



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESENHO, REGISTRO E MEMÓRIA VISUAL
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM DESENHO

LARISSA AZEVÊDO MIRANDA

**O MURALISMO NA ARQUITETURA DAS CIDADES: UMA PERSPECTIVA
SOBRE OS MURAIIS A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO “KOBRA AUTO-
RETRATO”**

FEIRA DE SANTANA

2026

LARISSA AZEVEDO MIRANDA

**O MURALISMO NA ARQUITETURA DAS CIDADES: UMA PERSPECTIVA
SOBRE OS MURAIIS A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO “KOBRA AUTO-
RETRATO”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Desenho, cultura e Interatividade, sob a orientação da Prof^a Dr^a Carla Borges de Andrade e coorientação da Prof^a Dr^a Selma Soares.

FEIRA DE SANTANA

2026

Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

Miranda, Larissa Azevêdo

M644m O muralismo na arquitetura das cidades: uma perspectiva sobre os murais a partir do documentário "Kobra: Auto-retrato"/ Larissa Azevêdo Miranda. - 2026.

201f.: il.

Orientadora: Carla Borges de Andrade

Coorientadora: Selma Soares de Oliveira

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana.
Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2026.

1. Desenho. 2. Muralismo. 3. Kobra, Eduardo. 4. Espaço urbano.
5. Documentário. I. Andrade, Carla Borges de, orient. II. Oliveira, Selma
Soares de, coorient. III. Universidade Estadual de Feira de Santana.
Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade. IV.
Título.

CDU: 75.052

LARISSA AZEVÊDO MIRANDA

**O MURALISMO NA ARQUITETURA DAS CIDADES: UMA PERSPECTIVA
SOBRE OS MURAIIS A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO “KOBRA AUTO-
RETRATO”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.

Aprovada em: 04/05/2026.

BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente
 CARLA BORGES DE ANDRADE
Data: 08/06/2026 17:50:20-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Orientadora: PROFª DRª CARLA BORGES DE ANDRADE (UEFS)

Documento assinado digitalmente
 SELMA SOARES DE OLIVEIRA
Data: 13/06/2026 23:55:26-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Coorientadora: PROFª DRª SELMA SOARES (UEFS)

Documento assinado digitalmente
 GLAUCIA MARIA COSTA TRINCHÃO PAULO
Data: 09/06/2026 21:03:24-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Avaliadora: PROFª DRª GLAUCIA MARIA COSTA TRINCHÃO PAULO (UEFS)

Documento assinado digitalmente
 DOROTEA SOUZA BASTOS
Data: 10/06/2026 21:59:42-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Avaliadora: PROFª DRª DOROTEA SOUZA BASTOS (UFRB)

À minha mãe, Geane.

AGRADECIMENTOS

Algumas pessoas se mostram de extrema importância na trajetória de nossa vida, especialmente em percursos acadêmicos como o do mestrado, em que cada caminho percorrido foi desenhado com a ajuda de pessoas especiais.

Agradeço a **Deus**, por ter me guiado e me mantido forte e corajosa em meio às adversidades da vida, para que eu pudesse continuar acreditando na realização dos meus sonhos.

À **Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)**, por todo suporte, recepção e estrutura fornecidos durante o desenvolvimento da pesquisa.

À **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)**, pelo apoio por meio da bolsa de estudos, fundamental para a realização desta pesquisa.

Ao corpo docente do **Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI)**, que contribuiu de forma significativa para a minha formação, fornecendo apoio nas disciplinas, pesquisas e eventos acadêmicos, além de instruir e desenhar possibilidades para que eu pudesse escolher o meu caminho com mais clareza.

À minha orientadora, **Prof.^a Dr.^a Carla Borges de Andrade**, por me proporcionar navegar no universo da pesquisa, abordando e discutindo diversas possibilidades para que eu pudesse criar um projeto alinhado a uma das minhas paixões de vida: o muralismo. Agradeço também por sua compreensão e solidariedade nos momentos em que foi preciso me dedicar à saúde da minha mãe.

À coorientadora, **Prof.^a Dr.^a Selma Soares**, pelas conversas sobre suas experiências na arte e na vida.

À **Prof.^a Dr.^a Livia Dias de Azevedo**, coordenadora do PPGDCI, que se fez presente em cada etapa do mestrado. Agradeço pelo apoio e pelo incentivo à pesquisa. Também sou grata por sua solidariedade e carinho em momentos desafiadores.

À **Sabrina Pereira**, secretária no PPGDCI, que contribuiu além de suas funções administrativas e me fez acreditar que tudo daria certo, apesar das adversidades.

À minha **família**, toda a minha gratidão. Em especial, à minha **mãe**, Geane Lima de Azevêdo, mulher que me ensina todos os dias que é preciso ter coragem, ir atrás dos nossos sonhos e manter a fé acima de tudo. Sua força diante da vida transformou um momento difícil em exemplo de coragem, esperança e superação. Esta conquista também é sua.

À **Luciana, Maysa e Raví**, meus irmãos mais novos, vocês são o meu combustível.

Ao meu companheiro de vida, **Hállisson da Rocha Lopes**, que me ajudou nos momentos mais desafiadores dessa trajetória. Agradeço pelo carinho, pelo amor, pela amizade e pela parceria de sempre.

À minha amiga **Monique Ellem**, colega de profissão na arquitetura, que, mesmo distante geograficamente, contribuiu para que eu pudesse reorganizar meus pensamentos. Agradeço por ser uma escuta ativa e por mantermos uma conexão sincera e leve.

Também menciono **Jonas Neto**, querido amigo, colega de profissão e mestrando da Turma 2025 do PPGDCI, ao qual apresentei o mundo do muralismo e da pesquisa acadêmica. Agradeço pelo carinho, parcerias nos projetos de murais e pelas reflexões de sempre.

Por fim, e não menos importante, agradeço à **Turma 2024 do Mestrado**. Juntos, construímos uma relação de amizade e companheirismo por meio das trocas em sala de aula e nos corredores da universidade. Meus agradecimentos, em especial, à **Aline Batista** e **Carlos Eduardo**, colegas com quem tive boas interações e que, de certo modo, fizeram o percurso no mestrado ser um pouco mais leve e divertido.

RESUMO

Esta dissertação analisou a relação entre arte urbana e espaço urbano a partir da análise dos murais apresentados no documentário “Kobra: Auto-retrato” (2022). O objetivo geral da pesquisa consistiu em compreender de que forma os murais apresentados no documentário impactaram os espaços urbanos onde estão inseridos. Para isso, o estudo partiu de uma discussão teórica sobre o muralismo, abordando sua origem, desenvolvimento histórico e trajetória no Brasil, além de refletir sobre o papel das intervenções artísticas na construção simbólica da paisagem urbana. A pesquisa também realizou um levantamento de produções acadêmicas que discutem o muralismo e a arte urbana, situando o tema no campo dos estudos sobre cidade, cultura visual e espaço público. Metodologicamente, tratou-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, tomando como objeto os murais do documentário mencionado. A análise foi realizada por meio da observação de fotogramas do filme, buscando compreender como os murais dialogaram com o entorno urbano, a arquitetura e a experiência cotidiana dos sujeitos que transitam pela cidade. Os resultados indicaram que os murais atuam como elementos capazes de transformar a percepção da paisagem urbana, atribuindo novos significados aos espaços e contribuindo para a construção de memórias visuais e identidades culturais nos contextos urbanos contemporâneos.

Palavras-chave: desenho; muralismo; Eduardo Kobra; espaço urbano; documentário.

ABSTRACT

This dissertation analyzed the relationship between urban art and urban space based on an analysis of the murals presented in the documentary "Kobra: Self-Portrait" (2022). The overall objective of the research was to understand how the murals presented in the documentary impacted the urban spaces where they are located. To this end, the study began with a theoretical discussion of muralism, addressing its origin, historical development, and trajectory in Brazil, as well as reflecting on the role of artistic interventions in the symbolic construction of the urban landscape. The research also conducted a survey of academic productions that discuss muralism and urban art, situating the theme within the field of studies on city, visual culture, and public space. Methodologically, it was a qualitative research approach, taking as its object the stills of the murals from the aforementioned documentary. The analysis was carried out through the observation of stills from the film, seeking to understand how the murals interacted with the urban surroundings, the architecture, and the daily experience of the subjects who move through the city. The results indicated that murals act as elements capable of transforming the perception of the urban landscape, attributing new meanings to spaces and contributing to the construction of visual memories and cultural identities in contemporary urban contexts.

Keywords: drawing; muralism; Eduardo Kobra; urban space; documentary.

LISTA DE SIGLAS

BA	Bahia
COVID-19	<i>Coronavirus Disease 2019</i>
CURA	Circuito Urbano de Arte
EMP	<i>Escuela Nacional Preparatoria</i>
EUA	Estados Unidos da América
MAAU	Museu Aberto de Arte Urbana
MAM	Museu de Arte Moderna
ONU	Organização das Nações Unidas
RS	Rio Grande do Sul
SCIELO	<i>Scientific Electronic Library Online</i>
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Eduardo Kobra, muralismo e contemporaneidade no SCRIBD.....	79
Quadro 02: Muralismo e Eduardo Kobra na UFSM.....	80
Quadro 03: Análise de murais, conforme Sousa (2022).....	114
Quadro 04: Ficha técnica do filme “Nanook, O Esquimó”.....	144
Quadro 05: Ficha técnica do documentário “ <i>Why We Fight</i> ” (1942-1945), Frank Capra.....	147
Quadro 06: Ficha técnica do documentário “Cabra Marcado para Morrer” (1984), Eduardo Coutinho.....	150
Quadro 07: Ficha técnica do documentário “Cidade Cinza” (2013), Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo.....	152
Quadro 08: Ficha técnica do documentário “Lixo Extraordinário” (2010), Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley.....	154
Quadro 09: Ficha técnica do documentário “Pixo” (2009), Roberto Oliveira e João Wainer.....	155
Quadro 10: Ficha técnica do documentário “Kobra Auto-Retrato” (2022), Lina Chamie....	157

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Produzindo o primeiro mural.....	17
Figura 02: Primeiro mural finalizado.....	17
Figura 03: Mural infantil para uma igreja em Feira de Santana.....	18
Figura 04: Mural para uma loja de produtos naturais em Irecê.....	19
Figura 05: Mural em loja de artigos infantis no <i>Shopping Avenida</i> em Feira de Santana.....	19
Figura 06: Mural para um quarto em Feira de Santana.....	20
Figura 07: Mural em fachada de um <i>Pet Shop</i> em Feira de Santana.....	20
Figura 08: Mural para uma clínica de estética na <i>Avenida Center</i> em Feira de Santana.....	21
Figura 09: Mural em projeto comercial em Feira de Santana.....	22
Figura 10: Recorte do mural “Olhares da Paz” (2018), do artista Kobra.....	23
Figura 11: Registro do exército federal sem equipamentos adequados nas ruas do México em 1912.....	35
Figura 12: Porfirio Díaz.....	35
Figura 13: Muralista Diego Rivera.....	40
Figura 14: Primeiro mural de Diego Rivera: “ <i>La Creación</i> ”.....	41
Figura 15: Muralista David Alfaro Siqueiros.....	42
Figura 16: Mural “ <i>Retrato de la Burguesía</i> ” (1939-1940), de David Alfaro Siqueiros	43
Figura 17: Muralista José Clemente Orozco.....	44
Figura 18: Mural “ <i>Omnisciencia</i> ” (1925), de José Clemente Orozco.....	45
Figura 19: Releitura do mural “ <i>La Creación</i> ”, sob a perspectiva do retrato feminino.....	48
Figura 20: Primeira muralista mexicana: Aurora Rey.....	50
Figura 21: Mural “ <i>El Ataque a la Maestra Rural</i> ” (1936), Aurora Reyes. Centro Escolar Revolución. Cidade do México.....	51
Figura 22: Muralista Rina Lazo.....	52
Figura 23: Mural “ <i>Venerable Abuelo Maíz</i> ” (1996), Rina Lazo. Museo Nacional de Antropología. Cidade do México.....	53
Figura 24: Pintora mexicana María Izquierdo.....	53
Figura 25: Obra “ <i>La Tierra</i> ” (1996), María Izquierdo. Óleo sobre tela, 89.3 x 68.3 cm.....	54
Figura 26: Mural “ <i>Ejercicio Plástico</i> ”, David Siqueiros, 1934, Buenos Aires.....	56
Figura 27: Muralista brasileiro Cândido Portinari.....	59

Figura 28: Perspectiva 01 dos 12 afrescos que representam os “Ciclos Econômicos” brasileiros.....	60
Figura 29: Perspectiva 02 dos 12 afrescos que representam os “ciclos econômicos” brasileiros.....	60
Figura 30: Paineis “Guerra”, Cândido Portinari, 1952-1956.....	62
Figura 31: Paineis “Paz”, Cândido Portinari, 1952-1956.....	63
Figura 32: Paineis “Guernica”, Pablo Picasso, 1937.....	64
Figura 33: Muralista brasileiro Di Cavalcanti.....	65
Figura 34: Fotografia parcial da composição de murais para o Edifício Triângulo, Di Cavalcanti(1955).....	66
Figura 35: Os irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, “Os Gêmeos”	67
Figura 36: Mural da fachada do Museu de Arte Moderna. Os Gêmeos, 2010, São Paulo.....	68
Figura 37: Muralista brasileira Criola.....	70
Figura 38: Mural “Híbrida Ancestral - Guardiã Brasileira”, Criola, 2018, Belo Horizonte....	71
Figura 39: Muralista brasileiro Eduardo Kobra.....	72
Figura 40: Mural “Etnias” Eduardo Kobra, 2016. Rio de Janeiro.....	73
Figura 41: Mural “Ciência e Fé” Eduardo Kobra, 2022. Rio de Janeiro.....	74
Figura 42: Mural “Etnias” Eduardo Kobra, 2019. Rio de Janeiro.....	76
Figura 43: “Camaleão Morro do 94” obra do artista grafiteiro Cabal.....	84
Figura 44: Crianças e pedaços de madeira transformados em peças de arte no Morro do 94.....	84
Figura 45: Grafite de Alex Vallauri, 1982.....	89
Figura 46: Grafite de Os Gêmeos, São Francisco, EUA (2013).....	90
Figura 47: Grafite de Binho Ribeiro.....	91
Figura 48: Mural Fachada da ONU (Eduardo Kobra).....	91
Figura 49: Obra “Mestiço” (1934), de Portinari.....	101
Figura 50: Colagem com as obras “Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana” (1853); “Príncipe Obá” (1886); “A Redenção de Cam” (1893); e “A Negra” (1923).....	102
Figura 51: Colagem com as obras “Morro” (1933), “Cabeça de Negro” (1934) e “Mulher e Criança” (1936).....	103
Figura 52: Colagem com as obras “Índia e Mulata” (1934), “Mestiço” (1934) e “Lavrador e Café” (1934).....	104
Figura 53: Colagem com as obras “Café” (1934), “Café” (1938) e “Cacau” (1938).....	105

Figura 54: Mural Década de 1950, de Eduardo Kobra, em comemoração aos 152 de aniversário do município de Santa Maria/RS, 2010, nos Fundos da Biblioteca Pública, na Avenida Presidente.....	107
Figura 55: Grafite “Boca com Alfinete” (1973), de Alex Vallauri.....	113
Figura 56: Riquezas de São Luís” (2017). Kobra, São Luís - Maranhão.....	124
Figura 57: Mural “Um Mundo sem Guerra” (2024). Kobra, Tatuapé - São Paulo.....	125
Figura 58: Artista Jan Vormann (1983).....	128
Figura 59: Restauração de muro com peças de LEGO, Jan Vormann, Bocchignano-Itália..	128
Figura 60: Artista Steve Messam (1969).....	129
Figura 61: Obra “Pontiagudo”, Steve Messam, 2017, Escócia - Reino Unido.....	130
Figura 62: Artista El Mac (1980).....	131
Figura 63: Mural “Monumento do Amor”, El Mac (colaboração de Aise Born e Augustine Kofie), 2024, Los Angeles - Califórnia.....	131
Figura 64: Mural “ <i>Flower Thrower</i> ”, Banksy, 2003, Cisjordânia - Palestina.....	133
Figura 65: Artista Ed Ribeiro (1952).....	134
Figura 66: Mural “Em busca da Luz” (2020), Ed Ribeiro.....	134
Figura 67: Artista Camila Rosa (1988).....	135
Figura 68: Mural de Camila Rosa, 2023.....	136
Figura 69: Artista Mundano (1986).....	137
Figura 70: Mural “Operários de Brumadinho” (2020), Mundano, São Paulo.....	137
Figura 72: Mural do Edifício Triângulo com destaque ao processo de degradação e as <i>Tags</i> . Di Cavalcanti (1955).....	139
Figura 73: Mural do artista Kobra em deterioração.....	141
Figura 74: Cineasta Robert Flaherty (1884-1951).....	143
Figura 75: Documentário “Nanook, O Esquimó” (1922), Robert Flaherty.....	144
Figura 76: Documentário “ <i>Why We Fight</i> ” (1942-1945), Frank Capra.....	146
Figura 77: Cineasta Frank Capra (1897-1991).....	147
Figura 78: Cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014).....	149
Figura 79: Documentário “Cabra Marcado para Morrer” (1984), Eduardo Coutinho.....	150
Figura 80: Documentário “Cidade Cinza” (2013), Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo.....	152
Figura 81: Documentário “Lixo Extraordinário” (2010), Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley.....	153
Figura 82: Artista Vik Muniz.....	154

Figura 83: Documentário “Pixo” (2009), Roberto Oliveira e João Wainer.....	155
Figura 84: Documentário “Kobra Auto-Retrato” (2022), Lina Chamie.....	156
Figura 85: Fotograma do mural do Kobra na comunidade.....	164
Figura 86: Fotograma com foco no mural do Kobra.....	164
Figura 87: Fotograma do mural do Kobra em área de passagem.....	166
Figura 88: Fotograma de crianças ajudando no processo da pintura do mural do Kobra na escola em que estudou.....	169
Figura 89: Fotograma do mural de uma criança indígena “Alta Mira” Kobra.....	171
Figura 90: Fotograma do mural do Kobra em deterioração.....	174

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS IDEIAS.....	16
2 SELECIONANDO AS TINTAS.....	27
2.1 PARADIGMA FENOMENOLÓGICO.....	27
2.2 ABORDAGEM QUALITATIVA.....	28
2.3 ESTUDO DE CASO.....	29
2.3.1 Primeira etapa: questões.....	29
2.3.2 Segunda etapa: proposições.....	30
2.3.3 Terceira etapa: unidade de análise.....	30
2.3.4 Quarta etapa: lógica que une os dados às proposições.....	30
2.3.5 Quinta etapa: critérios para interpretação dos dados.....	30
2.4 ANÁLISE FÍLMICA.....	31
3 TRAÇANDO AS LINHAS: DA ORIGEM DO MURALISMO À CHEGADA AO BRASIL E SUA POPULARIZAÇÃO.....	34
3.1 MURALISMO NO MÉXICO.....	34
3.2 MURALISMO NO BRASIL.....	55
4 CRIANDO OS ESBOÇOS.....	78
4.1 ANÁLISE DOS ESTUDOS SELECIONADOS.....	81
4.1.1 O <i>Graffiti</i> e os Símbolos Urbanos na arteterapia.....	81
4.1.2 A Ressignificação da Arte Fora dos Museus: Eduardo Kobra e o Muralismo nas Ruas da Capital de São Paulo.....	85
4.1.3 A Arte Expressiva e Contestadora do Grafite.....	87
4.1.4 Força das Ruas.....	92
4.1.5 Arte e Cidade: Policromia e Polifonia das Intervenções Urbanas.....	94
4.1.6 O Negro e o Mestiço na Pintura de CândidoPortinari na Década de 1930.....	98
4.1.7 O Mural de Eduardo Kobra em Santa Maria: Uma Relação com a Arte Pública.....	106
4.1.8 Traçados, Cores e Riscos: Etnografia de uma Cidade Redesenhada pela Pichação/Graffiti.....	108
4.1.9 A influência do Capital nas Obras do Muralista Eduardo Kobra e do Grafiteiro Banksy.....	111
4.1.10 América Latina no Século XX: Resoluções, Muralismos, Imperialismo e Dependência.....	116

4.2 DEFININDO O ESBOÇO.....	117
5 AS TEXTURAS DO ENTORNO: AS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NO ESPAÇO URBANO.....	120
6 DOCUMENTÁRIO: QUANDO O MURO VIRA TELA E O CINEMA, PINCEL....	143
7 DESENHANDO OS DETALHES: UMA ANÁLISE DETALHADA DOS FOTOGRAMAS.....	163
8 DEIXANDO MINHA ASSINATURA.....	178
REFERÊNCIAS.....	181
ANEXOS.....	193
ANEXO A - MINIATURA DE MURAI DESENHADOS PELA AUTORA.....	193

1 PRIMEIRAS IDEIAS

“[...] Nunca pintei sonhos, só pintei a minha própria realidade” (Kahlo).

A presente dissertação é vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, na Área de Concentração Desenho, Registro e Memória Visual e Linha de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Desenho. Nela se discute, através da análise de fotogramas, a temática referente ao movimento artístico muralismo.

A arte urbana, de maneira ampliada, é uma manifestação caracterizada por diferentes expressões artísticas, como o grafite, a performance, a música de rua, os cartazes e, dentre outras, destaco o muralismo. Como boa parte das outras expressões, o muralismo utiliza as paredes para expressar ideias. O que o diferencia é que, atualmente, por ter adquirido uma caracterização de produto mercadológico, o movimento vem obtendo uma trajetória mais engajada com a arquitetura, pois acaba sendo uma solução para integrar espaços arquitetônicos que precisam de uma identidade artística. Entendo que essa elo entre arte e ambiente construído “[...] pode ser compreendido como uma das maneiras humanas de refletir sobre nós mesmos, sobre nossa própria existência, sobre o mundo em que habitamos, e sobre a natureza [...]” (Peixoto, 2013, p. 21).

Recorto o muralismo para a pesquisa por conta do envolvimento como artista na cidade de Feira de Santana - BA e região, onde venho, durante 5 (cinco) anos, trabalhando com murais internos e externos, seja de maneira individual ou em parcerias. Comecei a trabalhar com desenho quando cursei *Design Gráfico*, na Gracom¹, de 2014 a 2016, e foi nesse período que firmei meu interesse em Arquitetura e Urbanismo, curso que iniciei em 2017.

Os rumos mudaram em 2019, período em que estava no sexto semestre. Era estagiária em um escritório de Arquitetura em Feira de Santana e realizava trabalhos externos ao escritório, criando arte digital como ilustradora e *designer* autônoma. Foi quando minha chefe, que já tinha conhecimento sobre minhas habilidades artísticas, convidou-me para pintar a loja de artigos infantis que ela estava inaugurando: foram 5 (cinco) paredes e 1 (um) teto. Esse foi o meu primeiro trabalho como muralista que foi executado no início de 2020 (Figura 01). A

¹ Gracom é uma empresa de ensino de computação gráfica e tecnologia com foco em animação e efeitos visuais. A unidade em que estudei era situada em Feira de Santana (BA), na Avenida Getúlio Vargas, em frente à Praça de Alimentação da cidade, mas encerrou suas atividades em 2022.

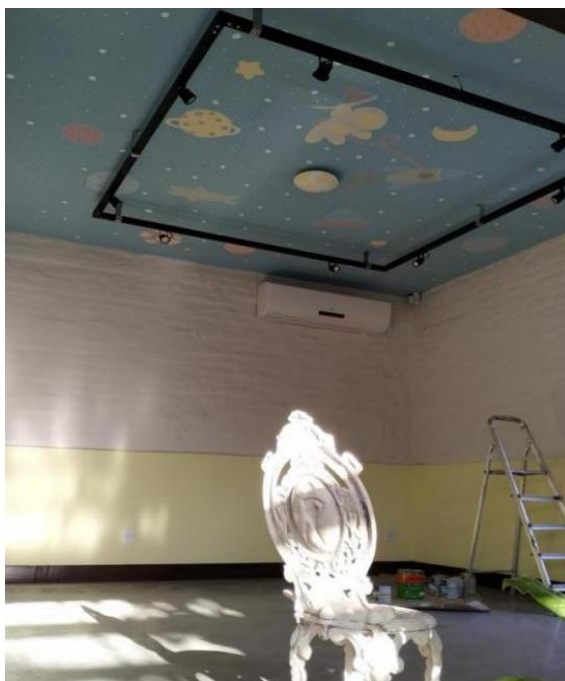
partir desse projeto, surgiram outras oportunidades, somando-se atualmente por volta de oitenta murais realizados. Enxerguei ali a oportunidade de trabalhar com algo novo, trabalho que só via sendo valorizado em grandes capitais, como São Paulo, e que em Feira de Santana era pouco explorado.

Figura 01: Produzindo o primeiro mural



Fonte: Acervo pessoal da autora (2020).

Figura 02: Primeiro mural finalizado



Fonte: Acervo pessoal da autora (2020).

O ano de 2020 foi o período em que se proliferava a COVID-19, mas concluí a graduação mesmo com tamanha dificuldade, por conta do isolamento em casa. Nesse cenário, levava os trabalhos como arquiteta e muralista em paralelo, seguindo assim até hoje. Procurei estratégias nas quais poderia fazer a integração das duas áreas, projetando e pintando um mesmo espaço ou fazendo contatos no mundo da Arquitetura com o intuito de inserir o mural nos projetos arquitetônicos. Foi assim que realizei murais em diversos lugares da Bahia, incluindo Feira de Santana (Figura 03) e Irecê (Figura 04), desenhando em ambientes comerciais (Figura 05), residenciais (Figura 06), fachadas (Figura 07), galerias (Figura 08) e diversos outros segmentos.

Figura 03: Mural infantil para uma igreja em Feira de Santana



Fonte: Acervo pessoal da autora (2023).

Figura 04: Mural para uma loja de produtos naturais em Irecê



Fonte: Acervo pessoal da autora (2021).

Figura 05: Mural em loja de artigos infantis no *Shopping Avenida*, em Feira de Santana



Fonte: Acervo pessoal da autora (2025).

Figura 06: Mural para um quarto em Feira de Santana



Fonte: Acervo pessoal da autora (2022).

Figura 07: Mural em fachada de um *Pet shop* em Feira de Santana



Fonte: Acervo pessoal da autora (2024).

Figura 08: Mural para uma clínica de estética na Avenida *Center*, em Feira de Santana



Fonte: Acervo pessoal da autora (2021).

No início, não fiz nenhum curso profissionalizante, fui aprendendo com base em pesquisas pela *internet* de maneira autodidata. As pesquisas eram feitas no *Google* e no *YouTube*: procurava por textos e vídeos cuja temática fosse o processo de pintura em parede, e fui direcionando esses ensinamentos para a pintura artística em mural. Por conta da minha formação acadêmica, já tinha conhecimento sobre materiais; e o que não sabia sobre execução e técnicas para ampliar um desenho, fui aprendendo na prática. Por volta de 2021, ganhei um Curso de Arte em Parede em um sorteio, que aconteceu na página do *instagram* da artista Lela Brandão², onde os seguidores interessados deveriam preencher um formulário pelo *Google Forms* e aguardar o sorteio eletrônico. Após ser sorteada, a autora do curso forneceu o material através da plataforma Eduzz³, uma plataforma de cursos virtuais. Esse curso me fez aprender mais sobre materiais, como o uso de cada marcador para determinado ambiente, pois existem materiais que só podem ser usados em ambientes internos; também ensinou como conseguir clientes, como publicar meu trabalho, como precificar um mural e gerar um orçamento; como descobrir um estilo próprio, além de incluir aulas sobre cópia, inspiração, ética e temáticas do empreendedorismo.

² Instagram da Lela Brandão, onde aconteceu o sorteio: @estudiosinestesia.

³ www.eduzz.com.

Com o aperfeiçoamento das técnicas, hoje consigo otimizar o tempo e gerenciar da melhor maneira os projetos de arquitetura e os murais. Atualmente, conto com a parceria do Jonas Neto⁴, um artista e arquiteto residente em Feira de Santana, que contribui para os murais com demandas mais complexas. Como exemplo, a Figura 09 apresenta um mural que foi realizado por nós em Feira de Santana e possui em torno de oito metros de pé direito (altura entre o piso e o teto), onde foi preciso utilizar um andaime para ser executado.

Figura 09: Mural em projeto comercial em Feira de Santana



Fonte: Acervo pessoal da autora (2025).

A intenção de escrever sobre o mural surgiu do desejo de compreender sobre os acontecimentos que permeiam o processo criativo de um projeto artístico, como: as demandas que os clientes trazem, o significado dos elementos que compõem um mural e a experiência de pintá-lo. Como pontua Isoda (2013, p. 19) “O ato de desenhar envolve muitas etapas, procedimentos, ações - muitas delas intelectuais, mentais, outras físicas, corporais, materiais. O contexto também influencia e participa, seja ele histórico, seja espacial”. Além disso, como artista, o envolvimento é ainda maior, pois quando me insiro nesse processo, passo a ser transformada por vivências, memórias e subjetividades, porque todo trabalho traz consigo a

⁴ Instagram do artista Jonas Neto: @arquitetojon.

história de uma família e/ou empresa e suas memórias. Toda variedade de informações que recebo passa a ser um meio de aprender sobre determinado assunto através do desenho. “A arte que retrata a história também se coloca como um texto a ser apreendido, decodificado, não só por estar relacionada com as preexistências, como também por condensar toda uma série de imagens, com seus resultados e significados multifacetados [...]” (Oliveira; Trinchão, 2000, p. 03).

Por meio do documentário, a pesquisa buscou analisar os elementos artísticos dos murais e, também, os desenhos das cidades que aparecem no entorno das representações artísticas. Como argumenta Peixoto (2013), o desenho artístico, diferente de outras maneiras de desenhar, tem a característica de retratar além do visível, considerando também o registro de elementos imateriais. Então percebe-se que “[...] a ação de desenhar está intimamente ligada à capacidade humana de percepção, compreensão e comunicação” (Isoda, 2013, p. 25).

A partir desses parâmetros sobre desenho, esta análise foi baseada nos murais feitos pelo artista Eduardo Kobra que, dentre vários muralistas contemporâneos, foi definido para a pesquisa porque, além de trazer cores vibrantes nas paredes, o artista se posiciona na atualidade como um desenhador urbano que une arte e representatividade, obtendo como característica em seus murais o destaque de pessoas e temáticas importantes, como: desenhos que reflitam sobre a paz, o racismo, o apagamento da história dos povos indígenas e sobre a violência, como mostra a Figura 10, com um recorte do mural que retrata o Mahatma Gandhi segurando uma placa com a descrição “*No Violence*”.

Figura 10: Recorte do mural “Olhares da Paz” (2018), do artista Kobra



Fonte: <https://www.eduardokobra.com/projeto/9/olhares-da-paz> (2018).

Como discorrem Trinchão e Oliveira (1998, p. 156), “[...] o ato de desenhar não é só uma forma de expressão, como também traz em si, a ideia de perpetuar como uma forma de registrar [...]”. E no que diz respeito ao mural, é uma forma de desenho porque, como artista desenhadora, entendo o desenho como algo que tem uma interpretação única, como um registro que possibilita acessar outros contextos, indo além de servir apenas como ilustração para apoio textual, como se costuma ver. Assim como usamos palavras para construir ideias em forma de texto, as imagens se expressam através de desenhos (Peixoto, 2013).

A partir do momento em que um desenho comunica algo em prol de uma luta coletiva, como denunciar injustiças, exaltar as origens ou celebrar a cultura, passa-se a compreender o desenho do mural também como um ato de resistência, como se a cidade fosse palco de reflexão para esses registros. Como argumenta Derdyk (2020, p. 300), “Apropriar-se de qualquer linguagem expressiva é também legitimar nossas origens, aprofundando certas ordenações estruturantes dos processos de aquisição do pensamento e produção de conhecimento que nasce do sensível.” Essa apropriação pode ir além de um desenho artístico com técnicas, podendo se tornar também uma visão de mundo, de como sonhamos, dilogamos e criamos determinados contextos através do desenho. Como completa Isoda (2013, p. 25), o desenho é potente como “[...] uma linguagem, uma técnica, mas é também, uma maneira de pensar, de ver, de entender, de projetar, de idear, de executar, divagar, dialogar [...]”.

O muralismo, juntamente com outras intervenções artísticas, tem a possibilidade de ser distribuído de forma fluida e integrada à arquitetura da cidade, com obras de grande relevância, carregadas de memórias, e possibilitando a construção de novas recordações para uma sociedade acostumada com muros cinzas e sem vida. Além do impacto cultural e da tentativa de evidenciar a valorização da arte urbana, os temas aqui abordados podem favorecer para que a sociedade promova vozes e diminua a aproximação com conceitos marginalizados atribuídos ao muralismo, resultando em inclusão social por intermédio da arte. Assim sendo, o muralismo, como parte integrante da cidade, pode ser associado à revitalização de um espaço cujo ambiente havia se desvinculado da população.

Dito isso, o muralismo do Eduardo Kobra foi discutido através do documentário do artista intitulado “Kobra Auto-retrato” (2022), que se constitui como fonte de análise para compreender aspectos sociais que permeiam o muralismo. No documentário, são relatadas as experiências de vida do artista Kobra e como essas vivências moldaram o seu processo criativo atualmente, afinal, o que é representado no desenho conta também a história de quem o cria. Por isso, a escolha em trabalhar com a análise dos fotogramas desse documentário se pautou na ideia de que a construção cronológica do filme contribui para compreender a

construção da identidade artística do Kobra e, conseqüentemente, como sua obra ali reunida e apresentada impacta espaços e grupos diversos. Este estudo, portanto, não é apenas sobre o resultado final de uma obra de arte, mas também sobre a trajetória e processo criativo que moldaram cada mural.

Nesse contexto, ao analisar criticamente o filme “Kobra Auto-Retrato” (2022), almejamos não somente promover um debate sobre muralismo, mas também elucidar a imagem que seus murais imprimem na paisagem urbana. Além disso, pudemos evidenciar que o mencionado artista se tornou uma figura de representação social para indivíduos com trajetórias semelhantes, a partir de sua arte política e social, além de ter contribuído amplamente para a popularização da arte brasileira que, recorrentemente, faz-se de maneira desigual, estando localizada principalmente em lugares restritos e de menor tráfego de pessoas, como museus e galerias.

Interpretando os murais do artista Kobra, a presente pesquisa contribui também com as instituições de ensino, estimulando entre os jovens um interesse por atividades culturais e artísticas, de modo específico as populares e urbanas, bem como com outros pesquisadores, incentivando futuros estudos sobre o muralismo, ampliando o conhecimento de diferentes áreas acadêmicas, como a Arquitetura, o Urbanismo, a Comunicação, o Desenho e as Artes Visuais, como um todo.

Como os murais apresentados no documentário “Kobra Auto-retrato” (2022) impactam os espaços urbanos onde se inserem? Como objetivo geral compreender de que forma os murais apresentados no documentário “Kobra Auto-retrato” impactam os espaços urbanos onde estão inseridos. E, mais especificamente, quisemos: a) narrar a história do muralismo, desde sua origem até a chegada e popularização no Brasil; b) apresentar e discutir estudos acadêmicos recentes que tematizam e relacionam o muralismo ao espaço urbano; c) analisar o desenho das cidades em que os murais do Kobra estão disponíveis, percebendo os impactos gerados por eles; e d) analisar como o muralismo contemporâneo se articula com o espaço arquitetônico urbano.

A fim de melhor entender como este estudo está desenhado, temos sua organização em seções: a primeira, esta Introdução, intitulada “**Primeiras ideias**”, em que apresentamos os elementos basilares da pesquisa: o objeto, o problema, a justificativa, os objetivos e a estrutura textual. A segunda seção contém a Metodologia adotada no desenvolvimento da pesquisa, e é identificada com o título “**Selecionando as Tintas**”.

A seguir, a seção 3, nomeada “**Traçando as Linhas: da Origem do Muralismo à chegada ao Brasil e sua Popularização**”, que expõe a história do muralismo a partir de seu

surgimento, os principais artistas da época, a participação das mulheres mexicanas, objetivos sociais e políticos, até a expansão do muralismo e suas adaptações, os primeiros registros do muralismo no Brasil, os principais artistas brasileiros e a relação do muralismo com o modernismo brasileiro.

A quarta seção, de título **“Criando os Esboços”**, apresenta o Estado da Arte que construímos acerca da temática. Em seguida, na seção 5, intitulada **“As texturas do Entorno: as intervenções Artísticas no Espaço Urbano”**, relatamos sobre o espaço urbano e as modificações da paisagem urbana; sobre as principais formas de intervenções muralistas na contemporaneidade; o diálogo entre a arte e a paisagem urbana; bem como os murais que moldam a memória visual das cidades e a permanência dos murais como patrimônio cultural.

A seção 6, nomeada **“Documentário: Quando o Muro Vira Tela e o Cinema, Pincel”**, discute a trajetória do documentário como expressão artística e social, os principais momentos da história do gênero documental, destaques de obras marcantes do cinema e um olhar sobre o documentário **“Kobra auto-retrato”** (2022).

A seção 7, intitulada **“Desenhando os Detalhes: uma Análise Detalhada dos Fotogramas”**, expõe as análises que tecemos a partir do filme, com base nos conceitos e autores com os quais dialogamos ao longo da pesquisa. E, por fim, temos a oitava seção, com as Considerações Finais, a que estamos nomeando de **“Deixando Minha Assinatura”**.

2 SELECIONANDO AS TINTAS

*“A intuição caracteriza todos os processos criativos.
Ao ordenar, intuimos. As opções, as comparações,
as avaliações, as decisões, nós as intuimos.
Intuímos as visões de coerência”* (Ostrower, 1987, p. 68).

Este estudo investiga como o muralismo impacta o espaço urbano. A análise se estrutura a partir de experiências subjetivas e de vivências, optamos pela utilização de métodos que possibilitem o entendimento minucioso das representações que as obras de arte urbana assumem para a cidade e os seus moradores. Desse modo, a pesquisa se desenha a partir do Paradigma Fenomenológico, assumindo uma perspectiva qualitativa para embasar os métodos adotados para produção e análise dos dados, quais sejam, respectivamente, o Estudo de Caso e a Análise Fílmica.

2.1 PARADIGMA FENOMENOLÓGICO

O paradigma fenomenológico, idealizado por Edmund Husserl no final do Século XX, propõe a investigação das essências e da experiência vivida pelos sujeitos, considerando seus significados particulares. Bicudo (2020, p. 39), seguidora dos princípios da fenomenologia husserliana, completa que “É importante destacar que o ato de perceber se dá na subjetividade do sujeito, donde a percepção clara do fenômeno ocorre na vivência do corpo-vivente [...]”. Assim sendo, o estudo fenomenológico, como diz Husserls, deve “[...] ir às coisas, elas mesmas [...]” (Bicudo, 2020, p. 33), ou seja, à experiência vivida de forma imediata e sem preconceitos, oferecendo uma perspectiva detalhada daquilo que é vivido no cotidiano.

Para Bicudo (2020, p. 34), “A fenomenologia entende o dado como o que chega ao sujeito que, de modo atento, olha para algo querendo saber do que se trata. Esse algo poderia ser visto como a ‘coisa’ que nos escapa ao conhecimento, mas que se doa aos nossos sentidos, em seus modos de doação”.

Para compreender a utilização do paradigma fenomenológico, Alves, Buffon e Neves (2023) explicam que ele permite a compreensão da experiência humana a partir da perspectiva

daqueles que a vivenciam. Os autores enfatizam que ele é comumente utilizado para analisar fenômenos com significados profundos e subjetivos.

Bello (2006) também reforça a importância desse modelo, destacando seu valor ao capturar as particularidades da experiência vivida. A autora argumenta que a fenomenologia oferece um caminho para acessar a realidade dos sujeitos a partir de uma postura reflexiva que se desdobra na investigação de como os fenômenos aparecem à consciência. É importante entendermos, “[...] então, fenomenologia como reflexão sobre um fenômeno ou sobre aquilo que se mostra. O nosso problema é: o que é que se mostra e como se mostra” (Bello, 2006, p. 18).

2.2 ABORDAGEM QUALITATIVA

A escolha da abordagem qualitativa nesta pesquisa fundamenta-se na sua capacidade de acessar e explorar as experiências subjetivas e as significações atribuídas pelos sujeitos ao contexto estudado. Segundo Dourado e Ribeiro (2023, p. 15) “Uma dimensão que não deve ser abstraída quando da realização da pesquisa qualitativa é que ela inclui a subjetividade do pesquisador expressa na escolha do tema [...]”. “Nesse tipo de pesquisa, a preocupação não é com a representatividade numérica do grupo pesquisado, [ou do material coletado] mas com o aprofundamento da compreensão da situação de pesquisa escolhida” (Dourado; Ribeiro, 2023, p. 16).

Para Minayo (2009, p. 21), “A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se ocupa, nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado.” A autora argumenta que a pesquisa qualitativa trabalha com motivações e valores, e que essa abordagem faz parte da realidade social (Minayo, 2009).

Em nossa pesquisa, o uso da abordagem qualitativa aliado ao paradigma fenomenológico tem como intenção ampliar as ideias e conceitos dos fenômenos, buscando revelar os significados presentes no filme em tela e ampliar informações sobre as experiências do artista e dos conceitos dos murais.

2.3 ESTUDO DE CASO

O estudo de caso, segundo Yin (2001, p. 32), “[...] é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos.” É dessa maneira que procuramos evidenciar o fenômeno muralismo dentro do contexto da cidade.

O caso desta pesquisa é o filme “Kobra: auto-retrato” (2022). Através de sua análise, pretendemos evidenciar as nuances que o muralismo evoca, desde pequenas insurgências no contexto urbano que, inicialmente, passam despercebidas, até maiores e complexas questões, contra as quais o muralismo luta desde o seu surgimento.

Dessa forma, o documentário possibilitará a discussão do muralismo de maneira a identificar na própria linha do tempo do artista Kobra as singularidades que, seguindo os critérios do Estudo de Caso, serão evidenciadas através da versatilidade desse método. “Do ponto de vista da pesquisa científica, pode-se destacar a flexibilidade do Estudo de Caso como uma de suas características” (Pereira; Godoy; Terçariol, 2009, p. 425).

Portanto, seguindo as etapas estabelecidas por Yin (2001, p.42), cinco componentes são necessários para o desenvolvimento do estudo de caso: “1. as questões de um estudo; 2. suas proposições, se houver; 3. sua(s) unidade(s) de análise; 4. a lógica que une os dados às proposições; e 5. os critérios para se interpretar as descobertas”.

2.3.1 Primeira etapa: questões

Ao trabalhar o muralismo no filme do Kobra, pensamos em destacar três pontos que ressaltam o mural em suas narrativas: a) como o muralismo produzido por Eduardo Kobra influencia a percepção do espaço urbano; b) de que maneira o documentário representa a relação entre muralismo e comunidades periféricas; e c) conforme representadas no documentário, identificar quais narrativas sobre identidade urbana e transformação social surgem nos murais e na trajetória do Kobra.

2.3.2 Segunda etapa: proposições

Com base nas questões apresentadas, algumas proposições foram levantadas com o intuito de direcionar a análise dos dados posteriormente, como: a) a utilização do muralismo como ferramenta de expressão e valorização; b) a forma como os murais do Kobra atuam e reconfiguram o espaço urbano promovendo um debate de identidade local; c) o diálogo entre o artista e a comunidade.

2.3.3 Terceira etapa: unidade de análise

Na terceira etapa, como mencionado, a unidade de análise será o documentário “Kobra Auto-retrato” (2022), que contará com uma coleta de dados centralizada nas representações visuais e em como o muralismo é evidenciado nas narrativas do filme.

2.3.4 Quarta etapa: lógica que une os dados às proposições

A quarta etapa, que procura relacionar os dados coletados às proposições, reúne os seguintes elementos: a) seleção de cenas evidenciando os murais e a interação do artista e da comunidade com as obras; b) análise das narrativas onde se evidencia o muralismo e o espaço periférico; c) observação de como o documentário exhibe a valorização do muralismo.

2.3.5 Quinta etapa: critérios para interpretação dos dados

Por último, foram estabelecidos alguns critérios para a interpretação do material coletado: a) recorrência do tema muralismo enfatizando a inclusão de grupos periféricos e a identidade urbana; b) interação da comunidade periférica com as obras e como isso reflete no impacto social; c) elementos que evidenciem a experiência urbana por meio do muralismo.

2.4 ANÁLISE FÍLMICA

A análise fílmica é um protocolo de análise de dados que tem a finalidade de identificar nas partes ou cenas de um filme significados consistentes sobre determinada temática. “[...] a análise é um tipo de discurso sobre os filmes, realizado a partir de um olhar analítico que, diferente da avaliação e atribuição de juízos de valor próprios à crítica cinematográfica, ao contrário, busca produzir conhecimento.” (Uchôa; Adamatti, 2009, p. 291)

Autores como Pires e Nogueira (2012, p. 641) fundamentam a análise fílmica como sendo a “[...] descrição de cenas, seguida pela interpretação dos vários elementos que as compõem para, em última instância, alcançar a análise propriamente dita.” E ainda reforçam o argumento de que o analista precisa impor o seu olhar, deixando uma parte de subjetividade em cada parte analisada (Pires; Nogueira, 2012).

Para Aumont e Marie (2004, p. 15) “[...] tal como a teoria ‘do cinema’, a análise de filmes é uma actividade acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais explicativa.” Ou seja, tendo como princípio motriz a realização de uma descrição, a análise fílmica deve ser embasada em objetivos predeterminados que a constituam, para que o ato de decompor o filme enfatize um movimento que “[...] evita cair em interpretações/observações despropositadas ou pouco pertinentes” (Penafria, 2009, p. 2).

É pertinente definir os princípios que diferenciam a crítica de uma análise fílmica. A crítica “[...] reflecte uma atitude baseada na efusão amorosa face ao objecto e raramente se harmoniza como o prazer da pesquisa analítica” (Aumont; Marie, 2004, p. 12). Ela tem o papel de transmitir uma informação, é uma avaliação promovida por veículos de comunicação, tornando-se indiferente à análise, por mais que os dois conceitos tratem de uma abordagem cinéfila (Aumont; Marie, 2004).

Cabe enfatizar que “Cada elemento de um filme particular é decodificado em função de uma visão do mundo definida pelo analista” (Aumont; Marie, 2004, p. 37). Assim, para cada análise, há determinados instrumentos que direcionam a pesquisa por uma ramificação distinta de outra, mesmo tratando-se do mesmo filme.

Penafria (2009, p. 4) sintetiza que “[...] a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objectivos estabelecidos a priori e que se trata de uma actividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme”. Portanto, os instrumentos e objetivos estabelecidos necessitam ser previamente estruturados para que se possa observar o filme com um olhar mais criterioso.

Ainda sobre o conceito de análise fílmica, é importante considerar que “[...] uma análise define-se por uma intenção de conjunto e uma estratégia global: essa intenção e essa estratégia é que determinam o recurso a um dado ‘instrumento’, ou antes a um dado estado intermediário do objecto” (Aumont; Marie, 2004, p. 45). E os mencionados instrumentos da análise fílmica seriam a “[...] descrição, citação e documentação” (Uchôa; Adamatti, 2009, p. 292).

Os instrumentos descritivos têm a possibilidade de descrever todos os processos do filme, desde a narração até a descrição dos recursos audiovisuais. Já o instrumento de citação tem o objetivo de enfatizar o texto do filme, enquanto os instrumentos documentais descrevem o filme levando em consideração o tema e fontes externas (Aumont; Marie, 2004).

Segundo Penafria (2009), a análise fílmica pode ser de quatro tipos: a) análise textual, que estuda o filme a partir da sua produção como texto; b) análise de conteúdo, que extrai do filme um relato e leva em consideração como o filme discorre sobre a temática abordada; c) análise poética, que se dedica a apontar sensações que um filme transmite ao sujeito espectador; e d) a análise da imagem e som, que se fundamenta em questões cinematográficas e tem como objetivo a utilização do filme como expressão. Iremos nos limitar nesta pesquisa ao estudo do conteúdo e ao da imagem e som.

Sobre a análise de conteúdo, Penafria (2009, p. 6) destaca que “Este tipo de análise considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme”. A proposta dessa análise compactua com a da nossa pesquisa, visto que será analisado um filme a partir de seu tema, e o primeiro processo a ser realizado caracteriza-se por criar um resumo do filme e fazer a separação de seus elementos visando debater o tema (Penafria, 2009).

O outro tipo de análise que adotaremos será a da imagem e som que, para Penafria (2009, p. 7), “Este tipo de análise centra-se no filme em si como obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito” (Penafria, 2009, p. 7). Assim sendo, ao fazer uma devida análise de imagem, “[...] o analista considera o filme como resultado do conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (Penafria, 2009, p. 7).

Neste estudo, para procedermos à análise fílmica, faremos uso de fotogramas, os quais serão nossos dados a serem analisados. Aumont e Marie (2004) relatam que o fotograma é o ato de congelar um determinado tempo do filme a fim de inibir o que se tem como característica de um vídeo, que é o movimento. Penafria (2009, p. 8) completa que “[...] é

necessário que esses fotogramas não sejam apenas utilizados para embelezar o texto, há que transformá-los num instrumento de trabalho [...]”, com o objetivo de estabelecer uma sequência lógica de fatos e que deve-se “[...] aproveitar a ‘facilidade’ com que ele permite estudar parâmetros formais da imagem [...]” (Aumont; Marie, 2004, p. 74).

Dessa forma, levaremos em consideração no exercício da análise dos dados, aspectos que são considerados essenciais, segundo Penafria (2009): a identificação do filme, a dinâmica da narrativa, pontos de vista, cenas principais do filme e conclusões.

3 TRAÇANDO AS LINHAS: DA ORIGEM DO MURALISMO À CHEGADA AO BRASIL E SUA POPULARIZAÇÃO

“Como pode a arte invocar imagens e necessidades de libertação que penetram na profunda dimensão da existência humana, como pode ela articular a experiência não só de uma classe particular, mas de todos os oprimidos?” (Marcuse, 2007, p. 49).

3.1 MURALISMO NO MÉXICO

Os ideais do muralismo, também conhecido como Escola Mexicana de Pintura, surgiram no início do Século XX, por volta de 1920, como um desdobramento direto do contexto pós-revolucionário no México (Oudin, 2009). Segundo Ajzenberg (2024), o início efetivo da execução das pinturas murais ocorreu em 1922. Esse movimento artístico está vinculado à Revolução Mexicana, ocorrida entre 1910 e 1920 (Figura 11), marcada por intensos conflitos e tensões entre o governo, os povos indígenas e os camponeses. Tal cenário resultou em marcas de dor e sofrimento, atingindo cerca de 15 (quinze) milhões de habitantes mexicanos (Oudin, 2009). “A guerra era fenômeno comum no México do Século XIX, desde a luta por independência em 1810, conflitos civis, rebeliões e invasões estrangeiras marcaram o tortuoso caminho de constituição do Estado nacional mexicano” (Tosi, 2016, p. 149).

Diante desse panorama, o muralismo nasceu como uma ferramenta da Revolução, com o propósito de utilizar a arte para narrar os acontecimentos históricos e sociais decorrentes desses conflitos, tornando-se um importante meio de expressão política e cultural do período (Prado, 2020; Ajzenberg, 2024). Completa Soares (2016, p. 01), informando que a revolução “[...] inspirou ações culturais e artísticas de fôlego, nos campos da pintura muralista, da fotografia e da literatura, entre outros”.

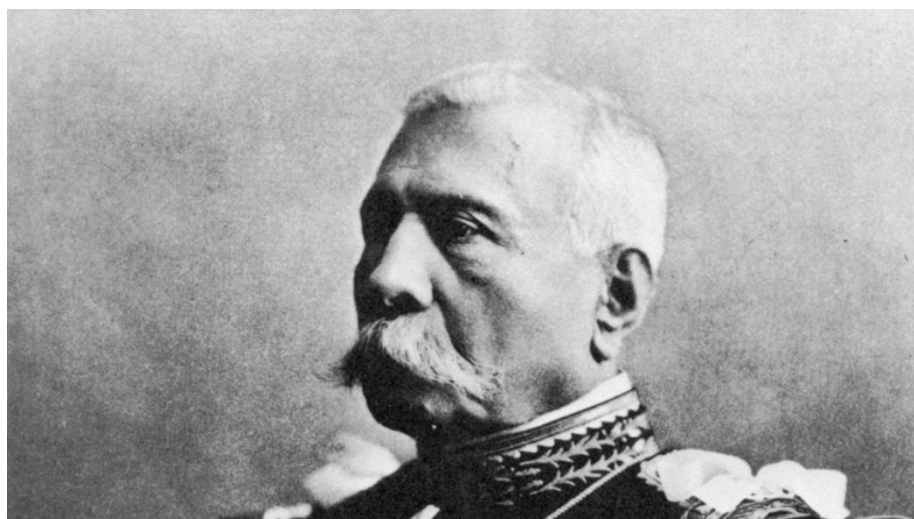
Figura 11: Registro do exército federal sem equipamentos adequados nas ruas do México em 1912



Fonte: Oudin (2009, p. 297).

O general Porfírio Díaz (1830-1915), de origens indígenas, foi uma figura importante nesse processo (Figura 12), pois participou da modernização industrial do México, começando seu mandato em 1876. Dentre seus feitos, destaca-se sua participação na ampliação ferroviária, portuária e na estabilidade econômica em meados do Século XIX (Oudin, 2009). Em 1910, já aos seus oitenta anos, era conhecido como figura autoritária, com ar de grandeza, rústico e que não sabia se vestir. Nesse período, confiou suas decisões a tecnocratas, já que o mesmo era quase analfabeto (Barbosa, 2010).

Figura 12: Porfírio Díaz



Fonte: <https://www.admagazine.com/articulos/porfirio-diaz-y-la-historia-de-sus-restos-en-francia>.

De todas as decisões tomadas por Díaz, apenas algumas contribuíram efetivamente para o desenvolvimento do país, sobretudo nos âmbitos político e econômico. No entanto, esses avanços ocorreram de forma desigual, consolidando um modelo de modernização excludente que beneficiava elites nacionais e estrangeiras em detrimento das camadas populares. Foi nesse contexto que o ditador passou a ser associado à propagação das desigualdades sociais (Tosi, 2016).

Assim, o mandato de Díaz gerou importantes implicações no período, como o crescimento do setor urbano e industrial, acompanhado da precarização e inferiorização dos trabalhadores locais e, de maneira ainda mais acentuada, dos grupos indígenas. Esse cenário de concentração de riqueza, exclusão social e autoritarismo político fez com que desse início ao que chamamos hoje de Revolução Mexicana (Oudin, 2009). Barbosa (2010, p. 33) ainda completa que:

Seu governo foi responsável pela colonização de terras baldias, melhorou as comunicações e os transportes, realizou mais obras públicas e as cidades foram objeto de reformas urbanísticas. Em paralelo, setores importantes da sociedade, como a população trabalhadora e os camponeses, foram reprimidos em nome do progresso.

O mandato de Díaz levou ao crescimento dos latifundiários e donos de terra; porém, a população camponesa, em contrapartida, vivia constantemente a realidade da pobreza e do analfabetismo. Após o término do governo de Porfirio Díaz, em 1911, conforme Tosi (2016, p. 149) “A cena política tumultuada no México com a saída de Porfirio Díaz trouxe à tona líderes militares e políticos que queriam assumir a responsabilidade de transformar o país em uma nação moderna, cada um de acordo com seus próprios ideais”.

Díaz negociou sua renúncia ao cargo com Francisco Ignacio Madero González (1873–1913), abrindo caminho para um governo de transição. Em 24 de maio de 1911, Francisco León de la Barra (1863–1939) assumiu a presidência provisória, permanecendo no poder até a eleição de Madero, em 15 de outubro de 1911 (Barbosa, 2010).

Apesar de ter ideais democráticos, o governo de Madero foi extremamente questionado pela lentidão na implementação da reforma agrária e de outras transformações estruturais. As camadas populares, representadas por líderes como Pancho Villa (1878–1923) e Emiliano Zapata (1879–1919), inicialmente aliados de Madero, abandonaram-no ao perceberem o não cumprimento das promessas revolucionárias. Nesse contexto, Victoriano Huerta (1845–1916), engenheiro e militar, foi encarregado por Madero de reprimir esses movimentos. Enquanto Villa atuava no norte do país, Zapata refugiou-se nas regiões

montanhosas do sul, de onde passou a liderar a resistência camponesa. Foi nesse período que Zapata lançou o Plano de Ayala, documento que defendia a redistribuição de terras e se tornou um marco da luta agrária (Barbosa, 2010).

O governo de Madero, entretanto, foi desestabilizado. Apesar de sua candidatura representar um rompimento com o regime porfirista, Madero demorou a cumprir as suas promessas, principalmente as demandas sociais mais urgentes, como as questões referentes à redistribuição de terras aos camponeses. Em razão disso, seu governo teve curta duração, encerrando-se em 1913, quando finalmente foi destruído por Huerta, que, apesar de ser um de seus principais aliados militares, articulou um golpe de Estado contra Madero. Traído, Madero foi preso e, durante o traslado sob escolta, acabou assassinado (Oudin, 2009; Barbosa, 2010).

Após esses acontecimentos, Huerta assumiu o poder, ainda em 1913. No entanto, sua ascensão provocou forte oposição de diferentes grupos políticos e sociais, inclusive de setores que anteriormente haviam apoiado tanto o governo de Díaz quanto a chegada de Madero ao poder. Esse cenário de instabilidade resultou na derrota de Huerta por Venustiano Carranza (1859–1920), líder constitucionalista e principal articulador da oposição. Carranza foi o responsável por proclamar o “Plano de Guadalupe” (1913), documento que convocava a população à luta armada em defesa da restauração da legalidade constitucional. Carranza também governou entre 1914 e 1915 (Sacchelli; Szesz; Ditzel, 2010). Ainda tiveram outros nomes no poder entre 1915 e 1916, como Eulalio Gutiérrez (1881-1939), mencionado por Oudin (2009).

Venustiano Carranza voltou a governar entre 1916 e 1920, período em que promulgou a nova Constituição mexicana (1917), conforme aponta Soares (2016). Inicialmente, Emiliano Zapata e Pancho Villa participaram desse processo por acreditarem que a via constitucional poderia conduzir a uma verdadeira revolução social. Contudo, ambos passaram a perceber que Carranza defendia um projeto revolucionário prioritariamente político, e não social. Diante disso, em 1914, manifestaram-se contrários às decisões tomadas por meio eleitoral, reafirmando a necessidade de transformações estruturais mais densas (Oudin, 2009).

Ainda assim, Zapata e Villa permaneceram no movimento revolucionário, motivados principalmente pela luta em defesa da reforma agrária. Zapata foi assassinado em 1919 e Villa, alguns anos depois, em 1923. Carranza, por sua vez, não concluiu seu mandato, pois esteve envolvido em conflitos políticos com Álvaro Obregón (1880–1928). Tentou fugir do país e acabou assassinado, em 1920. Após sua morte, Adolfo de la Huerta (1881–1955) assumiu o

governo provisoriamente naquele mesmo ano, até que Obregón tomou posse, marcando o encerramento da Revolução Mexicana (Oudin, 2009).

Foi durante o governo de Álvaro Obregón (1920–1924) que se intensificaram os incentivos à educação. Conforme Barbosa (2010), a população passou a assimilar novos valores e o mural foi um dos mecanismos idealizados como uma forma mais eficaz de comunicação direta com o povo. Em 1921, Obregón nomeou José Vasconcelos (1882–1959) para a Secretaria de Educação, dando início a um amplo processo de alfabetização da população mexicana.

Segundo Bohnenberger (2021, p. 1), Vasconcelos atuou “[...] desenvolvendo um empreendimento educacional que pretendia unificar a população, convocando artistas mexicanos que faziam parte dos movimentos de vanguarda europeus [...]”. Nesse contexto, e sob a sua orientação, teve início o projeto que ficaria conhecido como Muralismo ou Escola Mexicana de Pintura, consolidando a arte mural como instrumento educativo, político e cultural (Barbosa, 2010).

De acordo com Tupynambá (2024), a pintura mural tinha como objetivo disseminar os ideais da revolução social iniciada em 1910. Embora o muralismo tenha se consolidado após a iniciativa de Obregón, a proposta de pintar paredes já estava presente durante o governo de Porfirio Díaz, quando artistas buscavam outras superfícies para pintar, além da arte de cavalete. Conforme Ajzenberg (2024, p. 156), havia “[...] o desejo de pintar algo mais do que quadros de cavalete – e de reatar com a tradição mexicana que remontava aos templos dos seus deuses, inteiramente decorados de pintura”. Nesse contexto, retomou-se no México o uso do afresco, técnica então considerada defasada, mas historicamente vinculada às pinturas murais de igrejas, com temas religiosos e de conversão indígena (Ajzenberg, 2024).

Em 1910, ainda sob a ditadura de Porfirio Díaz, Orozco e o Dr. Atl (ou Geraldo Murillo, grande personalidade da cultura mexicana, pintor, escritor, pensador, Emiliano Zapata, década de 1910 naturalista e agitador de ideias) disponibilizaram paredes para pintar, precisamente na Escola recém criada. A Revolução, ocorrida logo em seguida, impediu esses artistas de iniciarem os trabalhos (Ajzenberg, 2024, p. 156).

Dessa forma, foram alunos da **Academia de São Carlos** que se reuniram para a criação de murais no anfiteatro da Escola Preparatória, na Cidade do México. Contudo, conforme aponta Tupynambá (2013, p. 70), “Com a revolução contra a ditadura de Porfirio Díaz, o projeto foi interrompido, mas as bases do novo movimento artístico já estavam

assentadas com esse primeiro gesto.” Complementa Ajzenberg (2024) relatando que os andaimes já estavam montados, mas o projeto só veio a ser efetivamente iniciado em 1922.

Os artistas muralistas, que também atuavam como historiadores e educadores, tinham como objetivo representar a Revolução de forma didática, permitindo que a população não alfabetizada compreendesse a história de seu povo por meio das imagens – por isso a escolha de espaços públicos (Barbosa, 2010). Buscava-se, assim, narrar as marcas deixadas pela guerra no México e, ao mesmo tempo, projetar um futuro pautado na valorização da cultura nacional e no reconhecimento da luta coletiva (Traspadini, 2019). A autora ainda completa que: “[...] alfabetizar-se em imagens lendo em um gigante mural, *trabajadores do mundo, uni-vos* é aprender que do outro lado do continente havia também lutadores que se posicionavam contra todo tipo de exploração e opressão” (Traspadini, 2019, p. 569).

Nesse contexto, o muralismo integrou um projeto de Estado no período pós-revolucionário, voltado à educação da população e à construção de uma identidade nacional. Segundo Traspadini (2019), essa categoria artística consolidou-se como um modelo relevante para a arte contemporânea, tanto por seu compromisso social, quanto pela experimentação técnica e pelo aprimoramento dos processos de pintura. Tal concepção estava alinhada ao ideal de uma arte de amplo alcance social, acessível ao povo e contrária a uma produção elitista, restrita a museus e residências privadas, uma vez que esse tipo de manifestação não permitia uma leitura coletiva nem o acesso ao público desejado (Tupynambá, 2013).

Dentre os “[...] artistas historiadores, poetas estéticos de um materialismo histórico” (Traspadini, 2019, p. 569), destacam-se três artistas: Diego Rivera (1886-1957), David Alvaro Siqueiros (1896-1974) e José Clemente Orozco (1883-1949). Eles abordaram temas complexos que trabalhavam uma nova relação entre arte e política (Campos; Câmara, 2019). Os artistas, “[...] nas paredes de edifícios públicos, pintaram temas essencialmente históricos. O muralismo foi visto como filho direto da Revolução e tornou-se a principal corrente estética da arte mexicana moderna [...]” (Barbosa, 2010, p. 112).

Foi em 1923 que os artistas se encontraram no *Sindicato Revolucionario de Trabajadores Técnicos y del Plástico*, comandado por Siqueiros, que tinha o objetivo de socializar as produções artísticas. Siqueiros propôs que produzissem apenas arte de grandes dimensões com os cenários de luta. Foi dessa decisão que surgiu, com mais definição, uma ideia de arte nacional. Assim como os muralistas da atualidade, os artistas no México procuravam evidenciar sua identidade artística nos murais, implementando inquietações e singularidades. Iniciaram destacando algumas temáticas pertinentes à época: Rivera era popular por abordar temas sobre tragédia, justiça e fé através de traços de referência italiana;

já o muralista Siqueiros iniciou pintando santos e anjos; e Orozco começou desenhando sobre maternidade e seguiu produzindo murais com caráter de apelo (Ajzenberg, 2024).

Um dos muralistas mais destacados do período foi Diego Rivera (1886-1957), nascido em Guanajuato e formado na Escola de Belas Artes do México. Rivera (Figura 13) viveu por alguns anos em Paris, onde acompanhou, ainda que de forma discreta, o desenvolvimento das vanguardas artísticas europeias e o trabalho de artistas como Picasso. Contudo, por não se adaptar plenamente ao ambiente parisiense, retornou ao México, onde passou a se reconectar com sua terra natal e com as influências das culturas pré-hispânicas, especialmente as artes produzidas por astecas e maias, além de se envolver intensamente com as questões revolucionárias do período (Camargo, 2015).

Figura 13: Muralista Diego Rivera



Fonte: <https://www.diegorivera.org>.

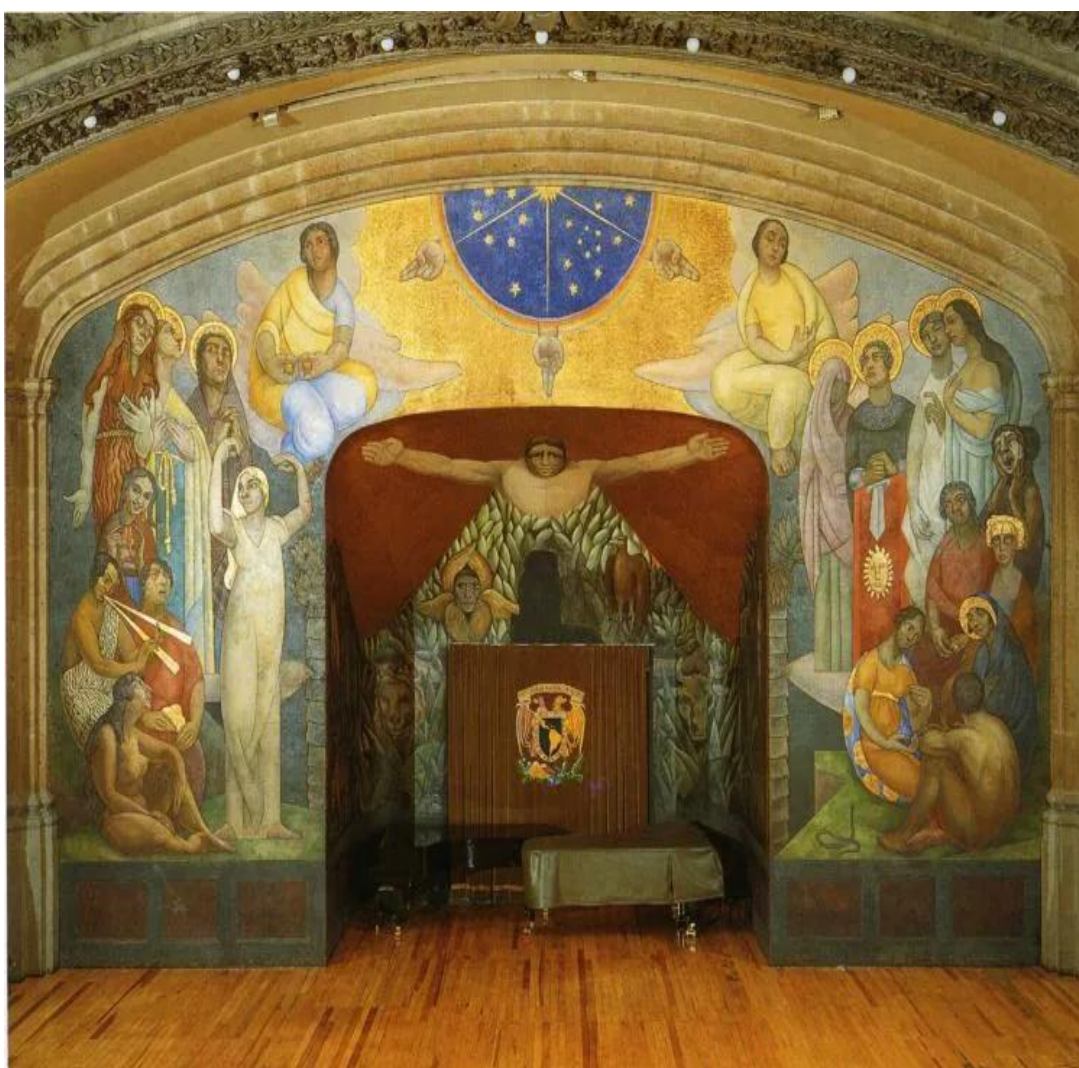
Com o apoio de autoridades governamentais, Rivera passou então a realizar encomendas de murais em técnica de afresco, enfatizando a luta social e política do México e utilizando, como suporte, edifícios públicos. Sua produção consolidou-se como um dos principais símbolos do muralismo mexicano (Ajzenberg, 2024). Rivera foi casado com a artista Frida Kahlo (1907-1954), mantendo um relacionamento marcado por intensas trocas pessoais e artísticas entre 1929 e 1954, ano da morte de Kahlo (Franco, 2022).

O primeiro mural de Rivera (Figura 14), intitulado *La Creación* (1922–1923), foi realizado no Anfiteatro Bolívar, no antigo *Colegio de San Ildefonso*, e já evidenciava a preocupação do artista em representar, de maneira realista, aspectos do cotidiano do povo

mexicano, defendendo uma arte mural acessível a todos. Pontuamos também que, diferente de outros murais pintados em afresco, esse foi pintado com encáustica⁵ (Rezende, 2024).

Para Rivera, além das influências artísticas que havia assimilado, o processo de representação visual deveria narrar uma história ancorada na realidade social, exigindo “[...] refletir a realidade que o cercava. Em cada lugar que pintou murais ou painéis observou e incluiu em suas representações pictóricas a realidade ao seu redor” (Camargo, 2015, p. 56). A autora acrescenta ainda que a integração entre pintura e arquitetura foi um dos principais diferenciais da obra de Rivera, elemento que o destacou entre os demais muralistas do período (Camargo, 2015).

Figura 14: Primeiro mural de Diego Rivera: “*La Creación*”.



Fonte: <https://spanishmama.com/diego-rivera-famous-paintings-12-works-you-need-to-see/>.

⁵ A pintura encaústica, segundo Valadares (2013), é caracterizada pelo uso de cera de abelha, resina e pigmentos, resultando em textura cremosa e cores intensas.

Conforme Ajzenberg (2024), David Alfaro Siqueiros (1896–1974), natural de Chihuahua, foi um dos muralistas mais engajados politicamente (Figura 15). Desde a adolescência, participou ativamente de movimentos de contestação, como a greve dos estudantes da Escola de Belas Artes do México e a revolta contra o governo de Victoriano Huerta. Durante sua atuação junto ao exército da Revolução Mexicana, foi promovido ao posto de capitão, evidenciando sua ligação direta com o processo revolucionário. Posteriormente, ao lado de Diego Rivera, seguiu para Paris, onde entrou em contato com a arte de caráter histórico, influência que marcou sua produção posterior.

Figura 15: Muralista David Alfaro Siqueiros



Fonte: <https://aristeguinoticias.com/2101/kiosko/presentan-video-de-david-alfaro-siqueiros-en-lecumberri/>.

De volta ao México, Siqueiros intensificou sua militância política e artística, participando de organizações, greves e assumindo o cargo de secretário geral do sindicato dos artistas. Sua trajetória internacional incluiu a realização de trabalhos em países como Estados Unidos, Uruguai e Argentina. Em razão de seu posicionamento político, foi preso diversas vezes; uma dessas prisões ocorreu em 1961, quando precisou interromper a execução de dois murais de grandes dimensões: “*Arte Cênica na Vida Social*” (92 m²) e “*Revolução Mexicana*” (450 m²), ambos mencionados por Ajzenberg (2024).

Todos os murais de Siqueiros eram centrados em temáticas sociais e culturais do México. O muralista também tinha a preocupação de estudar e aprimorar as técnicas

utilizadas para a pintura em mural (Tupynambá, 2013). Pintava quadros para experimentar os materiais, e implementou o uso de novas técnicas, além da pintura em afresco. Siqueiros abriu novos caminhos para uma pintura em mural mais resistente às condições climáticas (Prado, 2020; Ajzenberg, 2024).

Conforme Tupynambá (2013, p. 72), o muralista “[...] começa a usar a piroxilina (tinta automotiva) e a celulose na concepção de relevos externos [...]” o que levou a um trabalho “[...] predominantemente expressionista ou até surrealista, muito sofisticado, de certa forma, para aqueles que teriam os primeiros contatos com a arte europeia” (Camargo, 2015, p. 56). Em sua obra intitulada “*Retrato de la Burguesía*” (1939-1940), por meio da técnica piroxilina e influência do movimento surrealista, Siqueiros retrata uma composição de cenas reais e imagéticas que destacam a burguesia industrial (Figura 16).

Figura 16: Mural “*Retrato de la Burguesía*” (1939-1940), de David Alfaro Siqueiros



Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10160498486196522&id=141613611521&set=a.452501631521>

Já o muralista José Clemente Orozco (1883–1949), demonstrado na Figura 17, natural de Zapotlán, foi um artista influenciado por referências das culturas pré-hispânicas, especialmente pelos costumes astecas. Diferentemente de outros muralistas, suas composições privilegiavam mais a presença de arranha-céus e estruturas urbanas, do que a arquitetura das casas mexicanas (Ajzenberg, 2024). Segundo Camargo (2015), Orozco era reconhecido como um pintor de caráter melancólico, cuja produção buscava representar o homem contemporâneo em meio às contradições sociais. Suas obras revelam a revolta do povo mexicano e exploram a condição humana ao retratar indivíduos inseridos em diferentes hierarquias sociais, que vão dos camponeses aos patrões (Ajzenberg, 2024).

Figura 17: Muralista José Clemente Orozco



Fonte: <https://www.biography.com/artists/jose-clemente-orozco>.

Assim como os demais muralistas em destaque, José Clemente Orozco construiu sua produção a partir de questões sociais, concentrando-se na representação do sofrimento e das contradições vividas pelo povo mexicano. Seu traço artístico, marcado por forte carga expressiva, foi influenciado por correntes como o cubismo e o expressionismo, o que conferiu às suas obras um caráter dramático e crítico (Bohnenberger, 2023). Orozco realizou importantes murais em espaços como a Casa dos Azulejos, a *Escuela Industrial de Orizaba* e

a *Escuela Nacional Preparatoria* (ENP). Entre suas obras mais comentadas destaca-se “*Omnisciencia*” (1925), apresentada na Figura 18, um de seus primeiros murais, no qual já se evidenciam os elementos estéticos e conceituais que marcariam sua trajetória artística (Tupynambá, 2013).

Figura 18: Mural “*Omnisciencia*” (1925), de José Clemente Orozco



Fonte: <https://picryl.com/media/orozco-mural-omnisciencia-1925-azulejos-9aa3b2>.

A Revolução Mexicana também foi marcada pela invisibilização da figura feminina e pelo apagamento de sua contribuição histórica. Embora as mulheres tenham atuado de forma significativa tanto nos campos de batalha quanto fora deles, sua construção como sujeitos históricos, sociais e políticos, com participação ativa na vida pública, foi silenciada ao longo do tempo (Nascimento; Rosa, 2024). Nesse sentido, Tosi (2016, p. 144) ressalta que “As mulheres participaram massiva e ativamente da Revolução, seja nos campos de batalha, seja por meio de intervenções diretas na vida pública e política. Entretanto, a História continua sendo a história dos grandes homens”.

Foi percebido que as distinções de gênero redirecionaram a posição social dos indivíduos, fazendo com que, especialmente, o papel da mulher fosse associado a funções como maternidade, atividades domésticas e satisfação das necessidades masculinas, sem vínculo direto com a luta armada no contexto da Revolução Mexicana (Nascimento; Rosa, 2024). Foi um período em que sexo e gênero entravam em constantes atritos porque “[...] o sexo biológico não se encaixava nas expectativas sociais e culturais de gênero que o definiam e moldavam” (Vicente, 2012, p. 175).

A predominância de uma única versão da história, a que toma o homem como protagonista, “[...] marginalizou o ser feminino, invisibilizando e distorcendo sua identidade como sujeito histórico [...]” (Nascimento; Rosa, 2024, p. 67). Essa narrativa acaba por ocultar a participação feminina na luta direta, na qual as mulheres atuaram movidas por diferentes motivações: algumas engajaram-se em defesa da reforma agrária, alinhadas aos ideais de Zapata; outras buscaram justiça pela morte de familiares durante a Revolução; houve ainda aquelas que foram forçadas a acompanhar seus pais, assim como mulheres que ingressaram no conflito pela necessidade de trabalho (Tosi, 2016).

Apesar de as designações serem marcadas fortemente por limitações domésticas, as mulheres não limitaram a sua participação a essas tarefas. Dessa maneira, apesar de não ser um papel difundido na memória popular, as mulheres pegaram as armas e lutaram na guerra, participando de forma ativa dos conflitos, sendo denominadas soldados [...] (Nascimento; Rosa, 2014, p. 69).

As mulheres que participaram da guerra eram inferiorizadas e chamadas de *soldaderas*, o que se refere ao termo feminino de soldado (Bohnenberger, 2021). A figura feminina ainda aparece em outros cenários: “Nas cidades, no campo, nas fábricas, as mulheres foram parte essencial da Revolução Mexicana, tecendo uma história de coragem, tradição de luta e combatividade” (Tosi, 2016, p.149).

As *soldaderas* foram em sua maioria mulheres dupla ou triplamente subalternizadas na sociedade mexicana pelas hierarquias modernas de gênero, raça e classe. Mulheres de grande importância para o decorrer e manutenção da resistência contra o governo de Porfirio Díaz e de seus sucessores, as *soldaderas* tiveram suas histórias distorcidas ou desmentidas pelas histórias oral popular, perpetuada, depois, pelas formas físicas e imagéticas de se fazer História [...] (Tosi, 2016, p. 156).

Algumas *soldaderas* destacaram-se de maneira significativa no cenário da guerra, como Capitana Petra Herrera (1887–1917). Para ingressar e ascender na carreira militar, Herrera disfarçou-se de homem, adotando o nome “Pedro Herrera”. Destacou-se por suas

habilidades em combate e por sua liderança no campo de batalha, alcançando o posto de coronela. Após ter sua identidade revelada, foi afastada do comando masculino e transferida para liderar um regimento composto exclusivamente por mulheres (Tosi, 2016).

Também se destacaram as Adelitas, frequentemente representadas como mulheres dóceis que cuidavam dos homens durante a guerra (Nascimento; Rosa, 2024), desempenhando, no campo de batalhas, as ações típicas da esfera doméstica sem as quais o exército – e os homens na esfera privada – não poderiam manter as suas atividades.” (Tosi, 2016, p. 151).

No entanto, essa figura feminina passou a ser construída de forma ambígua, “[...] oscilando entre empoderamento e submissão [...]” (Tosi, 2016, p. 151), à medida que as *soldaderas* foram gradualmente ressignificadas como Adelitas. Com o passar do tempo, essa narrativa distorceu a realidade histórica, idealizando essas mulheres e ocultando sua participação ativa na Revolução Mexicana, o que resultou em representações midiáticas estereotipadas em fotografias, teatro, dança, cinema e até mesmo na arte muralista (Tosi, 2016).

Outra perspectiva que envolve a figura feminina é a de como os muralistas homens representaram as mulheres nos grandes murais do período pós-revolucionário. A imagem feminina concebida por esses artistas reforçava a estrutura social patriarcal imposta, reforçando que o papel da mulher era tradicionalmente designado como restrito à esfera doméstica, centrado na maternidade e na educação dos filhos. Porém, com acesso aos estudos e ao mercado de trabalho, quesito raro entre as mulheres daquele período, as possibilidades de luta em prol dos seus direitos começaram a surgir (Tosi, 2016; Bohnenberger, 2021).

Com isso, aparecem transformações sociais e culturais promovidas pela modernização do México e novas representações do feminino. Como observa Bohnenberger (2021, p. 2), “[...] a vaidade, a audácia e determinados questionamentos às estruturas pré-estabelecidas transformaram-se em características das mulheres modernas”. Essas mudanças comportamentais e estéticas também se refletiram nas artes visuais: as figuras femininas passaram a ocupar além do espaço simbólico da maternidade e da pureza, mas também o da sensualidade e da emancipação (Vicente, 2012).

Essas representações reforçaram ainda mais a imagem da mulher no sentido pejorativo, pois aquelas que não se centravam no papel de mulher casada e do lar, poderiam ocupar outras esferas aos olhos dos homens, como ocupantes de funções masculinas ou prostitutas (Vicente, 2012). Assim, entre os comportamentos de mulheres do passado e do presente, a figura feminina era pincelada por mãos masculinas em paredes “[...] povoadas com murais em

que apareciam mães, educadoras, virgens e, por outro, as representações pejorativas, as mulheres modernas, as musas e as mulheres erotizadas” (Bohnenberger, 2021, p. 2).

Esse desenho feito pelo homem e o que ele representa para a mulher moderna pode ser percebido, por exemplo, numa reinterpretação do mural “*La Creación*” (1922-1923), de Diego Rivera, na Figura 19, obra já citada na presente pesquisa. Nesse mural, é expressa a dualidade entre o homem e a mulher (Rochfort, 1993), mas também evidencia figuras femininas modernas idealizadas, associadas à sabedoria, à virtude e à maternidade espiritual (Bohnenberger, 2021).

Figura 19: Releitura do mural “*La Creación*”, sob a perspectiva do retrato feminino



Fonte: <https://spanishmama.com/diego-rivera-famous-paintings-12-works-you-need-to-see/>.

No entanto, Bohnnenberger (2021) destaca que a leitura contemporânea revela também uma ausência de protagonismo real, em que as mulheres aparecem como símbolos que compõem a cena, enquanto o homem no centro, no caso, o próprio Diego Rivera exerce o papel de personagem principal. As mulheres ilustram virtudes e conceitos, raramente

expressam individualidade, aparecem como objeto e dominação sexual do masculino, algumas delas, inclusive, tiveram relações com o Rivera. É apenas uma das representações que mostra como o homem daquele período enxergava e desenhava o ser feminino. Isso é um reflexo direto da forma como o discurso nacionalista do período posicionava as mulheres.

Por outro lado, a participação feminina no muralismo evidencia que a Revolução Mexicana não pode ser plenamente compreendida sem considerar a atuação das mulheres como artistas muralistas (Tosi, 2016). Apesar de sua relevância, como já citamos, foi demarcada por constantes desigualdades estruturais também na pintura: “[...] se aos ‘Três Grandes’ eram destinadas as encomendas oficiais, as poucas mulheres que conseguiam se colocar no sistema ficavam com espaços tidos como secundários” (Bohnenberger, 2021). Entre essas artistas, destacam-se Aurora Reyes (1908–1985), Rina Lazo (1923–2019) e María Izquierdo (1902–1955), cujas trajetórias revelam resistência, talento e compromisso político em um contexto predominantemente masculino.

Essas mulheres enfrentaram barreiras de gênero e preconceitos enraizados no campo artístico, pois “[...] o gênero do artista afectava a avaliação crítica de quem escrevia” (Vicente, 2012, p. 176) e “[...] necessitavam passar pela aprovação dos produtores masculinos e, frequentemente, tinham suas habilidades questionadas pelos dominantes [...]” (Bohnenberger, 2021, p. 9). Ainda assim, suas obras buscaram romper com esses ideais excludentes, traduzindo em murais as próprias perspectivas sobre o mundo e sobre a condição feminina.

Embora não tenham alcançado a mesma visibilidade de nomes como Rivera, Siqueiros e Orozco, suas produções constituem uma narrativa alternativa e indispensável, revelando dimensões sociais, políticas e simbólicas que os pincéis masculinos frequentemente silenciavam, como: a luta das mulheres, a representação delas na educação e a da identidade popular feminina (Bohnenberger, 2021).

Aurora Reyes (1908–1985) é reconhecida como a primeira muralista mexicana (Figura 20). Além de artista, atuou como poeta e professora, ocupando papel ativo em movimentos sociais. Nascida em Chihuahua, mudou-se para a Cidade do México no momento em que a Revolução Mexicana já havia ganhado força. Sua trajetória está diretamente ligada ao contexto revolucionário, uma vez que possuía um histórico familiar marcado pelo conflito: seu avô, Bernardo Reyes, foi general do exército e morreu durante a Revolução Mexicana; seu pai, León Reyes, soldado (Pires, 2023).

Figura 20: Primeira muralista mexicana: Aurora Reyes



Fonte: <https://historiadaparte.wordpress.com/aurora-reyes/>.

Reyes estudou artes visuais por um breve período, na década de 1920, na *Escuela Nacional Preparatoria*. Durante essa etapa de formação, estabeleceu amizade com Frida Kahlo, artista famosa e esposa de Diego Rivera, além de construir vínculos com outras mulheres. Esses laços foram fundamentais para o desenvolvimento de Aurora Reyes, tanto em sua trajetória artística, quanto em sua atuação como ativista em um contexto marcado pelo machismo (O'Brien, 2021; Pires, 2023).

A relação de Reyes com outras artistas mulheres, como Frida Kahlo, proporcionou-lhe uma nova perspectiva em sua própria arte. Ao traçar um paralelo entre o compromisso dos grandes movimentos murais e o ativismo político, Reyes adere às práticas estilísticas da época, ao mesmo tempo que desafia esses modelos, refletindo o ativismo pelos direitos das mulheres e os movimentos feministas que ganharam popularidade após a revolução (O'brien, 2021, p. 50).

Aurora Reyes utilizou seus murais como instrumento de denúncia das injustiças sociais e de valorização da força das mulheres trabalhadoras. Conforme aponta O'Brien (2021), por meio da luta coletiva feminina, as mulheres artistas conseguiram desenvolver uma produção que levava em consideração as próprias experiências e especificidades, sem a necessidade de reproduzir modelos artísticos construídos pelos homens.

A obra de Reyes mais conhecida é a *"Atentado a las Maestras Rurales"* (1936), localizada no *Centro Escolar Revolución*, na Cidade do México (Figura 21), e exemplifica esse posicionamento ao reinterpretar a história mexicana a partir de uma perspectiva feminina. Nesse mural, Reyes reinterpreta a imagem idealizada da "[...] professora matriarcal e serena, rodeada de crianças felizes e a substitui por uma figura de mulher que sofre a violência e brutalidade" (Bohnenberger, 2021, p. 12).

Além de fazer uma crítica direta a violência sofrida por mulheres educadoras e simbolizar a resistência feminina frente ao autoritarismo e à desigualdade (Pires, 2023), é possível notar outros aspectos em sua obra, como o contraste “[...] entre homens e mulheres, moderno e tradicional, pobreza versus riqueza” conforme O’Brien (2021, p. 40).

Assim, Reyes fez com que os olhares não estivessem completamente centrados na arte masculina, e conquistou espaço quando inseriu a figura feminina no cenário do muralismo, não apenas quando deslocou o ser feminino de crenças e históricos a elas interligadas, mas quando se posicionou perante à formação cultural do México (Bohnenberger, 2021).

Figura 21: Mural “*El Ataque a la Maestra Rural*” (1936), Aurora Reyes. *Centro Escolar Revolución*. Cidade do México



Fonte: <https://spanishmama.com/diego-rivera-famous-paintings-12-works-you-need-to-see/>.

A muralista Rina Lazo (1923–2019), apresentada na Figura 22, nascida em Guatemala, teve como primeira formação as artes visuais; após ter sido contemplada com uma bolsa de estudos, mudou-se para o México. Na *Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda*, Lazo teve Andrés Sánchez como professor, que era ajudante de Rivera. Dessa forma, Lazo, através de Sánchez, conheceu o muralista mais famoso da época.

Figura 22: Muralista Rina Lazo



Fonte: <https://rudagt.org/temas/rina-lazo-la-muralista-guatemalteca-que-hoy-cumplira-97-aos/>

Conforme Rezende (2024), a partir desse contato com Rivera, Lazo tornou-se sua ajudante e manteve essa colaboração em muitos murais feitos pelo artista. Conforme Pires (2023, p. 41), sua relação foi de bastante admiração: “[...] Rina Lazo é a que manteve uma maior proximidade com um dos artistas consagrados na história do movimento muralista. Em vista disso, a artista se colocava como uma grande admiradora de Rivera”.

Em razão de sua nacionalidade, Rina Lazo se autodenominava como “mesoamericana”. Conforme já mencionamos a pintora é nascida na Guatemala, mas desde 1947, quando emigra para o México, a artista desenvolve sua trajetória no país. Envolvida em um movimento que busca exaltar a identidade mexicana, Rina Lazo encontra no muralismo a representação e exaltação das tradições indígenas, as quais estão presentes também em seu país de origem. Podemos refletir sobre essa questão como uma forma de adaptação ao contexto mexicano, já que Lazo fixa-se no México até falecer, e, também, uma forma que a pintora encontrou de se inserir em um movimento que busca exaltar a mexicanidade. Desse modo, houve a aquisição de uma dupla nacionalidade, a partir da identidade “mesoamericana” (Pires, 2023, p. 44).

Rina Lazo casou-se com Arturo García Bustos, artista que a introduziu de maneira mais direta no universo da política. Esse contato representou para Lazo a possibilidade de articular o engajamento político aos seus interesses pela ancestralidade e pelas culturas originárias (Silva; Perigo, 2024). A parceria entre ambos resultou, inclusive, na realização do primeiro mural em que Lazo pôde assinar como coautora, marco importante em sua trajetória artística (Pires, 2023).

Lazo se destacou por sua habilidade técnica e pela profundidade simbólica de seus murais. Embora tenha trabalhado em colaboração com Rivera em obras monumentais, Lazo desenvolveu um estilo próprio, caracterizado por composições vigorosas e temáticas ligadas à natureza, à identidade maia e à cosmovisão indígena. Um de seus murais mais conhecidos é “*Venerable Abuelo Maíz*” (2004), homenagem à cultura agrícola mesoamericana (Figura 23),

que reafirma a conexão entre o corpo feminino e a fertilidade da terra, destacando a importância que o milho tem para os maias (Pires, 2023; Rezende, 2024).

Figura 23: Mural “*Venerable Abuelo Maíz*” (1996), Rina Lazo. *Museo Nacional de Antropología*. Cidade do México



Fonte: Pires (2023, p. 44).

María Izquierdo (1902–1955), na Figura 24, “é uma pintora mexicana – vinculada, principalmente, ao surrealismo – que iniciou a carreira na arte no final da década de 1920; seu primeiro envolvimento com o muralismo foi em 1945” (Pires, 2023, p. 9). Embora tenha apenas criado obras de cavalete, a sua participação na história foi fundamental para a autonomia das artistas, pois suas obras exaltam a cultura popular mexicana e a experiência cotidiana das mulheres (Rezende, 2024). “Durante sua trajetória como pintora, produziu obras voltadas mais ao estilo surrealista e expressionista. Dentre seus temas, interessava-se por representar a arte circense, paisagens, alegorias, bem como a tradição mexicana” (Pires, 2023, p. 29).

Figura 24: Pintora mexicana María Izquierdo



Fonte: <https://www.grupoeducar.cl/revista/edicion-286/historias-de-latinoamerica-maria-izquierdo-1902-1955/>.

Em 1945, foi escolhida para pintar um mural no Palácio do Governo da Cidade do México, mas o projeto foi cancelado por pressões de muralistas homens. Diego Rivera e David Siqueiros se colocaram contra a inclusão da artista para a execução do mural com a justificativa de que Izquierdo tinha pouca experiência com a arte muralista (Silva; Perigo, 2024).

Essa notícia repercutiu como um episódio que expõe a exclusão feminina no meio artístico da época. Conforme Pires (2023, p. 31) “[...] todos indicam que o motivo seria uma postura machista de Rivera e Siqueiros de não considerarem María Izquierdo competente para coordenar um projeto mural de grande proporção”. Esse impedimento teve sequelas mais graves: após a exclusão, Izquierdo ficou depressiva e não tentou executar outros murais (Pires, 2023; Silva; Perigo, 2024). Mas, em resposta ao feito de Rivera e Siqueiros, Izquierdo produziu o quadro “*La Tierra*” (1945), conforme Figura 25, que transmitia o seu sentimento à recusa dos artistas homens (Pires, 2023).

Figura 25: Obra “*La Tierra*” (1945), María Izquierdo. Óleo sobre tela, 89.3 x 68.3 cm



Fonte: Pires (2023, p. 44).

Assim, a presença dessas artistas demonstra que o muralismo mexicano, embora dominado por homens, também foi atravessado por vozes femininas que reinterpretaram a história e a identidade nacional sob um novo olhar. Suas produções, ainda que marginalizadas,

oferecem uma leitura crítica e sensível das contradições de seu tempo, reinterpretando o desenho feminino e construindo carreira como artista e muralista.

4.2 MURALISMO NO BRASIL

O muralismo, nascido no contexto revolucionário mexicano e materializado a partir de 1922, ultrapassou fronteiras. Ao longo das décadas seguintes, a pintura mural consolidou-se em diferentes países da América Latina como linguagem pública, capaz de articular arte, pedagogia social e construção de identidade coletiva. Nesse sentido, como observam Campos e Câmara (2019, p. 79), “[...] o mural político é algo que está presente em diferentes realidades geográficas e culturais, sendo o muro usado como uma das formas mais eficazes de comunicação ideológica”.

A própria historiografia recente sobre o tema reconhece que não existe um estudo único e definitivo que sintetize, de modo totalizante, o impacto do muralismo mexicano sobre a América Latina; o que há, predominantemente, são análises parciais, feitas por estudos de países e artistas que, paradoxalmente, reforçam a extensão e a influência do legado no México (Rezende, 2024).

A expansão latino-americana pode ser entendida como um processo de várias camadas. Em 1930, a circulação de muralistas, bem como a repercussão internacional das obras, intensificou a relação entre arte e política (Rezende, 2024). É nesse cenário, por exemplo, que acontecem episódios de Siqueiros na Argentina, executando o mural “*Ejercicio Plastico*” (Figura 26), em 1934, sendo seu único mural nessa região, no porão de uma propriedade em “[...] Los Granados, nos arredores de Buenos Aires, pertencente a Natalio Botana. O dono do jornal *Crítica* acolheu Siqueiros e Blanca Luz Brum, assim como outros escritores e artistas comunistas [...]” (Acosta, 2021, p. 36).

Figura 26: Mural “*Ejercicio Plastico*”, David Siqueiros, 1934, Buenos Aires



Fonte: Acosta (2021, p. 36).

Em outros contextos, a inserção do muralismo se dá por meios institucionais e pedagógicos, como no Chile, quando se identifica como marco a criação de uma cátedra de pintura mural em 1934, e, posteriormente, a chegada de muralistas mexicanos após o terremoto de 1939, com execução de murais em 1941 e 1942, evidenciando como a linguagem do mural foi apropriada por instituições de ensino e de mobilizações sociais (Rezende, 2024).

Entre viagens de artistas, ideias e programas estéticos o Brasil se situa. Aqui, a recepção do muralismo não ocorre como simples importação de um modelo mexicano, mas como adaptação das particularidades do movimento convergido ao impulso modernista e ao projeto de identidade nacional que se intensificou na Era Vargas (1930-1945), especialmente durante o Estado Novo (1937-1945), segundo Menezes (2012).

O Modernismo no Brasil tem como marco a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, liderado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade e outros artistas, e nasce da necessidade de ir além dos padrões acadêmicos europeus que dominavam a produção artística até então (Menezes, 2012). O modernismo constituiu-se como um campo de disputas estéticas, reunindo projetos diversos de modernização cultural. Em um primeiro momento, buscaram-se assimilar linguagens modernas já consolidadas nos principais centros europeus, como o cubismo, o expressionismo e o futurismo, em uma tentativa imediata de

atualização estética. Como observa Jardim (2022, p. 7), “[...] nesse primeiro tempo, o acesso ao universo moderno tinha um caráter imediatista, dependendo da incorporação das linguagens modernas já adotadas nos principais centros culturais”.

Contudo, a partir da década de 1930, o modernismo brasileiro fez um avanço significativo. Gradualmente, o debate artístico foi da simples assimilação formal das vanguardas europeias para uma reflexão mais profunda sobre o papel social da arte e sobre a necessidade de construir uma linguagem visual capaz de representar a realidade brasileira. Por isso, temas como o trabalhador rural, o negro e o mulato, o nordestino, a desigualdade social e os ciclos econômicos passaram a ocupar lugar central na produção artística (Fabris, 2005). Conforme aponta Menezes (2012), criava-se, assim, um ambiente favorável para pensar uma arte comprometida com as demandas sociais do país, na qual a estética se coloca a serviço da interpretação crítica da realidade nacional.

No Brasil, diferentemente do caso mexicano, o muralismo não se consolidou como uma arte diretamente revolucionária ou partidária, mas como uma prática pública e socialmente engajada, marcada por um viés humanista e simbólico (Amaral, 2003; Menezes, 2012). Essa produção dialogou de forma orgânica com os ideais do modernismo brasileiro, sobretudo a partir da década de 1930, ao articular a defesa de uma arte nacional e popular com a valorização do trabalhador e da experiência cotidiana, frequentemente integrada à arquitetura moderna (Freitas, 2003; Fabris, 2005).

Conforme evidencia Fabris (2005), é por esse motivo que o muralismo mexicano não foi tido como um modelo a ser copiado, mas serviu como referência que ajudou a materializar o desejo de criar obras em grandes dimensões, em vias públicas e com temáticas sociais, ânsia que já existia entre os artistas e críticos brasileiros. Tal acontecimento aparece de maneira explícita nos debates críticos da época, em que se reivindica a pintura mural como alternativa a uma produção restrita a museus e galerias incapazes de dialogar com o público e o ambiente externo (Amaral, 2003).

Desse diálogo, destacamos duas vertentes da adaptação do muralismo mexicano para o brasileiro: a valorização da função pedagógica e a tentativa de compatibilizar essa função com o imaginário de unidade nacional promovido pelo Estado. Entre as décadas de 1930 e 1940, no Brasil, esses processos se encaixam no ambiente institucional criado pelo Estado varguista, no qual cultura e educação passam a ocupar lugar estratégico na elaboração de um corpo simbólico da nação. Assim, a recepção do muralismo se dá menos por um conflito político e partidário e mais como a defesa de uma arte pública, legível, voltada ao trabalho, à história e às contradições do país, conforme aponta Rezende (2024).

Essa adaptação do muralismo ao contexto brasileiro também produziu efeitos diretos no campo da arquitetura e do urbanismo moderno. Conforme observa Rezende (2024), enquanto no México a pintura mural foi aplicada sobre edifícios já existentes, pensando na estrutura arquitetônica apenas como veículo de divulgação e informação, no Brasil, a arte mural passou a ser concebida, desde sua origem, em diálogo com o projeto arquitetônico. Nesse sentido, como analisam Rubbi e Makowiecky (2019), o mural não é pensado como um elemento a ser adicionado posteriormente como uma decoração, mas como parte constitutiva do edifício, integrado às soluções formais, espaciais e simbólicas da arquitetura moderna. Esse modo de pensar o desenho no espaço urbano faz com que a arte se desloque do campo decorativo e se enquadre como parte do processo executivo de um projeto de arquitetura e da experiência estética e social do ambiente construído.

O autor Júnior (2011) aprofunda essa compreensão ao demonstrar que, no Brasil, a integração entre arte e arquitetura não se restringiu à pintura mural tradicional. O autor destaca o uso recorrente de outras técnicas artísticas aplicadas às fachadas, como o azulejo, o mosaico, o relevo e o painel cerâmico, ampliando as possibilidades de inserção da arte no espaço urbano. Foram soluções técnicas que permitiram maior durabilidade, adequação climática e diversidade, além de reforçarem a ideia de uma arte pública permanente, pensada para dialogar com a cidade e com o cotidiano dos transeuntes.

Assim como no México, o Brasil também contou com artistas que se destacaram no cenário muralista, sendo Cândido Portinari (1903-1962), um dos nomes centrais desse processo (Figura 27). Nascido em Brodowski, no interior de São Paulo, Portinari construiu sua trajetória artística a partir de uma vinculação com o universo rural e com as experiências do trabalho manual – elementos que marcariam profundamente sua produção. Ao longo da década de 1930, seu desenho passa a assumir um compromisso cada vez mais evidente com a representação das desigualdades sociais e da condição do trabalhador brasileiro, aproximando-se do ideário da arte social então em debate no país. Portinari, ao pintar, tinha como interesse contar uma história sem que fosse a versão oficial do passado, tomando o trabalhador como eixo central e tecendo uma crítica à sociedade brasileira (Fabris, 2005).

No Brasil as duas vertentes, tanto a abstrata quanto a figurativa influenciaram a arte mural durante o modernismo, que inicialmente teve uma maior ligação com a as obras figurativas e o muralismo mexicano, tendo destaque os artistas Di Cavalcanti e Cândido Portinari. Posteriormente, com as ideias abstratas ligadas à arte concreta e à construção de Brasília, na década de 1960, vê-se uma mudança em relação à produção mural, que passou também a ser mais abstrata (Monticelli, 2023, p. 46).

Figura 27: Muralista brasileiro Cândido Portinari



Fonte: <https://perro.com.br/portinari-um-retrato-do-brasil/>.

Sua atuação como muralista se consolida quando é convidado pelo Gustavo Capanema Filho para pintar no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, os painéis chamados “Ciclos Econômicos” (1936-1944), cujas temáticas eram centradas na historiografia brasileira, pensando em retratar cronologicamente os conceitos relevantes do Brasil, como: pau-brasil, gado, ouro, café e indústria (Zanelatto; Coelho, 2014).

Obra composta por 28 painéis ao todo, pintados durante nove meses, depois de quatro anos de estudos, com a elaboração de 180 esboços e duas maquetes. Cada mural mede 14 metros de altura e aproximadamente 11 metros de largura, constituídos de placas de madeira compensada naval com dois metros de altura por cinco metros de largura cada uma, pesando 75 quilos cada placa. A área total pintada perfaz 280 m², comparativamente maior do que a obra o Juízo Final, de Michelangelo, localizada na Capela Sistina (167 m²) (Rubbi, Makowiecky, 2019, p. 5).

Através das temáticas brasileiras, Portinari insere as suas particularidades e propõe uma visão em que toma o trabalhador rural como centro (Figuras 28 e 29), visando ressaltar a sua poética de pintor camponês (Zanelatto; Coelho, 2014). Observamos que essa articulação das temáticas com os conceitos de Portinari de que o desenho não estaria, daquele momento em diante, ligado à representação de governantes ou heróis abre caminhos para o protagonismo de outras figuras importantes para a interpretação na nação.

Figura 28: Perspectiva 01 dos 12 afrescos que representam os “Ciclos Econômicos”
brasileiros



Fonte: <https://fcs.mg.gov.br/arte-arquitetura-e-politica-em-obras-de-portinari/>.

Figura 29: Perspectiva 02 dos 12 afrescos que representam os “ciclos econômicos”
brasileiros



Fonte: <https://fcs.mg.gov.br/arte-arquitetura-e-politica-em-obras-de-portinari/>.

Conforme Nobre (2011), entre 1952 e 1956, Portinari cria as duas obras mais simbólicas de sua carreira, os painéis intitulados “Guerra” e “Paz” (Figuras 30 e 31), encomendados pelo governo brasileiro para a sede da ONU em Nova York. Essas obras, que se projetam além do território brasileiro, procuram evidenciar uma narrativa universal usando os termos guerra e paz; além disso, o termo “guerra” é inspirado nos “Quatro Cavaleiros do Apocalipse” e “Paz” referenciando o Ésquilo.

Figura 30: Painel “Guerra”, Cândido Portinari, 1952-1956



Fonte: Nobre (2011, p. 67).

Figura 31: Painel “Paz”, Cândido Portinari, 1952-1956



Fonte: Nobre (2011, p. 68).

Rubbi e Makowiechy (2019) pontuam que as pinturas tiveram como referência a obra do pintor Pablo Picasso, intitulada “Guernica” (1937), Figura 32, pois, relatam os autores, em uma viagem de Portinari, em 1939, o muralista, ao se deparar com a obra, ficou

profundamente admirado. Além do contraste entre guerra e paz presente nos painéis, podemos notar também a presença de outros contrapontos, como as paletas de cores distintas. Completam Rubbi e Makowiechy (2019, p. 6): “Nos dois painéis, torna-se perceptível a predominância de cores consideradas opostas, em que na *Guerra* o azul evidencia-se com toda sua frieza, enquanto na *Paz* o amarelo sobressai-se intensamente com todo seu calor”.

Figura 32: Painel “Guernica”, Pablo Picasso, 1937



Fonte: <https://www.pira27.com.br/p/guernica-1937-de-pablo-picasso>.

Além de Portinari, destaca-se também o artista Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), uma importante referência para a consolidação de uma arte social no país (Figura 33). Di Cavalcanti esteve diretamente envolvido com o movimento modernista desde seus primórdios, sendo um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, marco simbólico da ruptura com os padrões acadêmicos tradicionais.

Ao longo de sua trajetória, o artista construiu uma produção voltada à representação da vida urbana, das classes populares, do samba, da boemia e da figura feminina, temas que expressam uma leitura crítica e sensível da sociedade brasileira (Duarte; Rodrigues, 2022). “[...] Di Cavalcanti defende a necessidade de uma arte revolucionária na sociedade

contemporânea. Num tom excitado, advoga a ida do artista às massas “com o coração aberto para se fortalecer e para se glorificar [...]”, completa Fabris (2005, p. 88).

Figura 33: Muralista brasileiro Di Cavalcanti



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/385-di-cavalcanti>.

Amaral (2003) ressalta que o compromisso social de Di Cavalcanti manifestava-se menos por meio da denúncia direta e mais pela valorização do cotidiano popular. Suas obras se concentravam na abordagem de “[...] três principais eixos temáticos norteadores de seu repertório visual: a abordagem sociocultural, a figura humana e a figura feminina” (Duarte; Rodrigues, 2022, p. 113). Ainda que sua atuação mural não tenha sido tão sistemática quanto a de Portinari, Di Cavalcanti realizou painéis e obras integradas à arquitetura moderna, reafirmando o papel da arte pública como elemento de mediação entre estética, cidade e experiência social.

A atuação de Di Cavalcanti também está ligada à integração entre arte e espaço urbano. Um exemplo disso é o mural associado ao Edifício Triângulo (1955), projeto de Oscar Niemeyer (1907-2012), realizado em 1955, em São Paulo (Figura 34), em um momento em que a cidade já vivia forte transformação e verticalização. O mural para o Edifício, de acordo com Monticelli (2023), foi construído com pastilhas, localizado no *hall* e também na fachada, e sofreu grandes influências do cubismo. Esse mural reforça o que já pontuamos na presente pesquisa, de que a arte segue sendo articulada e pensada junto com o projeto arquitetônico. Completa Monticelli (2023, p. 107): “Muitas vezes o fundo do mural é a própria parede da arquitetura, como no caso do mural de Di Cavalcanti para o Edifício Triângulo [...]”.

Figura 34: Fotografia parcial da composição de murais para o Edifício Triângulo, Di Cavalcanti (1955)



Fonte: <https://arteforadomuseu.com.br/obra-sem-titulo-15/>.

A partir de 1950, o muralismo latino-americano entrava em outra fase. Em muitos países, a arte mural permanecia como linguagem de resistência cultural e recurso de memória coletiva; em outros, especialmente nas décadas de 1960 a 1980, seguia ainda utilizando temáticas políticas na arte. Segundo Tupynambá (2013), nas décadas mencionadas, o muralismo já se encontrava por todo o Brasil, com trabalhos diversos desde o Ceará até o Rio Grande do Sul. Montecelli (2023) aponta que a arte estava vinculada ao espaço urbano, e destaca que, em São Paulo, a expansão da urbanização e a verticalização entre as décadas de 1940 e 1950 criaram condições para uma proliferação de murais articulados à arquitetura, afetando consideravelmente a percepção do transeunte e a utilização do espaço posteriormente.

Hoje, no Século XXI, os murais ainda permanecem com ideais semelhantes ao muralismo realizado no México e no Brasil, digamos que de forma mais engajada com as particularidades do espaço público e conectando vários temas à trama da arte e política, como educação, inclusão e representatividade. Conforme Campos e Câmara (2019, p. 80), “[...] a importância política do muro decorre do papel que o espaço público desempenha enquanto espaço de comunicação e interação com os outros [...]”.

Atualmente, os murais vêm sendo construídos com tinta *spray*; e, junto ao avanço da técnica, os artistas procuram também, conforme Tupynambá (2013, p. 91), “Informar, educar,

transmitir conhecimentos e sensibilizar a quem o vê [...]”. Isso reforça a ideia de que a arte precisa resistir de maneira pública e acessível a todos, ampliando novos discursos na sociedade. Caso contrário, segundo Traspadini (2019, p. 572), “Na medida em que o público se torna privado, os condenados da terra em contínua resistência se tornam sujeitos fora do lugar, sem direito à rua, ao público, relegados ao cárcere privado e privativo da vida [...]”. E não é esse tipo de perspectiva elitista que os muralistas do Século XXI devem procurar evidenciar em seus murais.

O cenário muralista contemporâneo no Brasil é marcado pela presença de artistas que, embora atuem em contextos distintos daqueles do muralismo moderno, mantêm vivos seus princípios fundamentais, como a ocupação do espaço público, o diálogo direto com a cidade e a construção de narrativas visuais de forte impacto coletivo (Campos; Câmara, 2019; Tupynambá, 2013). Embora existam vários nomes no cenário atual, destacamos alguns cujas trajetórias demonstram diferentes modos de apropriação do legado muralista, são eles: Os Gêmeos, Criola, e Eduardo Kobra.

Os Gêmeos (Figura 35), dupla formada por Otávio e Gustavo Pandolfo (1974), destacam-se no cenário artístico de São Paulo do final da década de 1980 a 1990, período em que as transformações no espaço urbano se intensificavam com a consolidação da estética do grafite como linguagem visual e política nas metrópoles brasileiras. Os artistas são da periferia de São Paulo e iniciaram suas intervenções na cidade influenciados pela cultura *hip hop*, pelo *rap* e pelas trocas no cotidiano da vida na periferia (Pires; Santos, 2018).

Figura 35: Os irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, “Os Gêmeos”



Fonte: <https://www.galeriavivadoblas.com.br/blog/os-gemeos-a-trajetoria-dos-irmaos-que-transformaram-o-grafite-brasileiro-em-arte-mundial/?srsltid=AfmBOoo42QYyrTEJ0dV5Mz6jmElj-TPWoiwkmxbqsZdCicRjBRSw5OQ1>.

Os murais realizados pela dupla seguem uma identidade estética única e inconfundível no cenário urbano. A composição dos seus desenhos contempla grandes escalas, tons vibrantes, com a predominância da figura humana na cor amarela e composições imagéticas que constroem críticas sociais. Um exemplo disso é o mural realizado na fachada do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), que oferece uma composição de objetos flutuantes e paisagens imagéticas junto a figuras humanas amarelas em diferentes perspectivas (Archtrends, 2026, p. 1) (Figura 36). Conforme discutem Campos e Câmara (2019), a atuação dos artistas no espaço público estabelece uma relação direta com a cidade, transformando a arquitetura em um suporte narrativo que visa ao acolhimento de diferentes camadas da população.

Figura 36: Mural da fachada do Museu de Arte Moderna. Os Gêmeos, 2010, São Paulo



Fonte:

<https://artsandculture.google.com/asset/untitled/1gFzuTyPNDAlhg?ms=%7B%22x%22%3A0.4713549142934011%2C%22y%22%3A0.47135491429340104%2C%22z%22%3A9.595053695005191%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.1405042872214013%2C%22height%22%3A3.0545826566852816%7D%7D>

Em São Paulo, aconteceu o episódio de apagamento de publicidade nas ruas, de vitrines de lojas a grandes *banners*, e o mural não ficou de fora. Foi publicada a Lei nº 14.223, de 2006, entrando em vigor em 2007, instituindo que “[...] a capital paulista não pode mais expor *outdoors*, painéis luminosos gigantes, telões eletrônicos, faixas, *banners*, propaganda em táxis; o objetivo é de melhorar o cenário urbano e acabar com a poluição visual [...]” (Maximovitz, 2007). Mas o fato atingiu obras de grandes artistas, inclusive as d’Os Gêmeos. Conforme Pires e Santos (2018), o acontecimento está ligado à aplicação da “Lei Cidade Limpa”, durante o mandato de Gilberto Kassab, que foi inserida no contexto paulistano para combater a gama de informações causada pela publicidade.

Em um determinado momento, a lei passou a ser utilizada como ferramenta de apagamento indiscriminado de manifestações artísticas. Percebemos que foi um tipo de conduta que mesclou todos os fazeres artísticos no espaço urbano a um único tipo de prática, apagando sem tantos critérios o grafite, a pichação e murais institucionalizados (Lima, 2022).

No caso específico d’Os Gêmeos, foi um mural em parceria com Nunca e Nina Pandolfo, criado em 2002 e apagado em 2008, como abordam Pires e Santos (2018, p. 9): “Como mostra o documentário ‘Cidade Cinza’, o governo de Kassab contratou uma empresa terceirizada para apagar os *graffitis* e pichações de rua”. A política de higienização visual da cidade atingiu cerca de 700 m² de grafite da obra d’Os Gêmeos, localizada na Avenida 23 de Maio. Completam os autores sobre o acontecido:

A sobreposição do mural com tinta cinza gerou repercussão negativa devido à perda de um grande painel de arte. O fato levou a Prefeitura a vir a público declarar que o apagamento foi um equívoco e convidar os grafiteiros a fazer uma nova obra no mesmo lugar. Apesar do “equívoco”, a Prefeitura não quis arcar com os custos para a produção do novo mural de graffiti, cabendo à Associação Comercial de São Paulo patrocinar a nova obra (Pires; Santos, 2018, p. 10).

São acontecimentos que deixam evidente que projetos como esse procuram privilegiar a ordem, o ambiente neutro como sinônimo de espaço limpo e sem conflitos, excluindo dos olhos da sociedade práticas que reivindicam a cidade e a expressão, como completa Lima (2022, p. 152): “O caso do apagamento dos murais em São Paulo demonstra a fragilidade dessas definições, e a seletividade da legalidade no Brasil”. Tal conduta representa a tentativa de silenciar narrativas advindas da experiência periférica e popular, reforçando o caráter político do muralismo contemporâneo.

Atualmente, a Lei Cidade Limpa ainda permanece em vigor em São Paulo, mas sua aplicação passou por mudanças significativas desde a implementação em 2006. Conforme Bottallo (2016), em 2015, no 1º Congresso Paisagem Urbana, foram criados mecanismos legais e políticas públicas para regulamentar o grafite e o distinguir da pichação. Foram pensados projetos como programas de incentivo à arte urbana e a exigência de concelhos patrimoniais antes de um apagamento – isso demonstra uma tentativa de mediação da instituição. Porém, conforme Campos e Câmara (2019), as intervenções públicas ainda continuam inseridas em perspectivas contraditórias, pois o mural atualmente segue sendo valorizado no campo econômico e cultural, mas também submetido a mecanismos de censura e apagamento constantes.

Já a artista mineira Tainá Lima, mais conhecida como Criola (Figura 37), constrói uma poética visual centrada na valorização da mulher negra, da ancestralidade afro-brasileira e da identidade periférica, buscando trazer ao centro da paisagem urbana assuntos pouco evidenciados, como o machismo, racismo e exclusão social. Utiliza figuras femininas, cores vibrantes, frequentemente desenhadas em grande escala, reconfigurando o feminino subalternizado (Franco, 2022).

Figura 37: Muralista brasileira Criola



Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/conheca-a-grafiteira-criola>.

Em 2018, Criola foi convidada para pintar um mural com cerca de 1.365 m², localizado na fachada posterior do edifício Chiquito Lopes, em Belo Horizonte, cidade de sua origem. O mural intitulado “Híbrida Ancestral - Guardiã Brasileira” (Figura 38) carrega um conceito pautado nos próprios questionamentos. No mural, Criola explorou o universo dos povos originários e o ser feminino, fazendo uma composição da mulher negra com uma cobra saindo de seu ventre; um útero em uma das mãos, destacando o poder divino da mulher; além de formas geométricas contrastadas que representam o feminino (Faust; Dalmoro; Ramos, 2021).

Figura 38: Mural “Híbrida Ancestral - Guardiã Brasileira”, Criola, 2018, Belo Horizonte



Fonte: Franco (2022, p. 47).

Embora tenha sido um mural legalizado, financiado pela prefeitura e apoiado pelo Circuito Urbano de Arte (CURA), a obra apresentou questionamentos negativos, como foi o caso de um morador do edifício, um homem branco, que não aprovou a intervenção alegando que a arte é de gosto duvidoso, e entrou na justiça solicitando o apagamento. Ressalta-se que todos os condôminos foram favoráveis à intervenção, exceto ele. O juiz negou a sua solicitação (Faust; Dalmoro; Ramos, 2021; Franco, 2022).

Observamos que o posicionamento do morador não é apenas uma questão de gosto, como pontua Franco (2022, p. 48): “A censura escancarada sobre a arte da Criola muito tem a dizer sobre os olhares dominantes atravessados pelas tradições coloniais”. Essa proposta de apagamento levanta o debate sobre a violência, solicitando que o protagonismo na mulher negra seja mais uma vez apagado por questões tradicionalistas. Enfatizamos que fatos como esse constantemente atravessam as barreiras do tempo. De acordo com Lima (2022, p. 145),

“[...] mesmo na aurora do século XXI, o pensamento colonialista persegue, classifica e tenta domesticar a arte dinâmica na maior cidade brasileira.”

Já Carlos Eduardo Fernandes Leo (1975), mais conhecido como Kobra (Figura 39), iniciou sua trajetória no grafite em 1980, e é considerado um dos artistas contemporâneos mais reconhecidos mundialmente. Não à toa, é a figura central da presente pesquisa. Kobra tem uma linguagem visual marcada pelo uso de cores, embora seu início no mundo da arte, especialmente na construção de murais, tenha sido dominado por artes em preto e branco (Uberti, 2014). Além disso, utiliza padrões geométricos e figuras humanas em desenho realista, tendo como apoio o uso de fotografias para representá-las em grande escala (Piazza; Simis, 2024).

A partir de tal premissa, considerando que artistas como o Eduardo Kobra possuem influências das artes mexicanas, do grafite norte-americano e que o próprio muralismo é fruto das técnicas renascentistas de afresco, é possível, assim, observar um tipo de “hibridismo artístico” que tem ocupado e modificado as cidades contemporâneas (Franco, 2022, p. 86).

Figura 39: Muralista brasileiro Eduardo Kobra



Fonte: <https://nutricaovisual.art.br/artistas-em-pesquisa/grafite/kobra/>.

O muralismo de Kobra é produzido através de encomendas institucionais e projetos aprovados, apesar de se concentrar em grande parte no campo mercadológico, produzindo e vendendo suas obras murais, o conceito dos painéis murais permanece concentrado de discursos críticos. Suas temáticas abordam assuntos relacionadas à paz, à diversidade cultural, aos direitos humanos e à valorização de grupos historicamente silenciados, como populações indígenas, comunidades negras e figuras marginalizadas da história oficial (Uberti, 2014). Conforme apontam Campos e Câmara (2019), essa abordagem reforça a permanência do mural como ferramenta de comunicação política em escala global, adaptada às dinâmicas contemporâneas da circulação de imagens e do turismo cultural.

Um exemplo de mural é o intitulado “Etnias” (Figura 40), feito em uma única faixa linear de parede de 170 (cento e setenta) metros de comprimento. Localizado no Rio de Janeiro, foi idealizado para os jogos olímpicos a pedido da Secretaria de Turismo da cidade do Rio. O mural fazia parte do projeto Boulevard Olímpico, com o objetivo de alterar a paisagem urbana para que a cidade ficasse no clima dos jogos (Terra, 2022). Stori e Maranhão (2017) enfatizam que o mural “[...] foi idealizado para falar sobre a união dos povos. Ressaltando justamente da importância de deixar de lado as diferenças religiosas e as diferenças políticas; de evitar os conflitos [...]”.

Figura 40: Mural “Etnias” Eduardo Kobra, 2016. Rio de Janeiro



Fonte: <https://www.eduardokobra.com/projeto/26/etnias>.

A seguir, destacamos não apenas um, mais dois murais em que o Kobra coloca o eixo da medicina em destaque, junto à ética e ao toque humanista. O primeiro é chamado de “Ciência e Fé (2022)”, feito em São Paulo (Figura 41), em uma fachada de prédio do Hospital

das Clínicas, em homenagem ao aniversário de 468 (quatrocentos e sessenta e oito) anos da cidade. O mural representa duas mãos segurando um estetoscópio, diante da composição estética do Kobra, com cores e figuras geométricas. A obra deixa evidente os dois campos vistos como opostos: o da ciência e o da fé, como o título da obra destaca (Eduardo Kobra, 2022, p. 1).

Figura 41: Mural “Ciência e Fé”, Eduardo Kobra. Rio de Janeiro, 2022



Fonte: <https://www.eduardokobra.com/projeto/47/ciencia-e-fe>.

Esse mural, evidencia questões significativas, especialmente para quem passa por algum tratamento específico, onde a ciência e a fé estão em constante relação. Um mural como o de Kobra não evidência apenas a religiosidade, um sentimento singular, mas um conjunto de conceitos que abordam a esperança, a crença e a confiança nos profissionais da saúde e em suas crenças particulares (Kobra, 2022).

O mural acompanha uma disposição vertical, alinhada à arquitetura do edifício. As mãos, em destaque, pintadas com cores vibrantes e blocos geométricos assume protagonismo na cena, levando o olhar do transeunte para o conceito da obra: a união e a espiritualidade. Conforme Montecelli (2023), a integração da arte com a arquitetura se dá além de mecanismos físicos, mas também pela maneira como esse desenho tem a capacidade de reconfigurar a percepção do espaço, tornando-se um dos elementos estruturantes daquela paisagem.

Sobre as cores, o mural segue uma lógica característica do artista, baseada em fragmentos geométricos que organizam a pintura em diagonais e polígonos coloridos. A alternância entre as cores quentes (laranja, vermelho e amarelo) e frias (verde e azul) produz um contraste para destacar o gesto da mão do plano de fundo do mural, que também é geométrico e colorido, mas disposto de uma maneira diferente, que não compete com o foco central, que são as mãos (Arnheim, 2005).

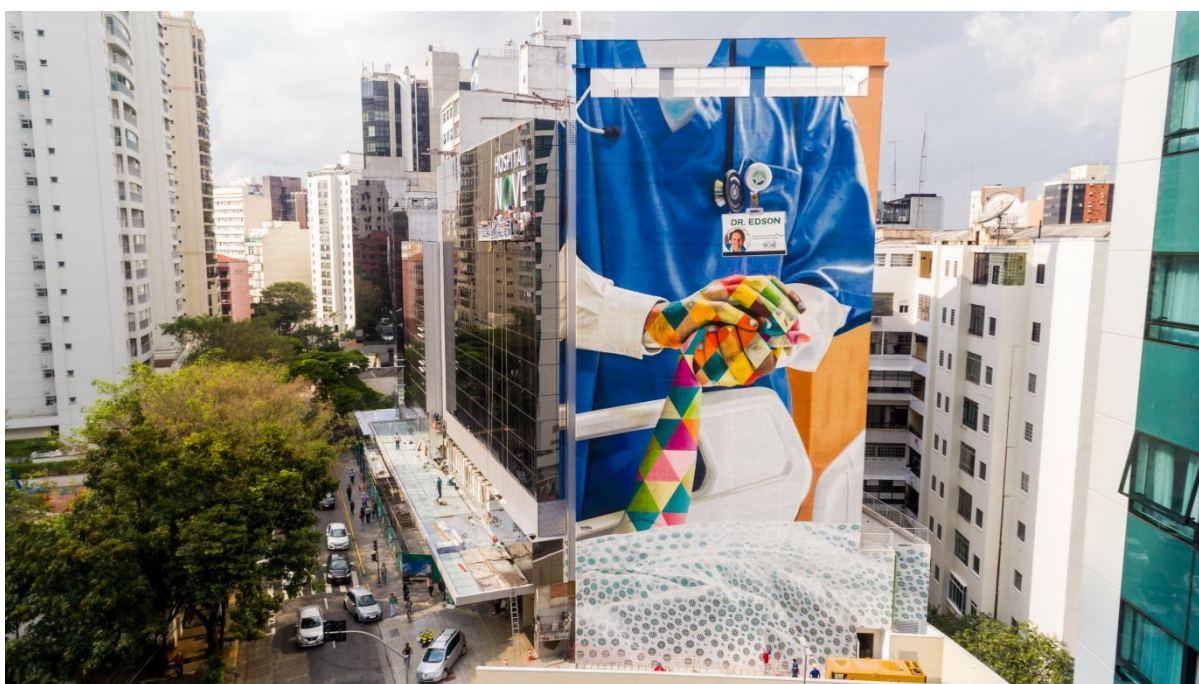
Em termos de composição, o estetoscópio reforça esse sentimento. Visualmente, o tubo circular do instrumento cria linhas curvas que contrapõem a rigidez das formas retas geométricas do fundo, introduzindo algo orgânico na composição. Arnheim (2005) observa que linhas curvas tendem a sugerir continuidade e suavidade, enquanto linhas retas causam rigidez ao desenho. No mural, esse conceito vai além das composições da própria arte, é visto também na racionalidade científica e na crença espiritual que é equilibrada por uma composição que harmoniza curvas e retas.

Nesse sentido, o gesto das mãos pode ser associado ao gesto da oração, como se segurasse um terço, mas também tem o gesto médico, reforçado pela presença do estetoscópio. A descrição se alinha com o que Kobra (2022, p.1) cita ao se retratar sobre esse mural: “[...] não existe nenhuma contradição entre acreditar em Deus e na medicina. Espero que esta obra dê um toque de esperança a todo os que precisarem recorrer a esse importante hospital — e simbolize a nossa gratidão aos profissionais que trabalham ali [...]”. Mas, também completa que o simbolismo do mural, além de ser um presente para São Paulo, tem relação com a COVID-19:

Vamos vencer isto juntos, mas separados. Ou separados — por isso juntos. Nestes tempos de necessário isolamento social, é preciso ter fé. Independentemente da nossa localização geográfica, de nossa etnia e de nossa religião, estamos unidos em uma mesma oração: que Deus inspire os cientistas, para que encontrem a solução para esta pandemia — e conforte nossos corações, para que tenhamos forças e sigamos juntos como humanidade (Kobra, 2022, p. 1).

O mural intitulado “DR. Edson” (2019), também realizado em São Paulo, complementa essa perspectiva. O mural (Figura 42) é uma homenagem ao Dr. Edson, médico que teve uma trajetória de vida difícil e que, depois de um acidente, resolveu se dedicar à medicina. Esse mural é a representação de sua história e de muitos outros pacientes. Além disso, o desenho quebra o sentido enraizado da medicina, ao evidenciar que a profissão não é estritamente técnica e que há profissionais da saúde também religiosos. Essa conexão se destaca ao percebermos o contato do médico com o paciente deitado numa maca (Kobra, 2019).

Figura 42: Mural “Etnias”, Eduardo Kobra. Rio de Janeiro, 2019



Fonte: <https://www.eduardokobra.com/projeto/10/dr-edson>.

Se, no mural anterior, as formas geométricas quase dominam o visual, aqui a geometria aparece localizada e reduzida, impregnada na pele das figuras humanas, concentrado principalmente sobre as mãos. É uma mudança significativa, pois o padrão de cores direciona o olhar, fazendo que a atenção fique centrada no gesto do contato entre médico e paciente. Em termos de percepção visual, podemos perceber que a cor azul do jaleco médico domina grande parte do mural; os pontos em branco trazem a ideia de estar em um ambiente clínico; enquanto as cores em formato geométrico, restritas à pele das figuras humanas, simbolizam o toque e o afeto entre as pessoas (Kobra, 2019).

Nesse sentido, o mural traz uma percepção de visão através do tato, como debatida por Peixoto (1996), pois a composição faz do olhar uma espécie de extensão do gesto, como se fosse possível sentir através da visão o contato entre médico e paciente. O formato em concha das mãos do médico, recebendo as mãos do paciente, é mais um detalhe interessante, que demonstra amparo, acolhimento e o cuidado com o próximo. A posição da mão direita por cima intensifica esse significado, sugerindo direção e condução, demonstrando ser um gesto em que o profissional assume uma função ativa de guiar, estabilizar e tranquilizar. É como se a mão superior selasse um pacto de confiança, onde o paciente entrega a vulnerabilidade, e o médico responde com presença. Ao mesmo tempo, o fato de a mão do médico envolver a do paciente sem ocultá-lo por completo preserva a visibilidade do paciente doente (Kobra, 2019).

Além disso, a decisão de concentrar as figuras geométricas nas mãos também pode ser lida como um encontro de diferentes dimensões que almejam o cuidado com o ser humano, como a ciência e a fé, e tudo isso é atravessado pelo gesto. No mural anterior, a conexão entre ciência e fé estava mais clara e tematizada através do gesto da mão em oração, do estetoscópio e da aliança; já aqui, ela surge como um significado mais contido. Desse modo, o mural humaniza a figura médica sem tirar o seu rigor técnico, mantendo na iconografia os elementos que remetem ao profissionalismo, como: uniformes, crachá e o ambiente clínico; mas insere no ponto de contato entre as figuras humanas uma diversidade de cores que se traduzem em empatia, coragem e esperança (Kobra, 2019).

Ambos utilizam as mãos como elemento de destaque, símbolo da ação, do cuidado e do toque, evidenciando uma dimensão sensível da experiência humana. Como observa Peixoto (1996, p. 189), “O ver está ligado ao tocar. O olho é uma extensão da mão. A mesma visão tátil - substituição do ótico pelo manual - que se pode perceber na pintura contemporânea”. Nesse sentido, o destaque nas mãos aproxima o espectador da cena representada e reforça a ideia de proximidade, confiança e vínculo.

4 CRIANDO OS ESBOÇOS

“É essencial termos em mente a fonte dupla do efeito artístico, a primeira baseada apenas na forma, a segunda em ideias associadas à forma”
(Boas, 2014, p. 16).

O Estado da Arte é um estudo de revisão bibliográfica que tem como objetivo “[...] mapear e analisar criticamente o conhecimento produzido em um campo do conhecimento. [...]” (Araujo; Ferst; Vilela, 2023, p. 60). Dessa forma, essa produção se resume a reunir produções científicas e acadêmicas com o intuito de analisá-las diante de uma determinada temática. Ferreira (2002) diz que os pesquisadores dessa área são motivados pela ideia de não conhecerem a temática por completo.

Santos *et al.* (2020) o definem “[...] como modalidade de estudo que transcende o mero mapeamento descritivo de trabalhos ou a entende somente como etapa exploratória ou de revisão de determinados estudos.” Os autores ainda sintetizam que o estado da arte possui fundamentos próprios na contemporaneidade. Logo, precisa ser entendido como uma pesquisa que sintetiza, cataloga e resume, a partir de teóricos e contextos selecionados.

Conforme Araujo, Ferst e Vilela (2023), o estado da arte consiste em identificar perspectivas e lacunas para que seja possível a realização da pesquisa, ou seja, se há trabalhos com a mesma abordagem e em quais bancos de dados ou periódicos se encontram. Em outro momento, conforme Ferreira (2002), o pesquisador reflete sobre essas produções: escolha metodológica, teorias, modos de análise, relevância e contribuição.

Sendo assim, a coleta dessas informações permite ir além da identificação de produções, mas procura sintetizar vários direcionamentos dados para uma mesma temática. Dessa forma, podemos constatar que não é uma pesquisa feita de forma linear, e contém a flexibilidade necessária para transmitir o conhecimento de outros autores. Assim, como afirma Ferreira (2002, p. 270), é uma “Rede de vários fios que se cruzam, que se rompem, que se unem, que se questionam dependendo do ponto que se estabelece como partida em cada texto.”

Sendo assim, para este estudo, fizemos pesquisas no ano de 2025, do dia primeiro ao dia 7 (sete) de agosto, no *site* SCRIBD, no repositório digital da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no repositório da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

e no *Scientific Electronic Library Online* (SCIELO). Buscamos trabalhos acadêmicos como artigos, monografias e dissertações que falem sobre o artista Eduardo Kobra e o muralismo. Foram pesquisadas as palavras-chave: Eduardo Kobra, muralismo e muralismo contemporâneo separadamente; e, também, de forma associada. A princípio, optamos por não analisar os materiais com títulos em língua estrangeira, e priorizamos a inclusão de trabalhos que pautassem a arte urbana no período de 2012 a 2024, tratando das temáticas do muralismo em espaços institucionais, a importância desse fenômeno no cotidiano e o diálogo e identificação do público com as obras.

No *site* SCRIBD, pesquisando o termo “Eduardo Kobra” foram encontrados 890 trabalhos (oitocentos e noventa) trabalhos. Excluindo-se os estrangeiros, os resultados foram para 569 (quinhentos e sessenta e nove) trabalhos. A fim de nos concentrarmos nas pesquisas que tratam sobre muralismo do Eduardo Kobra, realizamos uma pesquisa associando os termos “Eduardo Kobra e muralismo contemporâneo”, encontramos 30 (trinta) trabalhos, sendo a maioria atividades escolares, mas, dentre eles, encontramos 2 (duas) monografias, 1 (um) projeto experimental de graduação, 2 (dois) artigos e 2 (duas) dissertações, conforme Quadro 01.

Quadro 01: Eduardo Kobra, muralismo e contemporaneidade no SCRIBD

TÍTULO	AUTORIA	ANO	TIPO
O Graffiti e os Símbolos Urbanos na arteterapia	Luiz Fernando Monteiro da Silva Severino	2019	Monografia
A Ressignificação da Arte Fora dos Museus: Eduardo Kobra e o Muralismo nas Ruas da Capital de São Paulo	Teresa Cristina Alves	2018	Projeto experimental (graduação)
A arte Expressiva e Contestadora do Grafite	Fábio Medrado de Andrade	2022	Monografia
Força das Ruas	Luís Edegar de Oliveira Costa	2023	Artigo
Arte e Cidade: Policromia e Polifonia das Intervenções Urbanas	Cornelia Eckert, Glória Diógenes, Ligia Dacul e Ricardo Campos	2019	Artigo
O Negro e o Mestiço na Pintura de CândidoPortinari da Década de 1930	Carine da Costa Cadilho	2015	Dissertação

Fonte: Elaboração própria (2025).

O termo “muralismo” pesquisado no repositório digital da UFSM, resultou em 8 (oito) trabalhos, pesquisando de forma associada “muralismo e Eduardo Kobra”, chegamos a 2 (dois) trabalhos como mostra o Quadro 02.

Quadro 02: Muralismo e Eduardo Kobra na UFSM

TÍTULO	AUTORIA	ANO	TIPO
O mural de Eduardo Kobra em Santa Maria: Uma Relação com a Arte Pública	Mariete Taschetto Uberti	2014	Dissertação
Traçados, Cores e Riscos: Etnografia de uma Cidade Redesenhada pela Pichação/Graffiti	Rodrigo Nathan Romanus Dantas	2018	Dissertação

Fonte: Elaboração própria (2025).

Já no repositório da UFRN, ao pesquisar por “muralismo” não obtivemos nenhum resultado na língua portuguesa. Ao pesquisar por “Eduardo Kobra”, resultou em um único trabalho de monografia intitulado “A influência do Capital nas Obras do Muralista Eduardo Kobra e do Grafiteiro Banksy”, publicado em 2022, da autora Isabelle Nayara da Silva Sousa.

Na plataforma SCIELO, o termo “Eduardo Kobra” não gerou resultado. Já o “muralismo”, nessa plataforma, resultou em um único trabalho, o artigo intitulado “América Latina no Século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência”, publicado em 2019, de Roberta Sperandio Traspadini.

Os trabalhos que, em seu título, mencionam o movimento grafite ou pichação, foram escolhidos para análise porque, no corpo dos textos, mencionam o muralismo mexicano como movimento historicamente relevante que antecedeu o grafite de Nova York. Tais pesquisas contribuem com múltiplas temáticas que são de interesse do estudo sobre muralismo e a arquitetura, como contextos que situam artistas como Diego Rivera, que procurou mobilizar e representar o povo mexicano – o assunto é mencionado por Severino (2019) e Andrade (2022).

Ainda nos trabalhos sobre grafite e pichação, também se fala sobre a ocupação dos espaços públicos com intervenções na cidade e os diálogos com o coletivo. Debatem sobre essas temáticas os autores Dantas (2018) e Severino (2019). Sobre visibilidades, produto mercadológico e comunicação não verbal dos grafites, destaca-se o autor Dantas (2018); e sobre desenho na comunidade e conexão com a arquitetura da cidade, o autor Severino (2019).

Todas as temáticas apresentadas são possíveis de extrair dos materiais que colocam grafite e pichação em primeiro plano, para que possam ser debatidas no campo do muralismo e da arquitetura. Além disso, Dantas (2018) e Severino (2019) possuem aprendizados como artistas antes mesmo de serem pesquisadores, o que traz para a presente pesquisa múltiplas bagagens de experiências pessoais e profissionais.

4.1 ANÁLISE DOS ESTUDOS SELECIONADOS

4.1.1 O Graffiti e os Símbolos Urbanos na Arteterapia

A monografia de Severino (2019) trouxe uma reflexão sobre o papel do *graffiti* como linguagem carregada de símbolos dentro da arteterapia. A motivação para o estudo se deu pelas experiências pessoais do autor que iniciou como grafiteiro, antes mesmo de ser educador.

A pesquisa adota uma abordagem junguiana da arteterapia, compreendendo o processo criativo como caminho para o autoconhecimento e a individuação. A pesquisa tem um caráter bibliográfico e exploratório, utilizando-se de registros históricos, imagens urbanas, trabalhos autorais e depoimentos pessoais. A pesquisa de Severino (2019) é dividida em 4 (quatro) seções temáticas que abordam a arteterapia, a história da arte nos muros, o imaginário urbano e, por último, o relato pessoal do Severino como artista grafiteiro.

Severino (2019) se refere ao *graffiti* como uma modalidade expressiva que permite o acesso ao inconsciente coletivo por meio de símbolos urbanos. Já a cidade é vista como um espaço simbólico que dialoga com o indivíduo. Nessa perspectiva, Severino (2019) propõe um estudo da arteterapia unido à psicologia como mecanismo para promover o autoconhecimento e desenvolvimento pessoal, e ao campo das artes, buscando discorrer historicamente sobre as modalidades artísticas, como a pintura, o desenho, a colagem etc.

Na primeira seção, Severino (2019) aborda a visão arteterapêutica e foca sua pesquisa na teoria junguiana. Essa teoria foi criada por Carl Gustav Jung (2000), sendo um conceito que trata do processo de individuação, por meio do qual o indivíduo se torna consciente de si mesmo por meio da integração de elementos inconscientes, como: os símbolos, que funcionam como mediadores entre o consciente e o inconsciente; e o Self, que, segundo

Severino (2019), é definido como o centro da psique, um setor que organiza os símbolos e conduz o processo terapêutico.

Ainda na seção I, Severino (2019) destaca as modalidades expressivas, são elas: a colagem, que possibilita a montagem de uma imagem de diversas maneiras; a fotografia, que contribui para o processo de resgate das memórias; a pintura, como um mecanismo criativo que possibilita se destravar do medo de criar; o desenho, que, de modo geral, contribui para a compreensão de símbolos presentes no inconsciente, trabalha a coordenação motora e os instintos de observação; a tecelagem, que traz em seu processo criativo a ideia de organização na construção do objeto artesanal; e, por fim, a modelagem, que trabalha com a argila, que é uma das técnicas utilizadas em grupos mais avançados de arteterapia.

A seção II, trata dos desenhos dos muros, na qual Severino (2019) conecta o *graffiti* às manifestações rupestres e trata o desenho na parede como algo ancestral. Sua abordagem fala também sobre as manifestações egípcias, cristãs e renascentistas. Ressaltamos também as pontuações de Severino (2019) em relação ao muralismo mexicano, iniciado no Século XX, em que o autor fala brevemente que o movimento foi um modo de revolução em forma de murais contra a colonização espanhola. Severino (2019) ainda destaca nomes como Diego Rivera, muralista mexicano, e Di Cavalcanti, muralista brasileiro, como artistas expoentes da época.

Severino (2019), ainda na seção II, discorre sobre o *graffiti* na contemporaneidade, quando o desenho assume um caráter transgressor e marginal, mas também se consolida como uma arte urbana legítima. O autor ainda discorre que seu surgimento no Brasil se deu durante a ditadura militar e passou por diversas transformações e adaptações até se enquadrar como arte e obter grandes nomes na atualidade, que utilizam as técnicas do *graffiti* para se destacarem no cenário muralista, como Os Gêmeos, Fabio Ema e Eduardo Kobra.

Na seção III, Severino (2019) se concentra no entorno das representações artísticas, ou seja, busca entender o desenho da cidade a partir do momento em que se inserem artes nas paredes. Severino (2019) vê a cidade como um espaço simbólico e labiríntico⁶, onde o indivíduo é atravessado por muitas informações, em sua maioria imagens e símbolos que fazem o papel de compor o imaginário urbano.

O contexto em que Severino (2019) coloca a cidade faz entender que há uma conexão, como uma ponte, onde o *graffiti* atua como um mediador entre o indivíduo e o espaço urbano

⁶ Labiríntico é o mesmo que labirinto. Severino (2019) coloca o termo “labirinto-cidade” para caracterizar uma cidade cheia de idas, vindas e escolhas individuais, as quais o indivíduo precisa fazer para definir qual o seu próximo rumo na vida.

e, por consequência, a arte do *graffiti* aparece promovendo a ressignificação da cidade. Essas transformações não modificam apenas o espaço em que se inserem, mas também mexem com a subjetividade do indivíduo, fazendo com que também aja um diálogo ativo entre o individual e o coletivo. Por isso, as reivindicações coletivas podem ser bem sucedidas se o palco for a cidade e não os locais privados e de difícil transmissão de informações.

Na última seção, Severino (2019) expõe sua trajetória como grafiteiro, em 2002, quando espalhava seu nome artístico “Cabal” pela cidade do Rio de Janeiro. No início da sua prática artística, ele relata que seu trabalho era algo ligado ao “vandalismo”, pois era feito de maneira ilegal; mas, com o seu desenvolvimento na área e após a sua licenciatura em Artes Plásticas pela UFRJ, em 2012, as práticas passaram a impactar sua subjetividade e, logo em seguida, a sua atuação como educador.

Diante das suas observações, Severino (2019) percebeu que, na cidade, as pessoas se preocupam mais com o individualismo e menos com questões que englobam um coletivo. Pensando nisso, criou o projeto chamado “Conglomerados”, que parte de um conceito onde o artista Severino, em seu processo criativo, utiliza várias cabeças desenhadas juntas formando uma figura maior. Como exemplo, a Figura 43, que mostra um desenho de camaleão simbolizando as adaptações diante de acontecimentos da vida. Severino (2019) conta que, durante o processo artístico, foi interrompido diversas vezes por crianças da comunidade que pediam para ele desenhar em pequenos pedaços de madeira. No fim, a comunidade, além de ter sido presenteada com o desenho na parede, foi também agraciada por uma coleção de madeiras desenhadas, com uma espécie de exposição ao ar livre (Figura 44).

Figura 43: “Camaleão Morro do 94” obra do artista grafiteiro Cabal



Fonte: Severino (2019, p. 54).

Figura 44: Crianças e pedaços de madeira transformados em peças de arte no Morro do 94



Fonte: Severino (2019, p. 54).

Como resultado, a pesquisa pontua que o *graffiti* inserido no contexto arteterapêutico é uma grande ferramenta de expressão simbólica. Severino (2019) discorre que a inserção da arte do *graffiti* na arteterapia pode ter muita eficácia, principalmente em contextos sociais vulneráveis, como forma de empoderamento e reconstrução da subjetividade individual. Durante um processo artístico, a arte do *graffiti* surge como catalisador de processos de autoconhecimento, transformação emocional e reconexão com o imaginário coletivo, pois promove diálogos urbanos entre o indivíduo e a cidade, ressignificando espaços e pessoas.

A monografia de Severino (2019) traz relevantes contribuições para a nossa pesquisa. Quando ele utiliza o *graffiti* na arteterapia, principalmente nas comunidades, mostra que a arte em parede como um todo pode gerar mais senso de pertencimento dentro de locais menos favorecidos de arte. E isso é expresso também nas obras do Kobra que analisamos, ainda que grande parte dos seus murais não seja localizada em áreas periféricas, mas existe a intenção de levar assuntos sobre violência e representatividade para serem debatidos também em grandes centros urbanos.

A monografia também contribui ao enfatizar o debate sobre a reciprocidade e a preocupação com a ausência de um pensamento coletivo no cotidiano do indivíduo – assunto que resultou em uma coletânea de trabalhos que levavam a criação do projeto do artista Severino fazendo referência ao acúmulo de pessoas na cidade preocupadas apenas com aspectos individuais (Severino, 2019). Essa é uma manifestação política, acima de tudo, que mostra como as pessoas estão sendo sugadas pelas urgências do labirinto que é a cidade e, ao mesmo tempo, naturaliza a desconexão do ser humano com o ambiente, uma vez que uma parede cinza não comunica o mesmo que uma parede que representa um período histórico, um resgate a certa memória coletiva ou uma figura importante de uma causa relevante.

4.1.2 A Ressignificação da Arte Fora dos Museus: Eduardo Kobra e o Muralismo nas Ruas da Capital de São Paulo

O trabalho realizado por Alves (2018) tem como objetivo analisar a pertinência do muralismo na cidade de São Paulo, em especial, com base na análise das obras do artista Eduardo Kobra, procurando explorar como a arte muralista ressignifica e democratiza o acesso à arte. Levando em consideração que São Paulo é o maior centro urbano e artístico do

país, Alves (2018) propõe mostrar a importância cultural e social, percebendo o muralismo como um recurso capaz de sensibilizar e comunicar o diálogo entre cidade, política e sociedade.

A pesquisa possui uma base metodológica firmada na abordagem qualitativa e descritiva, amparada na revisão bibliográfica e análise interpretativa das obras do muralista Kobra. Alves (2018) divide a pesquisa em 5 (cinco) seções: Introdução, Aspectos Conceituais, Contexto Histórico, Arte Mural e seu Surgimento e, por último, a seção chamada Eduardo Kobra. A autora aborda desde pinturas rupestres até o muralismo que conhecemos hoje. As referências que se destacam são: Fischer (2002), Klintowitz (1988), Silva (2005), Gitahy (1999) e Arendt (2010), e inclui entrevistas e fontes digitais.

A arte em muro, conforme Alves (2018), tem seus primeiros surgimentos nas cavernas do período Paleolítico Superior e, conforme pesquisas de Martin (2006), os desenhos foram interpretados como algo educativo, que almejava passar mensagens e ensinamentos para as próximas gerações. Essa ideia vem de forma mais evidente no período Mesolítico. Culturas posteriores também expressaram sua visão de mundo através das paredes. Alves (2018) explica que, com o avanço das técnicas, foram-se criando também novos materiais: afrescos⁷, azulejos e mosaicos. Após isso, no período da industrialização, materiais como pigmentos passaram a ser produzidos e comercializados em grande escala.

Alves (2018), após explanar sobre a importância do mural e o seu avanço, apresenta o muralista em questão, Eduardo Kobra, artista periférico que começou sua vida artística na pichação. Foi das ruas que o seu pseudônimo “Cobra” surgiu, ainda sem a presença do “K” na palavra. A autora aponta também que os pais do Kobra eram tradicionais, não aprovavam as atitudes do filho, até porque em incontáveis momentos ele foi detido pela polícia; mesmo assim, o Kobra se fez persistente em seus objetivos.

Mesmo autodidata, Kobra teve grandes referências: uma delas era o artista novo-iorquino Jean Michel Basquiat, que serviu de inspiração para que Kobra encontrasse o próprio estilo. O artista possuía outras referências, como Cândido Portinari, que faleceu devido ao uso excessivo de produtos que continham chumbo, decorrente das tintas. O muralista Kobra também teve problemas de saúde, mas passou a utilizar produtos à base d’água (Alves, 2018).

Kobra explorou e ainda explora outras superfícies além dos muros, como: tela, calçada, lona de caminhão e até mesmo geladeira. Alves (2018) pontua que foi aos 27 (vinte e sete) anos que o artista teve seu trabalho apresentado em galeria de arte. Em 1995, seu estúdio foi

⁷ Afresco é uma técnica utilizada para pintar murais, a pintura é feita sobre uma camada ainda úmida de cal, utilizando pigmentos diluídos em água.

inaugurado: “Studio Kobra” é o nome do espaço que, além de recrutar artistas semelhantes a suas vivências, passa a ensinar artistas a viverem da arte. No estúdio, entram pessoas talentosas, mas também entram aqueles que sabem mais do que o próprio Kobra, porque esse compartilhamento de conhecimento contribui significativamente para os projetos.

Como considerações finais, Alves (2018) diz que Kobra representa a sociedade através da sua essência, conectando a crítica ao meio ambiente e seu país de origem, o Brasil. Completa ainda que seus murais funcionam como uma espécie de portal para memórias esquecidas e como uma ferramenta que proporciona educação.

Além disso, a autora destaca que, atualmente, as pessoas vêm sendo bombardeadas pela pressa e pela quantidade de informações ao nosso redor, a ponto de nos tornarmos seres automatizados, sem prestar real atenção ao agora ou aos afazeres do dia-a-dia. Nesse cenário, o mural tem a possibilidade de destacar o prazer de simplesmente parar e olhar determinado desenho, principalmente aqueles que remetem à memória de um bairro, que carrega memórias especiais ou até mesmo de assuntos que carregam fatos sociais e culturais (Alves, 2018).

O texto sobre Eduardo Kobra oferece à nossa pesquisa um referencial sólido sobre a função social e memorialista da arte urbana, evidenciando como o muralismo pode reconstituir a identidade cultural de uma cidade. Alves (2018) destaca a importância de tornar a arte acessível a todos, pois é um ato de preservação e reconstrução simbólica da história coletiva. A análise sobre a trajetória de Kobra e sua atuação em São Paulo permite compreender como a arte urbana se torna um canal de consciencialização e de afirmação cultural, aproximando o público da arte e promovendo novas formas de interação visual e emocional com a cidade, visões que se articulam com os objetivos da presente pesquisa e questões sociais do muralismo contemporâneo.

4.1.3 A Arte Expressiva e Contestadora do Grafite

A monografia de Andrade (2022) procura destacar que, dentro do contexto da arte brasileira, o grafite é visto como um fenômeno artístico e social, e procura discutir desde movimentações artísticas rupestres até sua consolidação nas grandes cidades. Também procura dissociar o grafite do vandalismo e busca destacar nessa arte os aspectos educativos e artísticos que o grafite pode promover.

Andrade (2022) constrói o texto com base em uma abordagem descritiva e bibliográfica. Os principais autores mencionados foram: Gitahy (2017), Rink (2015), Narduchi (2021) e Zuin (2018). Além disso, há fontes digitais que contribuem para a análise documental de textos e obras de artistas, como: Os Gêmeos, Kobra, Alex Vallauri e Binho Ribeiro, nas quais foram inseridas suas produções artísticas e utilizadas no contexto de estudo de caso para tratar do avanço e aprimoramento do grafite no Brasil.

A seção I, intitulada “O Grafite e o seu Início”, trata da reconstrução histórica do grafite, abordando as origens dos desenhos pré-históricos, até a transformação em uma linguagem urbana contemporânea. Essa seção busca destacar que a manifestação gráfica é um suporte de comunicação de grande importância para o homem desde o princípio; e que, atualmente, o movimento grafite vem tendo continuidade de forma expressiva. Pontua também que, no Renascimento, já se usavam as paredes para a realização de murais com afrescos e, diferente do grafite que se destaca como arte de resistência popular, os afrescos produzidos no renascimento honravam a religiosidade (Andrade, 2022).

Ainda na seção I, Andrade (2022) destaca o Muralismo Mexicano do início do Século XX e os artistas mais famosos da época, como: Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. O autor enfatiza que o movimento muralista foi a primeira revolução em forma de murais que buscou utilizar temas sociais e políticos para retratar a memória do povo mexicano, impactando, assim, os futuros movimentos artísticos desenvolvidos.

Na seção II, de título “O Grafite Brasileiro”, Andrade (2022) discorre sobre o período da ditadura militar, no qual a pichação, intervenção que surgiu antes do grafite artístico, serviu de manifestação como forma de intervir na política através da comunicação alternativa e de resistência à censura. Jovens, em sua maioria, usavam materiais como *spray* e cal para desenharem frases de protesto nos muros da cidade.

Andrade (2022), então, dá seguimento à seção II, citando os artistas que reforçaram o grafite como elemento de comunicação e criatividade na cidade. Alex Vallauri, nascido na Etiópia e naturalizado italiano, é citado como um dos grafiteiros pioneiros no Brasil. Alex Vallauri é formado em comunicação visual, conhecimento que foi transferido para os muros da cidade de São Paulo em 1970, quando iniciou os seus desenhos em paredes que transmitiam a ironia junto à crítica social.

Suas obras eram facilmente reconhecidas, porque envolviam, em seu processo criativo, a técnica do *stencil*⁸ (Figura 45), o que deixava os desenhos padronizados e semelhantes ao

⁸ Molde vazado que serve como apoio para transferir desenhos para várias superfícies.

design da gravura. As obras de Alex Vallauri foram censuradas inúmeras vezes por se tratarem de obras que criticavam o autoritarismo através de temas como política e sexualidade. O artista faleceu precocemente, em 1987, e se tornou referência no grafite brasileiro. Na data de 27 de março é comemorado o dia do grafite em sua homenagem (Andrade, 2022).

Figura 45: Grafite de Alex Vallauri, 1982



Fonte: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/obra-de-alex-vallauri-pode-estimular-producao-de-grafite-na-escola/>.

Andrade (2022) prossegue destacando os artistas Gustavo e Otávio Pandolfo, mais conhecidos como Os Gêmeos, que deram início à pintura de paredes em 1980 e representaram o processo de internacionalização do grafite brasileiro. Os artistas foram influenciados pelo *Hip Hop* e encontros de *break*⁹ e *rap* na Estação São Bento.

Observamos, na Figura 46, a identidade própria desenvolvida por Os Gêmeos, padrão criativo que se repete em outros projetos dos artistas: figuras com cor de pele amarela, formas imagéticas e uma composição entre fantasia e cotidiano das pessoas no espaço urbano. As referências para construir os desenhos estão em diversas fontes, desde a cultura brasileira, as brincadeiras de infância e as histórias do folclore, até às técnicas do grafite feito em Nova York. Os Gêmeos expandiram o seu trabalho dentro do cenário da arte contemporânea, abarcando também, além de muros, esculturas e galerias internacionais (Andrade, 2022).

⁹ *Break* é um estilo de dança de rua com movimentos acrobáticos.

Figura 46: Grafite de Os Gêmeos, São Francisco, EUA (2013)



Fonte: <https://ilustrascursos.com.br/os-gemeos-saiba-tudo-sobre-esses-artistas/#comment-26>.

O artista Binho Ribeiro, por sua vez, aparece também como referência no universo do grafite (Figura 47). O artista é tido como um dos pioneiros, e pensador ativo sobre a cultura do grafite no Brasil. Teve sua ascensão no mesmo período que Os Gêmeos e fortaleceu o processo de crescimento do grafite. Binho Ribeiro foi responsável por eventos, curadorias e projetos em parceria com a prefeitura de São Paulo. Fundou o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), em 1984, e também tem carreira no mundo do empreendedorismo: possui a loja “3º Mundo no Beco do Batman”, em São Paulo. Além disso, concentra-se também como educador, transmitindo seus conhecimentos em oficinas, mudando a percepção do grafite e utilizando-o como ferramenta social (Andrade, 2022).

Figura 47: Grafite de Binho Ribeiro



Fonte: <https://nutricaovisual.art.br/artistas-em-pesquisa/grafite/binho-ribeiro/>.

Por último (Figura 48), Eduardo Kobra, artista periférico, iniciou no mundo dos desenhos em parede através da pichação e hoje se concentra como um desenhador de grandes murais carregados de simbolismo. Seus murais contemplam traços únicos da identidade do artista, como: o uso de formas geométricas; a figura humana realista; cores vibrantes; e temas sociais que debatem sobre a violência, inclusão e direitos humanos (Andrade, 2022).

Figura 48: Mural Fachada da ONU (Eduardo Kobra)



Fonte: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/eduardo-kobra-inaugura-mural-na-fachada-da-onu/>.

De acordo com a seção III, nomeada “Argumentação e Discussão”, Andrade (2022) coloca como conclusão que a arte do grafite se enquadra como resultado de uma crescente evolução da linguagem e expressão humana. O autor também pontua que o grafite está além das barreiras institucionais, passando a permitir que todos tenham acesso à arte e fazendo com que haja essa conexão entre arquitetura, arte a céu aberto e cidade.

Andrade (2022) também destaca o poder do grafite nas relações internacionais, em que essa forma de arte passa a ser interpretada como arte global e local ao mesmo tempo, pois se configura como linguagem interpretada de maneiras particulares e distintas, a depender do contexto de cada cidade. A autor diz que, no Brasil, há uma fusão entre muralismo latino-americano e o grafite nova-iorquino, sendo reinterpretada aos olhos da cultura brasileira.

Andrade (2022) oferece uma contribuição relevante ao estabelecer o diálogo sobre arte e cidade com base nos contextos que relacionam o muralismo latino-americano com o grafite. O autor demonstra que ambas as expressões emergem de contextos sociais e políticos semelhantes, e se consolidam como formas de resistência e comunicação popular. É curioso observar que pode não ter uma distinção imediata do que seria muralismo ou grafite ao observarmos uma parede desenhada; mas, a partir do momento em que o desenho conversa com a arquitetura do entorno ou com a superfície em que está aplicado, essa arquitetura passa a ser campo de significação e experiência coletiva no espaço público.

4.1.4 Força das Ruas

O artigo “Força das Ruas”, de Costa e Leite (2023), apresenta um debate sobre os filmes e documentários que se apropriaram da temática da arte urbana, dando destaque aos movimentos expressivos, como: a pichação, o *graffiti* e o muralismo latino-americano. O artigo analisa como esses movimentos vêm sendo utilizados como base para expor, na cidade, as obras de grandes artistas. Além disso, busca investigar de que forma essas manifestações levam o público a reinterpretar o espaço urbano em que está inserido (Costa; Leite, 2023).

A pesquisa de Costa e Leite (2023) parte de uma análise contextual e histórica, tendo como materiais para estudo a seleção de filmes que servem como documentos culturais e que foram escolhidos conforme a relevância dos debates sobre questões sociais, políticas e o espaço urbano. Essa contextualização utilizando as linguagens do cinema e da arte visual integradas faz parte de uma proposta a ser debatida em sala de aula com jovens estudantes, em

que o educador irá promover uma exibição de filmes como um mostra de cine-debate, como instrumento de mediação para uma troca de reflexões e experiências.

Costa e Leite (2023) falam sobre a origem do *graffiti*, movimento que teve início por volta de 1970, em Nova York. O *graffiti* surgiu como uma das linguagens visuais do movimento *Hip-hop* e, os dois universos juntos serviram para reafirmar questões de identidade, território e resistência. Filmes como “*Wild Style*” (1983) documentam esse nascimento, revelando a exaltação cultural do Bronx¹⁰ e a ascensão de artistas como Lee Quinones e Lady Pink. Com o tempo, o *graffiti* foi absorvido por galerias e instituições, gerando tensões entre autenticidade e mercantilização, como mostra o documentário “Saída pela Loja de Presentes” (2010), dirigido por Banksy, que ironiza a espetacularização da arte de rua. Já no Brasil, o documentário “Cidade Cinza” (2013) retrata o embate entre artistas como “Os Gêmeos” e políticas de higienização urbana em São Paulo, revelando o conflito entre arte pública e controle estatal.

Já o movimento do muralismo latino-americano, influenciado pelos muralistas mexicanos Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, é marcado por sua vocação pedagógica e engajamento político, conforme argumentam Costa e Leite (2023). Documentários como “*Los Muralistas Mexicanos em La Pintura Nacional*” (2016) e “*El Árbol de Victor*” (2016) evidenciam a continuidade dessa tradição no Chile, com murais que homenageiam figuras como Víctor Jara e denunciam regimes autoritários.

A Brigada Ramona Parra, retratada em “*El Muro y la Brigada Vivem*” (2012), exemplifica o uso coletivo da arte como resistência à ditadura de Pinochet. No Brasil, artistas como Eduardo Kobra expandem o muralismo para uma escala global, mantendo o compromisso com narrativas sociais e históricas, como exemplificado no documentário sobre sua história de vida: “Kobra auto-retrato” (2022), que, além de mostrar como a arte mudou a sua trajetória, também tem como propósito evidenciar contextos históricos importantes por vários lugares do mundo (Costa; Leite, 2023).

Costa e Leite (2023) argumentam também sobre a pichação, surgida em 1980, sendo desenvolvida com características regionais distintas, especialmente em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro. A pichação é frequentemente vinculada à marginalização e criminalização, e se constitui por manifestação expressiva profundamente enraizada nas dinâmicas urbanas brasileiras. Documentários como “Luz, câmera, Pichação” (2011) e o

¹⁰ Um dos distritos de Nova York, considerado o local onde o *hip-hop* se popularizou.

“Pixo” (2009) revelam a potência disruptiva da pichação¹¹, que desafia normas estéticas e jurídicas ao ocupar verticalmente a cidade. Mas além do vandalismo, há uma outra vertente que a pichação carrega: ser uma linguagem visual que expressa sentimentos de exclusão, pertencimento e contestação (Costa; Leite, 2023).

Conclui-se que, ao evidenciar produções audiovisuais sobre arte urbana, a pesquisa destacou pontos sobre as manifestações visuais que emergem de contextos sociais marcados por desigualdade, exclusão e resistência (Costa; Leite, 2023). Através dos cine-debates, proposta que Costa e Leite (2023) convidam a realizar após a leitura sobre os movimentos artísticos, o público é convocado a refletir sobre a cidade como território de significados, onde a arte procura ocupar muros, fachadas e transformar a cidade em um diálogo de reflexões identitárias.

O artigo de Costa e Leite (2023) oferece contribuições relevantes para a presente pesquisa. Primeiramente, destaca-se pela abordagem interdisciplinar, ao articular cinema, história da arte e educação. Além disso, a análise dos processos de criação de um documentário revela uma perspectiva enriquecedora, possibilitando que esses registros cinematográficos favoreçam uma recepção ampla e reflexiva das manifestações artísticas. Por fim, a proposta do cine-debate como metodologia reforça a importância da troca de saberes e da construção de experiências coletivas através da arte urbana, fortalecendo os vínculos entre o público apreciador da arte e os próprios criadores.

4.1.5 Arte e Cidade: Policromia e Polifonia das Intervenções Urbanas

O artigo de Eckert *et al.* (2019) propõe falar sobre arte e cidade com a inclusão de conceitos de policromia, que são a diversidade de cores e visibilidades, e a polifonia, que significa a pluralidade de vozes práticas. Eckert *et al.* (2019) posicionam a cidade como um espaço social, político e estético, onde a proposta é ir além do conceito de “arte oficial” e abarcar linguagens não hegemônicas, como: *graffiti*, pixo, estêncil e colagens, que são linguagens plurais capazes de instalar sentidos e afetos nas superfícies urbanas.

¹¹ A palavra “pichação” também pode aparecer em determinados contextos como pixação com “x”. Ambas possuem o mesmo significado: o registro de desenhos em muros sem autorização prévia. Pichação com “ch” é a grafia correta, enquanto, pixação com “x” é a maneira informal mais utilizada no Brasil entre os praticantes do movimento.

Eckert *et al.* (2019) destacam, inicialmente, que o artigo foi inspirado nos manuais de etnografia de Marcel Mauss (1972) e nas reflexões de Franz Boas (1927). O texto reivindica uma abordagem comparativa e processual que abrange tanto aspectos econômicos e administrativos quanto dimensões simbólicas. Destacamos também, conforme Eckert *et al.* (2019), o termo palimpsesto, uma palavra incorporada ao texto para interpretar a cidade considerando a leitura das suas camadas históricas, observando suas construções, expansões e permanências. Também surge para destacar o ritmo de surgimento e apagamento de intervenções artísticas e seu caráter efêmero como elemento de potência crítica e política. Nessa perspectiva, as artes de rua são vistas além de seus fatores estéticos, mas abrangem também os seus atos de resistência que se entrelaçam aos gostos do público e ao modo como o espaço público é utilizado.

Como metodologia, Eckert *et al.* (2019) aproveitaram-se de recortes bibliográficos. Na parte teórica, utilizaram-se dos conteúdos de Mauss (1972) para a etnografia processual; Boas (1927), para a sensorialidade da arte; Rancière (2009), para os novos regimes estéticos; e Certeau (1994), para as práticas cotidianas de apropriação do espaço. Na prática, Eckert *et al.* (2019) utilizaram pesquisas etnográficas e sociais para falar de arte e cidade, as quais fazem parte da coletânea da revista científica “Horizontes Antropológicos”, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), publicada em 2019. Dessa forma, o artigo de Eckert *et al.* (2019) procura fazer uma análise comparativa, integrando estudos de políticas públicas e trajetórias bibliográficas de artistas e coletivos, garantindo riqueza interpretativa e densidade empírica.

No estudo da coletânea de artigos, Eckert *et al.* (2019) procuram explorar as múltiplas facetas das intervenções urbanas analisando trabalhos que debatem sobre a temática. O primeiro, de Paula Guerra, “*Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±*” (2019), analisa o ativismo de Miguel Januário em Portugal como resposta simbólica à crise econômica, revelando a emergência de uma nova arte pública que esteja de acordo com um território que abrange questões políticas, culturais, econômicas e, principalmente, com as necessidades do indivíduos e as condições naturais.

O próximo texto estudado é de Andrea Pavoni, nomeado “*Speculating on (the) urban (of) art: (un)siting street art in the age of neoliberal urbanisation*” (2019), onde se aprofundam os impasses da institucionalização do *graffiti* em projetos neoliberais de revitalização urbana. O texto demarca que, mesmo o *graffiti* ou outras formas de arte urbana tenham nascido de algo ilegítimo, hoje são frequentemente utilizados por políticas públicas e pelo mercado imobiliário (Eckert *et al.*, 2019).

Já Gabriela Pereira de Oliveira Leal, com o texto “‘*Graffiti* é existência’: reflexões sobre uma forma de cidadania” (2019), procurou mapear a cidadania dos grafiteiros em São Paulo, no período de 1980 a 2000, que fazem parte da chamada *Old School*¹² e *New School*¹³, fazendo um detalhamento de *lettering*¹⁴ e *throw-ups*¹⁵ e narrativas biográficas que transcendem a cidade (Eckert *et al.*, 2019).

Por sua vez, Ricardo Campos e Ágata Sequeira em “Entre VHILS e os Jerónimos: arte urbana de Lisboa enquanto objeto turístico” (2019), demonstram o papel da arte de rua na turistificação da cidade de Lisboa. A cidade, além de ser conhecida por seus monumentos históricos, atualmente também é visitada por conta da alteração da paisagem que a arte urbana provocou. O texto discute o papel de artistas como VHILS, cujas obras se tornaram ícones da paisagem urbana lisboeta, e como essa legitimação institucional transforma a arte urbana em ativo simbólico. O texto contribui para entender a mercantilização da arte de rua e suas implicações para a autonomia dos artistas (Eckert *et al.*, 2019).

O artigo de Glória Diógenes “Conexões entre artes de rua, criatividade e profissões: circuitos e criações de Tamara Alves” (2019) apresenta a trajetória híbrida de Tamara Alves em Lisboa entre clandestinidade, muralismo de maior escala e profissionalização no mercado criativo (Eckert *et al.*, 2019). Através do trabalho da artista Tamara Alvez, foi levantada a importância da experimentação e da brincadeira como elementos centrais no processo criativo da artista, revelando uma lógica de produção que valoriza o percurso mais do que o produto final (Eckert *et al.*, 2019).

No texto de Marielen Baldissera, “Barraqueiras e Heroínas: Escritos Feministas nas Ruas de Porto Alegre” (2019), Eckert *et al.* (2019) destacam a temática das intervenções feministas em espaços da capital gaúcha, dando enfoque aos bairros Cidade Baixa e Centro Histórico. No texto, são analisadas as grafias, lambes¹⁶, estênceis¹⁷ e adesivos¹⁸ produzidos por mulheres que se apropriam da cidade como território de expressão política. Através de

¹² *Old School* é utilizado para se referir à geração pioneira do *graffiti*, referindo-se aos artistas que faziam grafite por volta de 1980.

¹³ *New School* refere-se aos grafiteiros que iniciaram a partir de 2000 e trazem consigo novas influências e técnicas.

¹⁴ *Lettering* se refere ao desenho mais elaborado da escrita das letras.

¹⁵ *Throw-ups* se caracteriza como um desenho rápido e simplificado na parede. É o meio termo entre a assinatura rápida (*tag*) e um desenho mais detalhado (*piece*).

¹⁶ Lambe é uma técnica de colagem em que o artista utiliza papel com cola e aplica na superfície.

¹⁷ Estêncil ou *stencil* é um molde recortado para aplicar tinta sobre uma superfície. Os artistas utilizam para fazer um desenho rápido e padronizado nas paredes.

¹⁸ Adesivos são pequenas imagens e frases impressas em papel adesivo. Os artistas geralmente colam em postes, placas de sinalização, bancos, etc.

uma abordagem etnográfica e visual, identificam-se essas artistas como flâneuses¹⁹ contemporâneas, que inscrevem seus corpos e vozes em espaços tradicionalmente masculinos. A arte feminista de rua é apresentada como forma de denúncia, afirmação e mobilização coletiva, marcada por efemeridade, risco e potência simbólica (Eckert *et al.*, 2019).

No texto de Anna Carolina Horstmann Amori, “Entre calçadas, pixações e parentesco: a Cidade como Campo de Batalha em Torno das Lesbo/homoparentalidades e do Acesso à PMA na França” (2019), o estudo fala sobre as intervenções urbanas em Paris, especialmente as pixações e grafismos em calçada, para refletir sobre os conflitos em torno da parentalidade lésbica e do acesso à Procriação Medicamente Assistida. No texto, a cidade é vista como um campo onde as expressões artísticas e ativistas disputam sentidos com discursos conservadores. O texto se debruça na etnografia das marcas urbanas deixadas por coletivos LGBTQIA+, revelando como o espaço público se torna arena de visibilidade, resistência e enfrentamento do biopoder (Eckert *et al.*, 2019).

Em seguida, Eckert *et al.* (2019) mencionam o texto de Natalia Pérez Torres, intitulado “Nem Anônimas nem Invisíveis: Cidade e Mulheres Escritoras de *Graffiti*” (2019), que estuda a presença de mulheres no universo do *graffiti*, prática historicamente dominada por homens. Esse trabalho se destaca por falar das *tags* femininas e em como essas escritas são gestos de afirmação corporal e subjetiva. Trabalhos como esse reposicionam as mulheres na paisagem urbana e na cultura visual, dando destaque à potência simbólica da invisibilidade e da não legalidade. O texto revela como o *graffiti* feminino tensiona normas de gênero, autoria e reconhecimento artístico.

O próximo texto estudado, segundo Eckert *et al.* (2019), trata-se de uma reflexão sobre arte urbana como prática de dissidência e ocupação radical do espaço público, temática tratada por Vitor Grunvald, no artigo “Lâmpadas, Corpos e Cidades: Reflexões acadêmico-Ativistas sobre Arte, Dissidência e a Ocupação do Espaço Público” (2019). Através de um contexto etnográfico, são discutidas manifestações artísticas, como: performances corporais e visuais que trabalham a arte e o espaço público de maneiras não convencionais.

Por fim, Eckert *et al.* (2019) trazem o texto de Guilherme Augusto Flach e Simone Mainieri Paulon, com título “Da impossibilidade de Conter: Intervenções Urbanas e Produção de Subjetividade em Porto Alegre” (2019), em que destacam a análise dos *containers* metálicos espalhados por Porto Alegre que foram originados do saneamento básico e que passaram a ser apropriados por artistas e moradores como espaços de expressão e resistência.

¹⁹ Flâneur é uma figura clássica da literatura e da sociologia urbana. A versão feminina “Flâneuse” se refere a mulheres que ocupam e exploram o espaço urbano, buscando refletir, sentir e observar a cidade.

Eckert *et al.* (2019) ressaltam que o texto interpreta essas intervenções como “corpos estranhos” que produzem subjetividade urbana. O artigo traz a ideia de que a arte urbana pode contestar questões de higienização, segregação e controle, mesmo sendo artes institucionalizadas. Os *containers* pintados, ocupados ou subvertidos tornam-se símbolos de uma cidade em disputa, onde a arte atua como catalisadora de afetos e reconfigurações sociais (Eckert *et al.*, 2019).

Como considerações finais, Eckert *et al.* (2019) deixam a reflexão de que os estudos visam uma nova modalidade de arte pública que não se limite apenas aos conceitos oficiais, mas procure levar às ruas uma arte que articula denúncia social, práticas artivistas, turismo e cultura articulados às necessidades de grupos historicamente marginalizados. O *graffiti* mostra-se capaz de subverter normas de gênero e sexualidade por meio de ocupações radicais do espaço público, evidenciando como a materialidade em movimento dessas obras amplia seu alcance político e instaura conflitos de visibilidade, apagamento e resistência na paisagem urbana

Para a presente pesquisa, buscamos ressaltar que o estudo de Eckert *et al.* (2019) aborda perspectivas importantes sobre a arte urbana e a cidade. A produção artística é vista como uma extensão da experiência corporal e subjetiva que se inscreve na cidade e a transforma. Nesse caminho, podemos dizer que entender o artista como o autor que se expressa por meio de seus corpos, interagindo com o espaço urbano, pode ser uma estratégia pertinente para compreender os meios pelos quais os artistas contribuem para a transformação da cidade. Destacamos também a fala de Eckert *et al.* (2019) sobre a presença da cidade como base para expor múltiplas narrativas e que, através dela, podem-se expor desigualdades, invisibilidades e intolerâncias – o que reforça a ideia de que escrever sobre a história de um artista é também trazer à tona novas funções para a cidade, que reflitam sobre práticas não hegemônicas, planejamento urbano e controle social.

4.1.6 O Negro e o Mestiço na Pintura de Cândido Portinari na década de 1930

A dissertação de Cadilho (2015) busca compreender como o discurso racial aparece nas obras do artista Cândido Portinari (1903-1962), nos anos de 1930. Cadilho (2015) estabelece que as figuras de negros e dos mestiços, mesmo sendo personagens principais nas

obras de Portinari, são representadas ainda como subalternizadas. Além disso, conectam essa questão as ideologias impostas à época, que abordam temas sobre mestiçagem e nacionalismo.

Como metodologia, Cadilho (2015) utiliza a abordagem qualitativa, e as análises histórica e iconográfica para se debruçar nas 9 (nove) obras de Portinari, especialmente aquelas de cunho social, com a presença de negros e mestiços como protagonistas. Diante da análise iconográfica e sociocultural, as obras foram lidas visando suas temáticas, composições, cores e formas. Como apoio teórico, destacam-se alguns autores como: Gilberto Freyre (2006); Lilia Schwarcz (1998); Zilio (1982); Fabris (1990); e Formiga (2014), visando discorrer sobre política, raça, mestiçagem, nacionalidade e política.

Na seção I, intitulada “Da ‘Raça’ à identidade nacional”, Cadilho (2015) conceitua os termos “raça” e “etnia” abordando o sentido biológico e social. A autora, com base em Guimarães (1999) e Hall (2013), diz que o conceito de “raça” se altera conforme o contexto histórico e o discurso em pauta. Até o início do Século XX, a ideia de “raça” era sustentada por um discurso cientificista, que hierarquizava os seres humanos segundo critérios genéticos e físicos (Cadilho, 2015).

Após a Segunda Guerra Mundial, as ciências biológicas rejeitaram a noção de raças humanas; mesmo assim, mantém-se o racismo como estrutura social, sustentado por representações simbólicas. Assim, o termo “raça” passa a ser entendida como um discurso ideológico que produz e naturaliza hierarquias. O conceito de “etnia”, por sua vez, expande o olhar para inserir aspectos culturais, históricos e identitários, sem a característica de hierarquia biológica (Cadilho, 2015).

Ainda na seção I, é feito um processo de análise em relação ao branqueamento e mestiçagem como estratégias ideológicas do Estado brasileiro para forjar uma identidade brasileira. O branqueamento aparece como uma política e um mito nacionais. Dessa forma, acreditava-se que, com o passar do tempo e a miscigenação, a população negra se tornaria branca (Cadilho, 2015). A autora diz que o Brasil, no final do Século XIX, vivia um conflito entre a realidade de uma população majoritariamente negra e mestiça e o desejo das elites de “civilizar” o país à imagem da Europa que, posteriormente, no Século XX, foi ressignificada: a mestiçagem passou a ser celebrada como parte característica do Brasil.

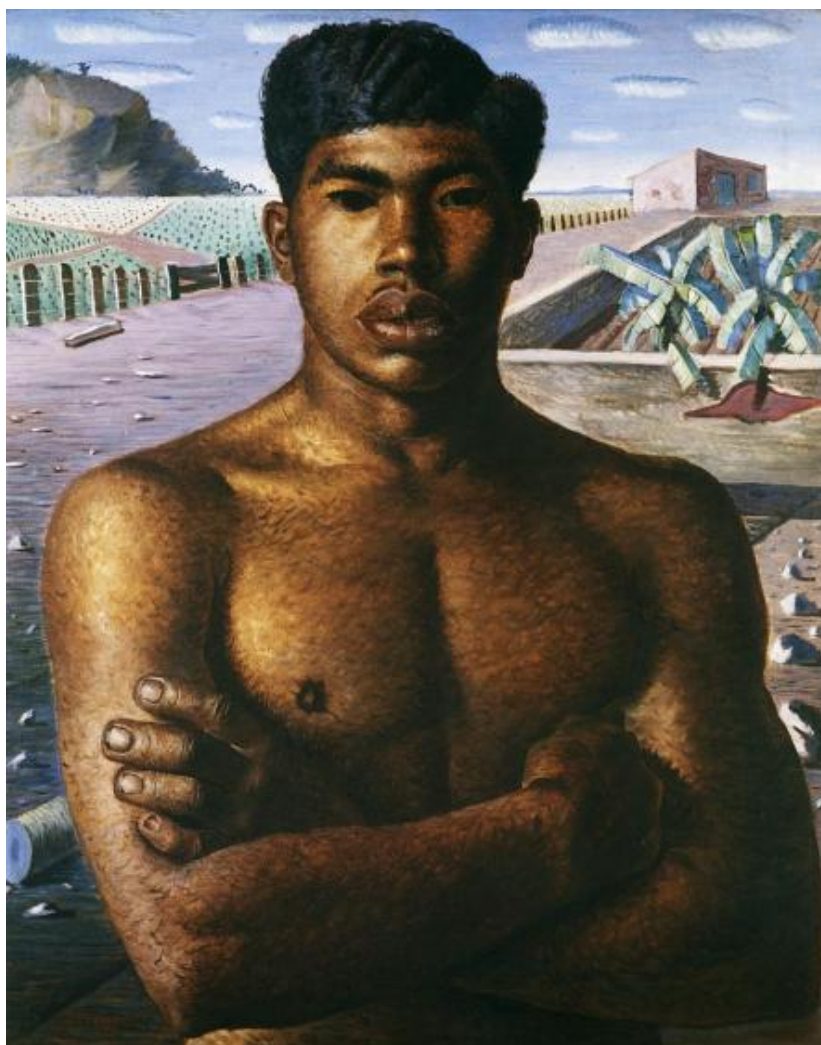
A seção I ainda mostra a transição de uma visão eugenista para a valorização simbólica do mestiço. Cadilho (2015) fala que a Revolução de 1930 e o início do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) transformaram a cultura em instrumento político de unificação nacional e a arte foi convocada a expressar a identidade nacional. Cadilho (2015)

aborda que o Estado tinha o intuito de propagar uma arte que representasse o espírito do povo, destacando o trabalho, mestiçagem e brasilidade.

O Ministério da Educação e Saúde, criado em 1930 e comandado por Gustavo Capanema (1900-1985), foi o responsável por desenvolver o projeto. Artistas e intelectuais modernistas, como Mário de Andrade (1893-1945), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e Portinari (1903-1962) foram os selecionados para contribuir com o ideal de uma arte nacional brasileira. Contudo, Cadilho (2015) destaca que essa valorização tinha um viés ideológico: o nacionalismo varguista exaltava o povo, mas sem questionar as desigualdades raciais e sociais. A figura do trabalhador mestiço era uma metáfora da nação, não um agente político verídico.

Assim, Cadilho (2015) insere o artista Portinari como o principal intérprete visual do projeto de identidade nacional dos anos 1930. Suas obras são analisadas como um discurso pictórico de construção da nação, no qual a figura do negro e do mestiço ganha protagonismo. Seu trabalho consistia em representar lavradores, colonos e operários como heróis dotados de força e dignidade. Como na obra “Mestiço” (1934), na Figura 49, o corpo mestiço é monumentalizado, assumindo uma dimensão simbólica da resistência. Entretanto, essa representação oferece duplo sentido, pois, ao mesmo tempo que destaca o sujeito popular, mantém a associação entre negritude e trabalho braçal, reforçando a hierarquia social que o discurso oficial desejava disfarçar.

Figura 49: Obra “Mestiço” (1934), de Portinari



Fonte: Cadilho (2015, p. 69).

Na seção II, nomeada “Pinturas de negros antes de Portinari”, Cadilho (2015) discute a representação pictórica do negro e do mestiço nas artes visuais do Século XIX ao início do XX, anterior às obras de Portinari. A autora faz a análise de 4 (quatro) obras de artistas distintos (Figura 50): José Correia de Lima (1814-1857), com o “Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana” (1853), representando um homem negro heroico, mas ainda em um conceito marginalizado; Belmiro de Almeida (1858-1935), com “Príncipe Obá” (1886), com o desenho de uma figura histórica com ambiguidade racial, o que evidencia o desconforto social com a presença negra; Modesto Brocos (1852-1936), com “A Redenção de Cam” (1893), obra que simboliza o branqueamento como projeto ideológico; e, por fim, Tarsila do Amaral (1886-1973), com a obra “A Negra” (1923), que destaca o corpo negro como símbolo da nação, mas ainda com um filtro branco e europeu. Com isso, Cadilho (2015) mostra que o negro e o mestiço eram representados sob óticas

contraditórias: em um momento eram símbolos da regeneração nacional; em outro, figuras exóticas.

Figura 50: Colagem com as obras “Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana” (1853); “Príncipe Obá” (1886); “A Redenção de Cam” (1893); e “A Negra” (1923)



Fonte: Cadilho (2015, adaptado).

Na seção III, intitulada “Caminhos de Cândido Portinari”, Cadilho (2015) traz a trajetória artística de Portinari, destacando sua virada social após o retorno da Europa, em 1931, e o seu comprometimento com a estética modernista voltada para o povo, pois, antes, seu interesse artístico era pautado apenas em retratos e estudos formais. Isso se deu por conta da influência do modernismo e do muralismo mexicano, quando foi inspirado por artistas como Diego Rivera e José Clemente Orozco, que valorizavam o trabalhador e usavam a pintura em mural como ferramenta política. Também, pelo contexto político do Estado Novo, quando a arte nacionalista passou a ser valorizada no governo de Vargas, com o intuito de representar o povo brasileiro demonstrando união e progresso (Cadilho, 2015).

Também na seção III, foram analisadas as obras selecionadas (Figura 51). Os desenhos representam o negro e o mestiço, considerando, além de quadros, as obras feitas em muros. A primeira obra, intitulada “Morro” (1933), é um quadro que interpreta a favela do Rio de Janeiro, com figuras negras e mestiças em pequena escala em um cenário marcado por precariedade. Essa obra sintetiza a exclusão social, simbolizando também a separação entre o território branco e o território negro; já a obra “Cabeça de Negro” (1934) coloca o negro como destaque, diferente de obras anteriores da arte brasileira, em que apareciam apenas como figurantes; e sobre a obra “Mulher e Criança” (1936), Cadilho (2015) destaca o vínculo afetivo entre a mulher negra e a criança e ainda analisa a simplicidade das vestes e do cenário rural.

Figura 51: Colagem com as obras “Morro” (1933), “Cabeça de Negro” (1934) e “Mulher e Criança” (1936)

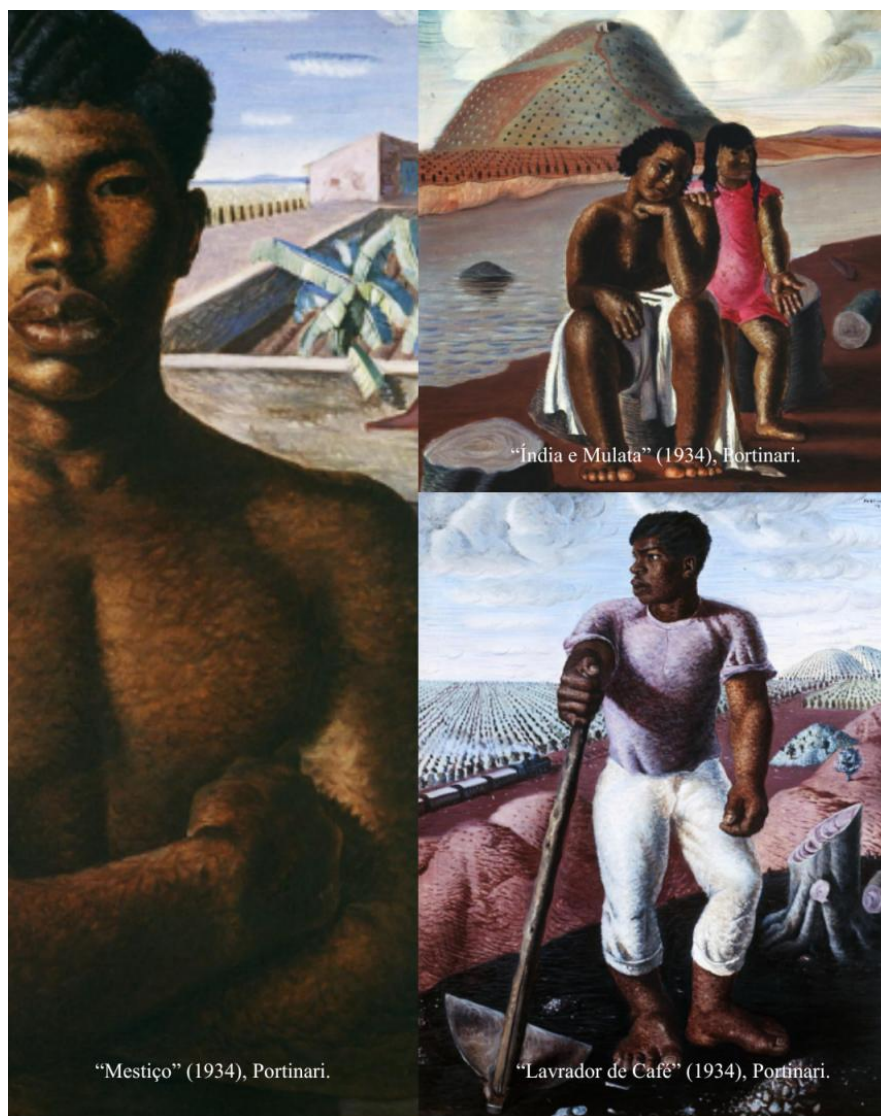


Fonte: Cadilho (2015, adaptado).

Na obra “Índia e Mulata” (Figura 52), de 1934, Portinari representa duas personagens, uma mestiça e uma indígena. Cadilho (2015) destaca a presença de uma das figuras em trajes sensuais que enfatizam o erotismo e a passividade comumente presentes nas representações coloniais; e na obra “O Mestiço” (1934) enfatiza o corpo mestiço e mostra como ele é monumentalizado, mas ainda associado ao trabalho braçal. Ainda foram analisadas as obras “Lavrador de Café” (1934), que, segundo Cadilho (2015), consolida a visão social de Portinari, mostrando o homem mestiço com o corpo definido, segurando uma enxada e

preenchendo o espaço do quadro. A escolha para a composição fornece ao personagem uma posição heroica (Cadilho, 2015).

Figura 52: Colagem com as obras “Índia e Mulata” (1934), “Mestiço” (1934) e “Lavrador e Café” (1934)



Fonte: Cadilho (2015, adaptado).

Na Figura 53, a obra “Café” (1934) representa um grupo de trabalhadores colhendo café, interligando o negro e o mestiço à economia do país. Mesmo sendo uma figura importante para o cenário econômico, sua representação é glorificada em um espaço de trabalho braçal e não de emancipação. Aqui, Cadilho (2015) ainda relata uma aproximação da obra de Portinari com o muralismo mexicano, tanto na forma estética quanto política.

O mural também intitulado como “Café” (1938) já faz parte do período em que Portinari era considerado um ícone da modernidade brasileira; na obra, é evidente a demonstração de produtividade e preocupação com a sociedade. Por fim, a obra “Cacau”

(1938) traz a representação do negro no cenário tropical, criando uma arte com fartura e fertilidade (Cadilho, 2015).

Figura 53: Colagem com as obras “Café” (1934), “Café” (1938) e “Cacau” (1938)



Fonte: Cadilho (2015, adaptado).

Dentre as conclusões, Cadilho (2015) diz que Portinari é um dos principais artistas responsáveis por criar a imagem visual do povo brasileiro e que, mesmo com o destaque de personagens negros e mestiços, a figura nas obras analisadas sempre aparecia associadas ao trabalho físico: o corpo negro aparecia no campo, colhendo cacau ou carregando café; no morro, destacando uma urbanização precária; e no trabalho braçal, mas nunca presente em ambientes que remetem ao uso do intelecto ou em posição de liderança. O trabalhador

ilustrado nas obras é transformado em um emblema do Brasil harmônico, ocultando assim as desigualdades raciais.

Cadilho (2015) pontua que a figura do negro e do mestiço aparece como uma forma idealizada do que seria o símbolo da representação brasileira, mas não como pessoas que representaram as próprias histórias. Isso porque toda essa construção foi realizada sob a perspectiva do branco, onde o negro e o mestiço foram representados, mas não assumiram o papel de desenhadores das próprias vivências.

A autora ainda ressalta que Portinari não deve ser lido como um artista racista, mesmo não rompendo com o racismo estrutural. Ele é um artista que produzia uma crítica social equivalente ao seu tempo. Sua obra destaca pontos relevantes, como: a retratação do povo que relata raça e poder; e a denúncia à desigualdade, comportando-se também como uma representação política, ideológica e de valorização ao trabalho (Cadilho, 2015).

Embora o trabalho busque analisar em sua maioria quadros, a dissertação faz-se de extrema importância para a presente pesquisa por se tratar do estudo de representação de figuras minoritárias e, especialmente, por destacar a importância dessas representações considerando quem as desenhou. Pois, ao estudar determinada obra, deve-se pensar também em seu contexto de maneira ampliada, considerando o artista, sua história, influências, a obra e quem está sendo representado naquele mural; além disso, deve-se vislumbrar como esse conjunto é visto na estrutura social. Nesse contexto, Portinari, dentro da história da arte moderna, não aparecia apenas como pintor que desenhava pessoas, mas como o artista que destacou as contradições raciais do Brasil (Cadilho, 2015).

4.1.7 O Mural de Eduardo Kobra em Santa Maria: uma relação com a arte pública

A dissertação de Uberti (2014) discorre sobre o mural produzido pelo artista Kobra, especificamente em Santa Maria, na Biblioteca Municipal da cidade, delimitando-se a um estudo local, mas que aborda as subjetividades na instalação de murais no espaço urbano e na arquitetura das cidades, sob a sua perspectiva como artista visual. Uberti (2014) salienta que o principal objetivo da pesquisa foi o de destacar os conhecimentos acerca dos significados da trajetória artística do Kobra, procurando refletir sobre seu processo artístico em meio aos diálogos da sua visão como autora, analisando a história do artista e da obra em Santa Maria.

Na metodologia, Uberti (2014) fundamentou sua pesquisa na abordagem qualitativa, que possibilitou debater sobre processos ligados à cultura e sociedade diante de análises subjetivas que envolvem memórias e seu processo de idealização artística. A autora também discorre sobre a interação com a comunidade presente no mural de Santa Maria (Figura 54), uma vez que essa obra participa de um dos projetos do artista, chamado “Muros da Memória” (2005). Diante disso, a dissertação propõe uma contribuição dentro de duas vertentes, enfatizando a criação de novos elementos no espaço urbano e a sua análise diante de uma obra do Eduardo Kobra que destacou a memória local da comunidade.

Figura 54: Mural Década de 1950, de Eduardo Kobra, em comemoração aos 152 de aniversário do município de Santa Maria/RS, 2010, nos Fundos da Biblioteca Pública, na Avenida Presidente



Fonte: Uberti (2014, p. 11).

A fim de estabelecer um diálogo entre artista e obra, Uberti (2014) utilizou-se de elementos que pudessem destacar as influências que o Kobra dominava para representar os seus murais, de diários do artista a entrevistas. Uberti (2014) considerou a utilização desses instrumentos com o intuito de obter maior conhecimento sobre os processos que compõem as suas obras. Consideramos também o destaque que Uberti (2014) faz ao levantar os instrumentos orais como fonte indispensável para compreender situações onde os recursos documentais não forem suficientes.

Com o intuito de analisar a vida e obra do artista Kobra, na primeira parte da pesquisa, Uberti (2014) se dedicou a buscar mais sobre a vida do artista, sua história e suas produções. Na segunda parte, Uberti (2014) procura entender o que levou o Kobra a produzir murais,

discorrendo sobre suas influências mais relevantes e como a memória é interpretada no contexto artístico. Ainda nesse momento, com o apoio de textos e entrevistas, Uberti (2014) traz o *hip hop* como um dos fatores que contribuíram para a sua trajetória, a exemplo de outros artistas. Por fim, direciona a sua análise à arte do Kobra em Santa Maria, onde sintetiza suas reflexões relacionadas à obra, seu entorno e o impacto na cidade.

Uberti (2014) traz algumas considerações acerca do estudo sobre o artista e sua produção. A autora discorre que o Kobra, ao inserir seus murais no espaço público, não desenvolve uma obra isolada da cidade, mas procura inserir sua identidade considerando o local onde a obra ficará exposta.

Uberti (2014) coloca que, ao buscar nas produções do Kobra os caminhos que o aproximaram das criações de murais de tamanha representatividade, visualiza que essa relação com os processos se dá em parceria com outras fontes artísticas, como a fotografia. O Kobra criou uma relação com a fotografia na sua trajetória e utilizou esse recurso como auxílio aos seus murais. A autora completa que, com o uso da fotografia, ele pôde estabelecer uma conexão com a diversidade nos murais do artista, em que essas imagens podem apresentar-se como base para os murais ou serem as próprias obras de arte.

Uberti (2014) conclui que o mural de Santa Maria constitui parte da memória coletiva da cidade, concebido para representar sua história, desenvolvimento e progresso, registrando artisticamente os marcos significativos do município. Kobra, ao realizar essa obra, obteve como resultado também o retorno positivo da comunidade, o que impulsionou a formação de grupos de debate e, ainda que de forma gradual, a realização de novas intervenções urbanas.

Dessa forma, Uberti (2014) oferece contribuições relevantes para esta pesquisa, ao destacar que as pessoas são elementos indissociáveis na construção dos murais de Kobra. Isso evidencia como artistas influentes podem impactar positivamente pequenas comunidades, promovendo debates e inquietações que impulsionam projetos artísticos voltados à integração social. Tais iniciativas permitem que esses grupos se sintam representados e valorizados por meio de temáticas significativas em muros antes esquecidos.

4.1.8 Traçados, Cores e Riscos: Etnografia de uma Cidade Redesenhada pela Pichação/Graffiti

A pesquisa realizada por Dantas (2018) procura tratar das pichações e grafites na cidade de Santa Maria (RS) e tem como objetivo entender como se dá a construção dessas

visibilidades e invisibilidades na cidade. O autor procura debater como os artistas produzem sentidos na sociedade e até que ponto ressignificam a experiência que é estar em um ambiente público moldado também por arte.

Dantas (2018) construiu a pesquisa com base etnográfica, usando as técnicas da observação participante e da deriva urbana, e teve como principais autores Michel de Certeau (2007), Guy Debord (1997) e Baudelaire (1996). Para responder a questões de visibilidade e invisibilidade, utilizou os conceitos de Jacques Rancière (2005), que trabalha arte e política como formas de disputa simbólica do que pode ser visto e reconhecido como arte. A investigação procurou enfatizar a observação direta, visitas de campo, contato com os artistas, entrevistas informais, análise das produções e resultados digitais. Dantas (2018), que além de pesquisador era ex-grafiteiro, vivenciou 4 (anos) em conexão com pichadores e grafiteiros de diferentes pontos, como: ruas, lojas, redes sociais e até mesmo a própria moradia, quando passou a dividir a casa com uma pichadora e grafiteira.

Na seção 1, Dantas (2018) demarca o objeto, a história pessoal e acadêmica. Ao revisitar memórias de infância e juventude, o autor cria uma narrativa onde o passado pessoal e o fenômeno urbano se entrelaçam. A pichação é, para ele, tanto objeto de estudo quanto memória. Dantas (2018) também conceitua o termo “risco” como traço, rasura; mas também como corte e oportunidade, termo que perpassa por toda a dissertação. Essa ambiguidade da palavra risco referente a riscar uma superfície e risco do traçado de um lápis guia a reflexão sobre o próprio fazer etnográfico.

Ainda na primeira seção, Dantas (2018) debate o processo de evolução da pichação e do grafite, falando da origem do grafite em Nova York, até as execuções em território paulistano dos anos 1980 e 1990. Em seguida, Dantas (2018) contextualiza o local escolhido para estudo: a cidade de Santa Maria. Pontua as duas gerações de artistas existentes na cidade: a primeira, entre 2001 e 2011, marcada por poucas referências, materiais limitados e encontros informais; a segunda geração, após 2012, entrega a influência estética da pichação de São Paulo, mais imponente, tipográfica e estilizada. Dantas (2018) analisa como esse processo de migração de estilos se conecta à ampliação do acesso digital e ao surgimento de uma loja de *street art*²⁰, que passa a funcionar como ponto de encontro e legitimação cultural.

A seção 2 constitui uma cartografia das práticas, linguagens e formas de sociabilidade entre pichadores e grafiteiros. Dantas (2018) analisa a pichação e o grafite como prática de pertencimento e circulação, onde riscar o muro é como demarcar a própria existência. O autor

²⁰ *Street art* é arte urbana, em inglês.

ainda faz uma descrição dos recortes que definem o grupo, como: gírias, o corpo, posturas, gestos, os locais de encontro, os muros próximos às linhas férreas, e as esquinas também chamadas de *point* de trocas. Dantas (2018) procura mostrar que os artistas são, ao mesmo tempo, produtores e intérpretes do espaço urbano. A construção de artes pela cidade cria, de certo modo, uma nova geografia do espaço, além de desafiar o poder público e a própria gestão urbana da cidade.

Na seção 3, Dantas (2018) dedica-se a relatar a experiência da deriva, que significa um percurso sem pontos pré-determinados, com o objetivo de ser um trajeto sensorial pela cidade, no qual o pesquisador se deixa guiar pelo que lhe interessa no caminho. Dantas (2018) procura fazer registros pelo trajeto, pontua como cada lugar é transpassado por sistemas de símbolos e disputa, bem presentes nos desenhos espalhados pela cidade, como: códigos só entendidos por grafiteiros, assinaturas anônimas, os variados símbolos e os traços que diferem o que significa arte legítima de arte marginalizada.

Dantas (2018), ao descrever o trajeto, destaca que as linhas por que andou condizem com a própria etnografia construída com o olhar do pesquisador, que passa por muitos desvios, erros, correções e redesenhos pelas pessoas presentes. Nesse sentido, as intervenções pertinentes vão surgindo, e o autor observa que, a partir disso, aparece um novo sentido, pois uma arte que é considerada ilegal para alguns, é considerada legítima para outros.

Dantas (2018) dedica a seção 4 ao campo das disputas em torno do grafite e da pichação. O autor classifica os grupos que geralmente possuem ideias contraditórias às intervenções artísticas. De um lado, o grupo em que os artistas e profissionais relacionados trabalham reivindicando o seu espaço e que procuram legitimar a arte de rua; por outro, o poder público que enquadra esse tipo de arte como poluição visual e marginalização. Há também os grupos dos próprios grafiteiros com suas disputas de visibilidade, os grupos de mulheres pichadoras e o conflito constante com o machismo que desafiam a produção de arte pelo olhar feminino.

Dantas (2018), ainda na seção 4, menciona sua participação no grupo “intelectuais do pixo”, composto por artistas, professores e estudantes que buscam tratar dos assuntos que permeiam o grafite. O coletivo empenhava-se em produzir conteúdos através de oficinas e debates que problematizavam a criminalização da pichação, viabilizando uma leitura visual e política das intervenções. Dantas (2018), com o intuito de destacar o que é arte ou crime, em contrapartida a esses ideais de marginalização, analisa as campanhas “Santa Maria do Bem” e “Operação Solvente”, que associavam o embelezamento urbano à segurança e à integridade.

Na seção 5, Dantas (2018) fala sobre sua imersão em campo, quando dividiu moradia com uma pichadora e grafiteira. O pesquisador relata que, tornando-se parte do próprio fenômeno que observa, encara essa experiência como uma etnografia de risco, pois a casa, antes um espaço íntimo, transforma-se em espaço de ponto de encontro, reuniões e festas. Essa convivência com o objeto pesquisado diariamente, por vezes, aparecia de maneira confusa, em que os limites entre o pesquisado e o pesquisador nem sempre eram tão claros. Dantas (2018) relata que, nessa imersão, além do seu espaço físico ter sido alterado, seu estado de espírito e identidade foram reconfigurados a partir do momento em que ele usou a mesma casa e as mesmas ruas para viver e pesquisar.

Dantas (2018) conclui que as pessoas que perpassaram pela sua pesquisa, através da etnografia, transformam-se em produtores de saber, e isso faz com que o próprio pesquisador também se reconheça como parte de uma cidade cuja história foi redesenhada pelos riscos e cores, porque o ato de riscar o muro também é um modo de reivindicar os direitos do cidadão e de quebrar o silêncio. Dantas (2018) ainda relata que a pichação não deve ser apenas encarada como prática marginal, mas como forma de compreender que, por ela, comunicam-se afetos, resistências e lutas contra o apagamento social. Sobre suas análises, Dantas (2018) identifica que os limites entre arte e crime, política e estética, público e privado são rasos e instáveis, e que a pichação acontece justamente nesses limites, fazendo com que essa diferenciação entre o que é legal ou ilegal não fique tão nítido aos espectadores.

A dissertação de Dantas (2018) oferece à presente pesquisa um olhar mais amplo sobre a arte urbana contemporânea e sobre as múltiplas formas de visualidade. Do ponto de vista metodológico, o estudo assume um caráter autorreflexivo, no qual o pesquisador reconhece ser atravessado pelos desafios do próprio campo analisado, posicionando-se ao mesmo tempo como artista e sujeito da pesquisa. A incorporação da vivência pessoal como estratégia analítica mostra-se especialmente inspiradora, afinal, não há gesto mais autêntico do que transformar a própria história e sensibilidade artística em ferramenta de compreensão do universo que se pratica e se experiencia cotidianamente.

4.1.9 A influência do capital nas obras do muralista Eduardo Kobra e do Grafiteiro Banksy

Sousa (2022) procura apresentar, na monografia, as inquietudes acerca da arte urbana atreladas ao campo de estudo da comunicação social. A autora enfatiza que sua curiosidade

sobre a temática vem do interesse pelos murais de São Paulo e pelos seus questionamentos sobre o grafite, que passou de movimento ilegal até objeto de interesse para o mercado. Sua questão principal é analisar a influência do capital nas produções contemporâneas, procurando construir um raciocínio de como o campo mercadológico intervém nas práticas artísticas e até que ponto os fatores institucionais podem alterar a visão crítica que os artistas têm sobre suas produções.

Sousa (2022) destaca o avanço significativo que os movimentos grafite e muralismo obtiveram nos últimos anos. Para exemplificar com mais precisão, foram utilizadas obras mundialmente conhecidas de dois artistas contemporâneos: Eduardo Kobra, muralista brasileiro, autor de várias produções comercializadas; e Banksy, grafiteiro britânico, cuja trajetória é conhecida por criticar o sistema mercadológico.

Na seção 2, do referencial teórico, Sousa (2022) define arte urbana como manifestação realizada em locais públicos e, logo em seguida, introduz o grafite como uma das expressões pertencentes à modificação realizada na cidade nascida em 1960, nos becos de Nova Iorque. A autora argumenta que não há regra imposta para desenhar um grafite: sua produção se dá baseada em imagens que nem sempre produzem um sentido para o coletivo, mas que são utilizadas como forma de protesto diante de interesses particulares do artista.

Sousa (2022) ainda argumenta que o grafite, no final dos anos 1970, destacou-se como integrante oficial da arte urbana, e esse destaque se fez pertinente para as gerações seguintes. O documentário citado por Sousa (2022), chamado “*Style Wars*” (1983), é um exemplo dessa repercussão no mundo da arte. Os *writers*, como eram chamados antes do termo grafiteiro aparecer, demonstram no documentário a conexão valiosa da repercussão entre os artistas. Quanto mais grafites pela cidade, mais fama entre os próprios grafiteiros, como um movimento que visa à fama entre os próprios produtores de arte.

No Brasil, o grafite surgiu nos anos 1970, e uma das primeiras artes realizadas foi a intitulada “Boca com Alfinete” (1973), feita por Alex Vallauri com a técnica *stencil* (Figura 55). A produção artística referia-se à censura da ditadura militar brasileira. Sousa (2022) ainda relata que, por volta dos anos 1980, grafitar era considerado crime pela legislação, mas também era considerado uma forma de reivindicar os direitos da sociedade.

O grafite foi evoluindo ao longo dos anos, passando a produzir mais que um movimento que continha letras em sinal de protestos e figuras sem significados claros. Com essa nova produção de significados, que leva em conta o contexto, a experiência do artista e a época em que foi produzida, há também, de forma mais explícita, a necessidade de expressar seus sentimentos em área pública, fazendo com que um discurso individual passe a pertencer

também a um público que se identifica e faz daquele desenho elemento com significados diversos (Sousa, 2022).

Figura 55: Grafite “Boca com Alfinete” (1973), de Alex Vallauri



Fonte: Sousa (2022, p. 15).

O muralista Kobra iniciou sua vida na arte através da pichação. Na adolescência, chegou a ter problemas na escola por realizar desenhos nas paredes de forma indevida. Foi nos anos 1990 que obteve seu primeiro lucro com arte, através de pinturas de cartazes e cenários. Foi a partir de 2007 que o artista começou a ser reconhecido, ao se destacar com o projeto “Muros da Memória”, quando passou a produzir as fotos antigas de São Paulo, mas ainda utilizando apenas tons de preto e branco. Em 2009, através de testes, começou a implementar as formas geométricas nos seus projetos. 2015 foi marcado pelo projeto “Realidade aumentada”, com o objetivo de destacar em São Paulo os acontecimentos que passavam despercebidos na cidade. A partir daí, deu-se continuidade à representação de pessoas comuns e assuntos pertinentes que marcam a população, como o meio ambiente e a não-violência (Sousa, 2022).

Banksy é o pseudônimo de um artista mundialmente famoso, que se mantém com identidade desconhecida. Sabe-se que é de origem britânica e que nasceu na cidade de Bristol, na década de 1970. Sua arte é produzida através do *stencil*, o que o possibilita trabalhar com agilidade, utilizando apenas o preto e o branco. Por conta do seu anonimato, seus desenhos na

cidade são produzidos à noite, e carregam principalmente críticas ao capitalismo e questões socioculturais. Banksy não negocia suas obras, os trâmites de comercialização dos ambientes construídos são feitos através do proprietário do empreendimento e do comprador, pois o artista quer se manter em anonimato. O artista não aprova a venda nem a remoção das pinturas e, atualmente, ter uma obra de Banksy em seu muro é, de fato, um privilégio (Sousa, 2022).

Para a metodologia, na seção 3, foi feita a escolha das obras com as temáticas sobre não-violência, pandemia do Covid-19, meio ambiente e legalidade do grafite, sendo 7 (sete) de Banksy e 7 (sete) de Eduardo Kobra. Para isso, Sousa (2022) utilizou o método chamado “montagem”, de Sandra Pasavento (2008), no qual as imagens de naturezas diferentes são justapostas ou contrapostas, indicando relações em comum. Esse método procurou analisar elementos diversos, como as cores, texturas, composições, palavras, legendas e até mesmo o espaço físico e social.

Sousa (2022) também utiliza a abordagem qualitativa e interpretativa, apoiando-se na análise de imagens sugerida por Martine Joly em “Introdução à Análise da Imagem” (2010), e suas principais frentes de análise são a descrição do que é visto na imagem, a interpretação subjetiva dos significados e a análise do que a imagem procura dizer aos apreciadores, conforme Quadro 03.

Quadro 03: Análise de murais, conforme Sousa (2022)

Tema	Artista	Obras	Estética	Mensagens
Não-violência e contextos de guerra	Kobra	<i>Stop Wars</i> (2015), <i>Olhares da Paz</i> (2018)	Uso de personagens universais (Mandela, Malala, Yoda), formas geométricas e cores marcantes	Mensagem positiva, desenhada em grande escala e demonstração de vínculo com instituições privadas
	Banksy	<i>Napalm</i> , <i>Armored Dove</i> (2004), <i>Stop and Search</i> (2007)	Representação do <i>Michey</i> , um palhaço e criança; e na segunda uma criança revistando um policial. Ironia, crítica à guerra e ao imperialismo, desenho com uso de cores monocromáticas em escala de cinza	Denúncia política, desenho que não agrada o campo comercial e obras anônimas
Pandemia de Covid-19	Kobra	<i>Coexistência</i> (2020), <i>Ciência e Fé</i> (2020)	Crianças com máscara no rosto; e, na segunda, a mão de um médico indicando um símbolo espiritual em aspecto monumental	Homenagem a profissionais da saúde e vítimas do Covid-19, arte como símbolo de monumento cívico
	Banksy	<i>Game Changer</i> (2020), <i>Achoo!!</i> (2019)	Criança brincando com uma boneca enfermeira e ignorando os bonecos de super-heróis; e, na segunda obra, uma senhora espirrando em uma posição irônica, como se derrubasse os prédios numa rua íngreme. Crítica	Arte como empatia, solidariedade e provocação ética

			através de obras espontâneas	
Meio ambiente	Kobra	<i>The Future is Now</i> (ONU) (2022)	Foco internacional, desenhos feitos com a estética do Kobra em cores vibrantes e geométricas, imagem de um pai entregando o planeta para a filha, o que remete ao cuidado que as gerações futuras devem ter	Abordagem sobre a sustentabilidade
	Banksy	<i>We're all in the same boat</i> (2021)	Visual simples e direto, três crianças em um barco, frase traduzida significa "Estamos todos no mesmo barco"	Representa a crise ecológica e social global, mensagem direta e crítica à passividade coletiva
Legalidade do graffiti	Kobra	Monalisa grafitando Da Vinci (2019)	Personagem Monalisa desenha o seu criador Da Vinci. Composição que mistura o clássico com o urbano	Crítica sobre as obras de museus e a legitimação do muralismo
	Banksy	<i>Graffiti is a Crime</i> (2013)	Linguagem simples e irônica de duas crianças pegando <i>spray</i> em uma placa de proibição	Resistência do grafite e crítica à censura

Fonte: Elaboração própria (2025).

Conforme a análise das imagens, Sousa (2022) destaca os pontos que interferem na produção de murais e sua influência mercadológica: a autora diz que, em níveis de produção artística, o muralista Kobra conta com uma equipe, patrocínios e equipamentos diversos, o que exige dele uma visão empreendedora e uma aproximação mais recorrente com o financeiro que sustenta toda essa dinâmica. Já o grafiteiro Banksy, limita-se a recursos mais reduzidos, além de trabalhar de maneira anônima e independente, o que, de certa maneira, preserva sua criatividade.

O Kobra é reconhecido por seus murais mundialmente famosos, como os que estão estampados em prédios institucionais, como os da ONU ou hospitais, o que é um ponto positivo para quem utiliza a arte para criticar determinada temática. Já os grafiteiros clandestinos possuem uma maneira contestadora de colorir os muros em seu processo de criação; por isso, mesmo possuindo crítica que nem os murais, seus desenhos em paredes continuam sendo vistos como obras marginalizadas.

Por fim, Sousa (2022) diz que o mercado é uma ramificação para o desenvolvimento da arte urbana contemporânea, pois ele dita para quem os desenhos são produzidos, quem são os artistas que podem criar murais em grande escala e, principalmente, qual arquitetura servirá de base para a execução das artes.

Destacamos também que, apesar das criações do Kobra terem uma conexão importante com o público, o artista, através da sua identidade marcante, repete padrões em seus murais, o que é uma característica marcante do setor mercadológico que visa padronizar

produtos para que a população tenha a necessidade de consumir mais. Porém, esse aspecto não impede o Kobra de expressar assuntos importantes através de composições exclusivas em seus projetos (Sousa, 2022).

Em outra perspectiva, estão os grafites de Banksy que, por não serem obras comercializadas por ele, passam a sensação de terem mais liberdade criativa e uma conexão mais clara com o ambiente construído, pois o artista se conecta com assuntos complexos e reproduz sua arte nos locais onde esses assuntos são pertinentes, unindo o desenho à sátira. Essa característica rebelde e anônima faz com que suas obras sejam ainda mais autênticas e livres (Sousa, 2022).

A presente pesquisa se apodera de alguns conceitos empregados por Sousa (2022), com o objetivo de contribuir para a discussão do muralismo como um dos elementos arquitetônicos das cidades contemporâneas. Salientamos, primeiramente, que o estudo desenvolvido com base na história e produção artística do Kobra, mostrou, com base na teoria de Joly (2010), uma análise detalhada da imagem, pois buscou não somente retratar o visual estético, mas também enfatizar a iconografia e a influência do mercado nessas produções. Isso pode contribuir para a presente pesquisa, ajudando a entender as imagens extraídas do documentário. Em segundo, a junção de arte urbana e capitalismo que mostrou, dentro das análises e considerações finais, como o mercado utiliza a arte urbana para propagar os seus interesses, mas como também não fazer parte do circuito mercadológico traz mais autonomia e liberdade criativa, o que nos faz compreender como o comércio dita e controla as produções artísticas.

4.1.10 América Latina no Século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência

O artigo “América Latina no Século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência”, de Traspadini (2019), procurou analisar a arte mural mexicana como parte do pensamento crítico latino-americano no Século XX. O estudo procura relacionar o impacto na luta de classes, sob a teoria marxista, e oferece um diálogo entre a arte política no muralismo mexicano e a práxis militante revolucionária. A fim de construir esse debate, Traspadini (2019) realizou uma revisão bibliográfica sobre o muralismo e a teoria marxista da dependência, e

também incluiu ao artigo a análise do contexto das revoluções latino-americanas e o papel da arte como ferramenta de resistência.

A autora coloca o muralismo como uma forma de resistência estética e política que procura desafiar o capitalismo e a dominação imperialista. Podemos dizer que o mural foi retratado no contexto de histórias de luta, revolução e resistência dos povos indígenas, camponeses e negros. Logo, a arte mural foi caracterizada como uma forma de integrar todos os povos, até mesmo os não alfabetizados, sendo um mecanismo para que as pessoas possam instigar a identidade coletiva.

Pode-se afirmar que o movimento contribuiu para moldar a identidade coletiva e impactou a conscientização política. Os acontecimentos em questão refletem até os dias atuais, pois o mural continua sendo um espaço de contestação e representação de vozes inferiorizadas. Depois do surgimento do grafite como técnica associada ao ato ilegal por muito tempo, vê-se, na atualidade, que essa estética de resistência do muralismo influenciou os grafiteiros a produzirem murais com ideais associadas à crítica social. Podemos dizer que o artigo, visando um discurso histórico-crítico, contribui para a pesquisa quando discorre sobre a importância do muralismo no antepassado, e essa abordagem faz-se pertinente para compreender como o muralismo é visto e praticado na contemporaneidade.

4.2 DEFININDO O ESBOÇO

As pesquisas apresentadas demonstram uma complexa rede de significados que perpassam pelo campo da arte urbana contemporânea, concretizando a arquitetura como suporte de expressão estética, social e política. Podemos observar que, ao utilizar murais na arteterapia, como relatado no projeto de Severino (2019), a arte cria uma potência simbólica integrada aos contextos comunitários e de vulnerabilidade. Esse diálogo externo que o mural provoca entre sujeito e cidade também é debatido por Alves (2018), que interpreta o muralismo do artista Kobra como instrumento de memória coletiva e educação estética, reposicionando o olhar do transeunte frente à pressa e automatização da vida urbana. Concordamos com ambos os autores ao entender que a arte pública, ao ocupar o espaço comum, cessa o anonimato das cidades e devolve humanidade à paisagem. Através de um viés terapêutico ou memorial, reafirma-se o valor da arte muralista como ferramenta para a reconstrução de símbolos.

No mesmo caminho, Andrade (2022) e Eckert *et al.* (2019) ampliam a discussão ao situarem o muralismo e o grafite como linguagens híbridas, marcadas por trocas culturais e disputas de visibilidade. Andrade (2022) observa que o grafite brasileiro se forma entre o muralismo latino-americano e o grafite nova-iorquino, o que demonstra seu vigor político e comunicacional. Eckert *et al.* (2019), por sua vez, tratam as intervenções urbanas como polifonias visuais que denunciam desigualdades e resistências, especialmente de grupos marginalizados. Esses textos nos direcionam para a ideia de que o muro é um corpo político, entendendo que cada camada de tinta pode ser lida como um gesto de reinscrição simbólica na cidade.

Entre as pesquisas, há ainda um eixo comum que trata da arte urbana como agente de democratização cultural e meio de reconstrução da memória coletiva. Alves (2018), Uberti (2014) e Costa e Leite (2023) compartilham a percepção de que a arte em parede tem função educativa e de mobilização social. Uberti (2014) destaca que os murais do Kobra, em Santa Maria, consolidam um sentimento de pertencimento e estimulam novas intervenções artísticas na região; enquanto Costa e Leite (2023) mostram que o cinema e os cine-debates fortalecem essa experiência, permitindo que cada cenário do espaço urbano seja visto como um território de narrativas. Essa convergência demonstra as múltiplas facetas que a arte mural pode revelar em parceria com outras linguagens, como a fotografia e o audiovisual.

Outro ponto em comum é o diálogo entre arte, política e resistência. Dantas (2018) e Traspadini (2019) aproximam a pichação e o muralismo de movimentos sociais que desafiam estruturas hegemônicas. Enquanto Dantas (2018) compreende o ato de riscar o muro como gesto de reivindicação e ruptura com o silêncio urbano, o estudo histórico de Traspadini (2019) mostra como os murais latino-americanos do Século XX consolidaram um discurso de resistência e consciência política. Ambos os trabalhos reforçam a necessidade de compreender a arte muralista como prática de enfrentamento e produção de sentido.

Contudo, algumas divergências emergem nas abordagens e resultados das pesquisas. Sousa (2022) interpreta o muralismo contemporâneo como espaço tensionado pelo capital e pelo mercado da arte, destacando que artistas como Kobra trabalham em diálogo com estruturas institucionais, enquanto Banksy mantém uma produção autônoma e crítica, livre das pressões mercadológicas. Esse modo de pensar diverge de Alves (2018) e Uberti (2014), que estruturam suas pesquisas sem problematizar o papel do mercado na arte urbana contemporânea, mas sim enfatizando a dimensão educativa e coletiva que o muralismo proporciona. Apoiamos que ambas as visões são pertinentes para a presente pesquisa, pois,

apesar da ambivalência presente, entendemos que o muralismo pode ser aqui interpretado como produto de um sistema institucional, mas também ferramenta de transformação social.

Outra divergência relevante está na forma de compreender a representação e o poder da imagem. Cadilho (2015) problematiza a figuração do negro e do mestiço nas obras de Portinari com uma construção idealizada sob o olhar branco, diferente da visão de Eckert *et al.* (2019), que debate intervenções urbanas contemporâneas com narrativas contra hegemônicas. Uma divergência que coloca de um lado o questionamento sobre a história da arte e suas marcas firmadas nas representações excludentes; e, do outro, a arte muralista contemporânea revertendo tamanhas desigualdades. Apesar de Cadilho (2015) apresentar questionamentos relevantes, consideramos a perspectiva de Eckert *et al.* juntamente com Dantas (2018) e Severino (2019), pois trazem uma leitura que reconhece o artista e o pesquisador como sujeitos atravessados por sua realidade social e política.

Após a análise comparativa dos estudos, emerge uma lacuna teórico-metodológica que orienta a presente pesquisa: a escassa utilização de abordagens audiovisuais na leitura dos murais e da paisagem urbana que os envolvem. Embora Uberti (2014) mencione o diálogo entre muralismo e fotografia, e Costa e Leite (2023) trabalhem com o cinema como meio de difusão e debate, ainda são raras as investigações que utilizam o audiovisual como ferramenta analítica. Por isso, empregamos a análise de fotogramas de sequências fílmicas para compreender como os murais dialogam com a arquitetura e com o entorno urbano. Essa proposta busca ampliar o campo de estudo da arte urbana, integrando imagem em movimento, espaço e percepção sensorial, de modo a revelar camadas simbólicas que o olhar estático muitas vezes não alcança.

5 AS TEXTURAS DO ENTORNO: AS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NO ESPAÇO URBANO

“A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana” (Peixoto, 1996, p. 15).

Segundo (Traspadini, 2019, p. 570), “Assim como a arte pública muralista exige a explicitação histórica dos determinantes de sua eclosão e virtude, isto não pode se dar sem um debate concreto sobre o espaço público, suas determinações e disputas”. Pensando nisso, procuramos refletir sobre o espaço²¹ urbano como suporte físico das ações urbanas, levando a uma construção social e complexa que perpassa por relações históricas, políticas, econômicas e simbólicas; bem como à compreensão do seu campo como espaço de disputas constantes, onde diferentes agentes produzem, controlam, utilizam e ressignificam o espaço de acordo com interesses muitas vezes conflitantes. Sintetiza Peixoto (1996, p. 189): “O espaço deixa de ser neutro, para ser tomado como lugar: situado, delimitado, povoado por experiências”.

Conforme argumenta Lefebvre (2006), o espaço é produzido socialmente e não pode ser dissociado das relações de poder que o estruturam; ele é, ao mesmo tempo, resultado e condição das práticas sociais que nele se desenvolvem. Assim, o espaço urbano, além de refletir as ações da sociedade, atua também na organização da vida cotidiana e na produção de subjetividades.

Para Santos (2006, p. 70), “É a sociedade, isto é, o homem, que anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. Só a vida é passível desse processo infinito que vai do passado ao futuro, só ela tem o poder de tudo transformar amplamente”. Definimos o espaço urbano conforme Santos (2006), como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações. Para o autor, a materialidade urbana – ruas, edifícios e infraestruturas – não pode ser analisada separadamente das práticas, fluxos e usos que lhe atribuem sentido, ou seja, das ações.

De acordo com Carlos (2007), o espaço urbano é, portanto, dinâmico e constituído por camadas temporais que se sobrepõem e por conflitos que se atualizam continuamente. Enfatizamos que o espaço urbano não se delimita apenas aos afazeres técnicos e econômicos, mas também como território de experiência, de memória e criação simbólica, sendo assim, um

²¹ O espaço aqui compreendido como produto social, constituído pela articulação entre sistemas de objetos (materialidade) e sistemas de ações (práticas sociais), sendo resultado e condição das relações históricas, políticas e econômicas que o produzem (Lefebvre, 2006; Santos, 2006).

projeto que almeja o futuro, como completa Santos (2006, p. 67): “É ele, portanto, presente, porque passado e futuro”, ao pontuar sobre a continuidade de conflitos na malha urbana.

Ainda sobre as tensões urbanas, Castells (1983) traz a questão das manifestações entre capital, Estado e sociedade, frequentemente encontradas no espaço urbano. Pontua, especialmente, as ações em torno da moradia, dos serviços, da mobilidade e do uso do espaço urbano. Para Lefebvre (2006), tais ações não são sanadas pelo Estado, mas estrategicamente reduzidas e administradas pelo poder político, que trabalha mediando conflitos por meio de um saber que combina ciência e ideologia. Porém, ressaltamos que essas disputas não se limitam à esfera material, mas se estendem ao campo simbólico, no qual se definem quais corpos, discursos e imagens podem ocupar visivelmente a cidade. É nesse ponto que articulamos a arte urbana e, particularmente, o muralismo contemporâneo, assumindo relevância como prática capaz de intervir nesse campo de disputas.

O espaço, compreendido como múltiplo, constitui-se a partir de suas diferentes parcelas, configurando-se como um conjunto de mercadorias cujo valor é socialmente atribuído em determinado tempo histórico (Lefebvre, 2006). Como aborda Santos (2006), o valor de cada fração do espaço urbano depende do significado que a sociedade impõe a cada parte da matéria, ou seja, a cada fragmento da paisagem²². Dessa forma, o espaço se caracteriza além de espaço físico, mantendo também as relações sociais que o produzem e transformam continuamente.

Nesse sentido, as transformações da paisagem urbana devem ser compreendidas como desdobramentos diretos da produção social do espaço. Conforme destaca Carlos (2007, p. 33), “A ideia de paisagem na perspectiva geográfica liga-se ao plano do imediato, aquele da produção do espaço analisado como produto das transformações que a sociedade humana realiza [...]”. Dessa forma, a paisagem não se reduz àquilo que é imediatamente perceptível ao olhar, ela também trabalha no sentido de selecionar o que deve permanecer visível e o que será marginalizado dentro da história, da cultura e da política. Como aponta Peixoto (1996), a paisagem urbana é construída por camadas de tempo e de memória, nas quais determinadas narrativas são privilegiadas, enquanto outras são silenciadas.

Conforme analisa Peixoto (1996), a paisagem urbana se constrói como um palimpsesto²³, no qual diferentes tempos, usos e significados se acumulam, são apagados ou

²² Paisagem é a dimensão visível e sensível do espaço, composta por formas materiais que expressam diferentes camadas históricas e disputas simbólicas, funcionando como síntese provisória das transformações sociais inscritas na cidade (Santos, 2006; Peixoto, 1996).

²³ Palimpsesto: a ideia de que a cidade é formada por camadas históricas sobrepostas, observando suas construções e permanências (Santos, 2006).

ressignificados. Exemplo disso, são as políticas urbanas, os processos de modernização, a expansão imobiliária e as estratégias de controle visual, como a padronização arquitetônica ou as leis de ordenamento urbano, que controlam o que se torna visível ou invisível aos grupos que compõem o espaço urbano. Tais afirmações também são sintetizadas por Santos (2006, p. 67) ao afirmar que “[...] paisagem e espaço são sempre uma espécie de palimpsesto onde, mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe.”

Dessa forma, a paisagem urbana contemporânea é marcada por intensos processos de transformação visual associados à lógica do capital e à mercantilização do espaço. A cidade passa a ser concebida como produto, e sua imagem é constantemente vinculada a mecanismos econômicos como o turismo, a valorização imobiliária e a circulação de marcas, operando segundo interesses que extrapolam as necessidades cotidianas de seus habitantes. De acordo com Harvey (2014), esse processo insere a paisagem urbana em uma lógica de consumo, na qual o espaço é apropriado como mercadoria e instrumento de acumulação, redefinindo prioridades e usos da cidade.

Essa questão tende a desencadear, como consequência, a redução da diversidade visual e simbólica do espaço urbano, uma vez que as práticas e manifestações consideradas dissonantes, incômodas ou desconectadas do cenário urbano passam a ser controladas ou eliminadas, como o caso da Lei Cidade Limpa, citada na seção três. Como aborda Carlos (2007), tais processos de ordenamento e padronização da paisagem respondem a escolhas históricas e políticas que privilegiam determinados interesses sociais em detrimento de outros, produzindo exclusões tanto materiais quanto simbólicas. No entanto, como enfatiza Lefebvre (2006), toda tentativa de controle absoluto do espaço urbano gera, ao mesmo tempo, práticas de resistência que se infiltram nas fissuras do cotidiano.

É desse parâmetro que se torna possível refletir sobre questões centrais para a compreensão da prática do muralismo no espaço urbano. Para Certeau (1998), o cotidiano é o lugar²⁴ das táticas, onde existem ações criativas e muitas vezes invisíveis que questionam, ainda que por um curto período de tempo, as estratégias impostas pelas estruturas de poder. Dessa forma, práticas como caminhar, ocupar, marcar e intervir no espaço redefinem o sentido das formas existentes, de modo que edifícios, casas, prédios, muros e ruas se transformam em suportes de apropriação simbólica da cidade.

²⁴ Compreendemos o sentido de lugar a partir de Certeau (1998), como uma ordem estável que organiza a coexistência dos elementos. Em um lugar, cada coisa ocupa uma posição própria, distinta das demais, o que exclui a possibilidade de dois elementos ocuparem o mesmo lugar ao mesmo tempo, caracterizando-se como configuração fixa que implica estabilidade.

Ao tratar desses objetos, Santos (2006, p. 71) destaca que “A sociedade se geografiza através dessas formas, atribuindo-lhes uma função que, ao longo da história, vai mudando. O espaço é a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais”. O muralismo, inserido no contexto cotidiano, caracteriza-se como uma dessas táticas, criando desvios no fluxo nascido da cidade e introduzindo novas possibilidades de leitura da paisagem urbana.

A partir dessa perspectiva, enfatizamos que o muralismo nos espaços públicos deve ser compreendido além da estética e de decoração, sendo necessário destacá-lo como prática crítica que dialoga diretamente com a produção do espaço. Conforme os autores Braga (2014) e Peixoto (1996), a saída das obras dos espaços institucionais tradicionais como: museus, galerias e centros culturais implica uma reconfiguração no seu papel social, porque a arte em locais externos passa a disputar atenção, sentido e legitimidade com outros discursos visuais presentes na cidade, como a publicidade, figuras de sinalização e a própria arquitetura.

Essa relação entre arte e cidade evidencia também uma transformação no próprio campo artístico. Conforme explica Sales (2021), o deslocamento da arte para o espaço urbano implica uma repolitização de suas práticas, aproximando estética e política. A autora ainda evidencia que pensar a arte urbana hoje é visualizar a cidade como projeto moderno marcado por exclusões históricas, colonialidade e desigualdade. Em diálogo com essa perspectiva, Braga (2014) destaca que a ocupação do espaço urbano pela arte implica disputar não apenas o olhar do transeunte, mas também os regimes de autorização, circulação e legitimação das imagens na cidade. A intervenção muralística torna-se, então, uma forma de enfrentamento simbólico dessas contradições, ao destacar no desenho aquilo que o projeto urbano formulado pelo poder tenta esconder.

Exemplo disso encontramos em dois murais do Kobra, intitulados “Riquezas de São Luís” (2017), feito em São Luís, no Maranhão, e “Um Mundo sem Guerra” (2024), localizado em Tatuapé, São Paulo. Em “Riquezas de São Luís” (2017), conforme Figura 56, observamos um mural entregue à cidade como homenagem pelos seus 405 (quatrocentos e cinco) anos. A obra tem cerca de 400m² (quatrocentos metros quadrados) e compõe o muro utilizando diversos livros em grande escala, nos quais aparecem nomes, como: Gonçalves Dias, Ferreira Gullar e referências à literatura e à memória cultural maranhense (Kobra, 2017).

Kobra, ao trazer os livros como elementos principais para esse mural, procura reconfigurar a paisagem urbana destacando as questões socioespaciais, desigualdades e processos de modernização que frequentemente privilegiam o capital imobiliário. Desenhar em grande escala escritores e obras literárias atua também como um gesto político, pois faz do

mural um enunciado sobre a cultura local e o destaque de identidades importantes para a região.

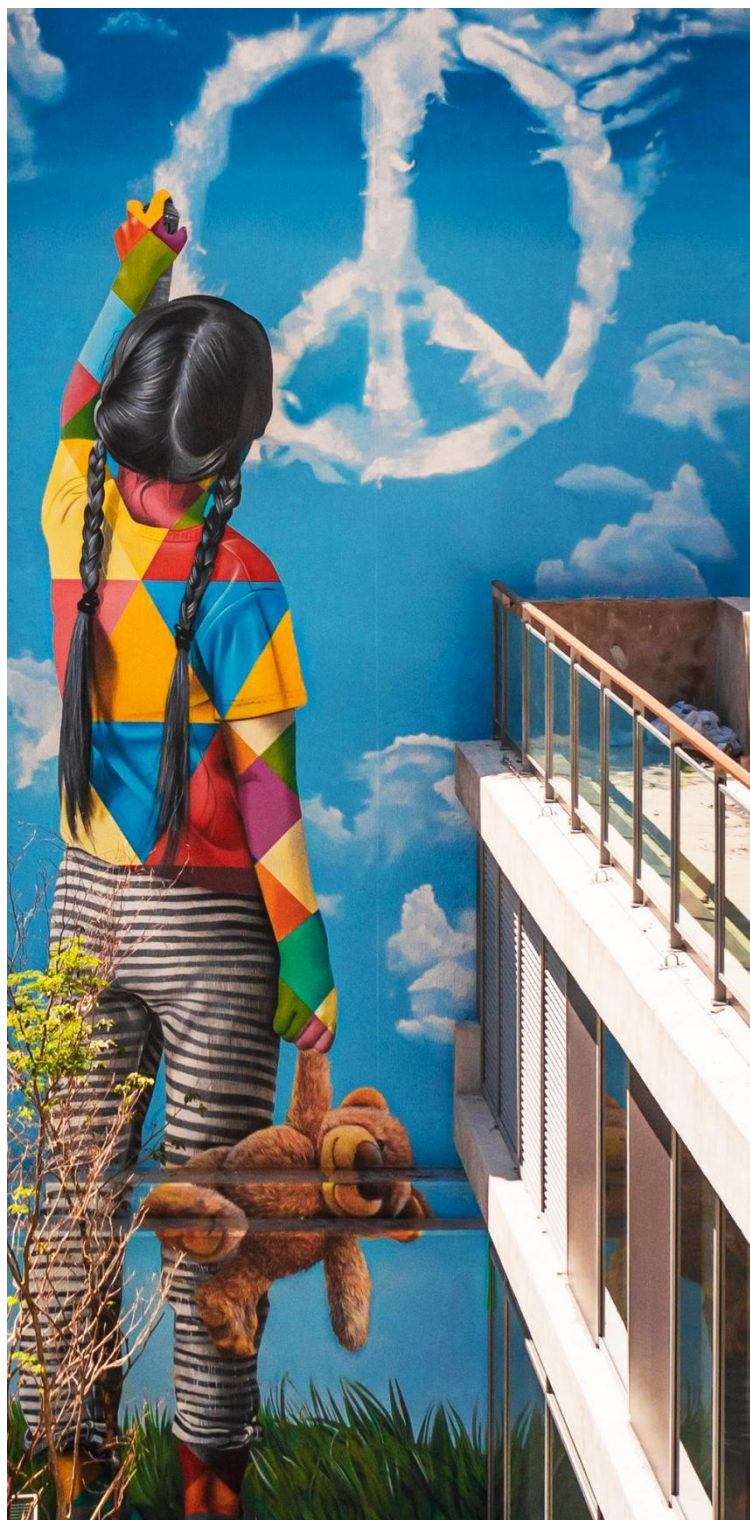
Figura 56: “Riquezas de São Luís” (2017). Kobra, São Luís - MA



Fonte: <https://www.eduardokobra.com/projeto/21/riquezas-de-sao-luis>.

Já no mural “Um Mundo sem Guerra” (2024), o enfrentamento simbólico surge de forma mais clara. O mural (Figura 57) é composto por uma criança desenhando com tinta *spray* o símbolo da paz, formado por nuvens no céu azul, trazendo a ideia de conflitos presentes na contemporaneidade, quando a intolerância e os discursos de ódio são constantes. Sobre as escolhas feitas para a composição, chama atenção a figura humana representada, por se tratar de uma criança, o que remete ao sentido de inocência.

Figura 57: Mural “Um Mundo sem Guerra” (2024). Kobra, Tatuapé - São Paulo



Fonte: <https://www.eduardokobra.com/projeto/55/um-mundo-sem-guerra>.

Há também o uso do símbolo da paz, que “[...] hoje frequentemente está correlacionado com crenças anti-guerra” (Art & Object, 2024, p. 1). Este surgiu em 1958,

criado pelo *designer* britânico Gerald Holtom (1914-1985) para a campanha britânica de desarmamento nuclear. O ícone é formado pela combinação das letras N e D retirados do alfabeto semaforico (sistema de sinalização de bandeiras). A letra N de nuclear indica braços inclinados para baixo em diagonal; enquanto a letra D de desarmamento, simboliza um braço para cima e outro para baixo na vertical; as duas letras se encontram dentro de um círculo que representa o planeta Terra. Com o tempo, o símbolo ultrapassou esse movimento específico, e passou a ser usado mundialmente como representação geral de paz e oposição à guerra. Com isso, deixa claro tratar-se de um manifesto em forma de desenho.

Conforme Peixoto (1996, p. 214), “Estamos acostumados a só ver aquilo que é dinâmico, que se agita ante nossos olhos, que acontece”, mas, compreendemos que as modificações da paisagem urbana provocadas pelas intervenções artísticas não se dão apenas ao que o campo de visão consegue alcançar, mas também ao plano da experiência sensível da cidade. Bachelard (2000), quando reflete sobre a poética do espaço, destaca que os lugares carregam valores afetivos e imaginários que moldam nossa relação com o mundo. Embora suas análises se concentrem nos espaços íntimos, suas reflexões podem ser estendidas ao espaço urbano, na medida em que os murais e intervenções artísticas produzem zonas de afeto, de identificação e memória no cotidiano da cidade. O mural tem a possibilidade, em seu íntimo, de ser um convite para fazer uma pausa para contemplação e reflexão da paisagem urbana.

Nessa perspectiva, a paisagem urbana aparece não apenas como cenário de suporte para as relações sociais, mas se torna agente ativo na produção de sentidos, pois a arte mural interfere na forma como os sujeitos percebem, percorrem e usufruem a cidade. Como pontua Harvey (2014), o direito à cidade vai além de recursos urbanos, propõe também a inclusão do direito de produzir e transformar os espaços da cidade de acordo com as necessidades coletivas. Pensando nisso, ao inserir imagens que dialogam com questões sociais e de identidades, o olhar do coletivo pode passar a criar conexão com o espaço urbano e produzir experiências urbanas (Peixoto, 1996; Certeau, 1998).

Assim, o mural pode ser compreendido como uma forma de reivindicação simbólica do direito à cidade. Ocupando muros, fachadas e empenas cegas²⁵, os artistas reconfiguram territórios marcados pela funcionalidade ou pelo abandono, transformando-os em espaço de expressão e memória. Como argumenta Braga (2014, p. 155), “Experimentar as intervenções murais nos seus respectivos espaços de disposição constrói uma vivência do urbano, a partir de suas contradições, desconfortos e desafios”.

²⁵ Refere-se a paredes externas de um edifício que não possuem esquadrias (portas e janelas).

Dessa forma, ao analisar o espaço urbano e suas transformações, torna-se evidente que as intervenções artísticas são práticas intrínsecas à sua produção social. A arte mural contemporânea emerge como uma das expressões mais potentes desse processo, pois atua diretamente na paisagem, na rotina do transeunte e na memória coletiva. É a partir dessa compreensão do espaço urbano como campo de disputas, usos e significações que se torna possível avançar para a análise das principais formas de intervenções muralistas da atualidade, bem como de seus impactos na construção da memória visual das cidades e na permanência dos murais como patrimônio cultural.

Se o espaço urbano é produzido socialmente e a paisagem se constrói como resultado de disputas simbólicas, as intervenções artísticas contemporâneas devem ser compreendidas como práticas espaciais que operam diretamente sobre essa paisagem, reconfigurando sua leitura e seu uso. Nesse sentido, conforme analisa Sales (2021), a arte possui a capacidade de instaurar regimes de dissenso no espaço urbano, desestabilizando formas consolidadas de sensibilidade e percepção, e abrindo possibilidades para a produção de novos sentidos e interpretações sobre a cidade.

Diferentemente das abordagens tradicionais que analisam a arte urbana como viés estético, torna-se fundamental observar a relação indissociável entre obra e lugar, entendendo a intervenção como ação situada, atravessada por características físicas, históricas e sociais do espaço onde se insere (Braga, 2014). Como completa Sales (2021, p. 4), “A cidade então se torna um significante e disputa com a obra um significado. Não é apenas arte na cidade, mas trata também de uma fusão da arte + cidade ou mesmo arte + paisagem”. É com esse pensamento que iremos enfatizar as obras que buscaram alterar a paisagem urbana e a percepção do transeunte.

Entre as principais formas de intervenção artística na contemporaneidade, destacam-se práticas que vão além do mural pintado, incorporando estratégias de restauração do ambiente construído, ocupação temporária, escala ampliada e diálogo direto com a arquitetura. Um exemplo interessante é o trabalho do artista alemão Jan Vormann (1983), (Figura 58), escultor e artista franco-alemão, criador do projeto “*Dispatchwork*”, no qual utiliza peças interligáveis de plásticos coloridos²⁶ para preencher irregularidades e lacunas em muros degradados de cidades ao redor do mundo (Figura 59).

²⁶ As peças interligáveis utilizadas são conhecidas também por LEGO, uma empresa que nasceu na Dinamarca e que permite a criação de formas variadas através de pequenas peças de plástico, aguçando a criatividade e resolvendo questões urbanas como a intervenção criada por Vormann.

Figura 58: Artista Jan Vormann (1983)



Fonte: <https://voelklinger-huette.org/en/kuenstlerinnen/jan-vormann/>.

Figura 59: Restauração de muro com peças de LEGO. Jan Vormann, Bocchignano-Itália



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-108531/jan-vormann-restaurou-edificios-em-29-cidades-com-legos>.

A intervenção, inicialmente de caráter lúdico, traz em sua composição a crítica quando transforma marcas de deterioração urbana em pontos de atenção estética, revelando o desgaste do espaço construído e propondo uma forma alternativa de cuidado simbólico da cidade. Segundo Kuhl (2006), toda intervenção que visa restaurar, necessita ser realizada considerando os materiais atuais e, além disso, incluir um projeto criativo que vai além do técnico, sem intenção de retratar o estilo do passado. A paisagem urbana atual, nesse caso, deixa de esconder as suas imperfeições e passa a incorporá-las como parte visível de sua narrativa histórica e criatividade que ultrapassa gerações.

Refletimos que a ação de Vormann dialoga diretamente com a tática cotidiana tratada por Certeau (1998), uma vez que não busca substituir ou reformar estruturalmente o espaço, mas intervir de maneira pontual e criativa, impactando a percepção do transeunte. Podemos dizer que o artista produziu uma arte com choque visual que evidencia a passagem do tempo, a precarização do espaço urbano e a ausência de políticas públicas de manutenção. E que seguiu, segundo Kuhl (2006), com os princípios da restauração, como: a distinguibilidade, pois existe uma diferenciação entre o material utilizado na obra e o material da restauração; a mínima intervenção, sendo pontual sem descaracterizar a estrutura; e, por fim, a reversibilidade, pois os blocos são desmontáveis, facilitando qualquer mudança futura.

Outro exemplo, que não se caracteriza como mural, mas se torna significativo para compreender o diálogo entre arte e paisagem urbana é o do artista britânico Steve Messam (1969), (Figura 60), conhecido por criar intervenções infláveis de grande escala que complementam a forma arquitetônica no espaço público, como a obra “Pontiagudo” (2017), que imita, com material inflável, um telhado fora dos padrões arquitetônicos (Figura 61). São intervenções temporárias que utilizam volumes exagerados e cores sólidas para ocupar praças, pontos e áreas naturais ou construídas, alterando radicalmente a percepção do espaço e promovendo um diálogo entre passado e futuro. Tal intervenção justifica inicialmente um estranhamento e questionamentos do público, pois causa uma interrupção do que seria normal numa paisagem urbana para assumir algo visualmente diferente do habitual, provocando uma nova leitura do espaço (Bachelard, 2000).

Figura 60: Artista Steve Messam (1969)



Fonte: <https://www.stevemessam.co.uk/new-page>.

Figura 61: Obra “Pontiagudo”. Steve Messam, 2017, Escócia - Reino Unido



Fonte: <https://www.stevemessam.co.uk/pointed> (Adaptado).

Santos (2006) aborda que o espaço, diante de tais intervenções, aparece como sistema de objetos e ações, uma vez que se introduzem novos objetos que reorganizam temporariamente os fluxos, os usos e as experiências do lugar. A escala monumental dessas obras cria uma reinterpretação do cotidiano urbano, convidando o público a experimentar o espaço de forma sensorial e crítica. Além disso, o caráter temporário dessas intervenções reforça a ideia de que a paisagem urbana é, por vezes, momentânea, sujeita a constantes ressignificações, e que a arte pode atuar como catalisadora desses processos.

No contexto das intervenções muralistas propriamente ditas, é fundamental observar como diferentes artistas produzem alterações significativas na paisagem urbana a partir da relação com o entorno específico onde atuam, especialmente utilizando o muralismo e as diversas técnicas possíveis para executar um mural, como reflete Certeau (1998), ao tratar da apropriação cotidiana. O mural também pode se integrar e ressignificar a paisagem de diversas formas, através das possibilidades de desenhar, usando técnicas e materiais diferentes; por isso, destacamos a seguir murais e suas especificidades que impactam a sociedade de modos distintos.

Um primeiro exemplo é o mural de Miles MacGregor (1980), (Figura 62) natural de Los Angeles, de nome artístico El Mac. “Ele é mais conhecido por suas pinturas meticulosas e murais de grande escala que exploram a beleza feminina e homenageiam pessoas comuns, negligenciadas ou marginalizadas” (Mac, 2026, p. 1). Suas obras dialogam diretamente com a arquitetura local, utilizando cores, volumes e figuras que parecem emergir das superfícies

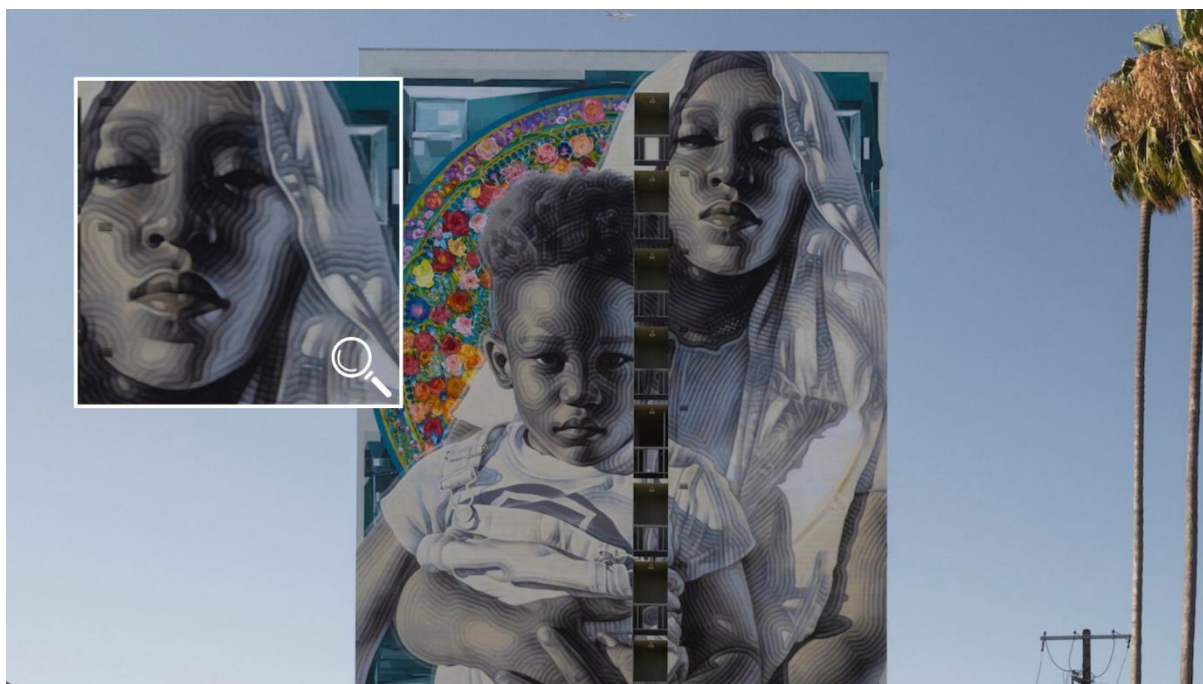
construídas. Um exemplo de mural é o intitulado “Monumento do Amor” (2024) realizado em parceria com Aise Born e Augustine Kofie, em Los Angeles, Califórnia (Figura 63).

Figura 62: Artista El Mac (1980)



Fonte: <https://soldart.com/a/el-mac/>.

Figura 63: Mural “Monumento do Amor”. El Mac (colaboração de Aise Born e Augustine Kofie), 2024, Los Angeles - Califórnia



Fonte: <https://www.stevemessam.co.uk/pointed> (Adaptado).

El Mac tem uma característica bem contrastante em seu desenho: o artista “[...] desenvolveu sua estética visual única e estilo de renderização que utiliza padrões repetitivos de contorno” (Mac, 2026, p. 1), o que convida o transeunte a olhar com mais atenção e apreciação da técnica utilizada. Além disso, os materiais utilizados para o desenho foram esmalte aerossol e acrílico sobre concreto (Mac, 2024): o esmalte aerossol é mais conhecido por “tinta *spray*”, geralmente escolhido para ser utilizado em murais de grandes dimensões por sua facilidade no manuseio (Tupynambá, 2013). A escolha das cores acinzentadas das figuras humanas passa a sensação de que o mural se integra à sua arquitetura. Conforme Cartoxo (2009), essa percepção reforça a integração do mural com a paisagem urbana, mais conhecido como conceito *site-specific*²⁷, transformando fachadas esquecidas em marcos visuais da cidade.

Um dos murais analisados é o de Banksy²⁸ (1974), artista britânico e anônimo, cuja produção se tornou um grande referencial da arte mural contemporânea, especificamente pelo seu desenho construído com *stencil*, que são objetos que servem como molde, como um carimbo que permite desenhar a mesma forma em outro muro. A Figura 64, intitulada como “*Flower Thrower*” (2003), é um exemplo onde o uso de moldes como esse permite ao artista uma rápida execução e forte impacto visual, como é o caso do Banksy, artista anônimo e que produz artes de maneira ilegal (Sousa, 2022).

A técnica do *stencil* está comumente conectada ao movimento do grafite de Nova York, compreendido como linguagem frequentemente criminalizada, mas persistente no espaço urbano (Braga, 2014). Na perspectiva de Campos (2013), o grafite e a arte urbana constituem uma espécie de “Outro” na cidade, uma presença que desafia a ordem visual estabelecida e inscreve acontecimentos da atualidade na paisagem, como o caso de Banksy, que atua, em grande parte dos seus desenhos, utilizando predominantemente o preto e o branco.

Os próprios muros são lugar de um conflito contínuo entre múltiplas formas de inscrição de subjetividade. Das aparentemente internas ao campo da arte de rua – grafites, *tags*, pixações – às ligadas à comunicação publicitária e comercial – levadas a invadir cada espaço que possa capturar, formar, seduzir o olho do consumidor com imagens saturadas de erotismo –, até aquelas sociais, institucionais, políticas – que não param de escrever nos muros, nos espaços, para registrar neles formas de paixão e de poder coletivo (Sedda, 2022, p. 30).

²⁷ Segundo Cartoxo (2009, p. 4) *site-specific* é quando a obra “[...] estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço”.

²⁸ Banksy, por ser um artista que não revela sua identidade, não há registros fotográficos do artista na *internet*.

A técnica em *stencil*, nesse caso, também passa a ser uma estratégia política e de expressão, pois permite uma execução rápida, reprodução dos desenhos e circulação de imagens que dialogam com conflitos sociais, desigualdades e de consumo (Braga, 2014).

Figura 64: Mural “*Flower Thrower*”. Banksy, 2003, Cisjordânia - Palestina



Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/banksy/quem-e>.

Em seguida, analisamos a obra de Ed Ribeiro (1952), (Figura 65) artista baiano, nascido em Catu (BA), mais conhecido como “Pintor dos Orixás”. O artista atua na arte pública e na técnica do mosaico em grande escala. Sua trajetória está vinculada à valorização da paisagem através da composição de pequenos fragmentos cerâmicos que juntos formam imagens de grande impacto visual (ABRA, 2023, p.1), como o mural intitulado “Em busca da Luz” (2020), Figura 66, executado na cidade de Catu, que chega a 70m (setenta metros) de comprimento, sendo considerado o maior mural em mosaico no Brasil (Fábio, 2020, p. 1).

Figura 65: Artista Ed Ribeiro (1952)



Fonte: <https://aloalobahia.com/notas/livro-em-homenagem-ao-artista-plastico-ed-ribeiro-sera-lancado-em-sao-paulo>.

Figura 66: Mural “Em busca da Luz” (2020). Ed Ribeiro, Catu – BA



Fonte: <https://www.liciafabio.com.br/artista-plastico-baiano-inaugura-maior-mosaico-do-brasil/>.

No mural analisado, a composição destaca um grande sol irradiando formas orgânicas sobre um fundo predominantemente azul, uma narrativa visual que destacou a presença de cores da natureza, exalando as energias e a vitalidade de uma paisagem natural. Analisamos que o material utilizado possui a vantagem de oferecer maior durabilidade e a possibilidade de não se caracterizar como algo temporário. Por isso, obras de grande durabilidade, como pontua Braga (2014), podem se incorporar à arte mural como instrumento de construção e reabilitação do espaço público, pois o desenho feito em material resistente transforma a arte mural em elemento estruturante da paisagem.

Na análise seguinte, destacamos a artista Camila Rosa (1988), (Figura 67) que participa do circuito da arte urbana com a técnica do lambe-lambe e se encontra em um processo distinto dos demais murais, pois utiliza o papel com arte impressa ou serigrafada, normalmente chamado de cartaz, sendo colado ou pregado na parede formando um mural com composições diversas, como podemos visualizar na Figura 68 (Gravura Contemporânea, 2023, p. 1). A alteração da paisagem, neste caso, se dá pela impressão do mesmo desenho repetidas vezes, criando uma sequência que destaca rostos femininos e a identidade visual característica da artista, ao usar tonalidades derivadas do rosa e do vermelho. Segundo Franco (2022), os murais produzidos por mulheres ou que tematizam a figura feminina reafirmam a presença da mulher nesses cenários, na contemporaneidade; além disso, artistas como Camila Rosa, que estruturam o seu desenho em uma identidade marcante, treinam o olhar do transeunte, fazendo-o identificar com clareza obras feitas por mulheres.

Figura 67: Artista Camila Rosa (1988)



Fonte: <https://pt.famousbirthdays.com/people/camila-rosa.html>.

Figura 68: Mural de Camila Rosa (2023)



Fonte: <https://gravuracontemporanea.com.br/rascunho-automatico/>.

Além dos exemplos citados, destacamos também, os murais de Mundano (1986), (Figura 69) artista ativista nascido em São Paulo, que traz uma perspectiva diferente do impacto com a paisagem. Mundano é conhecido por utilizar materiais como: lama, resíduos industriais e tintas produzidas a partir de rejeitos ambientais para criar obras em espaços urbanos, estabelecendo uma relação entre o material utilizado e a memória coletiva (Arte Fora do Museu, 2020, p.1). Exemplo disso é o mural realizado em São Paulo, com lama proveniente do rompimento da barragem em Brumadinho, chamado “Operários de Brumadinho” (2020), Figura 70, em homenagem aos trabalhadores mortos. A obra é uma releitura da obra “Operários” (1933), de Tarsila do Amaral (1886-1973), na qual o próprio material da tragédia se transforma em conteúdo da obra. O espaço, nesse exemplo, deixa de ser apenas suporte e passa a ser impactado com a história e vestígios da tragédia.

Figura 69: Artista Mundano (1986)



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/49204-mundano>.

Figura 70: Mural “Operários de Brumadinho”. Mundano (2020), São Paulo



Fonte: <https://acasadevidro.com/com-a-lama-toxica-da-pior-catastrofe-socioambiental-do-brasil-artista-mundano-realiza-mural-operarios-de-brumadinho/> (2020).

Dessa forma, compreendemos que, uma vez que os impactos climáticos produzem transformações irreversíveis na paisagem, ao deslocar a lama de Brumadinho para São Paulo, mostra-se que essa degradação não impacta apenas uma região do país, mas acaba se tornando uma memória coletiva, que vai além do território local. Por isso, como pontua Zanirato (2009), o patrimônio, seja natural ou construído, precisa de novas formas de salvaguarda e reconhecimento. Dessa forma, conforme Marins (2016), ações como a de Mundano indicam uma abertura para reconhecer novas formas de expressão e memória no espaço público, especialmente a partir dos materiais utilizados.

Esses exemplos evidenciam que as intervenções muralistas contemporâneas atuam como práticas de configuração da paisagem urbana, seja por meio da monumentalidade, do temporário, da integração com a arquitetura ou da crítica social. Em todos os casos, a arte estabelece um diálogo direto com o espaço onde se insere, transformando-o em cenário de significados e memórias coletivas. Destacamos o conceito de lugar de memória, enfatizado por Nora (1993), ao pontuar que lugar de memória é referente à tentativa de manter vivo ou recuperar uma memória do passado na qual o presente tenta extinguir. Dessa forma, pontua Halbwachs (1990, p. 143), ao enfatizar que as ações dos habitantes se perduram na memória dos espaços: “Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca”.

Nesse sentido, ressalta Santos (2006, p. 69) sobre a integração da arte e paisagem, que a “[...] memória viva de um passado já morto transforma a paisagem em precioso instrumento de trabalho [...]”. Os murais e intervenções artísticas passam a funcionar como referências espaciais, afetivas e simbólicas, contribuindo para a identidade visual urbana. De acordo com Peixoto (1996), a paisagem urbana é um campo de memória em disputa, no qual imagens se acumulam, desaparecem e reaparecem sob novas formas. Mesmo quando temporárias, as intervenções artísticas deixam rastros na memória coletiva, influenciando a forma como os habitantes se relacionam com determinados lugares. Segundo Halbwachs (1990), a memória coletiva corresponde ao conjunto de lembranças que se mantêm vivas porque são partilhadas e reconhecidas por um grupo social.

A memória olha para o passado. A nova consciência olha para o futuro. O espaço é um dado fundamental nessa descoberta. Ele é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado (Santos, 2006, p. 224).

Entretanto, a permanência dos murais no espaço urbano coloca em evidência o debate sobre patrimônio cultural. Diferentemente de monumentos tradicionais, os murais estão sujeitos à degradação natural, à ação do tempo, às políticas urbanas e às transformações do entorno. Um exemplo disso é o conjunto de murais realizados por Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) para o Edifício Triângulo (1955), em São Paulo (Figura 71). Essas obras, já citadas na seção três, concebidas no contexto do modernismo brasileiro e integradas à arquitetura do edifício, encontram-se atualmente em processo de deterioração, com peças do revestimento sendo descoladas do muro, evidenciando a fragilidade da preservação e da segurança que, permite também, a pichação²⁹ de obras historicamente relevantes, como podemos perceber, com a presença de *tags*³⁰ na parte inferior e na lateral direita da foto.

Figura 72: Mural do Edifício Triângulo com destaque ao processo de degradação e as *Tags*, de Di Cavalcanti (1955)



Fonte: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/restauro-di-cavalcanti-edificio-triangulo/> (Adaptado).

A degradação dos murais de Di Cavalcanti evidencia como a paisagem urbana moderna, que em primeiro momento foi símbolo de progresso e identidade nacional, encontra-se hoje ameaçada por processos de descaracterização e esquecimento. Segundo

²⁹ Nesse contexto, entende-se pichação como ato de riscar os muros sem autorização.

³⁰ *Tag* é uma assinatura nos muros, geralmente anônima, de cores sólidas. Por se tratar de uma ação ilegal, é uma prática feita de maneira rápida na cidade.

Nunes (2023), o que observamos está relacionado ao processo de modificação da paisagem, em que o muro se reinventa conforme as novas gerações.

Porém, além dessa dinâmica de reinvenção do suporte urbano, coloca-se a questão da preservação da obra como patrimônio cultural e suporte material de memória coletiva. Como destaca Pollak (1989), monumentos, patrimônios arquitetônicos e paisagens constituem pontos de referência fundamentais da memória coletiva, estruturando sentimentos de pertencimento e identidade social. Nesse sentido, compreendemos tal modificação como a fragilização de um suporte simbólico que ancora narrativas históricas no espaço urbano.

Situação semelhante pode ser observada em murais contemporâneos, como algumas obras de Eduardo Kobra (Figura 73) que, apesar de sua ampla visibilidade e reconhecimento internacional, também sofrem com o desgaste do tempo, a poluição e a ausência de manutenção. Embora Kobra frequentemente aborde temas ligados à memória, à diversidade cultural e à história global, seus murais evidenciam a tensão entre a monumentalidade da obra e a efemeridade do suporte urbano. “Essa estratificação, refletindo os resíduos distintos de períodos passados, varia de uma parte de uma área urbana para outra, dando origem a regiões morfológicas ou agrupamentos espaciais de conjuntos de formas”, reflete Whitehand (2024, p. 5) sobre as estruturas da paisagem urbana marcadas por contínuas transformações de diferentes camadas temporais que se sobrepõem e se modificam.

Já Pollak (1989) ressalta que monumentos arquitetônicos e paisagens funcionam como pontos de referência da memória coletiva, estruturando sentimentos de pertencimento e identidade. A deterioração desses murais vai além de aspectos físicos; implica também fatores simbólicos que carregam narrativas históricas no espaço urbano e que vão sendo gradualmente apagados. Portanto, vale ressaltar o que defende Kuhl (2006), no sentido de idealizar um restauro que não vise a um retorno ao passado, mas sim uma preservação com características novas, que não altere os materiais, mas busque manter a estratificação temporal do mural.

Figura 73: Mural do artista Kobra em deterioração



Fonte: Chamie (2022, à 1h12min.02s.).

Seja por fatores climáticos, seja por transformações urbanas que alteram ou eliminam os suportes originais, esses casos reforçam a necessidade de se repensar o conceito de patrimônio cultural aplicado à arte urbana, considerando sua natureza dinâmica, processual e, muitas vezes, transitória. Essa reflexão teve a possibilidade de respaldo na Lei nº 14.996, de 15 de outubro de 2024, que reconhece as expressões ligadas ao grafite, assim como o mural, como manifestações da cultura brasileira, impondo que cabe ao poder público reconhecer a expressão artística e promover sua valorização e preservação (Brasil, 2024).

O reconhecimento legal dessas formas artísticas é um dos primeiros passos para o avanço na legitimação da arte urbana como patrimônio cultural, indo além de categorias tradicionais de bens tombados e ampliando a compreensão de patrimônio para incluir expressões que historicamente foram marginalizadas no espaço urbano. Tal feito aproxima-se do que Marins (2016) debate, ao analisar a expansão das políticas patrimoniais brasileiras a partir da redemocratização, com a incorporação de novos bens e referências culturais anteriormente marginalizadas, obtendo, assim, a consciência de que o desenho também é um documento a ser pensado como monumento.

Dessa forma, a permanência dos murais como patrimônio cultural não deve ser compreendida apenas em termos de conservação material, mas como reconhecimento de seu valor simbólico e social na construção da paisagem urbana e da memória coletiva. A arte urbana, ao modificar o espaço, inscreve narrativas que revelam conflitos, identidades e histórias que não encontram lugar nos monumentos oficiais. Mesmo quando degradados ou apagados, os murais permanecem como marcas simbólicas da cidade, evidenciando, conforme Santos (2006), que o espaço urbano é um arquivo vivo em constante reescrita, já que tais modificações são ações naturais do tempo e do ser humano.

A cidade e seus espaços internos apresentam-se em constante movimento revelando permanências, transformações, deteriorações, revitalizações e refuncionalizações de acordo com os valores adotados pela sociedade impostos pelo novo modo de produção capitalista. As atividades urbanas possuem grande capacidade de adaptação de acordo com a demanda, com isso cada momento é marcado por diferentes padrões de produção e consumo, assim como de relações sociais que, por conseguinte, refletem em diferenciações socioespaciais, as quais constituem diferentes paisagens (Alves, 2010, p. 4).

Assim, ao analisar as intervenções artísticas contemporâneas, o diálogo entre arte e paisagem urbana e a permanência dos murais como patrimônio cultural reafirmamos a compreensão da cidade como espaço de disputas simbólicas e de produção coletiva de sentidos. As intervenções artísticas, ao atuarem sobre o entorno, fazem mais que modificar a paisagem natural: ampliam as possibilidades de leitura da cidade, revelando suas camadas históricas, sociais e afetivas. É nesse contraste do que é permanente e temporário, visível e apagado que o muralismo se consolida como elemento fundamental na compreensão do espaço urbano contemporâneo.

6 DOCUMENTÁRIO: QUANDO O MURO VIRA TELA E O CINEMA, PINCEL

“Para mim, um filme é muito mais importante quando está conectado a um movimento social, quando tem a ver com a vida” (Joris Ivens, 2015, p. 52).

Na produção cinematográfica, existem vários gêneros de filmes, e um deles se concentra como relevante para a nossa pesquisa: o documentário. De acordo com Guzmán (2015, p. 217), “O documentário nasceu exatamente em 1922, com a estreia do filme Nanook, o esquimó, de Robert Flaherty. A partir daí, o chamado ‘segundo gênero’ não parou de crescer, percorrendo um caminho surpreendente, imprevisto e variado”. Para Nichols (2005), uma forma de compreender o surgimento do documentário é perceber essa relação quase amorosa entre o cinema e sua possibilidade de captar o mundo histórico, uma maneira de estabelecer uma relação particular com a realidade.

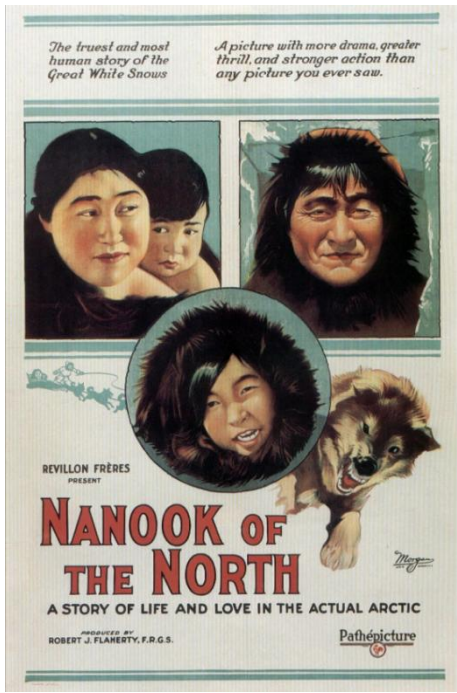
Figura 74: Cineasta Robert Flaherty (1884-1951)



Fonte: <https://menomineemuseum.com/blog/robert-j-flaherty>.

O documentário “Nanook, o Esquimó” (1922), retrata o cotidiano de uma família *inuit*³¹ no Ártico canadense (Figura 75 e Quadro 04), acompanhando especialmente a figura de Nanook como caçador e chefe de seu grupo. Além de retratar o cotidiano e a luta pela sobrevivência, a produção é composta também por práticas cotidianas, como: a caça, a pesca e a construção do *iglu*³², sendo assim tratadas no documentário questões que apresentam ao público ocidental um modo de vida marcado pela resistência às condições extremas do ambiente polar (Gonçalves, 2019).

Figura 75: Documentário “Nanook, O Esquimó” (1922), de Robert Flaherty



Fonte: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0013427/>.

Quadro 04: Ficha técnica do filme “Nanook, O Esquimó”

LANÇAMENTO	1922
PRODUTORA	-
DIREÇÃO	Robert Flaherty
ROTEIRO	Robert Flaherty
GÊNERO	Documentário
DURAÇÃO	1 hora e 18 minutos (78 minutos)

Fonte: Adoro Cinema (2026, adaptado).

³¹ São povos indígenas situados nas terras, gelos e águas do Ártico.

³² Casa feita de blocos de neve utilizadas pelos inuítes (esquimós).

Desde sua origem, o documentário se apresenta como uma mescla do registro e da construção cinematográfica. Em um primeiro instante, o produtor procura gravar as cenas da vida como ela é; em outro, precisa organizar essa vida conforme escolhas narrativas e enquadramentos. Segundo Grierson (2015, p. 34), “O documentário registra a cena viva e a história viva. (2) Acreditamos que o ator original (ou nativo), e a cena original (ou nativa), são os melhores guias para uma interpretação do mundo moderno projetada em tela [...]”. Porém, é possível adotar diferentes formatos narrativos, podendo partir do indivíduo ao ambiente ou destacar outras cenas complementares (Grierson, 2015). Essa flexibilidade do documentário demonstra que a representação da realidade através do filme também se enquadra como uma organização discursiva.

Desse modo, a variação de comportamentos no documentário surge a partir de aspectos definidos pela produção e que, para entendermos precisamente, teremos de considerar as características específicas de cada grupo que produz filmes. De acordo com Nichols (2005, p. 135), existem “[...] seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.”

Para definir os subgêneros, vamos sintetizar as definições estabelecidas por Nichols (2005), que diz que a ordem de explicações condiz com a ordem cronológica dos seus surgimentos:

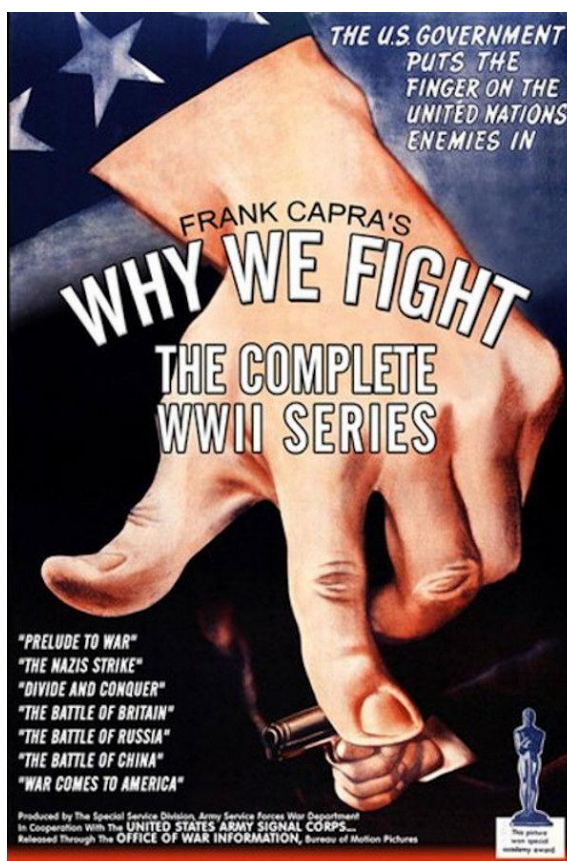
- a) O documentário poético é definido como maneira de transmitir um conhecimento de formas alternativas, oferece um ponto de vista ou discorre sobre um assunto que precisa ser solucionado;
- b) O modo expositivo tem como principal ideia recontar uma história através de legenda ou voz – geralmente ouvimos apenas a voz do orador;
- c) O documentário observativo contempla a ideia de ser livre de qualquer controle: o gravador pode atuar livremente, sem qualquer restrição, e isso seria uma maneira de retratar fielmente a realidade;
- d) O modo participativo é quando o documentarista vai a campo: ele procura informar no filme como é experienciar determinado espaço, não procurando ser um nativo, mas tendo como objetivo estar presente;
- e) No modo reflexivo, os produtores enfatizam a necessidade de falar da própria produção, fazendo com que o espectador reflita além do que se vê no documentário, e até que ponto aquilo que está sendo mostrado reflete o que representa; e

f) O documentário performático faz uma relação subjetiva do conhecimento. O autor enfatiza que, para cada pessoa, um determinado objeto possui significados diferentes, e isso interfere em como o cineasta trabalha o filme, a fim de sensibilizar o espectador.

Inclusive, o filme trabalhado na presente pesquisa se enquadra no modo expositivo, conforme a lista definida por Nichols (2005). Pois o documentário é conduzido pela própria narração do artista Kobra, que apresenta sua trajetória; e as imagens de seus murais e da paisagem urbana funcionam como suporte visual para o discurso apresentado.

Entretanto, limitar a história do documentário a uma formalidade seria reduzir a sua capacidade social. O documentário também esteve vinculado às transformações históricas. Nos anos 1930, tornou-se instrumento de educação e propaganda estatal. Como exemplo, durante a Segunda Guerra Mundial, a obra “*Why We Fight*” (Por Que Lutamos) (1942-1945), Figura 76 e Quadro 05, foi um seriado de sete documentários, dirigidos por Frank Capra (1897-1991, Figura 77), conforme o pedido do governo dos EUA. Capra, mesmo sem ter feito nenhum documentário anteriormente, utilizou a linguagem expositiva para mobilizar a população norte-americana para participar da guerra (Narrativas do Real, 2022, p. 1).

Figura 76: Documentário “*Why We Fight*” (1942-1945), de Frank Capra

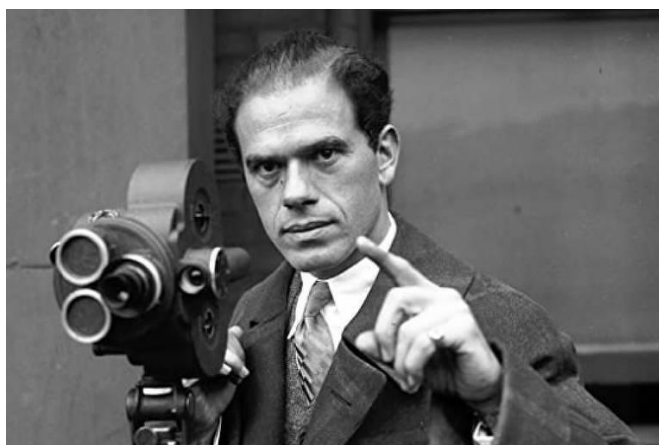


Fonte: <https://www.themoviedb.org/collection/158365-why-we-fight>.

Quadro 05: Ficha técnica do documentário “*Why We Fight*” (1942-1945), Frank Capra

LANÇAMENTO	1942-1945
DIREÇÃO	Frank Capra e Anatole Litvak
ROTEIRO	Julius Epstein, Robert Heller e Williband Hentschel
GÊNERO	Documentário
DURAÇÃO	52 minutos

Fonte: IMDb (2026, adaptado).

Figura 77: Cineasta Frank Capra (1897-1991)

Fonte: <https://agora.folha.uol.com.br/sao-paulo/2021/08/saiba-onde-ver-filmes-de-frank-capra-o-diretor-do-sonho-americano.shtml>.

Ressaltamos que essa flexibilidade contida no documentário possibilita várias ramificações criativas no contexto cinematográfico. Conforme Grierson, (2015, p. 34), “[...] a capacidade do cinema em deslocar-se, observar e selecionar recortes da vida propriamente dita pode ser explorada numa forma de arte nova e vital”. Para Solanas e Getino (2015), essa maneira de produzir filmes se assemelha ao processo realizado pelo pintor ou músico, quando na seleção e categorização das suas ferramentas de trabalho existe a possibilidade de escolher justamente aquelas cenas que impactam mais do que outras. Assim também temos o cuidado dos produtores na seleção de assuntos atuais que impactam uma geração. O documentário, nesse sentido, deixa de ser apenas registro de ações da sociedade sobre a paisagem urbana e se torna prática de intervenção social: “[...] a força da documentação não está somente na filmagem de fatos da vida: ela está presente na escolha dos acontecimentos, na habilidade de

selecionar aquilo particularmente capaz de cativar e emocionar o espectador, e também na relação com o que foi filmado, na sua compreensão [...]” (Solanas; Getino, 2015, p. 65).

A própria ideia de documento-verdade, discutida por Lima (2005), debate que o documentário construiu historicamente um regime de credibilidade além de ideais clássicos. Ocupando uma categoria próxima ao historiográfico e jornalístico, sendo encarado como evidência incontestável. Porém, como a autora impõe, é preciso relativizar essa suposta objetividade. O documentário não é a realidade pura, mas um discurso que estabelece enunciados sobre o mundo, como completa Ramos (2008, p. 02):

Nos anos 90 do século XX, aos poucos, foi se criando um consenso que o documentário é um campo que existe para além de sua narrativa mais clássica. Uma vez o campo expandido, jovens em sintonia com seu tempo, podem dizer, sem constrangimento, que fazem documentário, apresentando narrativas diversas como resultado de seu trabalho. Incorporando procedimentos abertos pela revolução estilística chamada Cinema Direto/Verdade, trabalhando com imagens manipuladas digitalmente, tomadas com câmeras minúsculas e ágeis, o documentário contemporâneo possui uma linha evolutiva que permite enxergar a totalidade de uma tradição. Uma totalidade que tem a origem de sua conceitualização nas formulações griersonianas e sofre as inflexões de seu tempo (Ramos, 2008, p. 2).

Nesse sentido, ao tratar de cinema e história, o documentário pode ser compreendido também como lugar de memória, na medida em que organiza arquivos, depoimentos e imagens para construir narrativas sobre o passado. Conforme Halbwachs (1990), a memória não é puramente individual, mas estruturada a partir dos quadros sociais que orientam aquilo que os grupos recordam e preservam como significativo. Pensando nisso, o documentário participa ativamente na construção de memórias e de interpretações históricas, uma vez que o uso desses elementos traz “[...]‘verdade’ histórica aos eventos abordados [...]” (Aguar, 2011, p. 240).

Tal afirmativa vai ao encontro ao que Nichols (2005) argumenta ao agregar a verdade no documento a uma ‘montagem de evidência’, que condiz ao fato de compor um filme a uma sequência de cortes sequenciais, conectados através de argumentos que compõem a produção e os conhecimentos do diretor, fazendo com que a sensação de verdade seja produzida através de estratégias narrativas específicas. Para Aguar (2011, p. 241) “O uso de materiais de arquivo de diferentes naturezas, organizados como ‘provas’, remete à tradição do gênero documentário em buscar estratégias que passem ao espectador a sensação de autenticidade”.

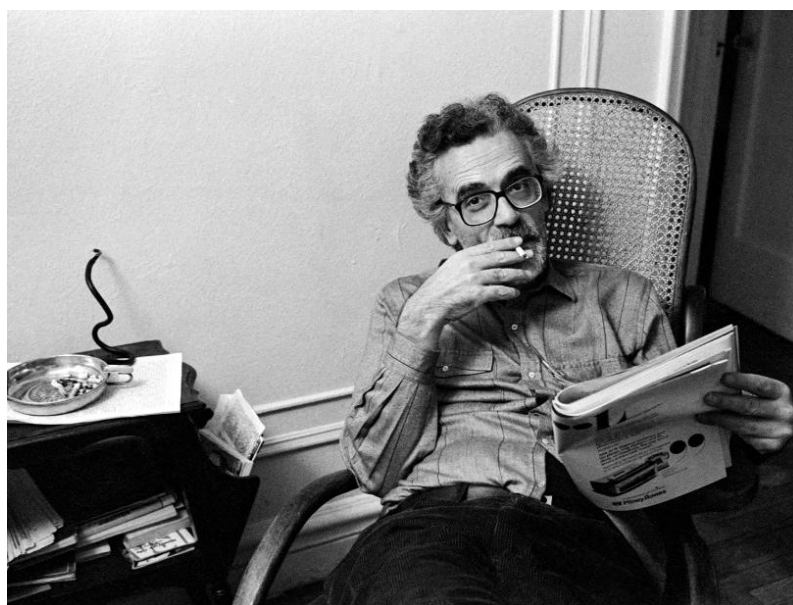
Conforme Deleuze (1990), a partir de 1960, houve um momento significativo para a produção fílmica. O cinema como um todo passava a focar na autoridade da *voice-over* ou “voz de Deus” como abordam Trombine, Chamis e Mombelli (2019). Conforme Nichols (2005, p. 142), a “voz de Deus” é conceituada como uma “[...] voz masculina

profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo”. Deleuze ainda completa que a inclusão da voz *over* não se trata de uma oposição entre ficção e realidade, mas entre diferentes modos de narrar. Desse modo, o documentário passa a assumir a subjetividade como parte construtiva da narrativa.

[...] se em muitos títulos, percebemos certa preocupação com a expressividade, cumpre destacar outra característica: a subjetividade do enfoque, posto que as inquietações do autor permeiam a abordagem. Atributo que fomentou uma revalorização da voz *over* na prática audiovisual; se, no documentário expositivo, ela era sinônimo de autoridade e de simplificação de sentidos, reduzindo a autonomia do público, ela agora retorna reconfigurada – implicada, afetiva e afetada, oscilante e incerta, analítica e provocativa, mas não mais dogmática (Rodrigues, 2020, p. 9).

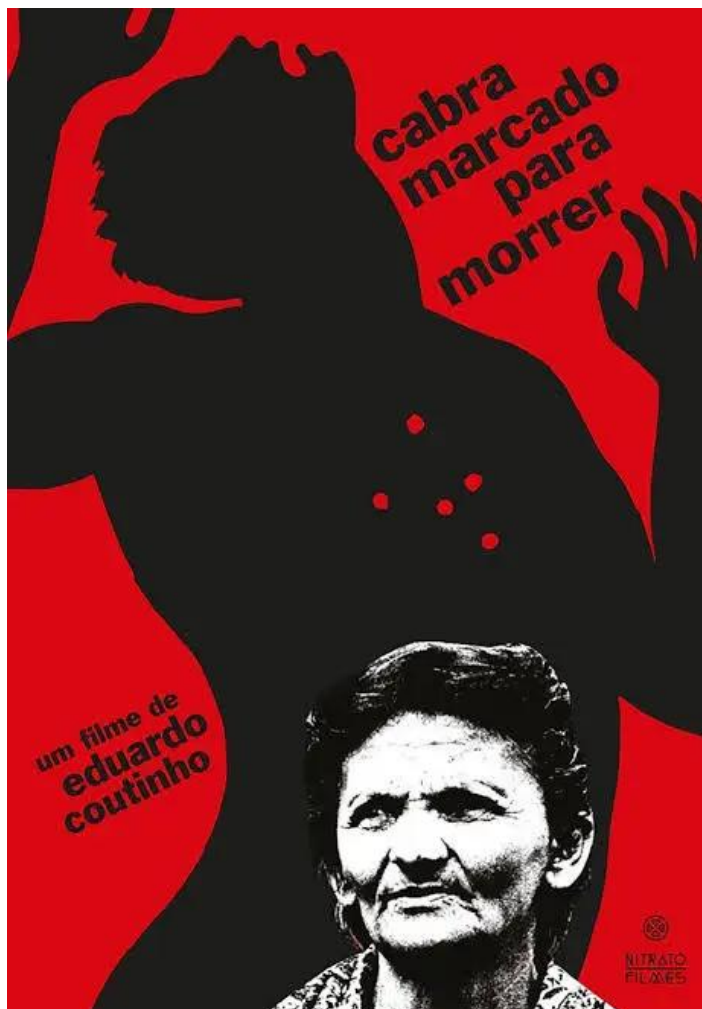
No Brasil, Eduardo Coutinho (1933–2014), considerado um dos mais importantes documentaristas do país (Figura 78), representa um marco decisivo na transformação da linguagem documental. Conforme analisa Lima (2005), na obra de Coutinho a verdade deixa de ser algo previamente dado ou a ser simplesmente capturado pela câmera, passando a se constituir como resultado do encontro entre o cineasta e o personagem, no próprio processo da filmagem. Essa perspectiva se evidencia em “Cabra Marcado para Morrer” (1984), ver Figura 79 e Quadro 06, no qual Coutinho reconstrói a história de João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba assassinado em 1962, e da trajetória de sua viúva, Elizabeth Teixeira, cuja vida foi marcada pela repressão política instaurada após o golpe militar de 1964.

Figura 78: Cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014)



Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/series/eduardo-coutinho-o-psicologo-das-lentes>.

Figura 79: Documentário “Cabra Marcado para Morrer” (1984), de Eduardo Coutinho



Fonte: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0134402/>.

Quadro 06: Ficha técnica do documentário “Cabra Marcado para Morrer” (1984), de Eduardo Coutinho

LANÇAMENTO	3 de dezembro de 1984
PRODUTORA	Mapa Filmes
DIREÇÃO	Eduardo Coutinho
ROTEIRO	Eduardo Coutinho
GÊNERO	Documentário
DURAÇÃO	1 hora e 59 minutos (119 minutos)

Fonte: Adoro Cinema (2026, adaptado).

O documentário “Cabra Marcado para Morrer” (1984) foi iniciado ainda nos anos de 1960 como um filme de ficção inspirado na luta das Ligas Camponesas. O projeto foi

interrompido pela ditadura e retomado duas décadas depois, quando Coutinho reencontra os camponeses e a própria Elizabeth, então dispersos e vinculados à memória dos traumas (Lins, 2004). Observa-se que o filme não busca reconstituir fielmente os fatos ou descobrir o que realmente aconteceu, mas procura evidenciar como essas experiências são reelaboradas no presente, fazendo do documentário um gênero capaz de reconstruir a memória, além de ser um movimento capaz de compartilhar histórias reais (Lins, 2004).

Além de instrumento político e histórico, o documentário consolidou-se como expressão artística. Obras como “*Shoah*” (1985), de Claude Lanzmann (1925-2018); “*Santiago*” (2007), de João Moreira Salles (1962); e “*The Thin Blue Line*” (1988), de Errol Morris (1948) demonstram que o documentário pode ser inserido tanto em contextos de investigação histórica, quanto de ensaios sobre memória, tempo e subjetividade, compondo uma prática ensaística que vai além do campo expositivo e possui características de formato aberto, reflexivo e autoral, de acordo com Rodrigues (2020).

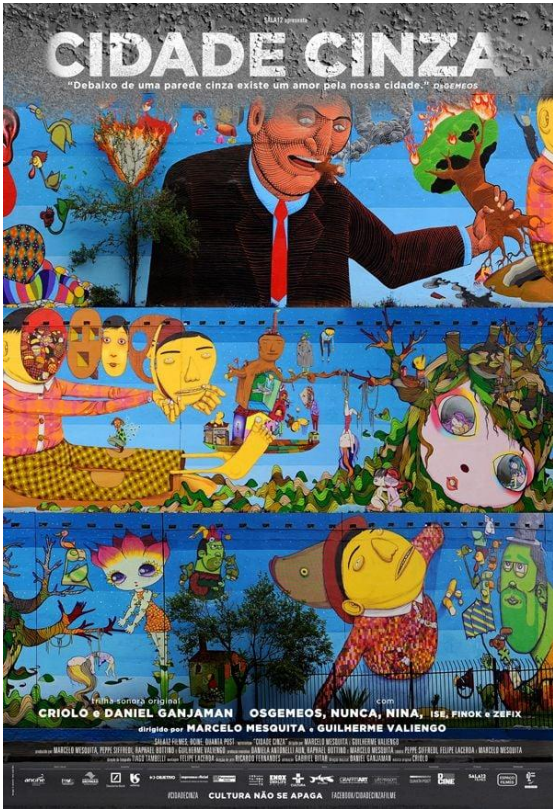
Nesse sentido, o documentário passa a ser compreendido como forma de pensamento. Como se o documentário não mostrasse apenas o mundo, mas pensasse o mundo por meios das imagens. “O cinema documentário também pode ser analisado enquanto imagem-documento que pode adquirir facetas de imagem-expressão”, afirma Buitoni (2018, p. 35), constatando que a relação com o real pode ser sempre mediada por escolhas estéticas e ideologias. Portanto, a trajetória do documentário como expressão artística e social revela um movimento contínuo entre documento e criação, entre política e estética. Ele se constituiu como linguagem capaz de mobilizar movimentos sociais, registrar conflitos históricos, problematizar memórias e elaborar subjetividades, tornando-se assim uma prática crítica de olhar o mundo.

É nesse sentido amplo do documentário, visando seus aspectos históricos, sociais e estéticos, que inserimos exemplos de documentários sobre arte urbana e muralismo, bem como um olhar especial ao filme *Kobra: Auto-Retrato* (2022), no qual o muro, sendo inicialmente suporte para a arte do Kobra, passa também a ser base para o campo cinematográfico, reafirmando que o documentário, ao registrar a cidade, participa também da construção de memória visual. Nessa perspectiva, destacam-se a seguir os documentários “*Cidade Cinza*” (2013), de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo; “*Lixo Extraordinário*” (2010), de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley; “*Pixo*” (2009), Roberto Oliveira e João Wainer; e, por fim, uma perspectiva sobre o filme “*Kobra: auto-retrato*” (2022).

Iniciamos com o documentário “*Cidade Cinza*” (2013), (Figura 80 e Quadro 07), que aborda a cidade de São Paulo no contexto das políticas públicas de limpeza urbana

responsáveis pelo apagamento de diversos murais e grafites presentes na paisagem. O filme evidencia como intervenções realizadas pelo poder público impactaram diretamente as obras de artistas como Os Gêmeos, Nunca, Nina, Ise, Finok e Zefix, transformando a arte dos muros em tema central de debate na tela (Escotilha, 2017, p.1).

Figura 80: Documentário “Cidade Cinza” (2013), Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo



Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-220260/>.

Quadro 07: Ficha técnica do documentário “Cidade Cinza” (2013), Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo

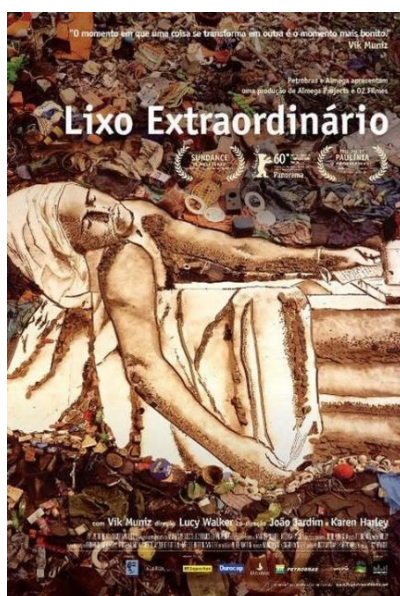
LANÇAMENTO	22 de novembro de 2013
PRODUTORA	Sala12 Filmes
DIREÇÃO	Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo
ROTEIRO	Peppe Siffredi e Felipe Lacerda
GÊNERO	Documentário
DURAÇÃO	1 hora e 20 minutos (90 minutos)

Fonte: Adoro Cinema (2026, adaptado).

O documentário evidencia o confronto entre arte e poder institucional, estruturando-se numa base argumentada por Nichols (2005), cujas cenas são montadas sem uma ordem cronológica para construir uma narrativa do acontecido. Algo que credibiliza o documentário é a reunião de evidências, contendo entrevistas, registros do mural antes do apagamento e após o ocorrido, além de outras manifestações de desenho no muro que sustentam a ideia do mural como expressão artística. O fato em si e a própria construção cinematográfica deixam clara a presença de verdade quando o filme enfatiza uma posição ao afirmar que existe um impacto simbólico quando um muro colorido vira uma parede cinza. Assim como Lima (2005) ressalta, para ter verdade, o documentário precisa se advertir da neutralidade, ou seja, é preciso sair “de cima do muro” para enxergar a potência dele.

Em seguida, o documentário “Lixo Extraordinário” (2010), demonstrado na Figura 81 e no Quadro 08, trata sobre a arte de Vicente José de Oliveira Muniz, de nome artístico Vik Muniz (1961, Figura 82), conhecido por testar diversos materiais para produzir obras de arte. No filme, é evidenciada a obra de Muniz em seu trabalho realizado no aterro sanitário Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. O artista trabalha com catadores de materiais recicláveis, utilizando resíduos para compor cenas fotográficas em grande escala (CDCC USP, 2010, p. 1). Ao longo do documentário, observa-se tanto o processo criativo do artista, quanto as histórias pessoais dos trabalhadores locais, trazendo as trajetórias de vida entrelaçadas ao cotidiano como profissionais da reciclagem, desafios e ressignificações dentro de um campo tão desafiador.

Figura 81: Documentário “Lixo Extraordinário” (2010), de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley



Fonte: <https://app.estuda.com/blog/id-3159/>.

Quadro 08: Ficha técnica do documentário “Lixo Extraordinário” (2010), de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley

LANÇAMENTO	21 de janeiro de 2010
DIREÇÃO	Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley
ROTEIRO	Lucy Walker
GÊNERO	Documentário
DURAÇÃO	1 hora e 38 minutos (98 minutos)

Fonte: Adoro Cinema (2026, adaptado).

Figura 82: Artista Vik Muniz



Fonte: <https://douglasdim.blogspot.com/2020/05/vik-muniz.html>.

As histórias entrelaçadas ao processo de construção da arte trazem rigor ao documentário, ao mesmo tempo em que destacam profissões poucos evidenciadas no cotidiano, fazendo com que se tenha acesso a histórias de ressignificação, mesmo que a motivação inicial tenha sido apenas entender como se dá a construção de uma arte em grande escala feita com lixo. Nesse sentido, pontuamos que o documentário traz uma narrativa que intercala a arte e a realidade de uma sociedade, mostrando que o campo cinematográfico pode estar envolvido na reorganização do olhar, tanto para as histórias das pessoas, quanto para a paisagem urbana, como completa Buitoni (2018, p. 46):

Muitos documentários foram realizados para trazer informações históricas, geográficas, sociais, para que mais pessoas conhecessem lugares, culturas, personagens famosos ou pessoas comuns. Mais que os filmes ficcionais, os documentários podem ter um papel modelizador e até mesmo uma função mobilizadora. O registro do real permanece como condicionante de credibilidade.

A seguir, destacamos o documentário “Pixo” (2009), Figura 83 e Quadro 09, que traz a história dos pichadores da cidade de São Paulo, registrando suas ações noturnas, encontros, disputas de território e reflexões sobre a prática da pichação. O filme destaca as escaladas realizadas pelos pichadores para alcançarem áreas de difícil acesso, o que evidencia o risco e a busca por reconhecimento. Atrelado a isso, o documentário traz “[...] alguns elementos do cenário da pichação, como códigos internos, estratégias para se manterem visíveis e terem assinaturas famosas entre os grafiteiros, para manterem tal hierarquia” (Gazeta do povo, 2009, p. 1).

Figura 83: Documentário “Pixo” (2009), de Roberto Oliveira e João Wainer



Fonte: <https://filmow.com/pixo-t51464/>.

Quadro 09: Ficha técnica do documentário “Pixo” (2009), de Roberto Oliveira e João Wainer

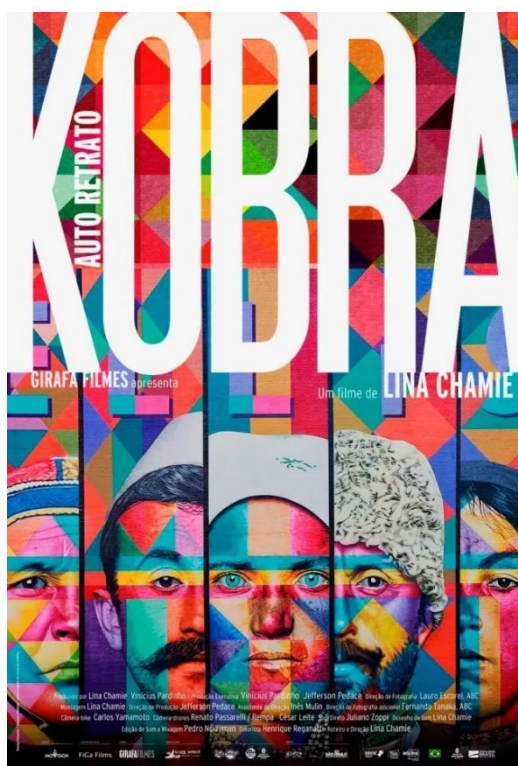
LANÇAMENTO	5 de julho de 2009
DIREÇÃO	Roberto Oliveira e João Wainer
ROTEIRO	João Wainer
GÊNERO	Documentário
DURAÇÃO	1 hora e 01 minutos (61 minutos)

Fonte: Adoro Cinema (2026, adaptado).

No documentário, é possível perceber que a fala dos próprios pichadores é utilizada para narrar todo o filme, sendo mediado por escolhas narrativas (Lima, 2005). São eles que constroem a história através de recortes de imagens que compõem o que está sendo narrado, como destacam Oliveira e Marques (2016, p. 2): “O documentário é uma forma de expressão, onde uma história pode ser contada às vezes por representação ou até mesmo por aqueles que viveram tal história”. Assim como enfatiza Ramos (2008), ao dizer que o documentário pode ser entendido como uma forma de afirmativas sobre o mundo, nesse documentário, a afirmação vem dos enunciados tratados pelos próprios pichadores, aqueles que vivem o que produzem na paisagem urbana.

A seguir, detalhamos o documentário “Kobra Auto-Retrato” (2022), Figura 84 e Quadro 10, materialidade da presente pesquisa. O filme trata da história de vida do artista Eduardo Kobra, desde as suas origens na periferia de São Paulo, até o reconhecimento internacional. O documentário começa mostrando uma espécie de bastidores e de preparação, evidenciando que se propõe a contar a história através do Kobra percorrendo a cidade de bicicleta (Chamie, 2022, 00:00:00-00:02:30). Nesse início já é possível notar que o título “Kobra Auto-retrato” é baseado na sua trajetória pela cidade e por suas memórias, e não por um desenho estático de uma representação de si. Aqui, a representação de si é o próprio documentário.

Figura 84: Documentário “Kobra Auto-Retrato” (2022), de Lina Chamie



Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-307672/>.

Quadro 10: Ficha técnica do documentário “Kobra Auto-Retrato” (2022), de Lina Chamie

LANÇAMENTO	17 de novembro de 2022
PRODUTORA	Girafa Filmes
DIREÇÃO	Lina Chamie
ROTEIRO	Lina Chamie e Vinícius Pardinho
GÊNERO	Documentário
DURAÇÃO	1 hora e 24 minutos (84 minutos)

Fonte: Adorocinema (2022, adaptado).

Em seguida, Kobra pontua que tem um hábito: *“Eu fico meio que assistindo e não assistindo ao mesmo tempo. Ficam as coisas que são narradas e aí eu fico ouvindo aquela voz de documentários de arte”* (Chamie, 2022, 00:00:00-00:02:30). O artista também destaca que não desenha de madrugada, mas que vê coisas que o ajudam no processo criativo, como se as imagens avulsas e os áudios de documentários diversos o ajudassem a construir referências para os seus projetos (Chamie, 2022, 00:03:00-00:03:25).

A história continua ao retratar a sua infância e os primeiros materiais artísticos. Nessa parte, Kobra relembra os lápis de cores e livros de colorir. Foi através dos personagens de super-heróis dos quadrinhos que o artista começou a se interessar pelo desenho da figura humana, pelas cores e estruturas que compõem o desenho (Chamie, 2022, 00:05:21-00:06:10). Logo em seguida, outra recordação aparece, a do seu pai. Conforme argumenta o artista, era um homem humilde, sem contato com o mundo da arte, mas que Kobra reconhece como artista, pois trabalhava com tapeçaria³³ e captonê³⁴, técnicas que exigem a atenção nas texturas, padrões e cores (Chamie, 2022, 00:06:33-00:08:22).

No que se refere à adolescência, o Kobra conta sobre suas experiências nos âmbitos familiar e escolar. Diz que o pai nunca incentivou nem comprou tinta, mas o elogia quando descreve que o pai é honesto, apesar de enfatizar que ele era emocionalmente frio e não demonstrava afeto. Foi a partir dessa falta de incentivo que o Kobra começou a pintar as

³³ Tapeçaria é a arte de criar imagens ou figuras por meio da tecelagem de fios (geralmente de lã colorida), formando desenhos diretamente no tecido. São obras produzidas manualmente para fins decorativos e artísticos (Fonte: www.historiadasartes.com).

³⁴ A técnica captonê ou capitonê é um tipo de acabamento em estofados no qual botões são costurados profundamente no tecido ou couro, formando relevos acolchoados e desenhos geométricos, como losangos ou quadrados (Fonte: www.mrwood.com.br).

paredes de casa e transformar a sua residência em um estúdio improvisado, situação que gerou conflitos com os seus pais (Chamie, 2022, 00:09:36-00:11:02).

Sobre seu comportamento na escola, Kobra afirma que seus cadernos eram cheios de desenhos e poucas anotações, “*Eu nunca fui um bom aluno. O meu interesse mesmo tava da janela pra rua*” (Chamie, 2022, 00:11:31-00:11:35). Nesse contexto, o artista explica a origem do nome artístico “Kobra”: diz que lhe deram esse apelido porque achavam seus desenhos bons. Também relata o seu interesse em conhecer os mais velhos que pichavam na cidade. Foi nesse momento que o Kobra encontrou uma maneira de se expressar urbanamente. Ele conta que era tímido e viu nessa vivência um modo de atuar desenhando suas ideias, mas a ação trouxe inúmeras complicações para o artista, desde: brigas, perseguições e até a necessidade de sair da escola por conflitos na instituição (Chamie, 2022, 00:11:25-00:16:40).

Em seguida, há o desenrolar dessas complicações: Kobra se viu dentro de um cenário de riscos e violência. O artista contou sobre a valorização de pichar na parte superior dos prédios e que isso aumentava o cacife simbólico entre os pichadores. Kobra até mesmo narrou uma perseguição policial no *Jockey Club* e como conseguiu se esconder e ser protegido por travestis (Chamie, 2022, 00:16:50-00:19:16).

É nesse momento que surgem outras referências na vida do artista. Como exemplo, os livros de Martha Cooper e os trens de Nova York, que possuíam pinturas mais rebuscadas do que assinaturas rápidas pela cidade, como costumava fazer. Kobra, então, passa por um momento de transição, quando assimila que poderia usar o desenho do papel nos muros, mas também fala sobre suas dificuldades em conseguir materiais de qualidade e sobre a necessidade de copiar para conseguir fazer o que imaginava. Em seguida, também conta sobre as experiências que transformaram seu modo de pensar, como a presença constante de violência: amigos sendo mortos, crimes e produtos ilícitos. Isso o influenciou a falar através dos desenhos sobre violência e racismo (Chamie, 2022, 00:19:17-00:22:15).

Kobra relata o momento em que é convidado para sair de casa e arcar com as próprias contas. Foi um momento em que adoeceu, perdeu peso e entrou em depressão. Em seguida, o artista foi convidado a pintar um *Playcenter*. Ele comenta que, em 1993, realizou suas primeiras pinturas no parque e, pela primeira vez, conseguiu pagar contas com o seu trabalho. O filme mostra que foi um momento em que o artista se dedicou, passou noites no parque e obteve muitos aprendizados e evoluções em sua técnica (Chamie, 2022, 00:22:40-00:33:02).

Em seguida, o documentário pontua o contato de Kobra com o universo da arte institucionalizada. Kobra relata que, ao encontrar uma classe artística mais estabelecida, foi criticado desde o primeiro contato; e percebeu que, mesmo onde imaginava haver liberdade,

havia regras inesperadas. A partir dessa cena, o artista traz um posicionamento: “*Quando eu vejo as ruas, pra mim, é o meu ateliê, tipo assim, eu entendo dessa forma [...]*” (Chamie, 2022, 00:34:04). E completa a reflexão dizendo que a cidade é uma oportunidade infinita, enquanto a galeria limita o artista. Em seguida, o documentário debate sobre a monumentalidade das suas obras atuais, onde é dito que pintar obras tão grandes causa uma percepção diferente para cada pessoa, pois, no alto, o artista não vê a obra como o público enxerga (Chamie, 2022, 00:22:40-00:39:30).

Em sequência, o filme insere o tema da saúde como limite e persistência. Kobra descreve como antidepressivos, álcool, solventes e toxidade de materiais contribuíram para seu adoecimento, e afirma que, se fosse seguir os conselhos médicos, teria de se aposentar da pintura. Ele diz que continua por “teimosia” e define: “*Para mim, se eu não pintar, significa morrer, morte*” (Chamie, 2022, 00:45:50).

O documentário coloca em cena o debate sobre as temáticas nos desenhos do Kobra. Os temas vão da relação com o meio ambiente até críticas sobre violência. Também incluem um pouco do processo de criação de um mural: primeiro, a parede deve ser pintada de branco; depois, são feitos quadriculados para localizar cada parte do desenho; e, em seguida, é feito o esboço seguindo escalas e proporções. É um processo que também é técnico, pois segue um planejamento e demanda profissionalismo de sua equipe. Nesse momento, Kobra evidencia alguns locais por onde passou, como: Lyon, que foi o seu primeiro contato como artista internacional; depois, Londres, e sua admiração por Banksy. O documentário usa esse episódio para mostrar como até mesmo no mundo da arte os conflitos de disputas e reputações aparecem (Chamie, 2022, 00:45:41-00:54:17).

Em seguida, o filme destaca novamente o assunto sobre a sua família. Sua relação de 15 anos com Andressa e a sua transformação após a paternidade, com o nascimento de Pedrinho, fazendo dele um pai que proporciona afeto e presença. O artista diz que o filho acabou preenchendo um vazio que havia nele (Chamie, 2022, 00:58:55-01:01:22).

Kobra, em seguida, comenta sobre um mural feito em Manhattan, na escola onde estudou Basquiat, e de onde o mesmo foi expulso. Kobra disse que foi emocionante quando soube desse acontecimento. Em sequência, o documentário mostra cenas do Kobra ainda transitando pela cidade de bicicleta, e sua parada final é um muro laranja que seria a escola onde o artista estudou. Sua equipe e alunos dessa escola interagem com o artista e pintam com ele. Nesse contexto, Kobra narra dizendo que a sua insônia continua, e que sua procura por significado e mensagem nos murais é mais intensa que qualquer cor por cor ou imagem por imagem. O mural feito pelo artista e os estudantes é composto por uma boia de salva-vidas,

com fundo listrado. A boia carrega um texto como apoio, dizendo “Educação salva vidas”, atrelando a prática do mural como uma das ferramentas de educação (Chamie, 2022, 01:02:10-01:08:07).

Nas cenas finais do documentário, Kobra discute sobre a permanência e apagamento da arte de rua. O artista teve diversas obras apagadas, e argumenta que não é mais o momento de tratar arte urbana como descartável. Ele compara as obras de artistas famosos, como Rivera, Orozco e Portinari, fazendo o seguinte questionamento: “*Imagina se todas as obras do Diego Rivera tivessem sido apagadas, do Orozco, do Portinari. Não é bem assim, né?*” (Chamie, 2022, 01:10:48-01:10:45). E enfatiza que a arte de rua deveria ter o mesmo valor simbólico que uma arte de museu.

No encerramento, Kobra ainda comenta sobre suas grandes obras, mas retorna ao assunto sobre o pai. Ele revela que o pai guardava recortes e fotos de suas obras e que, no fim, houve um processo de orgulho e reconciliação. O artista conclui que ele é só mais um com história difícil e que “*Não é sobre a periferia. Não é sobre o que eu pintei e eu deixei de pintar. É sobre o que eu plantei e o que eu estou colhendo. É sobre uma história que também tem a ver com as escolhas*” (Chamie, 2022, 01:16:19-01:16:30). E diz que sua trajetória serve também para abrir portas para outros artistas. O documentário finaliza com a cena do artista e dos alunos pintando um mural na escola, fazendo essa conexão entre paisagem urbana, artistas e a nova geração (Chamie, 2022, 01:09:30-01:19:07).

Dessa forma, a narrativa presente no documentário se sustenta, antes de tudo, numa ideia de filme que traz um argumento sobre o mundo em primeira pessoa, com uma organização de falas e imagens que afirmam algo sobre um sujeito e sobre o espaço social em que ele se constitui. Para o documentário “Kobra Auto-retrato”, foi preciso mais que uma demonstração da história do artista; precisou-se construir um discurso que impõe o sujeito no seu lugar na cidade, como reflete Nichols (2005), ao tratar do discurso sobre o real.

Dessa forma, a narrativa destaca a subjetividade de um documentário, utilizando-se de um modo performático, conforme Nichols (2005) enfatiza, pois o artista se apropria do documentário para construir o seu auto-retrato. Como o próprio artista impõe, “*Eu já estou falando sobre a minha personalidade, quando eu estou colocando essas questões que eu acabo falando nos meus murais. Isso já é o meu auto-retrato*” (Chamie, 2022, 00:45:41-00:46:02). O documentário também propõe ser uma representação identitária, pois revela em seu processo, uma noção de verdade que permite perceber que a construção de um mural está inserido em um contexto de produção que envolve relações, estruturas, histórias, e diante de condições sociais (Deleuze, 1990; Lima, 2005).

Outro ponto que enfatizamos é de quando o Kobra afirma que “[...] *as ruas, pra mim, é o meu ateliê* [...]” e que a cidade é “[...] *uma oportunidade infinita de explorar* [...]”, contrapondo rua e galeria (Chamie, 2022, 00:34:04–00:35:31). Nessa parte, o filme formula o argumento social de ter a arte urbana como dispositivo de democratização. Esse ponto ganha ainda mais credibilidade se pensarmos o documentário como prática engajada, comprometida com as verdades do mundo e movida por uma vontade própria de se inserir nele, o que transforma a obra documental do retrato individual para um universo sobre acesso, desigualdade e circulação cultural (Trombine; Chamis; Mombelli, 2019). Ao mesmo tempo, o próprio processo de trabalho com: andaimes, altura, equipe, fluxo de carros e pessoas que ele não observa enquanto pinta, explicita a dimensão material do fazer muralista. O corpo do artista é atravessado pela cidade, por conta dos seus ruídos, riscos e opiniões, enquanto a cidade é atravessada pela imagem que o artista desenha.

Nesse sentido, além de questões sensoriais, o documentário traz outra maneira de compreendermos o mural através do espaço urbano. A imagem em movimento traz consigo a possibilidade de compreender a experiência urbana que permeia o muralismo, através de um conjunto de elementos, como: fala, ruídos e o próprio ambiente – isso compõe o que é possível visualizar na cena. “A fala e os ruídos compõem a imagem e o movimento como um todo, pois é assim que estão presentes nos objetos e nos seres que surgem ao sujeito-da-câmera, deixando seu traço no suporte” (Ramos, 2012, p. 19).

Na parte final, quando Kobra fala sobre o apagamento das obras e defende a sua opinião dizendo que a arte mural não deve ser considerada descartável, o documentário coloca em evidência o debate sobre pertencimento e apagamento, e lembra ao público de que existe uma disputa sobre o que a cidade quer lembrar e o que ela silencia. O que nos remete ao conceito de lugar de memória enfatizado por Nora (1993), criado para preservar lembranças que correm o risco de desaparecer. Ele surge quando o presente ameaça apagar experiências e narrativas do passado. Assim, funciona como um ponto de resistência ao esquecimento coletivo. De acordo com Mombelli e Tomaim (2014), essa fixação de uma memória que o presente visa destruir pode ser feita através do documentário, capaz de recuperar uma memória negada ou escondida e de projetar identidade por meio da imagem.

Por fim, chama atenção o destaque sobre a história com o pai de Kobra no desfecho do filme, numa tentativa de amarrar os conflitos apresentados ao longo da narrativa e ressignificá-los. Os recortes de jornal guardados em silêncio pelo pai trazem à narrativa um contexto íntimo para um debate coletivo sobre memória individual e pertencimento. Rodrigues (2020, p. 7) afirma que “[...] é surpreendente perceber como, em algumas dessas

obras, seus diretores conseguem se esquivar do exercício confessional autocentrado e promover deslizamentos [...] entre a trajetória pessoal e a experiência coletiva, entre o privado e o público”.

Desse modo, o documentário evidencia que a trajetória do Kobra não se constitui apenas pelo que é visível nas redes ou nos murais monumentais, mas também por conflitos, silêncios e negociações afetivas que atravessam sua formação. É nesse sentido que o cinema documental sempre esteve correlacionado com o registro do real, ao captar as peculiaridades de cada indivíduo e valorizá-lo como sujeito que realiza e reivindica mudanças em seu contexto de vivência (Trombine; Chamis; Mombelli, 2019).

7 DESENHANDO OS DETALHES: UMA ANÁLISE DETALHADA DOS FOTOGRAMAS

“[...] Não vemos de verdade coisa nenhuma até entendê-la”
(Gompertz, 2023, p. 29).

Os fotogramas selecionados, cinco ao todo, não necessariamente seguem a ordem cronológica de exibição no documentário, mas foram escolhidos com o objetivo de responder ao impacto que os murais oferecem para o espaço onde o mesmo se insere. Sendo assim, conforme pontua Vanoye (1994, *apud* Penafria, 2009, p. 1) temos “[...] duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar”.

Nesse sentido, a análise parte da imagem e retorna a ela com uma interpretação, conforme refletem Pires e Nogueira (2012), enfatizando que a análise deve iniciar pela descrição da cena e de seus elementos. Pensando nisso, os fotogramas são conduzidos da seguinte maneira: descrição da imagem, observando os objetos, escala, composições, cores, técnicas, arquitetura, sua posição na cidade, fluxos e enquadramento escolhido pelo documentário; em seguida, reflexão sobre o mural e o espaço urbano após essa inserção da arte como elemento que altera a paisagem urbana; por fim, o impacto urbano, respondendo a questionamentos impostos por Yin (2001), conforme a estrutura de componentes estruturados e as perguntas da etapa de interpretação dos dados.

No primeiro fotograma (Figura 85), observamos um mural em área periférica ocupando a lateral de um prédio inacabado, sendo composto por elementos, como: residências com construções também não finalizadas e um fluxo de veículos à direita do fotograma. A parede em que se encontra o mural também é composta por pichações de *tags* na parte superior do prédio, sendo contrastadas pelo tom terroso dos tijolos.

Já o mural do Kobra, em grande escala, localizado na parte inferior da estrutura, é composto por 4 (quatro) figuras humanas anônimas, sendo 3 (três) delas com foco aproximado no rosto. A técnica utilizada é caracterizada pela identidade do artista, com figuras geométricas coloridas no fundo do desenho. Também encontramos esse padrão geométrico em outro formato nos rostos e nas vestes das figuras representadas. O documentário destacou uma cena aérea, evidenciando todos os detalhes do mural, já que o

desenho foi feito na parte inferior e as estruturas que estão em frente ao mural poderiam atrapalhar a total visualização do desenho.

Figura 85: Fotograma do mural do Kobra na comunidade



Fonte: Chamie (2022), aos 13min05s.

Figura 86: Fotograma com foco no mural do Kobra



Fonte: Chamie (2022), aos 13min05s (adaptado).

Sobre o mural e o entorno, o artista manteve sua qualidade em termos de aplicação da técnica de pintura, mesmo em uma base inacabada de tijolos. Com isso, percebemos uma integração natural do desenho artístico com a estrutura. O desenho do mural, nesse caso, não se comporta como algo isolado e indiferente aos demais elementos; ele propõe um diálogo como parte do campo sensível dos signos urbanos já presentes, como as *tags* e os elementos inacabados, obtendo assim um respeito com o desenho existente do lugar.

Nesse sentido, até mesmo as alvenarias expostas, típicas de arquitetura periférica, e também a presença de pichações como *tags* na parte mais alta da parede possuem significados

ocultos, como o intuito de demarcar tal região na comunidade, pois “[...] O homem é um ser comunicativo e tudo aquilo que produz tem um sentido simbólico, transmite-nos uma série de informações” (Campos; Câmara, 2019, p. 25).

Além disso, o ângulo do cenário escolhido transmite uma sensação de que as figuras humanas representadas estão olhando para cima, o que nos recorda a obra de Picasso “Guernica” (1937), que tem a presença de um olho em grande escala e que os autores Rubbi e Makowiecky (2019, p. 8), sugerem ser “[...] o olho de Deus, que tudo vê”. Trazemos essa reflexão como interpretação para o mural do Kobra ao nos concentrarmos nos olhos atentos das figuras representadas; é como se a obra possuísse uma sensação de vigilância através dos desenhos dos muros.

A textura única das formas geométricas presentes em todo o painel, independente da variação de formatos, sugere que o transeunte observe a sua composição como um todo. O Kobra não destacou uma parte específica do desenho como fez nas obras “Dr. Edson” (2019) e “Ciência e Fé” (2024), mencionadas na Seção 5 desta pesquisa. Aqui, os formatos coloridos percorrem quase todo o mural.

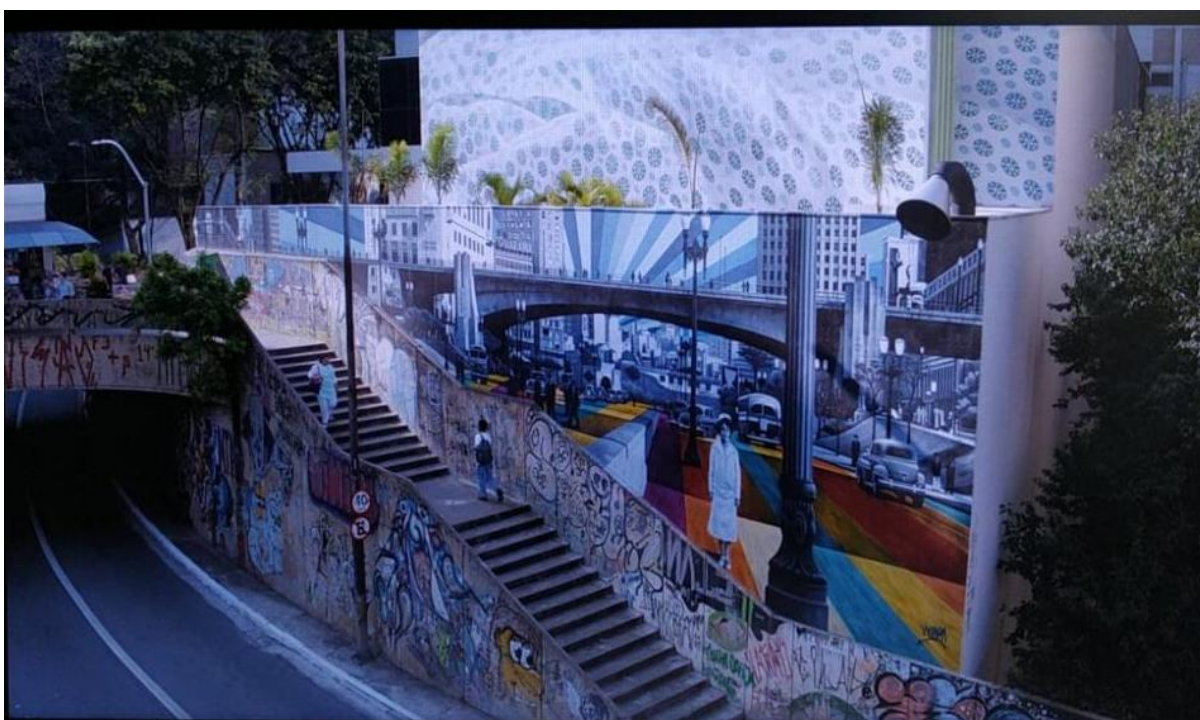
Sobre a quantidade de representações da figura humana, também percebemos, através desse mural, a ideia de que não há um único representante da periferia, mas que a voz da comunidade vem de cada integrante que habita aquele lugar. Dessa forma, os desenhos em um edifício periférico têm a possibilidade de ampliar a visibilidade da periferia, deslocando a comunidade do campo da invisibilidade, fazendo com que a arte conviva de maneira visível nas ruas e não como uma maneira de esconder a periferia. Como Pallamin (2000, p. 33) argumenta, “Os significados de um lugar se alteram em decorrência das ações sociais que sobre ele se exercem [...]”.

A monumentalização das obras do Kobra é uma das características mais marcantes de seu trabalho no cenário urbano. Contudo, nesse caso, por se tratar da fachada de um prédio residencial verticalizado e de menor proporção, quando comparado aos murais que o artista realiza em diferentes partes do mundo, o impacto urbano não se dá inicialmente por suas dimensões. Ele ocorre pela valorização da estrutura arquitetônica tal como ela é.

Desse modo, ao intervir no espaço com respeito à alvenaria existente, há também o reconhecimento da importância simbólica da periferia como um todo. O impacto urbano, nesse contexto, opera na dimensão do reconhecimento da periferia como um espaço que também pode conter arte; uma arte que narra a história do próprio lugar e de seus moradores. Como afirmam Campos e Câmara (2019, p. 29): “A realidade tem de ser constantemente reafirmada e reforçada pela comunicação”.

O segundo fotograma (Figura 87) apresenta o mural do Kobra na extensão de uma parede ao lado de uma escadaria e viaduto composta por pichações sobrepostas. A intervenção artística do Kobra acompanha todo o fluxo vertical arquitetônico. Além disso, a intervenção realizada em área de passagem possui uma infraestrutura nesse trecho da cidade que permite o tráfego de pessoas e veículos de forma intensa e espaço arborizado, sendo possível visualizar durante a caminhada as expressões anônimas de pichadores e o mural do Kobra.

Figura 87: Fotograma do mural do Kobra em área de passagem



Fonte: Chamie (2022), aos 18min46s.

Notamos também que, diferente do fotograma anterior, na Figura 87 existem duas técnicas diferentes na composição do Kobra: o uso das cores bem contrastantes, como é seu habitual; e o uso de elementos em preto e branco. Ainda podemos destacar que o fotograma possui três movimentos artísticos relevantes para a História do Brasil, e que tiveram suas devidas contribuições na linha do tempo: o muralismo feito com *spray*, a pichação e o mural feito de azulejos. O último, localizado atrás do mural do Kobra, remete a esse padrão, disposto com o intuito de compor uma figura previamente montada de modo digital, e posteriormente fabricada. No fotograma, também percebemos que foi feito um registro aéreo priorizando uma melhor visualização do mural e o contato com outras intervenções artísticas.

Esse é um dos poucos murais destacados do Kobra no documentário que se utilizam de uma base cromática quase predominantemente preta e branca. Notamos que essa escolha propõe representar uma imagem histórica, sugerida pelo uso predominante do preto e branco como um recurso visual que remete a fotografias antigas e, portanto, à memória urbana daquele lugar. Essa composição atua como uma espécie de documentação visual do passado, pois reforça a ideia de registro histórico da cidade, como se a obra recuperasse um fragmento da paisagem urbana tal como era ou como foi vivida anteriormente. Sobre essa camada, o artista insere faixas coloridas, nas cores vermelha, azul, amarela e laranja, que cortam a imagem como um movimento de transformação. É como se a cidade ganhasse vida a partir do presente.

A maneira como o Kobra trabalhou essa composição sugere um diálogo entre o passado e o futuro, entre memória e revitalização, e podemos ver isso na escolha das cores. É como se a cidade atualmente devesse receber uma nova leitura do espaço urbano; como se pudesse ser reinterpretada continuamente por meio da arte retratando a história oral, ou melhor, como se pudesse servir como espaço de significação humana: “Espaços nos quais os sujeitos interagem uns com os outros, com o meio e seus signos, construindo suas próprias maneiras de significar suas vivências e agir a partir delas [...]” (Furtado; Zanella, 2012, p. 1295).

Observa-se que o enquadramento realizado pelo documentário não tem a intenção de destacar a pintura do Kobra, mas sim de apresentá-la como uma intervenção dominante na paisagem. Nesse fotograma, o mural do artista assume a função de indicar uma transformação no uso do espaço, uma vez que a obra de Kobra, as pichações sem identificação e o mural de azulejos passam a disputar simbolicamente o mesmo espaço urbano.

No entanto, essa relação não se estabelece necessariamente como uma competição estética ou como uma disputa direta por lugar. Cada intervenção cumpre uma função distinta dentro dos próprios conceitos. O mural do Kobra tem como proposta representar uma cena do espaço urbano em um determinado período histórico; as pichações reivindicam presença por meio de códigos e figuras imagéticas; já o mural de azulejos, além de sua dimensão estética, possui também a função de proteger a fachada das ações climáticas.

Sobre o impacto gerado nesse espaço urbano, podemos perceber, pela disposição de outros elementos artísticos, que a potência do mural do Kobra não é a questão, mas sim as práticas do cotidiano, como o trajeto, o mesmo percurso todos os dias, o ir e vir. Isso se dá porque o mural funciona como dispositivo de requalificação perceptiva: ele se alinha ao espaço e passa a ser também um campo de experiências, gerando ponto de referência para

quem precisa mudar a rota, realinhando a memória coletiva sobre o caminho e, possivelmente, alterando a sensação de segurança e pertencimento.

O impacto, nesse caso, manifesta-se na experiência cotidiana do espaço. O mural assume a função de reorientar a percepção do transeunte, possibilitando, inclusive, um caminhar mais lento que favoreça a contemplação da obra e da história que o desenho transmite. Nesse sentido, entende-se que o mural foi concebido a partir das próprias movimentações existentes no local, uma vez que a obra representa o fluxo da cidade: sua infraestrutura, as pessoas e os veículos, em um espaço marcado pelo constante movimento. Assim, o mural incorpora essas linhas e fluxos como parte da própria composição.

Desse modo, a cidade não aparece apenas como cenário, mas como fonte inspiradora que condiciona a obra; o mural, por sua vez, devolve ao espaço urbano uma reorganização dos elementos, do tempo e das formas de ocupação dos indivíduos, caracterizando-se, assim, como um elemento ativo na dinâmica da cidade.

O terceiro fotograma (Figura 88) é composto por uma parede de grande extensão, na qual se observam duas escadas posicionadas no centro da imagem e um coletivo de estudantes participando da realização de uma pintura. A obra apresenta cores variadas e tem como elemento central uma bóia salva-vidas, acompanhada do apoio textual: “Educação salva vidas”.

Figura 88: Fotograma de crianças ajudando no processo da pintura do mural do Kobra na escola em que estudou



Fonte: Chamie (2022), à 1h18min55s.

Contextualizando a cena extraída do documentário, a ação colaborativa busca educar a comunidade estudantil a partir de uma perspectiva diferenciada e, ao mesmo tempo, ressignifica a trajetória do próprio artista, que retorna ao bairro onde cresceu para produzir um mural de forma coletiva. Essa ação pode ser refletida conforme os variados movimentos sociais urbanos que procuram superar o isolamento e possibilitar a reimaginação do cenário urbano muito além do habitual (Castells, 2006).

A cena escolhida pelo documentário transmite aos telespectadores uma sensação de proximidade com o público, evidenciando um ato pensado para ser coletivo em todos os sentidos. Além disso, permite visualizar as reações dos participantes ao construírem, possivelmente pela primeira vez, um mural em grande escala.

Como podemos observar, a Figura 88 retrata um mural em desenvolvimento: o elemento visual poderia ser apenas o desenho de uma boia nas cores branca e vermelha; mas, para o contexto empregado ao desenho do Kobra, esse significado ganha novas ramificações. Sobre cor, Santaella (2012, p. 34) diz que “[...] podem ser empregadas para expressar ou

reforçar a informação visual. Mas não só isso, pois a cor, ela mesma, está carregada de informações e significados associativos [...]”.

Nessa perspectiva, o elemento utilizado para carregar a frase “educação salva vidas” é ressignificado para demonstrar que esse assunto também deve ser considerado urgente. Além disso, há o debate sobre a importância do processo criativo, ou melhor, sobre a performance, pois, durante seu trabalho de pintura, na maior parte do tempo, aparecia apenas uma boia; mas, ao finalizar, ganha-se um novo significado remetendo-se ao meio educacional. Esse processo de performance é discutido por Braga (2023, p. 146) quando diz que “A performance evidencia o ato antes de ser traço, de sorte que a agência antecipa e qualifica a contemplação.”

As linhas espessas pintadas em tons de marrom, azul, verde e vermelho (cores que se conectam à identidade visual da escola) mostram o cuidado que o artista teve em incluir elementos que pudessem ser executados pelos estudantes no contato com os materiais, a própria parede e a possibilidade de explorar uma nova atividade. Para Pallamin (2000, p. 42), “Esta abordagem sobre a valorização de práticas cotidianas é fundamental para a arte urbana, uma vez que aquelas podem se mostrar através desta, modificando os espaços públicos com apropriações inusitadas e, com isto, alterando sua carga simbólica”.

Essa interação das crianças com a cidade é vista também por Jacobs (2011) como algo a ser explorado com o intuito de aprender e brincar, além de ser uma atividade diferente do que fazem pela cidade. Ali deixam as suas marcas, registros que farão a diferença para as próximas gerações. Campos e Câmara (2019, p. 95) ainda completam que:

Tal significa que os membros da comunidade, nomeadamente crianças ou jovens, a quem estas iniciativas são muitas vezes destinadas, devem ser incluídos nas diferentes etapas do processo, nomeadamente na organização, discussão dos temas, pintura, etc. Ou seja, os benefícios individuais e colectivos dependem, em grande medida, do processo que é conduzido e não do resultado final (o mural).

Esse mural construído pela comunidade escolar e profissionais qualificados é um exemplo do impacto que a arte pode proporcionar quando é desenvolvida coletivamente e é inserida no cotidiano urbano como linguagem de expressão e transformação. Após a construção do mural, esse processo colaborativo passa a se tornar um símbolo de pertencimento e construção conjunta da cidade. Assim como afirma Castells (2006, p. 135), “A cidade é o lugar onde pessoas de todos os tipos e classes se misturam, ainda que relutante e conflituosamente, para produzir uma vida em comum, embora perpetuamente mutável e transitória.”

Dessa forma, o mural se configura como um território de memória coletiva e debate, organizando a cidade através da arte, como completa Jacobs (2011, p. 171): “Precisamos da arte, tanto na organização das cidades quanto em outras esferas da vida, para ajudar a explicar a vida para nós, para mostrar-nos seus significados, esclarecer a interação entre a vida de cada um de nós e a vida ao nosso redor”.

O quarto fotograma (Figura 89) situa o mural em uma rua comercial ativa, com circulação de pessoas, arborização nas calçadas, mesas externas e estruturas arquitetônicas verticalizadas. O mural segue o desenho dos prédios e contempla a parede de forma vertical oferecendo um grande impacto visual. O desenho do mural apresenta uma figura central com um elemento simbólico que lembra alvo ou marca sobre o rosto, produzindo uma crítica sobre visibilidade e violência. As cores do mural são intensas, funcionando como um mecanismo para chamar atenção em meio à gama de estímulos urbanos, como: fachadas, publicidades, placas de sinalização, pessoas e carros.

Figura 89: Fotograma do mural do Kobra sobre uma criança indígena “Alta Mira”



Fonte: Chamie (2022), aos 46min36s.

A composição do mural foi pensada para uma leitura rápida, pois contém uma figura principal no centro, com cores claras, e um contraste forte com o fundo, assumindo alguns significados marcantes: o vermelho, assim como na figura anterior, traduz a sensação de perigo, símbolo que precisa de atenção. Há também a presença de uma composição em azul e preto, que procura criar uma atmosfera séria e sombria, para que seja possível destacar as cores mais claras do desenho (Guimarães, 2000). Sobre o enquadramento escolhido pelo documentário, podemos perceber que, por ser um mural verticalizado, a cena horizontal destacou também os usos da cidade, como as pessoas sentadas e a calçada sendo utilizada, tornando o mural parte integrante dessas ações.

Nesse sentido, pontuamos que o mural participa do modo como a rua funciona. Por ocupar uma fachada de grande extensão de um ambiente comercial de esquina, supomos que o fluxo de pessoas e veículos seja intenso e contínuo durante o dia. Antes do mural, possivelmente, aquele era apenas um espaço de consumo com propagandas comuns, mas o mural do Kobra intensificou e aguçou outros sentidos: além de fornecer uma representação memorável, propôs uma retomada de assuntos e grupos inferiorizados, como os povos indígenas e a luta por seus direitos. Nesse exemplo, não foi apenas a paisagem que recebeu uma modificação visual, mas a própria estrutura arquitetônica do estabelecimento, que foi modificada através do desenho e que passou a ser identificada por essa assinatura visual.

Sobre a composição do mural, a sobreposição da figura humana e do símbolo de violência evidencia a constante ameaça à vida de lideranças indígenas no Brasil, especialmente mulheres. Percebe-se, pela maneira como o mural foi desenhado, que há uma função estratégica para enfatizar a mensagem. “[...] Ou seja, não apenas nos cruzamos com uma série de símbolos, como também vamos aprendendo a decodificar o seu significado” (Campos; Câmara, 2019). Além disso, por estar em uma área urbana densamente ocupada, isso torna o mural parte da rotina cotidiana, obrigando, de certo modo, o público a se deparar com a mensagem enquanto consome, transita ou convive no espaço público. E também coloca o conflito sociopolítico da cidade em contraste com o conforto de uma região burguesa, já que os acessos à cidade nem sempre são tão livres assim, como argumenta Harvey (2014, p. 142):

Nem todas as formas do comum requerem acesso livre. Alguns (como o ar que respiramos), sim; enquanto outros (como as ruas de nossas cidades) são, em princípio de acesso livre, porém regulados, policiados e até administrados privadamente, como distritos de aprimoramento de negócios.

Também podemos observar que o mural contendo um assunto que representa uma minoria em um espaço comercial movimentado, de certa forma, diferencia-se dos demais

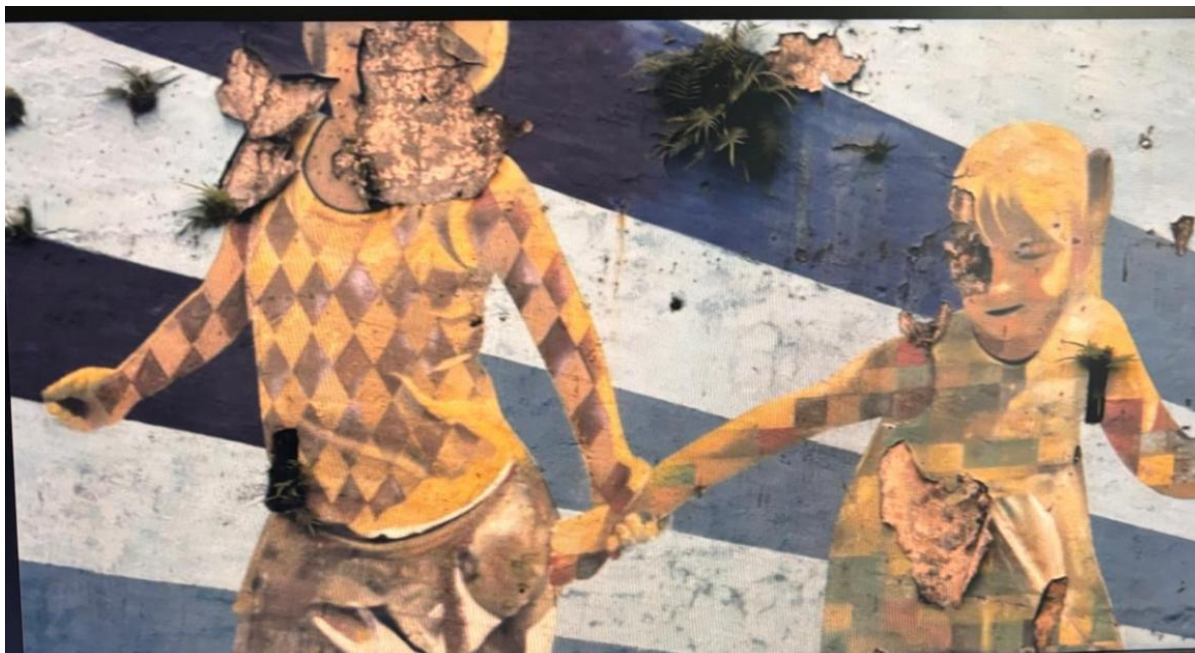
estabelecimentos vizinhos. Como discute Jacobs (2011, p. 177), “Pelo fato de o comércio predominar na maioria dos centros urbanos, um ponto de referência efetivo nesse lugar em geral precisa ser nitidamente não comercial”.

Inserindo assuntos pouco abordados em grandes centros, principalmente em pontos comerciais movimentados, nota-se que o assunto evidenciado às margens da cidade vem ganhando espaço, primeiramente, nas paredes dos estabelecimentos burgueses. Entende-se esse processo como uma forma de ruptura que estimula quem transita a pensar sobre a cidade em que mora.

O impacto urbano, nesse caso, não se faz apenas pelo campo social, mas inclui o simbólico e o econômico. Ele é social, porque o mural se integra às ações do cotidiano, fazendo parte da paisagem urbana e da convivência; é simbólico, porque representa uma identidade visual pouco debatida nas centralidades das cidades, alterando, assim, a narrativa do lugar; e é econômico, porque pode aumentar a circulação e permanência de pessoas no estabelecimento. Nesse sentido, o mural em espaço comercial tem a possibilidade de impactar e alterar os usos da cidade e, por consequência disso, altera a leitura do espaço urbano em geral, transformando o entorno em um espaço reconhecível; e os assuntos abordados no mural em pautas que percorrem os grupos centralizados naquele espaço.

O último fotograma (Figura 90) traz a reflexão sobre a manutenção das pinturas externas. A imagem apresenta um zoom do mural deteriorado, destacando a representação de duas crianças. O desgaste do tempo, a ferrugem e as marcas de corrosão invadem o rosto e o corpo do desenho, criando uma diferença entre a intenção original da arte e a ação natural da passagem do tempo. Buscamos refletir o contraste entre espaço urbano e degradação, uma vez que “O espaço está carregado de sentido. Suas formas e seu traçado se remetem entre si e se articulam numa estrutura simbólica, cuja eficácia sobre as práticas sociais revela-se em toda análise concreta” (Castells, 2006, p. 304).

Figura 90: Fotograma do mural do Kobra em deterioração



Fonte: Chamie (2022), à 1h12min02s.

O documentário produziu uma cena aproximada, de rápida transmissão e sem muitos detalhes do mural; o foco foi direcionado ao debate sobre deterioração e ao comentário do artista ao falar que não vê diferença entre a conservação de uma obra em museu e uma obra em espaço externo, defendendo que todas deveriam receber o mesmo cuidado e conservação (Chamie, 2022).

Sobre as cores, o uso de uma paleta fria (azul e lilás) proporciona uma introspecção: por se tratar da imagem de crianças, cores mais suaves fazem sentido na representação. Todas as cores possuem desgastes e manchas, principalmente o rosto das figuras, apagando o rosto da figura esquerda e o olho da figura da direita e, conseqüentemente, sua identidade, dando um ar de perda ou esquecimento.

Nesse sentido, como aponta Jacobs (2011), os bairros mudam pouco fisicamente, mas se transformam simbolicamente a partir do modo como as pessoas se relacionam com eles. O apreço ou desinteresse por determinados elementos urbanos redefine o valor do lugar. A representação das crianças parcialmente apagadas pode sugerir essa transição, ressaltando como espaços e sujeitos que antes ocupavam um lugar de visibilidade passam a se tornar invisíveis com o tempo, enquanto outros elementos urbanos se reinventam diante das demandas das novas gerações.

Os significados presentes na estrutura do prédio perpassam pelo problema exclusivamente da passagem do tempo, um mal inevitável que atinge tudo o que envelhece e se deteriora. Jacobs (2011, p. 91) enfatiza que “[...] uma área urbana em tal situação não fracassa por ser velha. Ao contrário. A área é velha por ter fracassado”. Mesmo em processo de deterioração e envelhecimento do prédio e da obra, algum elemento deveria ser restaurado para lembrar que aquele espaço continua significando algo.

O desgaste não apaga a arte, mas a transporta para outro discurso, cujas ramificações revelam assuntos sobre o tempo, o abandono, a resistência ou até mesmo a impermanência. Restaurar um mural é uma forma de reconhecer todos os contextos que fazem parte dele e da cidade; significa dizer que o espaço público está disposto a cuidar daquilo que foi pintado.

Esse mural parcialmente danificado é um exemplo do próprio destino de muitas intervenções artísticas nos espaços urbanos, é o que Campos e Câmara (2019) chamam de “ciclo curto”: as pinturas não têm um tempo determinado para estarem ali; mas, mesmo em pouco tempo, elas conseguem se incorporar à cidade. Diferente de obras em museus, que são conservadas sob condições controladas, os murais vivem e morrem junto com a cidade. Eles absorvem o clima, a poluição, os olhares e até o desprezo do cotidiano.

Todo o processo de restauração é pensado de maneira totalmente cautelosa, e deve refletir o que preservar e como manter viva a intenção original do artista em diálogo com o presente. No caso dessa imagem, uma possível restauração exigiria uma reflexão: restaurar a imagem original ou demarcar com uma nova cor ou forma geométrica os lugares danificados pelo tempo? Poderia ser incluído na análise o ideal de que a arte, no espaço público, “[...] é uma sucessão de atos que, aos poucos, vai depositando novas camadas de significado à proposta original, equiparando o tempo de criação ao tempo de existência física da obra” (Braga, 2023, p. 148).

Assim, o impacto urbano desse mural degradado se transporta para o seu momento de degradação: percebemos que o mural possui uma história e uma relação com a paisagem em que se insere, e continua a produzir significados nesse sentido. Porém, a temporalidade da arte urbana e a maneira como o espaço urbano a absorve, transforma e reinterpreta intervenções artísticas ao longo do tempo diz muito sobre seu estado atual. Apesar de concordarmos com o artista, ao enfatizar que precisa de uma manutenção das obras externas, devemos observar que a sua degradação não significa apenas perda estética, mas constitui um índice das relações entre arte, cidade e políticas de manutenção do espaço urbano.

Concluimos que a análise dos cinco fotogramas evidencia que o impacto dos murais no espaço urbano não opera inicialmente apenas em questões visíveis, como a

monumentalidade, a disposição dos murais no centro da cidade ou somente no aspecto simbólico. Eles ativam diferentes camadas do espaço público e, dependendo de sua inserção territorial e da relação com o desenho arquitetônico, abrangem também diferentes comunidades.

No primeiro fotograma, foi possível inferir que a inserção do mural na periferia contribui para a valorização simbólica do território, reconhecendo a comunidade como um espaço legítimo de produção artística e de visibilidade social. No segundo fotograma, o mural se relaciona com um espaço de passagem e de intenso fluxo urbano, funcionando como um elemento de reorganização perceptiva do cotidiano e como um ponto de referência que dialoga com outras intervenções presentes na paisagem.

No terceiro fotograma, o impacto urbano se manifesta sobretudo pelo processo coletivo de produção do mural, no qual a participação da comunidade escolar transforma a arte em prática educativa e em experiência de pertencimento. No quarto fotograma, o mural inserido em uma área comercial ativa amplia o debate social ao introduzir temas pouco visibilizados no cotidiano urbano, articulando dimensões simbólicas, sociais e até econômicas do uso do espaço.

Por fim, no quinto fotograma, o mural em processo de deterioração evidencia a temporalidade da arte urbana, revelando que o impacto dessas intervenções também se manifesta nas transformações provocadas pela passagem do tempo, pela relação com o ambiente e pela ausência de políticas de conservação do espaço urbano.

Nesse sentido, as imagens analisadas revelam uma constante nas intervenções do Kobra: os murais comunicam muito sobre os acontecimentos externos a eles, seja pela forma como os desenhos contam histórias e se entrelaçam com a arquitetura que os circunda, mas também pela maneira como muitos trabalhos artísticos foram inseridos em centros urbanos, com a ideia de não apenas representar, mas de fazer com que os grupos que transitam por esses centros comecem a refletir e compartilhar dessas lutas.

Nota-se também que, embora o traço do artista seja facilmente reconhecível, cada mural carrega um significado singular, construído através de paleta de cores específicas, formas humanas, geometrias variáveis e inspiradas por um conjunto de acontecimentos históricos, políticos, culturais e estéticos. Assim, percebemos que determinado espaço urbano é destacado entre os demais quando possui um desenho que conta uma história que, além dos fatos do presente, recorre também ao passado para enfatizar a importância daquele lugar.

Juntos, esses exemplos demonstram que o muralismo contemporâneo vai além da estética e da composição de elementos visuais. Ele atua também como um elemento que

contribui para a produção social do espaço e para a sua reconfiguração em múltiplas camadas, como na percepção, no afeto, na política e na economia. As análises evidenciam que a paisagem urbana é constantemente reescrita e composta por diferentes camadas de sentido que disputam visibilidade e permanência. Dessa forma, responde-se à questão central desta pesquisa ao constatar que os murais impactam os espaços urbanos ao modificarem a leitura da cidade, a experiência cotidiana e a identidade dos lugares. Ao se articular de maneira orgânica com a arquitetura e com o espaço urbano, o muralismo instaura novos regimes de sensibilidade e reconhecimento na cidade.

Esse impacto também se manifesta em um nível mais sensível: está no modo como passamos a olhar para algo que já existia há muito tempo, mas que, após um acontecimento ou uma nova experiência, ganha outro significado em nossa memória. Da mesma forma, um mural composto por diversos elementos pode aguçar diferentes percepções a cada vez que se passa por ele, revelando novos detalhes, novas leituras e novas formas de se relacionar com o espaço urbano.

8 DEIXANDO MINHA ASSINATURA

“Os constantes deslocamentos da arte para outros territórios provocam novas implicações[...]”
(Blauth; Possa, 2013, p. 2).

Ao longo desta pesquisa, buscamos compreender de que forma os murais apresentados no documentário “Kobra: Auto-Retrato” (2022) impactam os espaços urbanos onde estão inseridos, partindo da compreensão do muralismo como prática artística que dialoga diretamente com a arquitetura, a paisagem urbana e as experiências cotidianas dos sujeitos que transitam pela cidade.

A partir desse objetivo, a pesquisa procurou analisar o muralismo não apenas como manifestação estética, mas como fenômeno social e cultural capaz de produzir transformações simbólicas e perceptivas no espaço urbano. Ao considerar a relação entre arte, cidade e sociedade, buscamos evidenciar como os murais podem modificar a leitura da paisagem urbana, instaurar novos significados para determinados lugares e contribuir para a construção de memórias visuais na cidade.

Inicialmente, na seção “Traçando as Linhas: da Origem do Muralismo à Chegada ao Brasil e sua Popularização”, foi possível narrar o percurso histórico do muralismo, desde suas origens até sua inserção no contexto brasileiro. A análise evidenciou que o muralismo, especialmente a partir da experiência mexicana do Século XX, consolidou-se como uma forma de arte profundamente vinculada a questões políticas, sociais e identitárias. Esse movimento influenciou diferentes gerações de artistas e contribuiu para estabelecer o muro como suporte privilegiado de comunicação pública. No Brasil, o muralismo encontrou novas configurações ao dialogar com processos urbanos, com o modernismo e, posteriormente, com a arte urbana contemporânea.

Em seguida, na seção “Criando os Esboços”, apresentamos e discutimos estudos acadêmicos recentes que relacionam o muralismo ao espaço urbano. Essa revisão demonstrou que o campo de pesquisa sobre arte urbana tem se ampliado nas últimas décadas, articulando temas como memória coletiva, identidade cultural, direito à cidade e intervenções artísticas no espaço público.

Na sequência, na seção “As Texturas do Entorno: as Intervenções Artísticas no Espaço Urbano”, discutimos de que maneira o muralismo contemporâneo se insere na paisagem

urbana e participa da produção social do espaço. Observou-se que as intervenções muralistas podem alterar significativamente a leitura da cidade, criando novos pontos de referência e transformando fachadas antes anônimas em marcos visuais que passam a integrar a memória coletiva dos lugares.

Posteriormente, apresentamos a seção dedicada ao documentário “Kobra: Auto-retrato” (2022), intitulada “Documentário: quando o Muro Vira Tela e o cinema, pincel”, na qual contextualizamos obras audiovisuais, discutindo aspectos narrativos, a descrição e análise do filme “Kobra: Auto-retrato” (2022), bem como sua construção como registro da trajetória do artista e sua relevância como material de análise para a pesquisa. Nessa parte, buscamos compreender como o documentário articula arte, memória e cidade, apresentando as questões debatidas no filme junto à trajetória do Kobra.

Por fim, na seção “Desenhando os Detalhes: uma Análise Detalhada dos Fotogramas”, realizamos a análise dos fotogramas do documentário “Kobra: Auto-retrato” (2022), investigando como os murais apresentados no filme se articulam com o espaço arquitetônico e urbano. A análise evidenciou que os murais do artista Eduardo Kobra se articulam a múltiplas dimensões do espaço urbano, influenciando a percepção dos transeuntes, a identidade dos lugares e os significados atribuídos à paisagem da cidade.

Dessa forma, foi possível responder à questão central desta pesquisa ao constatar que os murais impactam os espaços urbanos ao modificarem a leitura da paisagem, ampliarem a experiência sensível da cidade e produzirem novos significados para os lugares onde são inseridos, articulando arte, arquitetura e vivência urbana em um mesmo campo de interação.

Além disso, os objetivos específicos propostos ao longo da pesquisa também foram contemplados. O primeiro, voltado à compreensão do percurso histórico do muralismo, permitiu identificar como essa prática artística se consolidou como uma forma de expressão pública vinculada a debates sociais, políticos e culturais. O segundo objetivo, relacionado ao levantamento e à discussão da produção acadêmica sobre muralismo e arte urbana, possibilitou situar esta pesquisa dentro de um campo de estudos em expansão, evidenciando diferentes abordagens teóricas que analisam a relação entre arte e cidade. O terceiro, ao analisar o desenho das cidades em que aparecem os murais do Kobra. O quarto, ao trazer a articulação entre muralismo na contemporaneidade e o espaço arquitetônico. Por fim, o objetivo geral, que consistiu na análise das representações dos murais no documentário “Kobra: Auto-retrato” (2022), permitiu observar de maneira mais aprofundada como essas obras dialogam com o espaço urbano e com os significados atribuídos aos lugares em que se inserem.

Diante disso, conclui-se que o muralismo contemporâneo, exemplificado nas obras apresentadas no documentário, desempenha um papel significativo na construção simbólica da cidade. Ao ocupar superfícies arquitetônicas e dialogar diretamente com o espaço público, os murais transformam a paisagem urbana em suporte de narrativas visuais que ampliam as possibilidades de interação entre arte e sociedade. Assim, mais do que intervenções estéticas, essas obras contribuem para ressignificar espaços, fortalecer identidades locais e estimular novas formas de percepção e experiência da cidade. Dessa maneira, a pesquisa reafirma a relevância do muralismo como prática artística capaz de produzir impactos culturais, simbólicos e perceptivos no contexto urbano contemporâneo.

Para concluir, vale destacar que não é intenção desta pesquisa encerrar as discussões sobre arte urbana, tampouco oferecer respostas definitivas sobre o muralismo no contexto das cidades. Pelo contrário: pretende-se aqui abrir mais uma ramificação dentro desse campo de estudos, voltada a pensar o mural não apenas como imagem, mas como agente ativo na construção de significados urbanos. Porque é evidente que há uma tensão entre a arte e o concreto, entre o colorido do mural e o cinza dos edifícios. E, ao ocupar fachadas e muros, essas obras intervêm na paisagem e instauram novos modos de ver, sentir e habitar o espaço urbano.

Por fim, deixo minha assinatura ao enfatizar que escrever sobre desenhos nos muros revelou-se mais desafiador do que desenhar sobre eles. O que torna desafiador é que o mural, de fato, possui diversas intenções, isso é inegável, mas descrevê-las é muito mais complexo do que simplesmente compreendê-las ou guardar para si o sentimento despertado por determinada obra. Concluo que a relação entre o artista e o desenho do mural, por mais explícitos que possamos ser ao conceituá-lo, é profundamente íntima.

O verdadeiro significado de cada mural pertence a essa dimensão íntima; e, por isso, não pode ser totalmente compartilhado. O que conseguimos mostrar ao mundo são apenas pequenos fragmentos do que carregamos dentro de nós: nossa identidade, nossas experiências e nossa força para lutar por um mundo melhor. Um mundo em que possamos estar diante do muro, em um andaime ou em uma escada, pintando aquilo que é belo, mas também aquilo que é necessário para transformar a realidade de alguém; mas nunca fiquemos “em cima do muro”.

REFERÊNCIAS

ABRA. **Ed Ribeiro**: a Carreira Meteórica do “Pintor de Orixás”. 2023. Disponível em: https://abra.com.br/artigos/ed-ribeiro-a-carreira-meteorica-do-pintor-dos-orixas?utm_source=blog&utm_medium=post&utm_campaign=organico&utm_content=10-02-26. Acesso em: 11 fev. 2026.

ACOSTA, Laura Prado. *Artistas plásticos y partidos comunistas: el viaje de David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires en 1933 y su impacto en los debates estético-políticos*. **História Crítica**, n. 79, p. 25-47, 2020. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-16172021000100025. Acesso em: 22 nov. 2024.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema e História: documentário de Arquivo como Lugar de Memória. **Revista Brasileira de História**, v. 31, n° 62, p. 235-250, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/mMfLY7wQcCT5LV73RxjtwNf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 fev. 2026.

AJZENBERG, Elza. O Muralismo Mexicano e o Contexto Social e Político do País. **ABCA-Arte & Crítica**, São Paulo, n. 70, p. 155-167, 2024. Disponível em: <https://abca.art.br/2024/08/08/o-muralismo-mexicano-e-o-contexto-social-e-politico-do-pais/>. Acesso em: 2 jan. 2026.

ALVES, Marcos Fernando Soares; BUFFON, Alessandra Daniela; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. A Fenomenologia como uma Abordagem Metodológica. In: MAGALHÃES JÚNIOR, Carlos Alberto de Oliveira; BATISTA, Michel Corci (Orgs.). **Metodologia da pesquisa em educação**. 2 ed. Ponta Grossa: Atena, 2023. p. 165-176.

ALVES, Teresa Cristina. **A Ressignificação da Arte Fora dos Museus**: Eduardo Kobra e o Muralismo nas Ruas da Capital de São Paulo. (19 f.) Projeto experimental (Graduação) - Universidade Cruzeiro do Sul. São Paulo, 2018.

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?** A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970: Subsídio para uma História Social da arte no Brasil. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANDRADE, Fábio Medrado de. **A arte Expressiva e Contestadora do Grafite**. (20 f.) Monografia (Graduação) - Universidade Paulista. Osasco, 2022.

ARAUJO, Suzana Oliveria de Araujo; FERST, Enia Maria; VILELA, Marcos Vinícius Ferreira. Estado da Arte e Estado do Conhecimento. In: MAGALHÃES JÚNIOR, Carlos Alberto de Oliveira; BATISTA, Michel Corci (Orgs.). **Metodologia da pesquisa em educação e ensino das ciências**. 2 ed. Ponta Grossa: Atena, 2023. p. 59-102.

ARCHTRENDS. **Os Gêmeos e o Grafite Lúdico que ganhou o Mundo**. 2026. Disponível em: <https://blog.archtrends.com/osgemeos/>. Acesso em: 01 fev. 2026.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**: uma Psicologia da Visão Criadora. Trad: Ivonne Teresinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

ART&OBJECT. **A Origem do Sinal da Paz**. 2024. Disponível em: <https://www.artandobject.com/news/origin-peace-sign>. Acesso em: 5 mar. 2026.

ARTE FORA DO MUSEU. **Operários de Brumadinho**. 2020. Disponível em: <https://arteforadomuseu.com.br/operarios-de-brumadinho/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. A mulher e a arte urbana amazônica: o grafite feminino de Drika Chagas. **Revista Estúdio**, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 86-90. 2012. Disponível em: https://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000100015. Acesso em: 08 nov. 2024.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Tradução: Marcelo Felix. 3 ed. Lisboa: Gabinete Editorial Texto & Grafia, 2004.

BACHELARD. Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. Direção de Emília Viotti da Costa. São Paulo: UNESP, 2010.

BELLO, Angela Ales. Introdução à Fenomenologia. Trad. Ir. Jacina Turolo Garcia e Miguel Mahfoud. Bauru, São Paulo: Edusc, 2006. **Revista Pistis & Praxis: Teologia e Pastoral**, v. 5, n. 1, p. 309-314, 2013. Pontifícia Universidade Católica do Paraná Curitiba, Brasil. Disponível em: Redalyc. Acesso em: 18 out. 2024.

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. Pesquisa Fenomenológica em Educação: Possibilidades e Desafios. **Paradigma**, Maracay, p. 30–56, 2020. DOI: 10.37618/PARADIGMA.1011-2251.2020.p30-56.id928. Disponível em: <https://revistaparadigma.com.br/index.php/paradigma/article/view/928>. Acesso em: 18 out. 2024.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Petrópolis: Vozes, 2014.

BOHNENBERGER, Michele Teresinha Philomena. A Representação da Figura Feminina no Muralismo Mexicano sob a Perspectiva de Gênero. **ANPUH - Simpósio Nacional de História**. Rio de Janeiro, p. 1-15, 2021. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2024-09/1726041600_db442741fdf1ade10b3c96443b379aff.pdf. Acesso em: 5 jan. 2026.

BOHNENBERGER, Michele Teresinha Philomena. **Em Andaimas não se Sobe de Saia: Muralistas Mexicanas Reconfigurando Representações na Arte**. (230 f.). Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2023.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**. Tradução de Roberta Gregoli. São Paulo: Editora da USP, 2013.

BOTTALLO, Maria Fernanda de Carvalho. Uma breve análise da paisagem urbana saudável e viável: a eficácia da Lei Cidade Limpa em São Paulo. **Revista Brasileira de Direito Urbanístico**. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 217-232, 2016. Disponível em: <https://biblioteca.ibdu.org.br/direitourbanistico/article/view/520>. Acesso em: 28 jan. 2026.

BRAGA, Felipe Eduardo Lázaro. Arte Urbana, Arte Contemporânea. **ARS** (São Paulo) [online], 2023, v. 21, n. 48, p. 125-174. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2023.192205>. Epub 07 Ago 2023. ISSN 2178-0447. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars2023.192205>. Acesso em: 15 maio 2024.

BRASIL DE FATO. **Feito com Lama de Brumadinho, Mural em SP Homenageia Tra.** 2026. Disponível em: <https://blog.archtrends.com/osgemeos/>. Acesso em: 01 fev. 2026.

BRASIL. Lei nº 14.996, de 15 de outubro de 2024. Reconhece o grafite e outras manifestações de arte urbana como expressões da cultura brasileira. **Diário Oficial da União:** seção 1, Brasília, DF, 16 out. 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/114996.htm. Acesso em: 10 fev. 2026.

BRAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. Arte, Grafite e o Espaço Urbano. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 4, n. 8, 2013. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3458>. Acesso em: 6 mar. 2026.

BUFFON, Alessandra Daniela; MARTINS, Milene Rodrigues; NEVES, Marcos Cesar Danhoni. A fenomenologia como procedimento metodológico em pesquisa qualitativa na formação de professores. **Revista Eletrônica de Educação**, 2020. Disponível em: (PDF) A Fenomenologia como Procedimento Metodológico em Pesquisa Qualitativa na Formação de professores Phenomenology as a Methodological Procedure in Qualitative Research in Teacher Training. Acesso em: 19 out 2024.

BITTONI, Cinema Documentário como Forma de Pensamento. **REU**, v. 44, nº 1, p. 29-52, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/3311>. Acesso em: 22 fev. 2026.

CADILHO, Carine da Costa. **O Negro e o Mestiço na Pintura de CândidoPortinari da Década de 1930.** (97 f.). Dissertação (Mestrado) - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Rio de Janeiro, 2015.

CAMARGO, Marcia Helena Domingues. **O Reflexo Estético como Reflexo da Realidade:** a Particularidade em Diego Rivera. (102 f.). Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia e Ciências. Marília, 2015.

CAMARGO, Mariela; CAMARGO, Maria Aparecida Santana. O Graffiti Enquanto Pintura Mural Vanguardista: das Ruas para a Arquitetura. **XIV Seminário Internacional de Educação no Mercosul**, Parada Benito. p. 1-8. 2012. Disponível em: <https://home.unicruz.edu.br/mercosul/pagina/anais/2012/Linguagens%20e%20desenvolvimento%20socio-cultural/artigos/o%20graffiti%20enquanto%20pintura%20mural%20vanguardista%20das%20ruas%20para%20a%20arquitetura%20.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2024.

CAMPOS, Ricardo. A Arte Enquanto “Outro”. **V!rus**, São Paulo, n 9, p. 1-11, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/virus/article/view/228690>. Acesso em: 29 out. 2024.

CAMPOS, Ricardo; CÂMARA, Sílvia. **Arte(s) Urbana(s).** 1 ed. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2020.

CARLOS, Ana Fabi Alessandri. **O Espaço Urbano**: Novos Escritos sobre a Cidade, São Paulo: FFLCH, 2007.

CARTOXO, Zalinda. Arte nos Espaços Públicos: a Cidade como Realidade. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-16, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>. Acesso em: 7 jan. 2026.

CASTELLS, Manuel. **A questão urbana**. Trad. de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CDCC USP. **Lixo Extraordinário**. 2010. Disponível em: <https://cdcc.usp.br/lixo-extraordinario/>. Acesso em: 19 fev. 2026.

CHAMIE, Lina. **Kobra auto-retrato**. Produção: Lina Chamie e Vinícius Pardinho. São Paulo: Girafa Filmes, 2022. 84 minutos. (Documentário). Filme original da plataforma *streaming* Prime Video.

COSTA, Luís Edgar de Oliveira; LEITE, Renan Leandro Souza. Força das Ruas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Licenciatura em Artes Visuais. **Seminário de História da Arte Moderna**, 2020. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/636616193/Untitled>. Acesso em: 26 ago. 2025.

DANTAS, Rodrigo Nathan Romanus. **Traçados, Cores e Riscos**: Etnografia de uma Cidade Redesenhada pela Pichação/Graffiti. (177 f.). Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Centro de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Federal de Santa Maria, RS. Santa Maria, 2018.

DELEUZE, Gilles. **A imagem tempo**: cinema 2. Trad. Ir. Jacina Turolo Garcia e Miguel Mahfoud. Bauru, São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho**: Desenvolvimento do Grafismo Infantil. São Paulo: Panda Educação, 2020.

DOURADO, Simone; RIBEIRO, Ednaldo. A Fenomenologia como uma Abordagem Metodológica. In: MAGALHÃES JÚNIOR, Carlos Alberto de Oliveira; BATISTA, Michel Corci (Orgs.). **Metodologia da pesquisa em educação e ensino das ciências**. 2 ed. Ponta Grossa: Atena, 2023. p. 12-30.

DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino; RODRIGUES, Rodrigo Freitas. Reverberações da Semana de 1922: Di Cavalcanti “antes de tudo” um Pintor Atemporal. **Projeto História**, São Paulo, v. 73, p. 102-127. Abr., 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/56915>. Acesso em: 28 jan. 2026.

ECKERT, Cornelia; DIÓGENES, Glória; DABUL, Ligia; CAMPOS, Ricardo. Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 25, n. 55, p. 7-18, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/34KHg8PHmDKqms3S3dX6jkh/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 ago. 2025.

ESCOTILHA. **‘Cidade Cinza’ e a história repetida**. 2017. Disponível em: <https://escotilha.com.br/colunas/a-margem/filme-cidade-cinza-e-a-historia-repetida/>. Acesso em: 21 fev. 2026.

FABIO, Licia. **Artista Plástico Baiano Inaugura Maior Mosaico do Brasil**. 2020. Disponível em: <https://www.liciafabio.com.br/artista-plastico-baiano-inaugura-maior-mosaico-do-brasil/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

FABRIS, Annateresa. Portinari e a Arte Social. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. XXXI, n. 2, p. 79-103, 2005. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/iberoamericana/article/view/1339>. Acesso em: 23 jan. 2026

FAUST, Daiane Cristina; DALMORO, Isabel Cristina; RAMOS, Celso Eduardo Santos. Híbrida Ancestral - Guardiã Brasileira: uma Discussão para Além da Estética. **Sobre Tudo**, v. 12, n. 2, p. 1-28, 2021. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/sobretudo/article/view/5005>. Acesso em: 29 jan. 2026.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As Pesquisas Denominadas “Estado da Arte”. **Educação & Sociedade**, São Paulo, v. 29, n. 79, p. 257-272. 2002. Disponível em: SciELO - Brasil - As pesquisas denominadas "estado da arte" As pesquisas denominadas "estado da arte". Acesso em: 09 nov. 2024.

FRANCO, Maiara Bomfim. **Tela de Mulheres: o Muralismo Feminino na Cidade de Salvador**. (146 f.). Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social. Universidade Católica de Salvador. Salvador, 2022.

FREITAS, Patrícia Martins Santos. Modernismo no Brasil: apontamentos iniciais para uma Revisão do Cânone a partir da Arte Mural. **Farol**, v. 19, n. 29, p. 218-230, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/40157>. Acesso em: 24 jan. 2026.

FURTADO, Janaína Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Graffiti e Pichação: Relações estéticas e intervenções urbanas. **Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual**, Goiânia, v. 7, n. 1, p. 140-154. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/18123>. DOI 10.5216/vis.v7i1.18123 | Visualidades. Acesso em: 29 out. 2024.

GAZETA DO POVO. **“Pixo” revela o universo da pichação e propõe novo olhar sobre São Paulo**. 2009. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/pixo-revela-o-universo-da-pichacao-e-propoe-novo-olhar-sobre-sao-paulo-byxdbutfpmsae9wm1jf2m8mry/>. Acesso em: 23 fev. 2026.

GONÇALVES, Marco Antonio. O Sorriso de Nanook e o Cinema Documental e Etnográfico de Robert Flaherty. **Sociol. Antropol.**, v. 09, p. 543-575, maio-ago. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/s4PDs7m86Md4C88GKvJsQvM/?lang=pt>. Acesso em: 19 fev. 2026.

GRAVURA CONTEMPORÂNEA. **Artistas Gráficos de Arte Urbana que usam o Lambe como Expressão Artística**. 2023. Disponível em: <https://gravuracontemporanea.com.br/rascunho-automatico/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

GRIERSON, John. Primeiros princípios do documentário. In: LABAKI, Amir (Org.). **A Verdade de Cada Um**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 32-44.

GUIMARÃES, Luciano. **A Cor como Informação: a Construção Biofísica, Linguística e Cultural da Simbologia das Cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

GUZMÁN, Patricio. A importância do documentário. In: LABAKI, Amir (Orgs.). **A Verdade de Cada Um**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 217-220.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter, São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: do Direito à Cidade à Revolução Urbana**. Trad. Jeferson Camargo, São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014.

ISODA, Gil Tokio de Tani. **Sobre Desenho: Estudo Teórico-Visual**. (116 f.). Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2013.

IVENS, Joris. Documentário: subjetividade e montagem. In: LABAKI, Amir (Org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 51-60.

JACOBS, Jane. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. 3 ed. Trad. Carlos S. Mendes Rosa, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

JARDIM, Eduardo. Apontamentos sobre o Modernismo. **Estudos Avançados**, v. 36, n. 104, p. 7-16, jan. 2022. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ea/a/rJrjpdNsG4c4BWHgkXT8CHx/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 21 jan. 2026.

JÚNIOR, Juscelino Humberto Cunha Machado. A experiência Muralística Brasileira como Projeto de Construção do Moderno enquanto Cultura. **9º Seminário Docomomo Brasil**, São Paulo, v. 9, p. 1-10, 2011. Disponível em:

<https://publicacoes.docomomobrasil.com/anais/article/view/1183/1085>. Acesso em: 26 jan. 2026.

KOBRA, Eduardo. **Ciência e Fé**. 2022. Disponível em:

<https://www.eduardokobra.com/projeto/47/ciencia-e-fe>. Acesso em: 11 fev. 2026.

KOBRA, Eduardo. **DR. Edson**. 2019. Disponível em:

<https://www.eduardokobra.com/projeto/10/dr-edson>. Acesso em: 11 fev. 2026.

KOBRA, Eduardo. **Riquezas de São Luís**. 2017. Disponível em:

<https://www.eduardokobra.com/projeto/21/riquezas-de-sao-luis>. Acesso em: 22 fev. 2026.

KOBRA, Eduardo. **Um Mundo sem Guerra**. 2024. Disponível em:

<https://www.eduardokobra.com/projeto/55/um-mundo-sem-guerra>. Acesso em: 22 fev. 2026.

KUHL, Beatriz Mugayar. Restauração hoje: método, projeto e criatividade. **Designio**, São Paulo, n. 6, p. 19–33, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Ana Maria Simões, Doralice Barros Pereira, Pedro Henrique Denski e Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

LIMA, Carolina Maria Soares. A Estética da Periferia: Patrimônio ou crime? **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens**, v. 7, n. 2, p. 136-155, jul.

2022. Disponível em: <https://funartemaisdigital.funarte.gov.br/periodicos/a-estetica-da-periferia-patrimonio-ou-crime/>. Acesso em: 13 jan. 2026.

LIMA, Julia L. **O Cinema Documentário e seu Estatuto de Verdade**. Sub-projeto vinculado à pesquisa Texto Fílmico Informação e Memória, UNIRIO, 2005.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho, televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MAC, El. **Monumento do amor**. 2024. Disponível em: <https://elmac.net/murals-outdoors/view/4781593/1/10309167>. Acesso em: 10 fev. 2026.

MAC, El. **Sobre**. 2026. Disponível em: <https://elmac.net/about>. Acesso em: 10 fev. 2026.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Trad. Maria Elisabete Costa. Porto Alegre: Edições 70, 2007.

MARINS, Paulo César Garcez. Um Balanço das Políticas Patrimoniais Federais Após a década de 1980. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 9-28, jan./ abril. 2016. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/eh/a/Yf6CPL5tL3bMZBm4993wDLL/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 9 fev. 2026.

MAXIMOVITZ, Iandra Cabral Herreno. Proibição x Liberdade de Expressão: um Estudo sobre a Lei da Cidade Limpa. **Anuário da Produção de Iniciação Científica Discente**, v. 4, n. 1, 2007. Disponível em: <https://repositorio.pgsscogna.com.br/handle/123456789/1003>. Acesso em: 27 jan. 2026.

MENEZES, José Lúcio da Silva. Modernismo Brasileiro: muito além da Semana de Arte Moderna de 1922. **Dialogia**, São Paulo, n. 16, p. 167-184, 2012. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/3978/2423>. Acesso em: 21 jan. 2026.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. Pesquisa social. O Desafio da Pesquisa Social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 28 ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 9-29.

MISTER WOOD FACTORY. **A Arte do Capitonê**. 2023. Disponível em: <https://www.mrwood.com.br/post/a-arte-do-capiton%C3%AA>. Acesso em: 5 mar. 2026.

MOMBELLI, Neli Fabiane; TOMAIM, Cássio dos Santos. Análise Fílmica de Documentários: Apontamentos Metodológicos. **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação**, v. 8, nº 2, p. 1-17, dez. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21098/0>. Acesso em: 22 fev. 2026.

MONTICELLI, Juliana. **A Integração das Artes Visuais e Arquitetura**: um Estudo de Murais na Cidade de São Paulo. (195 f.). Tese (Doutorado) - Pós-graduação em Artes. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2023.

NARRATIVAS DO REAL. **Why We Fight**: violência simbólica e documentários de propaganda na II Guerra Mundial. 2026. Disponível em: <https://www.narrativasdoreal.com/post/why-we-fight-apontamento-sobre-viol%C3%AAncia->

simb%C3%B3lica-e-document%C3%A1rios-de-propaganda-na-ii-guerra-mundi. Acesso em: 19 fev. 2026.

NASCIMENTO, Jaires Domingas Souza do; ROSA, Acassia dos Anjos Santos. As Vozes Femininas da Revolução Mexicana: uma Perspectiva Decolonial. **Extraprensa**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 57-76, jan/jun. 2024. Disponível em: https://revistas.usp.br/extraprensa/pt_BR/article/view/225930/211403. Acesso em: 6 jan. 2026.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5 ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2010.

NOBRE, Suzy Margaret Damasceno. **Arte Revolucionária: a Função Social da Pintura Mural**. (83 f.). Monografia (Graduação) - Licenciatura em Artes Visuais. Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Itapetininga, 2011.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 23 fev. 2026.

NUNES, Dennys Henrique Miranda. Paisagens: Uma Breve Análise Cultural e Urbana. **Terra Livre**, São Paulo, v.1, n. 61, p. 1-39, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/3446>. Acesso em: 9 jan. 2026.

O'BRIEN, Sarah. **Rewriting Muralism: Aurora Reyes, Muralistas, and the Mexican Mural Renaissance**. (85 f.). Dissertação (Mestrado) - Pós-graduação em *Arts in Art History*. University of Llinois Urbana, Champaign, 2021.

OLIVEIRA, Lysie dos Reis; TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. Desenho, um Testemunho da História. **Graphica 2000**, Ouro Preto, 2000. v. 1. Disponível em: <file:///C:/Users/Pichau/Desktop/Texto%208.%20Desenho%20um%20testemunho.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2025.

OLIVEIRA, Michele Gusmão; MARQUES, Edmilson Ferreira. O Documentário e suas Especificidades. Universidade Estadual de Goiás. CEPE. III CONGRESSO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO DA UEG. **Anais...**, 2016. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/cepe/article/view/8176>. Acesso em: 23 fev. 2026.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

UDIN, Bernard. A Revolução Mexicana. In: LOWY, Michael (Org.). **Revoluções**. Trad. Yuri Martins Fontes. São Paulo: Boitempo, 2009.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte Urbana**, São Paulo: Fapesp, 2000.

PAULINO, Roseli. **Biografia de Eduardo Kobra**. Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/biografia-de-eduardo-kobra/#:~:text=Eduardo%20Kobra%20%C3%A9%20um%20renomado%20artista%20brasileiro%20conhecido>. Acesso em: 23 jun. 2024.

PEIXOTO, Simone. **Pensar o Desenho: Linguagem, História e Prática**. Guarapuara: Unicentro, 2013.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais eletrônicos...** Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 22 de out. de 2024.

PEREIRA, Lais; GODOY, Dalva; TERÇARIOL, Denise. Estudo de Caso como Procedimento de Pesquisa Científica: Reflexão a partir da Clínica Fonoaudiológica. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Santa Catarina, v, 22, n. 3, p. 422-429, 2009. Disponível em: SciELO - Brasil - Estudo de caso como procedimento de pesquisa científica: reflexão a partir da clínica fonoaudiológica Estudo de caso como procedimento de pesquisa científica: reflexão a partir da clínica fonoaudiológica. Acesso em: 23 out. 2024.

PIAZZA, Rosana Dalla; SIMIS, Ariton Omar. O Artivismo e Socialização uma Contribuição da Arte de Rua na Regeneração de Espaços Públicos no Mural de Eduardo Kobra na Unesp de Marília-SP. In: Anais do XIII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2024, São Paulo. **Anais eletrônicos...**, Galoá, 2024. Disponível em: <https://proceedings.science/cieha/cieha-2024/trabalhos/o-artivismo-e-socializacao-uma-contribuicao-da-arte-de-rua-na-regeneracao-de-esp?lang=pt-br>. Acesso em: 02 fev. 2026.

PIRES, Caroline Anielle Souza Batista; NOGUEIRA, Lisandro Magalhães. Olhares com os quais se olha: Desafios da produção de Conhecimento na Análise Fílmica. **Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2012. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2012-69_Olhares_com_os_quais_se_olha.pdf. Acesso em: 25 de out. de 2024.

PIRES, Elena Moraes; SANTOS, Fábio Alexandre dos. A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: graffiti, Lei Cidade Limpa e publicidade urbana. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 26, p. 1-37. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaism/a/pvvg8SNMvD8MmGyZ4v8FvYn/abstract/?lang=en>. Acesso em: 08 nov. 2024.

PIRES, Leticia Marcolino. **Artistas Mulheres no Muralismo Mexicano**. (74 f.). Monografia (Graduação) - Licenciatura em História. Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2023.

PIZZINATO, Adolfo; TEDESCO, Pedro de Castro; HAMANN, Cristiano. Intervenções Visuais Urbanas: Sensibilidade(s) em Arte, Grafite e Pichação. **Psicologia e Sociedade**, São Paulo, v. 29, p. 1-10. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/9knYKjyfyhgmLCDVHkxbz8q/>. Acesso em: 07 nov. 2024.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15. 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 7 jan. 2026.

PRADO, Andreza Silva. Memória e Representação da Luta de Classes na perspectiva da Obra Muralista de David Alfaro Siqueiros. **X Encontro Estadual de História ANPUH Bahia - UESB**, Vitória da Conquista, p. 1-13, 2020. Disponível em: <https://www2.uesb.br/museopedagogico/grupos-de-pesquisa/grupo-de-estudos-de-ideologias-e-lutas-de-classe/>. Acesso em: 28 dez. 2025.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas: Papirus, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...** O que é mesmo documentário? São Paulo: Editora SENAC, 2008

REIFSCHNEIDER, Elisa. Arte em Espaços não Convencionais: Grafite como Força Motriz da Apropriação do Espaço Público Urbano. **Polêm!ca**, Maracanã, v. 15, n. 3, p. 34-47. 2015. Disponível em:

https://www.academia.edu/87692171/Arte_Em_Espa%C3%A7os_N%C3%A3o_Convencionais_Grafite_Como_For%C3%A7a_Motriz_Da_Apropria%C3%A7%C3%A3o_Do_Espa%C3%A7o_P%C3%BAblico_Urbano. Acesso em: 27 maio 2025.

REZENDE, Daniela Gomes. **O Muralismo e os Outros Muralismos Latino-americanos: um Levantamento Bibliográfico e Iconográfico da Arte Mural na América Latina desde a Década de 30. (755 f.).** Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

ROCHFORT, Desmond. **Pintura Mural Mexicana.** México: Noriega, 1993.

RODRIGUES, Laecio Ricardo de Aquino. Notas sobre o Documentário Contemporâneo. **Revista FAMECOS**, v. 27, p. 1-13, jul-dez. 2020. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/35896/26277>. Acesso em: 22 fev. 2026.

RUBBI, Cristiane; MAKOWIECKY, Sandra; A Arte Muralista: um Breve Tour. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, p. 1-27, 2019. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/18083129152020e0002>. Acesso em: 26 jan. 2026.

SACCHELLI, Myriam Janet; CHRISTIANE, Marques Szesz; DITZEL, Carmencita de Holleben Mello. Tópicos em História América II. In: LOPES, Itamar Cardoso; DENIPOTI, Cláudio; JOANILHO, André Luiz (Org.). **Teoria da História IV.** Ponta Grossa: UEPG/NUTEAD, 2010. Disponível em:

https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalogo/16113716022012Historia_das_Americas_II_Aula_1.pdf. Acesso em: 29 dez. 2025.

SALES, Michelle. O Espaço da Arte nos Espaços da Cidade: Estratégias e Enfrentamentos. **17º Seminário Internacional Concepções Contemporâneas em Dança**, Rio de Janeiro. P. 1-12. 2021. Disponível em:

https://www.academia.edu/54692475/O_ESPA%C3%87O_DA_ARTE_NOS_ESPA%C3%87OS_DA_CIDADE_ESTRAT%C3%89GIAS_E_ENFRENTAMENTOS. Acesso em: 7 fev. 2026.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de Imagens.** São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Marcio Antonio Raiol dos. *et al.* Estado da Arte: Aspectos Históricos e Fundamentos Teórico-Metodológicos. **Revista Pesquisa Qualitativa**, São Paulo, v. 8, n. 17, p. 202-220, 2020. Disponível em: <https://editora.sepq.org.br/rpq/article/view/215>. Acesso em: 09 nov. 2024.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica, e Tempo, Razão e Emoção.** 4 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

SEVERINO, Luiz Fernando Monteiro da Silva. **O Graffiti e os Símbolos Urbanos na Arteterapia**. (61 f.) Monografia (Especialização) - Pomar/Favi. Rio de Janeiro, 2019.

SILVA, Adelita Puchalski da Silva; Perigo, Katiucya. Representações Indígenas, o Muralismo Mexicano e a Presença das Artistas Mulheres. In: Anais do 1º Encontro Regional da ANPAP Sul. Curitiba (PR) UNESPAR, Campus de Curitiba I - EMBAP, 2024. **Anais eletrônicos...** Disponível em: www.even3.com.br/anais/1-ANPAP-Sul-e-2-CWB_Latina. Acesso em: 18 jan. 2026.

SILVA, Igor Fonseca; SOFFIATI, Giordano de Carvalho; ALMEIDA, Verbena Córdula. Vincere urbem: O grafite enquanto intervenção discursiva no/do espaço urbano. **Cuedemos.info**, Santiago, n. 58, p. 278-287. 2024. Disponível em: <https://www.scielo.cl/pdf/cinfo/n58/0719-367X-cinfo-58-278.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2024.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Nove Livros para Conhecer a Revolução Mexicana. In: FARIA, João Roberto (Org.). Guia Bibliográfico da FFLCH. São Paulo: **Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**, p. 1-6, 2016. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/guiabibliografico>. Acesso em: 28 dez. 2025.

SOBRAL, Poliana Santiago; LOPES, Priscila Paixão; TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. O desenho como prática de investigação científica: Da percepção ao desenho registro. **Revista Geométrica Gráfica**, 2018. Disponível em: O Desenho Como Prática. TRINCHÃO GLAUCIA | PDF | Science | Conhecimento. Acesso em: 22 maio 2024.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Prioridade do documentário. In: LABAKI, Amir (Org.). **A Verdade de Cada Um**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 190-192.

SOUSA, Nayara da Silva. **A influência do Capital nas Obras do Muralista Eduardo**

STORI, Norberto; MARANHÃO, Romero de Albuquerque. O Mural “Etnias” de Eduardo Kobra na Cidade do Rio de Janeiro. **X World Congress on Communication and Arts**. Salvador, 2017. Disponível em: <https://copec.eu/congresses/wcca2017/proc/works/17.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2026.

TOSI, Marcela de Castro. Las Soldaderas: Mulheres na Revolução Mexicana de 1910. **Outras Fronteiras**, Cuiabá, v. 3, n. 1, p. 142-156, 2016. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/outrasfronteiras/index.php/outrasfronteiras/article/view/184>. Acesso em: 2 jan. 2026.

TRASPADINI, Roberta Sperandio. América Latina no Século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência. **Revista Katálysis**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 566-576, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/nNPdXQ44XhNnnMSjPmKRgkR/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 09 nov. 2024.

TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa; OLIVEIRA, Lysie dos Reis. A História contada a partir do Desenho. **Anais do Graphica 98**. Feira de Santana, p. 156-164. 1998. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/162012337/artigo-trinchao-oliveira-historia-contada-a-partir-do-desenho>. Acesso em: 26 jul. 2025.

TROMBINE, Julia Dorneles; CHAMIS, Luíza Duarte de Giacomo; MONBELLI, Neli Fabiane. Documentário e a busca pela Representação da Realidade. Universidade Franciscana. **Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0693-1.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2026.

TUPYNAMBÁ, Yara. **Muralismo**. Belo Horizonte: Adi Edições, 2013. Disponível em: <https://www.calameo.com/read/00233194476d5c2a4c9d0>. Acesso em: 10 nov. 2024.

UBERTI, Mariete. **O Mural de Eduardo Kobra em Santa Maria: uma Relação com a Arte Pública**. (188 f.). Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, RS. Santa Maria, 2014.

UCHÔA, Fábio Raddi; ADAMATTI, Margarida Maria. Cinema, estilo e análise fílmica. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 22, n. 40, p. 289-308, jan./jun. 2020. Disponível em: (PDF) Cinema, estilo e análise fílmica. Acesso em: 19 out 2024.

VALADARES, Fernanda. A Técnica de Pintura Encáustica ou Sobre o Processo de Estar no Presente. 22º Encontro Nacional ANPAP, Belém, 2013. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2013/comites/pa/Fernanda%20Valadares%20anpap.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2026.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A Arte sem História**. Lisboa: Athena, 2012.

YIN, Robert Kuo-zuir. **Estudo de Caso: Planejamento e Métodos**. Trad. Daniel Grassi, Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZANELATTO, João Henrique; COELHO, Tiago da Silva. Encontros e Desencontros: o Muralismo de Portinari e o Muralismo Mexicano. **Revista de História**, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, p. 261-275, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20782>. Acesso em: 15 jan. 2026.

ANEXOS

ANEXO A - MINIATURA DE MURAIIS DESENHADOS PELA AUTORA

