por uma grande empresa da área da saúde. Ela comenta sobre o som oriundo deste evento, que chega a sua casa, como o som do trânsito de veículos pela cidade: “barulho existe, a cidade é viva, sabe?”, argumenta a artista, contrapondo-se às reclamações diante dos ensaios do maracatu. É para evitar problemas que o grupo não ensaia na rua, lugar de origem desta cultura e importante por permitir “o encontro, a rede”, segundo ela.

Figura 50 – Baque de Obá Kossô na festa de São João do MARL, em 2024



Fonte: Edmilson Luiz Perrota (2024)

Além do maracatu, presente também nas práticas de outro entrevistado, Josemar Lucas, pode-se abordar o samba na atuação de Luiza. Em paralelo à experiência de sua irmã (MC Cleópatra), que movimenta a participação de mulheres no *Hip Hop*, Luiza participa, dentre outros grupos, do coletivo de mulheres sambistas de Londrina, o qual, anualmente, realiza o Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba, “um evento que acontece simultaneamente no Brasil afora”, ela conta. Sua sexta edição, em 2023, ocupou o Canto do MARL (figura 51) e teve a participação de Edna Aguiar, artista que apareceu nos relatos de Luiza quando da produção de outro evento, o Samba das Cabrochas, em um lugar privado da cidade, no início de 2020.

Figura 51 – Sexta edição do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba



Fonte: Carol Marcelino (2023)

Embora Edna, Luiza, Dan e outros entrevistados tenham afirmado trabalhar com produção cultural no sentido comercial, e Danilo Lagoeiro esteja envolvido com a burocratização da cultura, pelo Poder Público, todos eles se aproximam do princípio lúdico de Lefebvre (2011), por meio das diferentes práticas que desenvolvem. De acordo com o autor, o lúdico manifesta-se em meio às interações sociais ocorridas nos espaços livres públicos, nas ruas em especial, onde existe abertura ao imprevisto, a situações espontâneas, a experimentações cuja finalidade última é a diversão, a satisfação dos desejos.

É nesta perspectiva que Danilo Lagoeiro se define, hoje, como um artista brincante, cultivador da “beleza que é estar na rua”, seja como capoeirista ou fruidor de teatro, pois não atua mais junto do Teatro de Garagem. Ele conta que, por vezes, vai no “Boi da Alma”, referindo-se às brincadeiras ritualísticas de “Bumba meu boi”, típicas das regiões Norte e Nordeste do Brasil, mas mantidas em Londrina pelo grupo Estrela da Vila, sediado na Vila Cultural Alma Brasil. Ainda relatou ter sido público da edição de julho do Quizomba, em 2024, e foi visto pela presente pesquisadora na sua edição de novembro, brincando com os filhos no campo onde aconteceu o festival.

Edna, por sua vez, em se tratando da satisfação de desejos próprios, aponta que uma de suas práticas atuais consiste na contação histórias da mitologia lorubá, desejo surgido ao longo dos anos participando do Encontro de Contadores de Histórias de Londrina – ECOH, devido ao fortalecimento da ligação com a sua ancestralidade. Portanto, ela tem apresentado histórias com a personagem “Preta do Leite” em diferentes espaços, por meio do próprio ECOH e de outros eventos. Em

2024, na 13ª edição deste encontro, a artista se apresentou no Centro Ocupacional de Londrina, uma instituição na Zona Oeste da cidade, por exemplo, e esteve em área pública no entorno do Zerão (figura 52), na celebração do Dia Consciência Negra.

Figura 52 – Apresentação da “Preta do Leite” na programação do 13º ECOH e no entorno do Zerão, respectivamente, em 2024



Fonte: Valéria Felix (2024)



Fonte: Tino Trevor (2024)

Um prazer do qual Edna se afastou, em 2023, refere-se à atuação como professora de teatro, iniciada quando ainda morava em São Paulo. Ela explica que o afastamento se deve à insuficiente remuneração, que já é comum na área da educação em geral, ainda mais no campo artístico, e ao fato de estar buscando diminuir suas atividades para colocar a vida em ordem. Nesta senda, ela não reside no Canto MARL como no passado, fazendo-se presente no movimento de outras formas, principalmente por meio das festas, exercendo o princípio do lúdico e apoiando nas articulações, como acontece na realização do Feirão da Resistência e da Reforma Agrária.

Uma coisa que eu não estou fazendo no momento, e que é uma coisa que me faz falta, é dar aula, mas tem uma coisa também de tempo, foi uma opção também, né? Porque, assim, quando você começa a dar aula num país onde a educação não é vista como primeira necessidade, você trabalhar com educação e com educação no campo da arte, é mais difícil ainda você ser remunerado o suficiente para que você consiga sobreviver. E quando a gente vive, a gente não quer só sobreviver (Edna Aguiar, maio 2024).

Na época da sua entrevista, em maio de 2024, os gestores e residentes do MARL tinham acabado de optar por não concorrer ao edital do Programa Vilas

Culturais – vide seção 3.1, decisão acerca da qual ela foi favorável, alegando que o incentivo deste tipo “deu uma aquietada nas vontades do que o espaço poderia se tornar”, diante das restrições e demandas provenientes da Secretaria Municipal de Cultura. Para Edna, viver de arte significa sair da zona de conforto, então, considerando o histórico de luta daqueles artistas organizados em movimento, desde 2012, ela compreendeu que não estava fazendo sentido a institucionalização, curvar-se “a essas pequenezas [...] por causa da água, da luz e do telefone, que é isso, na verdade, que é a lei de incentivo”.

Por outro lado, dentro da Secretaria Municipal de Cultura, hoje se encontra Danilo, um questionador dos conflitos endógenos repetidos entre os trabalhadores do setor cultural, envolvendo artistas, produtores e servidores da Secretaria, o que os leva a perder espaço na “política que se dá em eleger os vereadores, vereadoras, prefeituras”, na sua visão. Ele conta que a insuficiência financeira para o setor cultural, geralmente apontada pela sociedade civil, por afetá-la, é igualmente uma realidade na sua atuação no setor público, visto que, às vezes, não existe orçamento específico para o Museu de Arte de Londrina, cuja responsabilidade é unicamente do Município.

Como o referido Museu e o Teatro Zaqueu de Melo estão desativados pela exigência de reformas, e o trabalho de Danilo envolve a programação cultural dos dois espaços, suas funções ficaram comprometidas junto da Secretaria Municipal de Cultura, e o acesso da população a determinados serviços também. Sabendo desse prejuízo e do tempo que poderia demorar para a reativação de ambos, o entrevistado afirma que se deu início, em 2021, ao processo de expor o acervo do Museu no espaço administrativo da Secretaria, aliado, desde 2024, à realização de atividades pedagógicas “com crianças, idosos, públicos de educação especial”, em suma.

Por meio deste programa, que foi denominado Museu Educativo (figura 53), a Secretaria tem buscado amenizar o problema da indisponibilidade dos demais locais, e, neste contexto, Danilo participa das atividades de contação de histórias, resgatando suas experiências com o teatro, além de desempenhar várias atribuições em meio à pequena equipe de servidores. Para o entrevistado, oportunizar tais serviços enquadra-se no direito cultural tão defendido por ele, e defendido de formas similares pelo Movimento de Artistas de Rua de Londrina, conforme será visto pelos relatos de Josemar, último artista abordado aqui.

Eu não tô no dia a dia com o Garagem, desde essa mudança para a Secretaria, mas encontro as pessoas no informal, vou muito ao teatro

de rua e de sala, né? Não tô, assim, com espetáculo de rua, mas eu tenho feito essa experiência da contação de história lá na Secretaria, então é uma ativação do teatro, né? (Danilo Lagoeiro, ago. 2024).

Figura 53 – Artes de divulgação das atividades do programa Museu Educativo



Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de Londrina (2024)

Josemar é o único entrevistado do MARL que participou do início do movimento e continua ativo na sua sede. Tendo acompanhado todo o processo de ocupação e regularização do espaço, ele afirma que os residentes estão se reestruturando desde a pandemia, para ampliação de suas atividades, para poder dialogar mais com a comunidade, e até trazer outros movimentos ao local, citando o exemplo do *Hip Hop*, que já realizou batalhas semanais no Canto do MARL. Ele ainda comentou sobre a Biblioteca Scarlett O'Hara Costa, iniciada ali com as doações de livros no primeiro dia da ocupação, mas que estava, na época de sua entrevista, sem uma pessoa responsável por ela.

Inclusive, nas redes sociais do MARL, foi visto que o MC Palmerah, mencionado quando da história do *Hip Hop* (seção 3.2), foi bibliotecário voluntário da biblioteca em questão, considerando a sua formação na área e seu trabalho com a Rede de Bibliotecas Comunitárias pela cidade. Estando o serviço da biblioteca do MARL inacessível ao público, em 2024, seus residentes organizaram encontros abertos à população, em abril do mesmo ano, para auxílio coletivo na catalogação e revitalização dos livros, visando organizar o retorno com as consultas e empréstimos (Associação do Movimento dos Artistas de Rua de Londrina, 2024).

Com relação à atuação específica de Josemar, junto do grupo de teatro Caos e Acaso, a associação chamada Fábrica de Teatro do Oprimido – FTO, criada pelo grupo objetivando a formação de novos coletivos teatrais a se desenvolverem com autonomia, voltou igualmente a funcionar pela oferta de um módulo do Teatro do Oprimido no Canto do MARL, em 2023, integrando o Curso Livre de Teatro de Rua, que o movimento já vinha realizando há alguns anos. Assim, a partir deste módulo, criou-se o grupo Contrarregra de teatro, do qual Josemar tornou-se participante, visto que ele participa da maioria das atividades que acontecem naquele espaço, como o maracatu e a percussão afro-baiana, quando ainda funcionava ali.

[...] a gente deu um módulo de Teatro do Oprimido, e aí alguns desses integrantes montaram um grupo também, né? Com a nossa participação também. Eu e o Paulo César, a gente continua no grupo, que aí recentemente, esse ano, o coletivo deu o nome “Contrarregra”, que tem a ver com contrarregragem e contra as regras sociais impostas também, né? (Josemar Lucas, abr. 2024).

Como residir no canto do MARL significa cooperar na sua construção, segundo Luiza Braga, os residentes realizam mensalmente o café público ou plenária aberta, uma atividade que convida o público externo interessado, para tratar de diferentes questões organizativas. Na figura 54, referente ao café público do dia 02 dezembro de 2023, Josemar e dois membros do Contrarregra fizeram-se presente, assim como Luiza e Luciano, que ainda residia no espaço. Aquela plenária específica voltou-se aos ajustes do cortejo público (figura 54) que eles fizeram no dia 09 de dezembro, último evento comemorativo dos dez anos do movimento, que foi sucedido por uma programação cultural ao longo de todo o dia, contando com a apresentação teatral do grupo Contrarregra.

Figura 54 – Café público e cortejo público do MARL, em dezembro de 2023



Fonte: MARL (2023)

Fonte: Fagner Bruno de Souza (2023)

Josemar, Edna e Danilo, além de terem residido no Canto do MARL, locomoviam-se a outros locais para levar seus respectivos trabalhos. Sem muito aprofundamento, Josemar comentou que, junto com Edna, “fazia algumas coisas ali na Vila Feliz [...], uma pequena ocupaçãozinha também urbana” na Zona Sul, durante a pandemia. Edna diz que continua fazendo trabalho nas periferias, mas não teve a oportunidade de especificar quais na entrevista. Invariavelmente, ela afirma saber “o que significa irem lá na comunidade, onde as pessoas não têm acesso”, porque viveu uma realidade desprovida de muitos acessos na infância. Danilo, por sua vez, comentou de cidades visitadas por ele, próximas a Londrina.

Atualmente, uma constância em outros locais de Londrina não foi detalhada por Edna, ao passo que Josemar pratica capoeira Angola na Casa da Vila, e Danilo adverte sobre ter retomado “os treinos de capoeira Angola pra crianças”, sem citar o uso da mesma Vila Cultural, local do seu início na capoeira em Londrina. Portanto, a figura 55 mostra este espaço cultural, que faz ou fez parte do cotidiano de Josemar e Danilo, de igual modo o Canto do MARL, também para Edna, e a Secretaria Municipal de Cultura, onde Danilo tem atuado. A residência de cada artista varia entre os bairros Jardim do Sol, de Josemar, Jardim Alvorada, de Edna, e Vivendas do Arvoredo, de Danilo.

Figura 55 – Aerofoto com localizações do Canto do MARL, da Vila Cultural Casa da Vila, da Secretaria Municipal de Cultura e dos bairros de residência de Josemar, Edna e Danilo



Fonte: Google Earth (2025) com adaptações de Isabela G. da Silva

Neste momento, de forma resumida e encaminhando o trabalho para o fim, quer-se refletir sobre como a apropriação, a participação e o lúdico, “ideias-forças que norteiam a hipótese da sociedade urbana” para Henri Lefebvre (Colosso, 2016, p. 84), repercutem nas vivências de todos os dez entrevistados. Seus relatos, da forma como narrados, revelaram que eles buscam enfrentar as tentativas de dominação engendradas na sociedade de consumo e assumidas pela cultura de massas. Por consequência, seus locais de atuação artística justificam-se não pelo *status* social, mas, principalmente, pela apropriação de espaços públicos, de uso coletivo e cuidado igualmente coletivo.

De acordo com Serpa (2007, p. 38), a apropriação lefebvriana “inclui o afetivo, o imaginário, o sonho, o corpo e o prazer”, isto é, a energia vital do ser humano, e por isso se reflete na personalização e humanização do espaço. Foi, então, pela apropriação de seu tempo e de seus interesses que Luciano e Damião puderam apropriar-se de espaços culturais próximos de onde moram, por exemplo. Em se tratando da apropriação de praças, somam-se as ações de MC Cleópatra, MC Garza, DJ Maudita e DJ Dan Black, que frequentam as áreas que desejam para as atividades do *Hip Hop*, independente da parte de Londrina na qual elas se localizam.

Quando da apropriação do Cine Teatro Ouro Verde para a Batalha Coroa de Ouro (seção 3.2), que consistiu na realização de um sonho para MC Garza, os participantes não se portaram como de costume em uma sala de teatro, de forma alheia ao que ali acontecia. Segundo a MC Cleópatra, rompendo com a distância entre os artistas que se apresentavam e o público, este foi ativo durante o evento, deu vida ao espaço ocupado conforme suas necessidades e, de certa forma, personalizou-o – uma apropriação aos moldes lefebvrianos.

E foi muito bonito, tipo, muito diferente estar ocupando aquele espaço, subir em cima do palco. E eu não sei se aquele teatro já ouviu tanta gente gritar, assim, porque também a cultura *Hip Hop* é uma cultura que as pessoas fazem barulho. E o teatro é um lugar onde as pessoas ficam em silêncio, né? A batalha exige que o público seja ativo, que as pessoas gritem, que as pessoas se levantem, que as pessoas levantem as mãos. Então, também ver o público foi muito interessante naquele dia (MC Cleópatra, jan. 2025).

Ainda sobre relações com a ideia de apropriação, pelo entendimento de Lefebvre (2011), toma-se a recorrência de Vilas Culturais apropriadas nas trajetórias de Luiza, Edna, Danilo e Josemar, em especial o Canto do MARL, que foi uma Vila Cultural por quatro anos, mas, para além, passou a existir e se mantém pela atuação destes artistas. Buscando a efetivação do direito de acesso a bens culturais, e transformando a antiga sede da ULES para esta finalidade, eles também desenvolveram a atividade participante junto da política cultural. Por vezes, a participação deu-se através do confronto com o Estado, por outras, articulando-se a ele.

Anteriormente, nesta seção, foi vista a organização dos artistas de rua e, especificamente, do *Hip Hop*, para que pudessem se posicionar frente a um Projeto de Lei Municipal, que infringia o direito a espaços públicos. Tal ação coletiva é outro exemplo que representa a participação lefebvriana, ou atividade participante, impulsionada pela vivência artística a muitas das pessoas que se manifestaram contra o PL nº 203/2021, de acordo com o relato da DJ Maudita. Ou seja, a arte popular e urbana fez-se instrumento de mobilização, formação política e reivindicação de direitos.

Nunca imaginei pessoas que estavam inseridas lá naquele dia fazendo isso, sabe? [...] E, às vezes, elas não tinham talvez essa visão, só que, no *Hip Hop*, elas criaram essa visão, tá ligado? Tipo, vamos defender o que é nosso, vamos lá na Câmara, vamos fazer barulho e vamos reivindicar nossos direitos, tá ligado? Tanto que, depois desse PL, eu vi pessoas continuando e colando em outros movimentos, em outras passeatas, em outras manifestações (DJ Maudita, jun. 2024).

Por último, a ideia do lúdico perpassa as práticas dos entrevistados em que eles prezam por estar na rua, símbolo do encontro, possibilitando o jogo teatral, da capoeira, das rimas, da música de toca-discos e batucadas, da dança etc. Sem desconsiderar a importância pela remuneração dos serviços, suas ações não se dão na direção do lucro, na tentativa de fazer da arte ou dos espaços usados uma mercadoria, mas de fortalecer as trocas humanas e não negligenciar o prazer. Na lógica da sociedade do consumo e racional, o lúdico é entendido como desnecessário, o que não acontece na atuação desses artistas. A figura 56 reúne uma breve interpretação desta ideia-força e das outras duas apresentadas.

Figura 56 – Ideias lefebvrianas de apropriação, atividade participante e lúdico

APROPRIAÇÃO	ATIVIDADE PARTICIPANTE	LÚDICO
reestruturação das formas de sociabilidade e resgate dos domínios próprios da existência individual e coletiva: reflete-se na personalização e humanização do espaço	participação no acesso aos bens que a cidade oferece, e à cidade como bem maior, o que não se dá sem uma participação ativa nas decisões acerca do destino comum, referentes ao campo político	movimento, imprevisto e experimentação por meio dos encontros (jogos, esportes, teatro, brincadeiras) – relação com as interações sociais ocorridas nos espaços livres públicos, nas ruas

Fonte: Organização de Isabela G. da Silva (2025)

Se o direito à cidade é uma utopia capaz de suscitar mudanças individuais pela mudança da cidade, na visão de Harvey (2012), não se pode negar que os entrevistados vislumbram a efetivação deste direito, ao se apropriarem de suas vidas e participarem do coletivo, permitindo a recuperação da ludicidade. Sendo a produção do espaço urbano tridimensional (Lefebvre, 2006), eles o produzem na direção da sociedade urbana plena, por meio de suas práticas espaciais cotidianas e dos espaços de representação que criam, entendendo que a “questão de que tipo de cidade queremos não pode ser divorciada do tipo de laços sociais, relação com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos desejamos” (Harvey, 2012, p. 74).

Inferre-se, portanto, que a cidade educou e educa os artistas desta pesquisa, isto é, a alfabetização urbana é um processo comum a eles, na medida em que

questionam os modelos postos à formação socioespacial de Londrina, reconhecendo suas posições e interferências na produção desigual da cidade. A partir da leitura de suas vivências, conseguem ler criticamente o espaço urbano, as relações que se desenvolvem nele, mesmo sem ter noções específicas de planejamento e instrumentos urbanísticos responsáveis pelo ambiente físico – e, como há leitura, há insatisfação.

A consciência política e territorial é demonstrada nas falas reveladoras da cidade como elemento em disputa, o que exige posicionamento e união para a defesa de direitos, em oposição ao modo de vida despolitizado e monótono, criticado por Lefebvre (2011). Ademais, o contato com a arte foi pessoalmente transformador para todos, um despertar conscientizador, no sentido de incentivá-los a refletir acerca de seus aprendizados, a compartilhar os conhecimentos e a valorizar o que é próprio, o que é humano, as origens. Esta visão pode ser sintetizada na seguinte declaração do DJ Dan, sobre o trabalho artístico e social que desenvolveu em Londrina.

Quando a gente dava oficina no Ciranda, tem um menino que, na época que a gente dava oficina lá, ele tinha uns oito anos de idade [...]. Dois anos atrás, eu fui num evento ali no Ciranda da Paz. Cheguei lá e ele tava maior do que eu, e eu tenho 1,72 metros, assim. Ele é maior do que eu, já está com 16 anos de idade, ou 17 anos de idade, e ele disse: eu quero ser presidente do Ciranda, eu quero continuar as atividades do Ciranda. Ele só disse sobre isso porque teve uma vivência quando ele era criança, no Ciranda, que foi possível ele não se tornar apenas uma estatística na mão da polícia, um cara que saiu da escola, que não terminou o ensino médio e foi trabalhar de qualquer outra coisa, mas se tornou possível ele sonhar, ele se enxergar ali e ver o quão pra ele aquilo foi transformador, e querer passar isso adiante. [...] Esses bagulhos que valem a pena, valem mais do que ganhar 10 mil por mês. Quero ganhar 10 mil por mês, com certeza, mas tipo assim, mano, vale muito mais, tá ligado? Porque é saber que é através desses passos, dessas artes, dessas educações, desses contatos que a gente tem que a gente pode ir transformando um mundo possível, tá ligado? Sem mazelas, enfim, onde a gente pode ser o que a gente quiser ser (DJ Dan Black, jan. 2025).

Por falar em mundo possível, assim como Dan, Edna Aguiar acredita que é “por causa das culturas que ainda resistem” o fato de termos conseguido “atravessar todos esses anos”, e complementa que a arte, sem fronteiras, ocupa um lugar dos povos a possibilitar a ligação entre eles. Resistir à economização da vida social ditadora da atualidade, por meio da arte, exige a “coragem de ser que a nossa civilização parece coibir e até proibir” (Santos, 2012a, p. 126), coragem esta verificada nas práticas dos

artistas, permeadas pela capacidade de alfabetizar ao ressignificar espaços da cidade, confrontar sua mercantilização e a conseqüente desumanização.

Suas práticas não são dominantes na sociedade. Estão, na verdade, nas fissuras do espaço concebido e normativo, em consonância com Lefebvre (2011). Embora dependam deste, a exemplo da seletividade espacial derivada dos editais de incentivo à cultura, evidencia-se nelas a inter-relação entre a concretude diária – o espaço percebido – e os simbolismos criados na dimensão do vivido, pelos quais a rua deixa de ser só passagem para ser permanência, as paredes passam de divisas a murais, as infraestruturas públicas são realmente aproveitadas e reivindicadas pelo público, e a convivência fundamenta-se na solidariedade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, ao abordar a ideia de alfabetização urbana, baseou-se na visão freiriana de que a leitura de mundo precede a escrita da palavra. Analogamente, a escrita da história de uma cidade renovada deve ser precedida da leitura da realidade, do que é vivido por cada pessoa, mas de uma leitura crítica, como incentiva a educação voltada à libertação, que exige reflexão e ação constantes. As ações dos artistas do Movimento de Artistas de Rua de Londrina e da cultura *Hip Hop*, nesse sentido, chamaram a atenção por mostrarem a escrita de caminhos para a renovação urbana, dando pistas da leitura crítica da cidade por seus adeptos, ou seja, de sua alfabetização urbana.

Assim, objetivou-se conhecer alguns artistas ligados a esses agrupamentos, para compreender em que medida a referida alfabetização, metafórica, formou-os e permeia suas práticas no espaço urbano de Londrina. Não se pretendeu, com a pesquisa, adentrar o conteúdo da arte dos entrevistados, tampouco provar a importância da arte. Contudo, vale salientar que a arte significou uma transformação pessoal a todos, justamente porque não é possível viver de arte sem se movimentar, como refletiu Edna em seu relato, e movimento requer sair da zona de conforto, tomar posse de si e do espaço social, por consequência.

Um aspecto ressaltado pelas entrevistas foi a aptidão formativa dos artistas. Contribuindo com a formação de *rappers*, DJs e artistas de teatro, em suma, Damião, Cleópatra, Dan, Edna, Josemar e Danilo atuam e se reconhecem como arte-educadores, já Luciano e Luiza não se denominaram deste modo, ainda que transmitam seus conhecimentos culturais ligados à música. A experiência atual de Danilo dá-se no contexto da educação patrimonial, e Garza, por sua vez, almeja ser professor no futuro, afirmando não estar no campo artístico por conta da fama, mas pela crítica social que pode construir por meio do *rap*, isto é, por seu caráter educativo.

Outrossim, todos os entrevistados reforçaram o potencial pedagógico das manifestações na perspectiva cidadã, ou melhor, humana, a exemplo de Maudita, que viu uma forma de “reeducação” no combate ao machismo, promovido pela Batalha da Máfia, e uma forma de inclusão na Batalha do União da Vitória, que, por receber muitas crianças do bairro, foi a primeira a proibir o consumo de álcool e cigarro durante a atividade. O combate ao racismo é igualmente uma pauta nesse processo de educação por meio da arte, visto que a descendência da população negra é uma

realidade na maioria das práticas: o *Hip Hop*, o maracatu, o samba, a percussão afro-baiana e a capoeira.

Ainda se pode destacar, dos resultados, a necessidade de políticas públicas culturais, entre outras, para fomentar os trabalhos sociais e possibilitar que estes alcancem mais lugares e pessoas. Não que adiante comprovar cientificamente esta demanda ao Estado, como se isso fosse mudar facilmente a distribuição dos seus investimentos. Adianta, por outro lado, lembrar a comunidade organizada e a população que não é atendida pelo serviço cultural, por assim dizer, pois as reivindicações populares são capazes de incomodar e culminar em alguma conquista, tal qual ocorreu com o Canto do MARL.

A trajetória do Movimento de Artistas de Rua de Londrina, organizado em 2012, é marcada pela resistência e pela autogestão, demonstradas, com efeito, na ocupação e recuperação de um imóvel público e histórico abandonado, cuja estrutura ainda hoje é fragilizada pelo tempo que não teve uso e não recebeu manutenções. Todavia, o espaço tem sido suportado pelos artistas de rua e dá suporte a eles, às suas diferentes linguagens artísticas e práticas políticas, ainda que o movimento esteja vivendo um período desarticulado. Para além dos seus residentes, que se renovam, o Canto do MARL é referência, no Centro da cidade, à comunidade cultural e às organizações sociais.

Em síntese, os participantes da pesquisa concentraram suas ações na área central de Londrina, o que se justifica, principalmente, pela relação com as Vilas Culturais consolidadas na mesma área, sendo a Vila Cultural Alma Brasil a mais referenciada. No bairro onde esta se encontra, denominado Vila Brasil, há a Casa da Vila, igualmente citada nas entrevistas. Dois espaços culturais não integrados ao Programa Vilas Culturais, do PROMIC, localizam-se nas periferias da cidade e são sede da Percussão Afro Tribal Baiana, no extremo Norte, e do Projeto *Freestyle D Rua*, no extremo Sul: o Norte Cultural e a Casa das Artes. Ambos se apresentam como exceção com relação ao destaque do Centro, que é realidade também para as batalhas de rima dos entrevistados.

As praças da Vila Brasil, da Vila Nova e o Zerão são os respectivos locais da Batalha da Máfia, da Batalha da Praça e da Batalha da Concha, antes realizada na Concha Acústica de Londrina – todos em endereços centrais. Isso não significa, de maneira alguma, a falta de diversidade na ocupação do espaço urbano, visto que as entrevistas trouxeram recortes da atuação dos artistas, e não abordaram a totalidade

do *Hip Hop*, tampouco do MARL, da cultura popular, dos artistas de rua em geral no município. Ultrapassado a organização dos entrevistados, as batalhas de rima acontecem todos os dias, havendo duas na Zona Sul, três na Zona Norte, duas na Zona Oeste, duas na Leste e cinco na área central, por exemplo.

O público atingido na maioria das atividades relatadas no trabalho varia de crianças a adultos, às vezes reunidos em uma mesma atividade, diversidade possível no espaço público e vista por MC Garza como “uma das melhores coisas que o *Hip Hop* tem”. A capacidade de gerar conexões e sensibilidade, criar redes de apoio, levar as pessoas a lugares antes desconhecidos, promover o reconhecimento pessoal na e da cidade, desafiar as barreiras simbólicas e institucionais que restringem o acesso à cidade e ampliar as formas de participação no fenômeno urbano estão entre as principais descobertas no que tange à arte popular e urbana, em torno dos dez artistas londrinenses e dos dois grandes agrupamentos. Suas práticas artísticas são, sobretudo, políticas e um exercício de cidadania.

REFERÊNCIAS

- ABELHA, Giovana Sekiama; AYOUB, Thamine de Almeida Ayoub; GARCIA, Maria Eduarda. Projeto e colaboração no espaço público como estratégia de territorialização: uma hipótese em construção. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE POLÍTICA SOCIAL E SERVIÇO SOCIAL: DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS*, 3., 2019. Londrina. **Anais** [...]. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2019.
- ALVES, Patrícia. Vista Bela é a realização do sonho da casa própria. *In: Folha de Londrina*. Londrina, 02 jan. 2012. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/vista-bela-e-a-realizacao-do-sonho-da-casa-propria-784575.html?d=1>. Acesso em: 14 fev. 2025.
- ANTONELLO, Ideni Terezinha; VEIGA, Léia Aparecida; BERTINI, Isabelle Teixeira. Cidade excludente: o ordenamento do território urbano atrelado a política habitacional em Londrina/PR. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR*, 19., 2022. Blumenau. **Anais** [...]. Blumenau: Fundação Universidade Regional de Blumenau, 2022.
- ARANTES, Antonio Augusto. O que é Cultura Popular? 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- ARTISTA. *In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/artista>. Acesso em: 14 fev. 2025.
- ASSOCIAÇÃO DO MOVIMENTO DOS ARTISTAS DE RUA DE LONDRINA. Encontros de catalogação e revitalização da Biblioteca Scarlett O'hara. *In: Londrina Cultura*. Londrina, 10 maio 2024. Disponível em: <https://id-cultura.londrina.pr.gov.br/evento/4213/>. Acesso em: 12 mar. 2025.
- ASSOCIAÇÃO INTERCULTURAL DE PROJETOS SOCIAIS. Maracatu Semente de Angola. *In: Londrina Cultura*. Londrina, 22 jan. 2019. Disponível em: <https://londrinacultura.londrina.pr.gov.br/evento/1385>. Acesso em: 14 fev. 2025.
- ASSOCIAÇÃO LONDRINENSE DE CIRCO. 2º Etapa Caminhos do Graffiti. *In: Circo Londrina*. Londrina, 07 mar. 2022. Disponível em: <https://www.circolondrina.org/noticia/2o-etapa-caminhos-do-graffiti>. Acesso em: 14 fev. 2025.
- BEIDACK, Andréa Rodrigues dos Santos. **Análise da produção do espaço urbano de Londrina**: de Cincão à Zona Norte: 1970-2007. 2009. 257 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.
- BONDUKI, Nabil (org.). **A luta pela reforma urbana no Brasil**: do Seminário de Habitação e Reforma Urbana ao Plano Diretor de São Paulo. São Paulo: Instituto Casa da Cidade, 2018.

BORTOLOTTI, João Baptista. **Planejar é preciso**: memórias do planejamento urbano de Londrina. Londrina: Midiograf, 2007.

BRAGA, Luiza. Coletivo Quizomba. *In*: **Londrina Cultura**. Londrina, 03 nov. 2020. Disponível em: <https://londrinacultura.londrina.pr.gov.br/agente/847/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

BRASIL. **Lei nº 10.257, de 10 de julho de 2001**. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10257.htm. Acesso em: 09 set. 2024.

BRASIL. **Lei nº 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: Presidência da República, 2011. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm#art6. Acesso em: 14 fev. 2025.

BRITTO, Luiz Navarro de. A escola: educação e alienação. **Perspectivas Revista Trimestral de Educação da Unesco**, Lisboa, v. 7, n. 3, p. 328-340, 1977.

CALDAS, Alan. **Valentia e Linhagem**: valores sociais em negociação e mudança entre os capoeiristas. 2012. 222 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

CAOS E ACASO. **Caderno de campo**: notas sobre o processo de trabalho. Londrina: Fábrica de Teatro do Oprimido, 2011.

CARDOSO, Aurélio. Quando a arte chega ao cemitério. *In*: **Gazeta do Povo**. Londrina, 09 jul. 2011. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/quando-a-arte-chega-ao-cemiterio-bhre5mxb9gwp43p5j8mk4czm6/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O Espaço Urbano**: Novos Escritos Sobre a Cidade. 1. ed. São Paulo: FFLCH, 2007. 123 p.

CARVALHO, Milena Fanti de. Pichação x Pixação. *In*: **Observatório Cidadania Cultura e Cidade**. São Carlos, 13 jun. 2016. Disponível em: <https://www.observatorioculturaecidade.ufscar.br/acervo/resenhas/pichacao-x-pixacao/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

CIRCHIA, Fernanda. Famoso muro do cemitério São Pedro será tela para grafiteiros de vários cantos do Brasil. *In*: **Bonde News**. Londrina, 07 ago. 2017. Disponível em: <https://www.bonde.com.br/bondenews/londrina/famoso-muro-do-cemiterio-sao-pedro-sera-tela-para-grafiteiros-de-varios-cantos-do-brasil-449298.html>. Acesso em: 14 fev. 2025.

COLOSSO, Paolo. A crítica de Henri Lefebvre ao urbanismo moderno. *In*: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO: VISÕES E REVISÕES DO SÉCULO XX, 14., 2016. São Carlos. **Anais [...]**. São Carlos: Instituto de Arquitetura e Urbanismo - USP, 2016.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O Espaço Urbano**. São Paulo: Editora Ática S. A., 1989.

CORRÊA, Roberto Lobato. Sobre agentes sociais, escala e produção do espaço: um texto para discussão. *In*: CARLOS, Ana Fani Alessandri; SOUZA, Marcelo Lopes de; SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão (org.). **A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios**. São Paulo: Contexto, 1994. p. 41-51.

COSTA, Rogério Francisco. **Comentário de publicação**. Londrina, 13 dez. 2014. Facebook: @movimentodosartistasderua.londrina. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/366342283400139/posts/887179684649727/>. Acesso em 14 fev. 2025.

DALBEN, Maria. Capstyle na Quebrada leva arte para União da Vitória 6 neste domingo (15). *In*: **Blog Londrina**. Londrina, 13 dez. 2024. Disponível em: <https://blog.londrina.pr.gov.br/?p=183499>. Acesso em: 14 fev. 2025.

DAMIANI, Amélia Luisa. A Geografia e a Construção da Cidadania. *In*: CARLOS, Ana Fani Alessandri (org.). **A Geografia na Sala de Aula**. São Paulo: Contexto, 1999. p. 50-61.

DUBAR, Claude. Agente, ator, sujeito, autor: do semelhante ao mesmo. 2004. **Desigualdade e Diversidade Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 56-69, jul./dez. 2008.

FEDERAÇÃO PRUDENTINA DE TEATRO E ARTES INTEGRADAS. A morte de Luana não foi um acidente. O policial atirou consciente do que estava fazendo. *In*: **Galpão da Lua**. Presidente Prudente, 2 jul. 2014. Disponível em: https://federacaoprudentinadetatro.blogspot.com/2014/07/a-morte-de-luana-nao-foi-um-acidente-o.html?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR1xDXkMw8L4I6tXhTHAH5nrehBsjx_PoSq4mef7yoBmPo_mfYDjgcxOEe0_aem_bzVY1eivBmNbScBASMiNKA. Acesso em: 11 fev. 2025.

FRANÇA, Cecília. População lota a Câmara contra projeto que impede livre uso dos espaços públicos. *In*: **Rede Lume de Jornalistas**. Londrina, 23 ago. 2023. Disponível em: <https://redelume.com.br/2023/08/23/populacao-contra-projeto-espacos-publicos/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. A alfabetização de adultos – crítica de sua visão ingênua; compreensão de sua visão crítica. 1968. *In*: FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 11-19.

FREIRE, Paulo. O processo de alfabetização política. **Revista da FAEEBA**, Salvador, n. 7, p. 19-33, jan./jun. 1997. Disponível em: <https://acervo.paulofreire.org/handle/7891/1126>. Acesso em: 06 ago. 2024.

FRESCA, Tania Maria. Mudanças recentes na expansão físico-territorial de Londrina. **Geografia**, Londrina, v. 11, n. 2, p. 241-264, jul./dez. 2002.

FRESCA, Tania Maria; POSTALI, Valeria Barreiro; ARCHELA, Rosely Sampaio; BARROS, Mirian Vizintim Fernandes; BARROS, Omar Neto Fernandes; THÉRY, Hervé; MELLO, Neli Aparecida de; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. Ocupações irregulares. *In: Atlas Ambiental da Cidade de Londrina*. Londrina, 05 nov. 2008. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/atlasambiental/EXPANSAO/OCUPACOES.htm>. Acesso em: 14 fev. 2025.

GALDINO, Claudio Francisco. **A população negra em Londrina: as interfaces entre violência e educação**. 2017. 121 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Romeu. A análise de dados em pesquisa qualitativa. *In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 67-79.

GRASSIOTTO, Maria Luiza Fava; JANUZZI, Denise de Cássia Rossetto; GRASSIOTTO, Junker de Assis. O papel do Boulevard Londrina Shopping na revitalização da região leste da cidade. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.8, n.6, p. 952-978, jun. 2022.

HADDAD, Amir. Reflexões sobre os vinte anos de experiência do grupo de teatro Tá na Rua. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 153-161, 2001.

HARVEY, David. O direito à cidade. Tradução de Jair Pinheiro. **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul./dez. 2012.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Londrina Panorama. *In: IBGE Cidades*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/londrina/panorama>. Acesso em: 14 fev. 2025.

INSTITUTO PÓLIS. O que é direito à cidade? *In: Instituto Pólis*. 2024. Disponível em: <https://polis.org.br/direito-a-cidade/o-que-e-direito-a-cidade/>. Acesso em: 07 set. 2024.

KINOARTE. **Vanguarda e Memória: PROMIC 20 anos**. Londrina: Leste, 2023.

LEMES, Francismar. É som de L.A.T.A. *In: Agência UEL*. Londrina, 19 nov. 2008. Disponível em: https://www.uel.br/com/agenciaueldenoticias/index.php?arq=ARQ_not&FWS_Ano_E

dicao=1&FWS_N_Edicao=1&FWS_N_Texto=6582&FWS_Cod_Categoria=2. Acesso em: 14 fev. 2025.

LENCIONI, Sandra. Observações sobre o conceito de cidade e urbano. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 24, p. 109 - 123, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LEFEBVRE, Henri. **A Produção do Espaço**. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Primeira versão: fev. 2006.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e Política**. Tradução de Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2011.

LONDRINA. **Edital Nº 004/2024 de Chamamento Público para Premiação a Coletivos Culturais de Batalha de Rima**. Londrina: Secretaria Municipal de Cultura, 2024. Disponível em: <https://portal.londrina.pr.gov.br/incentivo-cultura/promic/editais>. Acesso em: 14 fev. 2025.

LONDRINA. **Lei nº 8.984, de 6 de dezembro de 2002**. Cria o Fundo Municipal de Cultura e o Programa Municipal de Incentivo à Cultura – Promic e dá outras providências. Londrina: Executivo Municipal, 2002. Disponível em: <https://www1.cml.pr.gov.br/leis/2002/web/LE089842002compilado.html>. Acesso em: 14 fev. 2025.

LONDRINA. **Lei nº 12.230, de 29 de dezembro de 2014**. Dispõe sobre a apresentação de artistas de rua nos logradouros públicos do Município de Londrina. Londrina: Executivo Municipal, 2014. Disponível em: <https://www.cml.pr.gov.br/proposicoes/Leis-Ordinarias/2014/1/0/27692>. Acesso em: 12 fev. 2025.

LONDRINA. **Lei nº 13.339, de 7 de janeiro de 2022**. Institui, nos termos da Constituição Federal, da Lei Federal nº 10.257, de 10 de julho de 2001, e desta lei, as diretrizes da Lei Geral do Plano Diretor Participativo Municipal de Londrina e dá outras providências. Londrina: Câmara Municipal, 2022. Disponível em: <https://www1.cml.pr.gov.br/leis/2022/web/LE133392022consol.html>. Acesso em: 14 fev. 2025.

LONDRINA. **Projeto de Lei nº 203 de 2021**. Institui no âmbito do Município de Londrina o Programa Vida Saudável em Londrina e dá outras providências. Londrina: Câmara Municipal, 2021. Disponível em: <https://www.cml.pr.gov.br/proposicoes/Projetos-de-Lei/2021/3/0/18954>. Acesso em: 14 fev. 2025.

MAACK, Reinhard. **Geografia Física do Estado do Paraná**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1981.

MACHADO, Rafael. Teatro Zaqueu de Melo completa cinco anos fechado. *In: Folha de Londrina*. Londrina, 15 jun. 2022. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/teatro-zaqueu-de-melo-completa-cinco-anos-fechado-3206882e.html?d=1>. Acesso em: 12 fev. 2025.

MARCONDES, Lucas. Madureira fala sobre arquivar PL de praças esportivas em Londrina. *In: Bonde News*. Londrina, 22 ago. 2023. Disponível em: <https://www.bonde.com.br/bondenews/politica/madureira-fala-sobre-arquivar-pl-de-pracas-esportivas-em-londrina>. Acesso em: 12 fev. 2025.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARICATO, Ermínia. Erradicar o analfabetismo urbanístico. *In: LABHAB*. São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www.labhab.fau.usp.br/publicacoes/erradicar-o-analfabetismo-urbanistico/>. Acesso em: 06 ago. 2024.

MARICATO, Ermínia. Conhecer para resolver a cidade ilegal. *In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). Urbanização Brasileira: Redescobertas*. João Pessoa: C/Arte, 2003a. p. 78-96.

MARICATO, Ermínia. MetrÓpole, legislação e desigualdade. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 48, p. 151-166, ago. 2003b.

MARICATO, Ermínia. As cidades pedem socorro e repensar o Brasil é preciso. *In: Carta Capital*. 04 abr. 2019. Disponível: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/br-cidades/as-cidades-pedem-socorro-e-repensar-o-brasil-e-preciso/?sfns=mo>. Acesso em: 14 fev. 2025.

MARQUES, Ana Carolina dos Santos. **As espacialidades instituídas pelas jovens mulheres negras na e por meio da cultura Hip Hop em Londrina (PR)**. 2021. 229 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2021.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MIOTTA, Marli Aparecida. **O hip-hop na cena londrinense: práticas de uma poética da voz e do corpo**. 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

NAÇÃO DO MARACATU PORTO RICO. A Nação. *In: Nação do Maracatu Porto Rico*. Recife. Disponível em: <https://nacaoportorico.maracatu.org.br/porto-rico/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

PARANÁ. **Lei Ordinária nº 21519, de 19 de junho de 2023**. Dispõe sobre o reconhecimento das Batalhas Culturais de Rima enquanto patrimônio cultural imaterial no Estado do Paraná e dá outras providências. Curitiba: Palácio do Governo, 2023. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/pr/lei-ordinaria-n-21519->

2023-parana-dispoe-sobre-o-reconhecimento-das-batalhas-culturais-de-rima-enquanto-patrimonio-cultural-imaterial-no-estado-do-parana-e-da-outras-providencias. Acesso em: 14 fev. 2025.

REDE BRASILEIRA DE TEATRO DE RUA. **Manifesto da Rede Brasileira de Teatro de Rua**. 27 jun. 2015. Facebook: @redebrasileiradeteatroderua. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=849889448439159&set=a.621581204603319>. Acesso em 12 fev. 2025.

RETTO JÚNIOR, Adalberto da Silva (coord.); MARICATO, Ermínia. **Para entender a crise urbana no projeto da cidade contemporânea**. Bauru: ANAP, 2019. 107 p.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROVERE, Tuize Silva. **Territórios de (Re)existência**: cidades, mulheres e as redes de cuidado como subversão da política pública habitacional. 2023. 213 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Regional) - Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2023.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. Está na hora de ver as cidades como elas são de verdade. **BIB**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 59-63, mar. 1986. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/71>. Acesso em: 12 ago. 2024.

SANTOS, Leonardo José Cordeiro; OKA-FIORI, Chisato; CANALI, Naldy Emerson; FIORI, Alberto Pio; SILVEIRA, Claudinei Taborda da; SILVA, Julio Manoel França da; ROSS, Jurandyr Luciano Sanches. Mapeamento geomorfológico do estado do Paraná. **Revista Brasileira de Geomorfologia**, v. 7, n. 2, p. 3-12, 2006.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012a.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012b.

SANTOS, Tamiris. Batalhas do hip hop: rimas pela livre expressão. *In*: **Folha de Londrina**. Londrina, 29 fev. 2020. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/batalhas-do-hip-hop-rimas-pela-livre-expressao-2981695e.html?d=1>. Acesso em: 10 set. 2024.

SATO, Nelson. Irmãos do Gueto lançam 'Fim dos Tempos'. *In*: **Folha de Londrina**. Londrina, 17 maio 2002. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/irmaos-do-gueto-lancam-fim-dos-tempos-396455.html?d=1>. Acesso em: 14 fev. 2025.

SAWCZUK, Ulisses. Projeto Caminhos do Graffiti conclui a sétima ação no viaduto próximo à Rodoviária. *In*: **Blog Londrina**. Londrina, 31 maio 2022. Disponível em: <https://blog.londrina.pr.gov.br/?p=129276>. Acesso em: 14 fev. 2025.

SCHMID, Christian. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. Tradução de Marta Inez Medeiros Marques e Marcelo Barreto. **GEOUSP**, São Paulo, v. 16, n. 32, p. 89-109, dez. 2012.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVA, Fernando; QUARESMA, Bianca; NEVES, Ana Elisa. Pixação x Pintura Rupestre. *In: Espaço do Conhecimento UFMG*. 03 maio 2022. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/pixacao-x-pintura-rupestre/#:~:text=Existem%20duas%20formas%20de%20escrita,tem%20uma%20estrutura%20bem%20espec%C3%ADfica>. Acesso em: 14 fev. 2025.

SILVA, Mariza Vieira da. **História da alfabetização no Brasil**: a constituição de sentidos e do sujeito da escolarização. 1998. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SINGER, Paul. O uso do solo urbano na economia capitalista. 1978. *In: MARICATO, Ermínia (org.). A Produção Capitalista da Casa (e da Cidade) no Brasil Industrial*. 2. ed. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1982.

SOUZA, Alexsandro Eleotério Pereira de. Nas franjas da cidade: o cotidiano dos moradores negros do Jardim União da Vitória. *In: SILVA, Maria Nilza da; PANTA, Mariana (org.). Território e segregação urbana*: o “lugar” da população negra na cidade. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014. p. 67-85.

SOUZA, Marcelo Lopes de. Com o Estado, apesar do Estado, contra o Estado: os movimentos urbanos e suas práticas espaciais, entre a luta institucional e a ação direta. **Cidades**, Chapecó, v. 7, n. 11, p. 13-47, 2010.

STRUCK, Vitor. Convênio viabiliza cursos de capacitação para moradores de ocupações da Zona Sul. *In: O Perobal*. Londrina, 16 mar. 2023. Disponível em: <https://operobal.uel.br/extensao/2023/03/16/convenio-viabiliza-cursos-de-capacitacao-para-moradores-de-ocupacoes-da-zona-sul/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

TAVARES, Rossana Brandão. Práticas sociais de resistência na perspectiva de gênero contra indiferença à diferença: por um planejamento de possibilidades. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL*, 17., 2017. São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: FAUUSP, 2017.

TURRA NETO, Nécio. **Múltiplas trajetórias juvenis em Guarapuava**: territórios e redes de sociabilidade. 2008. 533 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2008.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA. Cine Teatro Universitário Ouro Verde. *In: Portal UEL*. Londrina. Disponível em: <https://portal.uel.br/cultura/cine-teatro-universitario-ouro-verde/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

VERNILLO, Rebeca. Festival de Graffiti Capstyle terá pinturas no Cemitério São Pedro e no Aterro do Lago Igapó. *In: Blog Londrina*. Londrina, 01 nov. 2023. Disponível em: <https://blog.londrina.pr.gov.br/?p=167059>. Acesso em: 14 fev. 2025.

VILLAÇA, Flávio. Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil. *In: DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos (org.). O processo de urbanização no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 170-243.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. **Temáticas**, Campinas, v. 22, n. 44, p. 203–220, dez. 2014.

YAMASHITA, Bruna Ester Gomes; LAGOEIRO, Danilo do Amaral Santos; SILVA, Fabíola Ferro da; SOUZA, Fagner Bruno de; CHICARELLI, Lucas de Godoy; OLIVEIRA, Sandra Regina Ferreira de. **Canto do Mar**: narrativas de um lugar ocupado pela esperança estudantil e artística. Curitiba: CRV, 2019. 116 p.

YTICON. Festival de Grafite. *In: YTICON Notícias*. Londrina, 05 jun. 2018. Disponível em: <https://yticon.com.br/noticia/05-06-2018/festival-de-grafite>. Acesso em: 14 fev. 2025.

ZANON, Elisa Roberta. **O Centro ainda é Centro**: formação e permanência das centralidades funcional e representativa do centro principal da cidade de Londrina-PR. 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

ZANON, Elisa Roberta; CORDEIRO, Sandra Maria Almeida. Transformações urbanas na Região do Marco Zero em Londrina-PR: reflexões sobre o acesso à cidade e à moradia. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE POLÍTICA SOCIAL E SERVIÇO SOCIAL: DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS*. 3., 2019, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2019.

ZANON, Elisa; RODRIGUES, Eloísa; SANTOS, Ana Cláudia. Abordagem tipomorfológica no estudo da paisagem comercial da Avenida Duque de Caxias em Londrina-PR. *In: PORTUGUESE NETWORK OF URBAN MORPHOLOGY*. 8., 2019, Maringá. **Anais [...]**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2019.