

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**ARTE URBANA COMO DISCURSO DE
RESISTÊNCIA**

Contracultura, identidades, narrativas

Renata Alcântara Bruni

Dissertação

Mestrado em Design de Comunicação

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Victor Manuel Marinho de Almeida

2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Renata Alcântara Bruni, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Arte urbana como discurso de resistência: contracultura, identidades, narrativas”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Renata A. Bruni

Lisboa,

2025

RESUMO

Esta dissertação investiga a arte urbana como discurso de resistência, entendida como prática estética, cultural e política que transforma o espaço público e dá visibilidade a narrativas marginalizadas. Ao ocupar muros e superfícies da cidade, a arte urbana comunica mensagens de contestação, reforça identidades coletivas e propõe novos modos de apropriação simbólica do espaço. O objetivo central do trabalho é entender se a arte urbana ativista ultrapassa uma função meramente estética e atua de fato como ferramenta crítica e mobilizadora. Para isso, foram definidos objetivos específicos: analisar elementos visuais das obras, identificar temas recorrentes, relacioná-los a contextos sociopolíticos e avaliar a recepção das mensagens por diferentes públicos.

A pesquisa adota uma metodologia mista, que combina etnografia, análise de conteúdo e inquéritos online. As obras de arte presentes em Lisboa e Almada foram classificadas em cinco categorias — *Metalinguagem*, *Direitos Humanos*, *Identidade*, *Política* e *Território* — e avaliadas através de indicadores qualitativos (*Ativador de Curiosidade e Atenção*, *Inconformismo*, *Obra no Espaço Público* e *Eficácia da Mensagem*) e quantitativos (*Traços Linguísticos*, *Estado de Conservação*, *Escala*, *Cor e Técnica*).

Os resultados indicam que categorias como *Política* e *Direitos Humanos* apresentam maior eficácia comunicativa, sobretudo quando combinam símbolos reconhecíveis, cores fortes e grande escala. Já categorias como *Território* e *Metalinguagem* mostraram menor impacto, evidenciando a influência do contexto e da intenção autoral na clareza da mensagem.

É possível concluir que a arte urbana de resistência se afirma como prática híbrida e multidisciplinar, capaz de transformar a paisagem citadina, estimular a reflexão crítica e contribuir para a construção de identidades coletivas, movimentos de resistência e sentimento de pertencimento.

Palavras-Chave:

Arte urbana; narrativas de resistência; design e contracultura; identidades coletivas; ativismo através da arte.

ABSTRACT

This dissertation investigates urban art as a discourse of resistance, understood as an aesthetic, cultural, and political practice that transforms public space and gives visibility to marginalized narratives. By occupying walls and urban surfaces, urban art communicates messages of dissent, reinforces collective identities, and proposes new modes of symbolic appropriation of space.

The main objective of this work is to understand whether activist urban art goes beyond a merely aesthetic function and actually acts as a critical and mobilizing tool. To this end, specific goals were defined: to analyze the visual elements of the artworks, identify recurring themes, relate them to sociopolitical contexts, and assess how different audiences interpret and receive these messages.

The research adopts a mixed methodology that combines ethnography, content analysis, and online surveys. Urban artworks found in Lisbon and Almada were classified into five thematic categories — *Metalinguage*, *Human Rights*, *Identity*, *Politics*, and *Territory* — and evaluated using qualitative indicators (Curiosity Trigger, Nonconformity, Artwork in Public Space, and Message Effectiveness) and quantitative ones (Linguistic Features, State of Conservation, Scale, Color, and Technique).

The results indicate that categories such as Politics and Human Rights display greater communicative effectiveness, particularly when they combine recognizable symbols, strong colors, and large scale. Meanwhile, categories such as Territory and Metalinguage showed less impact, highlighting the influence of context and authorial intent on message clarity.

It is possible to conclude that urban art of resistance asserts itself as a hybrid and multidisciplinary practice, capable of transforming the cityscape, fostering critical reflection, and contributing to the construction of collective identities, resistance movements, and a sense of belonging.

Keywords:

Urban art; narratives of resistance; design and counterculture; collective identities; activism through art.

“A escrita acadêmica e a arte urbana têm muitas semelhanças e, nesta era de produção e consumo rápidos de imagens e textos, este volume oferece uma pausa para abraçar a arte de escrever em paredes e páginas, bem como o ofício de escrever sobre a escrita nas paredes.”

(Konstantinos Avramidis e Myrto Tsilimpounidi)

Índice

RESUMO	3
ABSTRACT	4
I. Lista de figuras	8
II. Lista de tabelas	10
PARTE I	11
Introdução	11
1. Arte Urbana: uma contracultura	18
1.1. O graffiti	20
1.2. O pós-graffiti e a definição de arte urbana	25
1.3. Arte urbana vs. Graffiti: diferenças práticas	27
1.4. A cidade como um corpo sujeito à registros e disputas	31
2. Identidades e narrativas de resistência	34
2.1. Resistência política	34
2.2. Afirmação de identidades culturais e locais	36
2.3. Memória e contra-narrativas históricas	38
2.4. A metalinguagem como narrativa de resistência	40
PARTE II	43
3. Às margens: uma análise da arte urbana	43
3.1. Os métodos de GIOIA e Susan Hiller	43
3.1.1. Metodologia de GIOIA	43
3.1.2. Susan Hiller	44
3.2. Opções metodológicas	46
3.3. Mapeamento das obras e perímetro selecionado	49
4. Categorias e subcategorias da pesquisa	52
5. Indicadores de Análise	56
5.1. Indicadores qualitativos	60
5.1.1. Ativador de Curiosidade e Atenção	60
5.1.2. Inconformismo	62
5.1.3. Obra e o Espaço Público	65
5.1.4. Eficácia da Mensagem	67
5.2. Indicadores quantitativos	70
5.2.1. Traços Linguísticos	70
5.2.2. Estado de Conservação	73
5.2.3. Escala	75
5.2.4. Cor	77
5.2.5. Técnica	79
PARTE III	80
6. Análise e interpretação dos dados	80

6.1. Análise das obras de arte urbana coletadas	80
6.2. Análise de conteúdo de entrevistas	85
7. Considerações finais	88
8. Referências bibliográficas	93
Apêndices	

I. Lista de figuras

Figura 1: Darryl McRay, AKA Cornbread, Philly Hip-Hop Foundation.

Figura 2: Tags em Lisboa. Fonte: Ricardo Campos (2019).

Figura 3: Throw-up em Lisboa. Fonte: Ricardo Campos (2019).

Figura 4: Graffiti masterpiece. Fonte: Ricardo Campos (2019).

Figura 5: Mural do artista português Vhils, em São Paulo. Fonte: BA Street Art.

Figura 6: mural escrito "Leave us a loan" pelo artista ±MaisMenos± na Inglaterra. Fonte: Instagram ±MaisMenos±.

Figura 7: Mural "Baixar as rendas, reabitar a cidade", Lisboa. Fonte: Reuters e Moraremlisboa.org.

Figura 8: Mural de Banksy no muro de Belém, Cisjordânia, 2005. Fonte: Markus Otner.

Figura 9: Mural dedicado ao rapper Sabotage, artista Seco Sanchez. Fonte: Instagram.

Figura 10: Mural dedicado ao rapper Sabotage, artista Starley. Fonte: Arte Fora do Museu.

Figura 11: Escadaria em São Paulo pintada em homenagem a Marielle Franco. Fonte: Luduvico.

Figura 12 e 13: Obras do artista ±MaisMenos±, Lisboa — "Ser poeta é ser mais alvo" e "A cidade líquida". Fonte: Instagram ±MaisMenos±.

Figura 14: Obra "Graffiti Removal", Banksy, Londres, 2008. Fonte: Bradshaw Foundation.

Figura 15: Dedicated to the Unknown Artists, Susan Hiller. Fonte: Hyman Collection.

Figura 16: Rough Sea Set, Susan Hiller. Fonte: Hyman Collection.

Figura 17: Mapa com distribuição das obras coletadas. Fonte: Autora (2025).

Figura 18: Diagrama de distribuição de categorias e subcategorias de obras analisadas. Fonte: Autora (2025).

Figura 19: Exemplo de obra com alto grau de Ativador de Curiosidade e Atenção (Eric Ve). Fonte: Autora (2025).

Figura 20: Exemplo de obra com baixo grau de Ativador de Curiosidade e Atenção (Stencil “Palestina Livre e Independente”). Fonte: Autora (2025).

Figura 21: Mural de alto Inconformismo (Afonso). Fonte: Autora (2025).

Figura 22: Obra exemplo de grande impacto no Espaço Público (Effe News). Fonte: Autora (2025).

Figura 23: Obra exemplo de Eficácia da Mensagem alta (Inês Arisca). Fonte: Autora (2025).

Figura 24: Obra exemplo de Eficácia da Mensagem média. Fonte: Autora (2025).

Figura 25: Obra com alta eficácia comunicativa e traços linguísticos (“Queremos Paz”, Halfstudio). Fonte: Autora (2025).

Figura 26: Obra sem traços linguísticos, de AKA Corleone. Fonte: Fonte: Autora (2025).

Figura 27: Obra com baixa eficácia mesmo com texto extenso (Direitos Humanos). Fonte: Autora (2025).

Figura 28: Obra exemplo de Eficácia da Mensagem baixa e mau estado de conservação (Henry). Fonte: Autora (2025).

Figura 29: Obra bem preservada, com alta eficácia comunicativa (Lilli Marlit). Fonte: Autora (2025).

Figura 30: Mural de grande escala e alta eficácia (Jorge Charrua). Fonte: Autora (2025).

Figura 31: Obra exemplo de pequena Escala. Fonte: Autora (2025).

Figura 32: Obra de AKA Corleone com uso simbólico de cor (Palestina). Fonte: Autora (2025).

Figura 33: Obra em tons monocromáticos no Parque das Nações. Fonte: Autora (2025).

Figura 34: Obra exemplo de alta eficácia para a categoria Política. Fonte: Autora (2025).

Figura 35: Exemplo de média eficácia para a categoria Política. Fonte: Autora (2025).

Figura 36: Obra sem traços linguísticos, mas com alta eficácia em sua mensagem comunicativa (AKA Corleone). Fonte: Autora (2025).

II. Lista de tabelas

Tabela 1: Comparação entre graffiti e arte urbana. Tabela adaptada e traduzida de Boscaino (2021). Fonte: Boscaino (2021).

Tabela 1.2: Comparação complementar entre processo de produção na arte urbana e no graffiti. Fonte: Autora (2025), adaptado de Boscaino (2021) e Conklin (2012).

Tabela 2: Características dos indicadores de análise qualitativos. Fonte: Autora (2025).

Tabela 3: Análise de entrevista com o Presidente da Junta de Freguesia do Parque das Nações, Carlos Ardisson. Fonte: Autora (2025).

Tabela 4: Análise de entrevista com a curadora de arte Giulia Luppo. Fonte: Autora (2025).

PARTE I

Introdução

Encarar a paisagem urbana é confrontar um emaranhado de signos visuais carregados de mensagens (Krenzinger, 2018) — que falam sobre quem somos, o que desejamos e contra o que resistimos. O impulso de inscrever símbolos na paisagem é tão antigo quanto a própria existência humana, pois o homem é, por natureza, um ser comunicativo (Campos & Câmara, 2019). Pintadas em muros, essas intervenções visuais funcionam como formas de narrativa pública, que dão voz a grupos marginalizados, contestam estruturas de poder e reconfiguram o modo como os espaços urbanos são percebidos e vividos. Mesmo em sua natureza efêmera, essas imagens resistem enquanto veículos simbólicos de crítica, memória e identidade.

A arte urbana pertence a um movimento de contracultura que desafia a ordem e as regras impostas (Ulmer, 2016) e tem emergido como uma poderosa forma de expressão cultural. Não apenas em termos estéticos, mas também como um meio de transformação social e política, ela tem desempenhado um papel crucial na representação dos espaços urbanos, nas interações comunitárias e na construção da identidade local (Avramidis & Tsilimpounidi, 2017).

Ao ser projetada para o espaço público, esta arte busca um contato direto e imediato com os espectadores, utilizando elementos visuais que, muitas vezes, falam diretamente à cultura e à linguagem local. Segundo Avramidis & Tsilimpounidi (2017) “estas reapropriações do espaço público, frequentemente ilegais, criam um espectro de representações urbanas alternativas e, muitas vezes, subversivas, que expõem as histórias não contadas no terreno” (idem, p. 5).

A partir destes temas, surge o interesse em compreender as mensagens que a arte urbana de resistência comunica no espaço público e sua eficácia. Este trabalho parte do pressuposto de que tais obras, frequentemente inseridas em contextos de tensão social e política, articulam discursos críticos, constroem narrativas alternativas e atuam como ferramentas de contestação e mobilização

coletiva. O corpo analítico deste estudo insere-se no campo da semiótica, entendendo as obras como sistemas de signos que produzem sentidos e disputam significados no espaço urbano. Nesse sentido, recorre-se à contribuição de Barthes (1984), que entende a leitura das imagens e dos textos como processos de significados múltiplos, capazes de revelar camadas ideológicas e sociais subentendidas ao discurso visual.

Objetivos

Esta dissertação surge do interesse em compreender se, as mensagens que a arte urbana de resistência comunica, têm eficácia. Partindo do pressuposto de que tais obras, frequentemente inseridas em contextos de tensão social e política, articulam discursos críticos, constroem narrativas alternativas e atuam como ferramentas de contestação e mobilização coletiva.

Pode-se dizer que o objetivo principal deste trabalho é compreender se a arte urbana, especialmente aquela de caráter ativista, efetivamente cumpre o discurso de resistência que a acompanha — ou seja, se ela ultrapassa uma função meramente estética e atua como ferramenta crítica e transformadora. É importante destacar que, neste estudo, não se considera a avaliação estética das obras coletadas e nem se adota qualquer abordagem voltada às suas vertentes artísticas. O foco está em seu conteúdo simbólico, político e comunicativo, e na forma como essas dimensões se manifestam no espaço público.

A partir disto, esta dissertação é guiada por uma pergunta central e por questões secundárias que aprofundam diferentes aspectos do fenômeno estudado. Pergunta principal:

1. Qual é o papel da arte urbana na transformação do espaço público, na formação da identidade local e na promoção do sentimento de pertencimento da comunidade?

Desta primeira pergunta, surgem as secundárias:

1. De que maneira a arte urbana de resistência comunica sua mensagem ao público, e de que forma seus elementos visuais influenciam a eficácia dessa comunicação?

2. Quais são os temas recorrentes presentes nas obras de arte urbana de resistência?
3. De que forma o contexto sociopolítico influencia a produção e a interpretação das obras de arte urbana de resistência?

Desta maneira, esta dissertação é separada em uma fase inicial exploratória, uma segunda fase generativa e a terceira fase sendo analítica e avaliativa, explicadas a seguir juntamente da metodologia de pesquisa.

A partir destas perguntas de investigação, foi possível estabelecer duas hipóteses sobre o tema:

1. A arte urbana participa ativamente da construção da cidadania, ao estimular a consciência crítica, a identidade coletiva e o engajamento social.
2. A arte urbana de resistência comunica suas mensagens de forma eficaz, utilizando elementos visuais simbólicos e acessíveis que favorecem a interpretação pelo público.

Pode-se dizer então, que o objetivo geral da investigação é compreender se a arte urbana de resistência ultrapassa o papel meramente estético e atua efetivamente como ferramenta crítica, mobilizadora e transformadora no espaço público.

Deste objetivo geral, desencadeiam-se objetivos específicos para o estudo:

1. Compreender como a arte urbana de resistência contribui para a transformação do espaço público e a construção da identidade local.
2. Analisar os elementos visuais e discursivos presentes nas obras, avaliando sua eficácia comunicativa.
3. Estudar os temas recorrentes em obras de arte urbana de resistência, relacionando-os a contextos sociopolíticos específicos.
4. Recolher e documentar obras de arte urbana de resistência em perímetros específicos de Lisboa e Almada.

5. Desenvolver indicadores qualitativos e quantitativos para análise da eficácia comunicativa dessas obras.
6. Avaliar a recepção das mensagens por diferentes públicos, considerando variáveis de repertório visual e contexto cultural.

Metodologia

Partindo do princípio de que a arte urbana é um fenômeno cujos valores e mensagens de comunicação são permeados por múltiplos fatores — técnica utilizada, presença de traços linguísticos, inserção espacial —, esta pesquisa adota uma metodologia mista, combinando abordagens qualitativas e quantitativas.

A primeira parte da pesquisa busca contextualizar a arte urbana de resistência na atualidade e entender sua história. Nessa fase exploratória, a dissertação se debruça sobre a literatura existente no tema e busca enquadrar a arte urbana como uma forma de contracultura. Adicionalmente, busca-se identificar quais são os temas recorrentes nas obras de arte urbana de cunho contestatório. Trata-se de uma etapa na qual que se busca compreender quais discursos são mobilizados por essas produções, especialmente em contextos marcados por opressão, desigualdade e luta por reconhecimento. A arte urbana, nesse sentido, emerge como ferramenta de protesto e afirmação de identidade coletiva.

Na segunda parte da investigação, de caráter generativo, foi realizada a coleta e sistematização de dados a partir da seleção de obras e da pesquisa de metodologias específicas de análise. Nessa etapa, foram definidos indicadores que permitiram gerar informações sobre diferentes categorias de estudo. Assim, essa fase teve como objetivo produzir uma base empírica consistente, a partir da qual se tornou possível aprofundar a análise e estabelecer relações entre as obras e os indicadores definidos para a investigação.

Já na terceira parte, de caráter analítico, procede-se à interpretação e avaliação dos dados recolhidos na etapa anterior, buscando identificar padrões, recorrências e contrastes entre as obras analisadas. Essa fase aprofunda a leitura crítica dos resultados, permitindo compreender como determinados

elementos formais, simbólicos e contextuais se manifestam nas diferentes obras. A partir da aplicação dos indicadores, torna-se possível avaliar o impacto estético, social e espacial das obras, bem como reconhecer tendências na forma como a arte urbana dialoga com o ambiente e com o público, consolidando o caráter reflexivo da investigação.

Abordagem qualitativa

A investigação qualitativa fundamenta-se principalmente na etnografia (Geertz, 1989), estratégia que permite uma “descrição densa” dos significados culturais atribuídos às manifestações urbanas. Essa imersão no ambiente urbano, realizada em zonas específicas de Lisboa e Almada, possibilitou observar as obras em seu contexto original, registrar aspectos do entorno e captar impressões e narrativas locais por meio de conversas informais com moradores e transeuntes.

Complementarmente, recorreu-se à análise de conteúdo (Bardin, 2011) para examinar tudo que foi documentado. Esse procedimento envolveu a classificação das obras em categorias e subcategorias temáticas, permitindo identificar padrões, discursos recorrentes e estratégias visuais empregadas. As imagens captadas foram organizadas e submetidas a uma leitura crítica orientada pelos indicadores de análise.

Abordagem quantitativa

Para validar e ampliar a interpretação dos dados qualitativos, aplicaram-se inquéritos online direcionados a dois públicos distintos:

1. Público geral: pessoas sem vínculo direto com a área de comunicação visual, de diferentes faixas etárias e formações.
2. Grupo especializado: profissionais e estudantes de design, artes visuais, fotografia, marketing e comunicação, considerados “experts” pela familiaridade com linguagens visuais.

Essa segmentação permitiu comparar percepções e avaliar se a mensagem de comunicação de resistência era igualmente clara e eficaz para públicos com repertórios distintos. As respostas destes inquéritos ajudaram a

confirmar — ou relativizar — os cinco indicadores de análise qualitativos analisados, que serão explicados a seguir.

Criação de categorias e subcategorias

A análise dos dados obtidos nesta dissertação, realizada por meio de uma abordagem temática, revelou uma “estrutura multidimensional do mundo da arte urbana” (Boscaino, 2021). Tal constatação indica que a arte urbana não pode ser compreendida de maneira linear ou unidimensional, uma vez que envolve diferentes agentes, contextos, significados e modos de produção e recepção que se entrelaçam de forma complexa (idem, 2021).

Seguindo essa perspectiva, após as primeiras coletas de imagens, uma análise inicial permitiu identificar grandes categorias temáticas de resistência presentes nas obras estudadas. Posteriormente, com novas visitas de campo e mais coleta de material visual reunido, essa estrutura analítica foi refinada, possibilitando a identificação de subcategorias dentro dessas categorias. Esse processo reforça a natureza dinâmica e multifacetada da arte urbana, em consonância com a noção de estrutura multidimensional proposta por Boscaino.

As grandes categorias observadas foram: *metalinguagem*, *direitos humanos*, *identidade*, *política* e *território*. A categoria *metalinguagem*, em particular, reúne obras que dialogam com o próprio fazer artístico, explorando representações sobre a prática da arte urbana, o papel do artista e as interações entre a obra e o espectador. Essas criações frequentemente incorporam elementos auto reflexivos, como imagens de artistas em ação ou referências visuais a outras intervenções, criando camadas de significado que ampliam a experiência estética para além do conteúdo representado.

Criação de indicadores de análise

Os indicadores de análise foram concebidos como ferramentas para avaliar se a obra cumpre seu objetivo de comunicação e transmite sua mensagem de resistência de forma eficaz. Eles se dividem em:

1. Qualitativos: avaliam aspectos subjetivos e interpretativos, como *Grau de Inconformismo*, *Obra no Espaço Público*, *Ativador de Curiosidade* e

Atenção e, por fim, *Eficácia da Mensagem*. Esses têm maior peso analítico.

2. Quantitativos: registram características mensuráveis, como *Traços Linguísticos, Estado de Conservação, Escala, Cor e Técnica*.

Os quatro primeiros indicadores foram pensados para a escala do pedestre, considerando a experiência sensorial e intelectual do transeunte que se depara com a obra. Inspirados em princípios da Gestalt e nas ideias da psicologia visual de Arnheim (1980), esses indicadores captam desde o impacto visual imediato até a interpretação crítica e o engajamento com a mensagem.

A criação destes indicadores marca o momento em que a dissertação se volta para uma interpretação mais detalhada da comunicação dessas obras de arte de resistência, considerando a eficácia dos indicadores visuais e seus efeitos na audiência.

A última parte da pesquisa abordará como os indicadores contribuem para a transmissão de suas mensagens e como as diferentes formas de arte urbana podem variar em sua eficácia, dependendo do contexto social e cultural em que estão inseridas. A análise é realizada em um perímetro específico de Lisboa, mas a intenção do trabalho é que ela possa ser feita em qualquer zona e contexto. Nesta fase são produzidas fichas que documentam e catalogam todo o material coletado e suas categorias propostas.

Com base nessa estrutura — combinação de métodos qualitativos e quantitativos, aliada à criação dos indicadores de análise — é possível compreender como essas obras se articulam no espaço público, quais discursos mobilizam e quão eficazes eles são na transmissão de suas mensagens.

Assim, a investigação contribui para uma compreensão mais ampla da cultura contemporânea na cidade através de tabelas catalográficas, que têm um propósito analítico e descritivo das obras de artes. A dissertação propõe investigar a arte urbana de resistência como um fenômeno complexo e multifacetado, capaz de gerar um impacto profundo não só na estética da cidade, mas também na formação de uma identidade coletiva e no fortalecimento de movimentos de resistência e transformação social.

1. Arte Urbana: uma contracultura

Segundo Roszak, “A contracultura define-se à medida que é confrontada com questões inegavelmente urgentes de justiça social.”¹ (1969, p. 68).

O termo contracultura nasce na década de 1960, pós Segunda Guerra Mundial, para descrever o fenômeno cultural de contestação ao modo de vida capitalista da época. Roszak foi um dos primeiros a cunhar e usar o termo em seu livro *The Making of a Counter Culture*, publicado em 1969, ao descrever o movimento que contestava os valores, as normas e o estilo de vida norte-americano, encabeçado pela nova geração: os jovens.

De acordo com Pereira:

O termo contracultura foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições do Ocidente (1983, p. 8).

Neste sentido, um dos principais elementos que motivaram os jovens a irem contra a ordem estabelecida foi o que Roszak (1969) definiu como “tecnocracia”: uma forma de organização social inteiramente regida pela lógica administrativa, onde os indivíduos são visto como peças de uma máquina, que funciona de maneira automática, de acordo com as exigências do sistema. O objetivo da tecnocracia é manter a sociedade funcionando em sua máxima eficácia.

Assim, os jovens da época procuravam caminhos alternativos à lógica cultural do capitalismo ocidental. Nesse momento, as cidades cresceram de forma rápida e desordenada, sobretudo na Europa e na América do Norte (Krenzinger, 2018). Esse movimento atraiu populações em busca de melhores condições de vida, mas que acabaram por se instalar nas zonas periféricas e em

¹Tradução da autora desta investigação para a citação “Counter culture finds itself when confronted by undeniably urgent questions of social justice.” (Roszak, 1969, p. 68).

bairros pouco valorizados, muitas vezes resultado da especulação imobiliária. Nesses territórios, formaram-se comunidades com referências culturais próprias, que criaram novos modos de expressão e convivência.

É nesse cenário que emergem as chamadas subculturas juvenis: grupos de jovens que se identificavam entre si a partir de estilos, gostos, atitudes e formas de se comportar que os distinguiram do padrão dominante.

Assim surge o movimento Hippie, nos Estados Unidos, que manifestava sua crítica à sociedade por meio da recusa em se integrar às formas de vida previstas pelo sistema. Além disso, outros movimentos emergem, como por exemplo o Hip-Hop, que dão início a novas artes e vanguardas. Segundo Melo:

Desta forma, os movimentos da contracultura, segundo Roszak, tomaram vários caminhos: desde a arte de vanguarda, misticismos, esoterismos, liberalização sexual até experimentos com drogas psicodélicas, tidos como experiências que faziam expandir a mente e a percepção da realidade, quando sabemos que os efeitos das drogas não são tão benéficos assim (2017, p. 87).

É neste momento que podemos fazer associação do crescimento e do legado da contracultura nas cidades, ao surgimento de várias vertentes da arte: música, teatro, performances, artes plásticas e por fim, a arte urbana.

A arte urbana pertence ao movimento da contracultura que desafia a ordem e as regras impostas (Ulmer, 2016) e emergiu como uma poderosa forma de expressão cultural. Não apenas em termos estéticos, mas também como um meio de transformação social e política, a arte urbana — nesta investigação também referenciada pela sigla AU — atua como um agente transformador ao representar espaços urbanos, fomentar interações comunitárias e contribuir para a construção simbólica da identidade local (Avramidis & Tsilimpounidi, 2017). De acordo com Ulmer (2016), a AU “trata-se de um ato de resistência que reclama o espaço na linha de visão do público.”

Assim, conclui-se que as práticas de AU alcançaram um status quase mítico entre subculturas, historiadores da arte e o público em geral, já que têm forte apelo visual e despertam um interesse midiático. A percepção sobre elas, porém, varia: para alguns, estão associadas a vandalismo, à uma juventude marginalizada e delinquência; para outros, representam expressão livre. Parte

de seu fascínio vem do fato de que tais formas permitem ao público compreender as entrelinhas de uma cidade sem recorrer às narrativas oficiais (Avramidis & Tsilimpounidi, 2017).

1.1. O graffiti

Se a arte pode ser entendida como uma ferramenta de comunicação, capaz de condensar e transmitir mensagens de resistência, que se manifestam para contrapor processos políticos, sociais e culturais específicos, torna-se necessário conceituar e definir essa prática, categorizando-a em diferentes expressões, técnicas e contextos de produção.

É quase impossível definir a arte urbana sem antes citar a sua prática "mais velha" e "quase prima": o graffiti. Antes da estabilização do termo e definição de arte urbana e o fenômeno pós-graffiti, é necessário apresentar uma breve contextualização da prática do graffiti e analisar as suas principais características.

Segundo Campos & Câmara (2019, p. 63), o graffiti pode ser definido como "uma produção visual tipicamente urbana" cuja presença tornou-se quase universal, o que nos permite falar dele como uma linguagem global. Ainda assim, essa dimensão não elimina as diferenças locais: em cada contexto urbano, o graffiti assume características específicas, moldadas pelas experiências culturais e sociais de cada lugar.

Historicamente, o termo graffiti foi empregado para designar inscrições realizadas sem caráter oficial ou autorização prévia em espaços públicos, abrangendo qualquer técnica, suporte ou estilo (Neves, 2017). Conforme Campos & Câmara:

Graffiti corresponde ao plural do italiano *graffito* que, por sua vez, deriva do grego *graphein* (escrever). Este termo remete historicamente para manifestações expressivas (caligráficas, imagéticas, etc.) imprevisíveis, efêmeras, não aprovadas ou de índole transgressiva, que se servem do espaço público para adquirirem existência. (2019, p. 64).

A palavra aparece, por exemplo, na Antiguidade clássica (Campos & Câmara, 2019), em relatórios de arqueólogos do século XIX, utilizada para diferenciar inscrições oficiais daquelas não oficiais encontradas nas escavações de Pompéia e Roma (Neves, 2017). No entanto, esta definição é complexa, já que não é possível definir com certeza a origem do movimento e acaba por ter interpretações que se sobrepõem:

A palavra graffiti associa-se a inscrições não oficiais, não autorizadas, que ocorrem no espaço público, independentemente da técnica, meio ou estilo, palavra, por exemplo, que surge nos relatórios dos arqueólogos do séc. XIX como forma de diferenciação entre inscrições oficiais e não oficiais encontradas nas escavações de Pompeia. Por outro lado, a palavra Graffiti tem sido também utilizada para identificar um conjunto de convenções estilísticas e subculturais que se desenvolveram a partir do final da década de 1960 nos EUA. (idem, p. 121-122).

As primeiras observações da prática do graffiti podem ser vistas desde 1866 (Krenzinger, 2018), quando uma revista francesa notou que “as paredes são o meio natural de intercâmbio para os rapazes de rua” (Stahl, 2009 apud Krenzinger, 2019. P. 40), destacando uma estreita relação entre o artista e a rua. Ainda na Europa, em Paris, o fotógrafo Brassai, em 1933, também revela essa relação de transgressão através de ensaios fotográficos. Por anos, Brassai registrou fotograficamente essas inscrições espalhadas pela cidade e sua atenção ajudou a valorizar o graffiti como expressão estética e cultural.

De fato, estudos diversos (Gari, 1995; Waclawek, 2011) convergem em apontar o caráter subversivo dessa prática: trata-se de uma expressão não autorizada, realizada muitas vezes sob anonimato, para atingir o poder, e em lugares inusitados: “comboios, as prisões, as casas de banho públicas, os monumentos e, claro, os muros e as paredes das cidades.” (Campos & Câmara, 2019, p. 65).

Gari, citado por Campos & Câmara (2019), distingue o graffiti a partir de duas tradições principais. Um é o modelo europeu, com raízes na escrita de frases curtas, de tom filosófico, poético ou até humorístico, com pequenas frases ou slogans gravados nos muros. Já o outro modelo, é o norte americano: menos preso à tradição literária e mais conectado com a cultura visual e com os meios

de comunicação de massa. Pode-se dizer, então, que o modelo europeu é mais ligado ao pensamento e às críticas sociais, e o modelo norte americano provém de movimentos culturais, como o Hip-Hop, que será explicado a seguir.

É este segundo modelo, que tem um maior foco na imagem e no impacto visual, que acabou ganhando maior projeção no mundo ocidental e se espalhou de forma marcante pelo espaço urbano contemporâneo.

O graffiti norte americano tem suas raízes nos anos 1960, nas ruas da Filadélfia e no sistema de metrô de Nova Iorque (Avramidis & Tsilimpounidi, 2017), quando jovens de comunidades marginalizadas começaram a marcar o território com inscrições nas paredes — um gesto que representava tanto uma forma de afirmação identitária como um modo de se apropriar do espaço público. Um marco dessa transformação foi o artista Cornbread (figura 1), considerado o primeiro escritor moderno de graffiti (Boscaino, 2022). Inicialmente, ele utilizava a tinta em spray para chamar a atenção de uma mulher, mas logo a prática se tornou um meio de protesto contra as desigualdades sociais que atingiam as comunidades desfavorecidas. Seu trabalho ganhou visibilidade de seus pares e expandiu-se para comissões e ações de maior destaque.

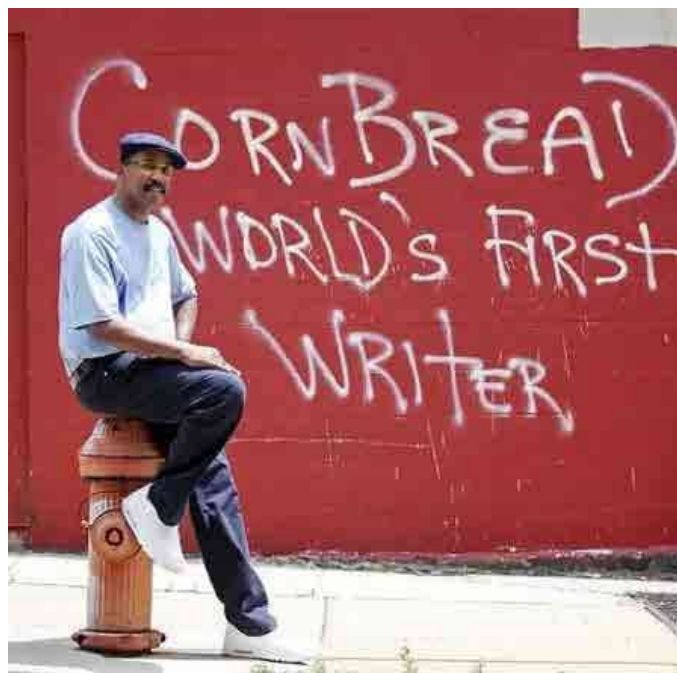


Figura 1: Artista Cornbread em frente a um graffiti com os dizeres "Cornbread, primeiro escritor do mundo." Fonte: Philly Hip Hop Foundation.

O uso do spray foi decisivo nesse momento. Além de barato e portátil, era a ferramenta ideal para intervenções rápidas e arriscadas, já que a prática do graffiti era, em grande parte, ilegal (Ferrell, 1995). A partir daí, o termo graffiti passou a ser associado às produções visuais ligadas às gangues urbanas das grandes cidades americanas nos anos 1970, surgindo como resposta a um cenário de pobreza, racismo, violência e degradação do espaço público:

[...] Mas esta guerra das paredes é, mais profundamente, uma guerra dos mundos.

Pois o grafite não apenas confronta e resiste a um ambiente urbano de comunidades fragmentadas e espaços segregados, mas também constrói ativamente alternativas a esses arranjos. (idem, p. 37)²

O graffiti nesse período consolidou-se sobretudo na forma dos *tags*³, assinaturas rápidas espalhadas pelos bairros, uma prática que visava alcançar visibilidade máxima. Sua característica de alta reprodutibilidade cumpria o objetivo máximo do artista: estar presente em toda a cidade. Inicialmente, essas tags eram apenas nomes e apelidos dos artistas, também conhecidos como *taggers* ou *writers*. No entanto, a prática evoluiu para maiores dimensões, slogans e *letterings* mais elaborados, conhecidos como *throw-ups*⁴ (*assinatura em grande escala*) e em seguida, evoluindo para o *masterpiece*⁵ (produções maiores, traduzidas literalmente para obras de arte). A masterpiece é um tipo de graffiti que se aproxima da pintura mural e que acabou dando origem a um subgênero conhecido como graffiti artístico (Campos & Câmara, 2019).

Abaixo, nas figuras 2, 3 e 4, é possível ver a diferença gráfica e técnica entre as *tags*, *throw-ups* e *masterpiece*.

² Tradução da autora desta investigação de trecho do texto *Urban Graffiti: Crime, Control, And Resistance*, Jeff Ferrell, 1995.

³ A marcação *tag* refere-se explicitamente à escrita da assinatura do artista (ou do seu pseudônimo ou logotipo) em uma superfície pública. A assinatura distinta é conhecida como *tag*, e o artista é designado coloquialmente como *tagger* ou *writer*. Definição traduzida pela revista EDEN. Disponível em 17 de junho de 2025. <https://www.edenart.com/news/graffiti-vs-tagging>.

⁴ Campos & Câmara (2019, p. 75) sugerem que os *throw-ups* são "*tags* de grandes dimensões nas carruagens do metro de Nova Iorque."

⁵ Obras mais complexas, que se distinguiam tanto pela qualidade quanto pela sofisticação gráfica (Campos & Câmara, 2019).



Figura 2 e 3: Esquerda: *Tags*, Lisboa. Direita: *Throw-up*, Lisboa. Fonte: Ricardo Campos (2019).



Figura 4: Graffiti *masterpiece*. Fonte: Ricardo Campos (2019).

O graffiti, desde cedo, foi alvo de criminalização (Ferrell, 1995), visto que diversas leis foram criadas com a intenção de travar a prática que era crescente. No entanto, a repressão não foi suficiente para conter o movimento. Pelo contrário, a resistência dos *taggers*, somada à difusão e comercialização do Hip-Hop, acabou por tornar o graffiti mais visível e, gradualmente, mais aceito socialmente. Conforme Campos (2008):

De uma forma de expressão ilegal, alternativa e fortemente territorializada, o graffiti transformou-se lentamente num objecto de curiosidade, um símbolo visual da juventude norte americana e inevitavelmente um bem de consumo, em certa medida acompanhando o processo de divulgação e comercialização do movimento hip-hop. (p. 280).

Assim, vemos como a evolução técnica e gráfica do graffiti — possível graças ao aperfeiçoamento dos materiais, ferramentas e aprimoramento do estilo pessoal do artista — faz com que a prática possa ser vista como a base inicial e também como uma vertente da AU. Embora tratem de práticas distintas, há entre elas uma coisa em comum: o carácter transgressor, que encontra na rua o modo natural de ocupação e existência.

1.2. O pós-graffiti e a definição de arte urbana

O graffiti surge inicialmente como uma linguagem marginal e transgressora, caracterizada pela informalidade, pela realização noturna, pela economia de materiais e pela recusa em seguir as normas institucionais da arte e do mercado. No entanto, essas características não impediram a sua sofisticação estética e técnica: de simples assinaturas, passa-se à elaboração de peças complexas e coletivas — conhecidas como *masterpieces* —, nas quais a busca pela visibilidade e pelo reconhecimento se traduz em qualidade plástica cada vez mais exigente. Essa mutação abre caminho para a definição de categorias como “graffiti artístico” e “pós-graffiti”, que procuram marcar uma distância em relação ao graffiti estritamente ilegal e vandalizado, mas que ao mesmo tempo mantêm o espírito de contestação e autonomia que caracterizou a origem do movimento.

Para Waclawek (2011, p. 29), a AU é uma evolução do graffiti. Campos & Câmara, em *Arte(s) Urbanas(s)*, parecem concordar, ao dizer que “entendemos, ainda, que descendem de um ramo comum, fundado pelo graffiti de tradição norte-americana” (2019, p. 98).

A partir disso, algumas definições para a arte urbana foram sendo desenvolvidas, realçando que a AU se constitui como um campo heterogêneo, no qual convergem influências de linguagens diversas — da ilustração ao design

gráfico, da instalação à performance —, alargando os limites da própria definição de arte pública. De acordo com Campos & Câmara, “este conceito abarca uma gama variável de práticas e intervenções, sendo muitas vezes invocado, erradamente, como um sinônimo de graffiti” (2019, p. 97).

Outros autores também buscaram a definição da AU, como por exemplo Avramidis & Tsilimpounidi quando constatarem que “a arte urbana é uma prática de criação de imagens que mudou a nossa maneira de ver, conhecer e representar os ambientes urbanos.” (2017, p.1). Já Boscaino afirma que a “AU é um fenômeno cultural em que diferentes atores de uma subcultura utilizam meios, estilos e plataformas não convencionais.” (2021, p. 10)

Apesar de frequentemente relacionada ao graffiti, a AU desenvolveu-se de forma independente (Krenzinger, 2018). É importante ressaltar que, apesar de ser considerada uma evolução do graffiti, a AU não causou o desaparecimento da prática anterior. Ambas as formas de expressão coexistem no mundo atual.

O fenômeno principal que pode ser observado neste momento de “diferenciação” ou “descolamento” da arte urbana ao graffiti foi o da “artificação”. O termo foi usado por Shapiro (2007) para definir a transformação de um objeto que antes não era visto como arte, mas passou a sê-lo:

A artificação é a transformação da não-arte em arte. A constatação do aumento geral da atividade artística e do dinamismo da produção em ciências sociais que lhe é consagrada nos encoraja a propor a artificação como um novo campo de investigação para a sociologia da arte e da mudança social. (p.1)

Para Campos & Câmara (2019), “a artificação implica, então, a incorporação de um conjunto de características e procedimentos que estão diretamente associados à forma como socialmente a arte é concebida, produzida e perpetuada” (p. 99).

Se o universo da AU esteve, durante muito tempo, associado à marginalidade e à transgressão, a sua progressiva “artificação” trouxe novas formas de legitimação social e cultural. A popularização e a eventual entrada dessa prática em espaços institucionais e no mercado mudou bastante a forma como ela passou a ser vista pela sociedade. A integração da AU em galerias,

museus e feiras de arte exemplifica esta mudança, já que passa a ser reconhecidos como arte e inseridos no mercado. O que antes era visto como marginal agora ocupa espaço de destaque na arte contemporânea.

Júnior (2019) considera que tal pode ser vista como uma evolução crescente no papel da AU nas artes, nas cidades mas também nas pesquisas acadêmicas: “marcada pelo seu caráter efêmero e descontínuo a arte de rua vem tendo um papel cada vez mais significativo tanto no espaço de visualidade das cidades modernas, quanto nas pesquisas acadêmicas que refletem seu fenômeno” (p. 22).

Como pode ser visto, não existe uma definição única e consensual para a prática da AU. Mas é importante ressaltar que, neste trabalho, a AU é compreendida como uma forma de transgressão, manifestada através de um conjunto diverso de práticas que se expressam sobretudo no espaço urbano e nos murais⁶. Contudo, se reconhece que essas manifestações também se expandem para outros contextos, como a natureza, os meios de transporte e diferentes suportes que servem de palco para a criação artística.

1.3. Arte urbana vs. Graffiti: diferenças práticas

Avramidis & Tsilimpounidi, em seu artigo *Graffiti and street art*, indicam que “o graffiti e a arte urbana são simultaneamente atos físicos e práticas culturais”⁷ (2017, p.4).

Embora a AU e o graffiti compartilhem raízes históricas e frequentemente sejam discutidas juntas, são práticas diferentes em termos de linguagem e de significado social. Neste processo de comparação, os elementos da AU são analisados em paralelo ao fenômeno do graffiti, a fim de evidenciar sua evolução.

Krenzinger (2018) afirma que:

⁶ “Um mural compreende uma ilustração em grande escala, diretamente aplicada à superfície de uma parede ou teto.” Definição de mural disponível em Krenzinger (2018, p. 49)

⁷ Tradução da autora desta investigação para a citação “*Graffiti and street art are simultaneously physical acts and cultural practices.*”, em Avramidis & Tsilimpounidi, 2017, p. 4.

O graffiti e a arte urbana atuam e reclamam o espaço urbano de diferentes formas, partilhando o mesmo caráter efêmero. Ambos são criados sabendo que podem ser apagados a qualquer momento, pelo tempo ou pelo homem. Contudo, a perda da obra pode ser compreendida como um sinônimo de liberdade para o espaço, permitindo assim uma outra intervenção. (p. 47-48)

Já para McAuliffe (2012), a diferença pode estar justamente na forma de comunicação e para quem a obra é comunicada:

Embora não exista uma diferenciação rigorosa e coerente entre graffiti e arte urbana, vale a pena referir algumas das suas características comuns. O graffiti está normalmente relacionado com uma série de práticas, desde a colocação de *tags* até “peças” elaboradas (a partir de uma obra-prima), com ênfase em palavras e textos estilizados, incluindo normalmente o nome do artista/escritor e a equipe a ele associada. A complexidade dos estilos de letra, que muitas vezes torna o graffiti ilegível para o público em geral, apoia a posição de que o graffiti é uma forma egocêntrica de comunicação privada entre os escritores - uma apropriação do espaço público. (p.3)

Pode-se dizer, então, que o graffiti tradicionalmente enfatiza a habilidade técnica na produção de letras e etiquetas estilizadas, dirigido principalmente a outros autores. Já a AU busca a comunicação com o público em geral, utilizando uma variedade de técnicas e temas.

Os nove aspectos da Tabela 1 são uma integração adaptada por Boscaino (2021) em sua tese de doutoramento, na qual ele une cinco aspectos derivados dos estudos de Conklin (2012) a quatro aspectos que ele próprio desenvolveu.

A Tabela 1 apresenta nove características, cada uma com um significado próprio.

Tabela 1:

Característica	Arte Urbana	Graffiti
Dano e Permanência	A AU geralmente não danifica sua superfície de suporte e pode ser removida facilmente ou com custo elevado (Conklin, 2012).	O graffiti é feito para perturbar a ordem urbana. Eles têm uma vida útil naturalmente curta.
Estética	A AU possui características estéticas e visuais ricas.	O graffiti pode ser esteticamente interessante, mas seu objetivo não é gerar uma reação estética.
Sensação de Ameaça	Obras de street art podem ser feitas por encomenda; por isso, são percebidas como autorizadas.	O graffiti é comumente associado a atividades criminosas locais e grupos não autorizados.
Inserção no Contexto	Obras de arte urbana são feitas para interagir com o contexto.	O graffiti aparece no ambiente urbano, mas existe como forma de expressão de uma subcultura.
Compreensibilidade	Como busca interagir com o público, a AU é feita para ser facilmente compreendida por todos.	Graffitis e tags são feitos com códigos para serem entendidos exclusivamente por outros grafiteiros (McAuliffe, 2012).
Qual é o propósito de...?	A arte urbana visa gerar interações com o público (Bolter & Grusin, 2003).	O graffiti é usado como armas de estilo (Spearlt, 2015).
Quem legitima?	Não está claro quem legitima a arte urbana e de que forma.	O graffiti é legitimado e reconhecido por quem o cria (Stewart, 2008).
Reconhecimento	Não está claro quem são os públicos da arte urbana.	—
Efeito	Não está claro qual é o efeito da arte urbana no ambiente urbano.	O graffiti é feito para se comunicar entre grupos sociais marginalizados dentro dos bairros (Gastman & Neelon, 2011; Spearlt, 2016).

Nota: tabela adaptada e traduzida de Boscaino (2021). Fonte: Boscaino (2021).

Para Boscaino (2021), artistas, curadores, autoridades locais, pedestres e turistas são apenas alguns dos sujeitos que interagem com as obras, suas mensagens e o modo como são percebidas. Desta forma, fica claro que medir o valor de uma obra de arte urbana ou perceber a mensagem que ela comunica não depende apenas das intenções do autor que a produziu. Para Mattia, essa definição foi possível através das comparações presentes na tabela 1.

Em suma, pode se dizer que a AU evoluiu a partir do fenômeno do graffiti, tornando-se um gênero artístico e representacional de alcance global (idem, 2021). Ambas as práticas são atos não solicitados, por muitas vezes ilegais, normalmente produzidos através da utilização de diversos meios: spray, tinta, stencil ou uma mistura de todos estes (Avramidis & Tsilimpounidi, 2017, p. 4). Porém, ao contrário do graffiti, no qual o foco é dado à reprodução de *tags* em todo tipo de superfície, a AU tem um enfoque maior em imagens e não em palavras, tornando a “mensagem” menos enigmática e, assim, o seu público mais alargado.

Essa teoria é apoiada por Conklin (2012), que faz um bom resumo desta diferença:

O grafite é uma “cultura de palavras”. As motivações gerais por trás do grafite são estabelecer identidades individuais e/ou grupais (White, 2000). Assim, a maioria das pessoas fora do grupo não consegue decifrar ou compreender as letras/símbolos e, conseqüentemente, muitas vezes vê o grafite como uma ameaça desconhecida. [...] A arte urbana é uma “cultura de símbolos”. É mais figurativa, utilizando tinta, cartazes, stencils, autocolantes ou qualquer outro objeto imaginável para transmitir a sua mensagem (Von Lanzener, 2011). As motivações por trás da arte urbana são geralmente comunicar uma mensagem ao público ou oferecer um “presente” artesanal único a uma comunidade. (p. 48)⁸

⁸ Tradução da autora desta investigação para a citação presente em *Street Art, Ideology, and Public Space*, de Tiffany Renée Conklin, 2012, p. 48.

Isso também é confirmado por Campos & Câmara (2019), quando dizem que a “*street art*”⁹ utiliza uma linguagem e uma simbólica mais abrangentes e convencionais, permitindo estabelecer um diálogo com o espectador”.

Blanché (2015) também concorda que a AU e o graffiti se diferem neste quesito: “em geral, pode-se dizer que a arte urbana costuma dar mais valor e ênfase ao conteúdo e à comunicação externa, enquanto a graffiti enfatiza o virtuosismo técnico” (p. 36).¹⁰

1.4. A cidade como um corpo sujeito à registros e disputas

“O espaço público, apesar dos diferentes habitantes que o percorrem e, conseqüentemente, dos diferentes leitores e escritores que dele se apropriam, é um território de excelência para a partilha de informação cultural.” (Campos, 2007, p.248-249). É deste ponto de partida que Ricardo Campos, doutor em antropologia da imagem, descreve a cidade contemporânea como um território propício e vivo para a comunicação.

Ainda segundo o autor, “a arte urbana está indiscutivelmente associada à paisagem visual da cidade e a diferentes formas de marcação, ornamentação e participação no espaço público” (Campos & Câmara, 2019). Pode-se dizer, então, que essa prática não apenas intervém fisicamente no ambiente urbano, mas também dialoga com suas dinâmicas sociais, históricas e culturais. Ao marcar o espaço público, a AU contribui para a construção de identidades coletivas, estabelece narrativas visuais repletas de significados e amplia o campo de participação do cidadão, transformando a cidade em um espaço de expressão e debate e o muro como um espaço de comunicação e interação (idem, 2019).

Para Conklin (2012, p. 160), a AU transforma o espaço público em arenas físicas de disputas ideológicas e atuação democrática. Esse uso da AU é recorrente em contextos de crise, nos quais a cidade se torna palco de contestação pública. Os muros, paredes e fachadas urbanas funcionam como a

⁹ Em diversos momentos do texto, Campos & Câmara (2019), assumem *street art* e arte urbana como sinônimos.

¹⁰ Tradução da autora desta investigação para a citação presente em *Street Art and related terms – discussion and working definition*, de Ulrich Blanché, 2015, p. 36.

“pele” de um corpo coletivo sobre o qual se escrevem memórias e críticas.

Em Lisboa, isso é visível em obras de artistas como Vhils, cujos retratos esculpidos em paredes antigas revelam rostos anónimos e memórias locais soterradas pelo tempo (figura 5). O artista usa os próprios materiais da cidade — como reboco, cimento e tijolo — para expor uma narrativa.



Figura 5: mural do artista português Vhils, em São Paulo. Fonte: BA Street Art.

Em contraste, o trabalho do artista e criador \pm MaisMenos \pm utiliza poucas palavras e a ironia como ferramentas críticas, transformando o texto em uma obra que questiona o consumo, a desigualdade e a alienação social (figura 6). Frases como “Leave us a loan”¹¹ inserem-se na paisagem como contrapontos à publicidade e aos discursos institucionais, subvertendo o uso tradicional da linguagem urbana.

¹¹ O a frase “Leave us a loan” (nos deixe um empréstimo) faz um trocadilho com a expressão “Leave us alone” (nos deixe em paz).

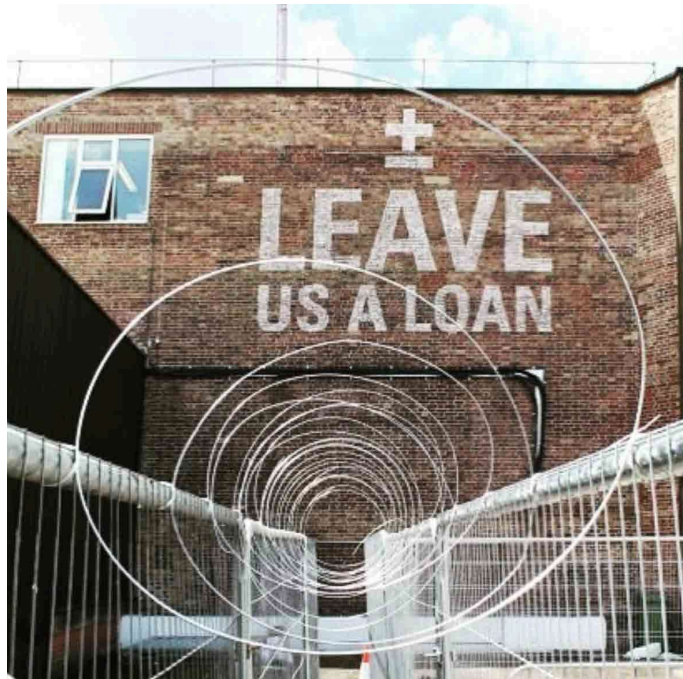


Figura 6: mural escrito "Leave us a loan" pelo artista ±MaisMenos± na Inglaterra. Fonte: Instagram ±MaisMenos±.

Esses exemplos evidenciam como a cidade pode ser lida como um corpo sujeito a registros e disputas simbólicas. Cada intervenção representa uma camada dessa escrita coletiva. O espaço urbano torna-se um arquivo visual, que é constantemente reescrito por diferentes atores: artistas e moradores. Assim, a AU atua simultaneamente como gesto estético e político, questionando a quem pertence o direito de expressão no espaço público. Esse argumento é defendido por Campos & Câmara (2019, p. 36): “escrevinhar, desenhar, pintar na rua, de forma espontânea, informal e à margem da regulação institucional, parece integrar este espírito da política mais pura e elementar”.

Além do impacto visual, essas marcas interferem na experiência cotidiana da cidade. Murais de AU inserem novas narrativas nos percursos diários, rompendo a homogeneidade das fachadas e introduzindo elementos de surpresa e reflexão. Em bairros históricos de Lisboa, como Marvila ou Alcântara, as intervenções artísticas contribuíram para transformar áreas antes degradadas em espaços de circulação cultural.

A cidade revela-se como um organismo vivo, permanentemente marcado pelas ações humanas. As paredes e a AU funcionam como arquivos visuais que

documentam as relações de poder, as lutas e as transformações sociais. A AU, ao inscrever-se nesse corpo, reafirma a cidade como território de comunicação e disputa, onde o diálogo entre arte e sociedade se manifesta de forma direta, material e visível:

Se todo o espaço construído ou transformado pelo homem aloja referências simbólicas diversas, o certo é que a cidade contemporânea se afirma como um terreno hiper comunicativo, um lugar repleto de signos e simbologias da mais diversa ordem. (Campos & Câmara, 2019, p. 28)

2. Identidades e narrativas de resistência

O ativismo é considerado uma forma de movimento social que reúne pessoas em solidariedade com um objetivo comum de se encontrar com tomadores de decisão ou oponentes (Crivellaro et al apud Fagerholm et al, 2023). A realização de murais urbanos pode ser considerada uma forma de ativismo, já que eles não apenas compõem a paisagem visual das cidades, mas também se constituem como instrumentos de resistência e de afirmação de identidades coletivas. As obras e suas imagens têm discursos sociais, políticos e culturais, funcionando como uma forma de participação cidadã em contextos de disputa simbólica e como uma ferramenta de ativismo através da arte.

Ao longo das pesquisas desta investigação, tanto a revisão de literatura quanto a recolha de obras pela cidade revelaram quais eram os temas recorrentes no discurso da AU. São eles: a resistência política, a afirmação de identidades, a memória local e contra-narrativas históricas e e metalinguagem como resistência.

A partir desses temas, a categorização das obras foi possível: *Metalinguagem, Direitos Humanos, Identidade, Política e Território*. Com base na observação de um número maior de obras, também foi possível estabelecer subcategorias, que serão analisadas mais a frente.

2.1. Resistência política

Muitas obras de AU assumem caráter de denúncia política, criticando governos, desigualdades sociais e dinâmicas de exclusão. Ferrell (1995, p. 77)

interpreta o graffiti como um ato de resistência frente ao controle social, político e até religioso, enquanto Conklin (2012) destaca que a AU transforma o espaço público em uma zona de debate. Esse uso da AU é recorrente em contextos de crise, nos quais a cidade se torna palco de contestação.

Um exemplo pode ser Lisboa, onde, durante a crise econômica de 2008–2014, murais surgiram em bairros contra o desemprego e contra a especulação imobiliária. Como aponta Neves (2017), essas obras denunciavam os efeitos da gentrificação e reivindicavam o direito à permanência dos moradores, funcionando como manifestações visuais de resistência contra a gentrificação. A figura 7, obra de ano e autor desconhecido, pode servir como um exemplo que denuncia a gentrificação na cidade.



Figura 7: Um homem passa diante de um mural que diz "Baixar as rendas, reabitar a cidade" em Lisboa. Fonte: Reuters e Moraremlisboa.org.

Esse tipo de narrativa política também aparece em obras que representam o conflito na Palestina, como os murais pintados sobre o Muro da Cisjordânia (figura 8), nos quais o artista britânico Banksy denuncia a segregação e a violência. Nesse caso, a arte urbana é transformada em arma simbólica de contestação, convertendo a paisagem em um espaço de luta e visibilidade (Conklin, 2012, p. 93).

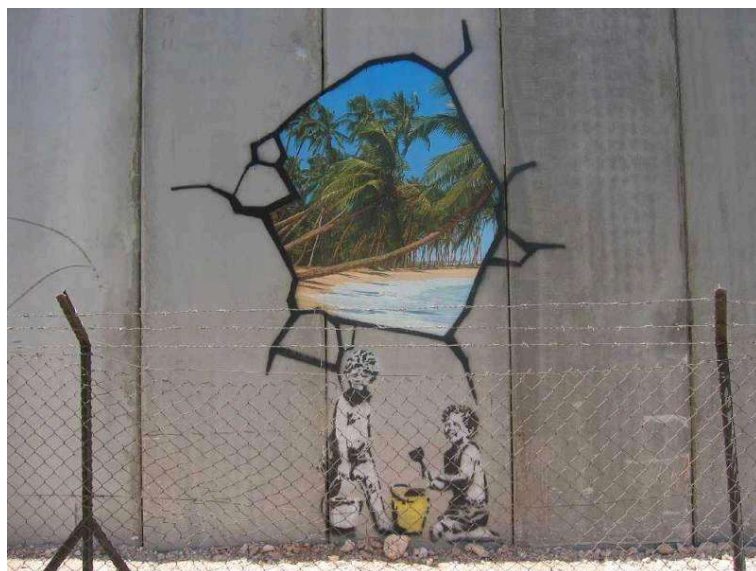


Figura 8: Mural de 2005 de Banksy no muro de Belém, Cisjordânia. Fonte: Markus Oter.

2.2. Afirmação de identidades culturais e locais

Outra narrativa recorrente que pode ser vista nos murais de AU é a da afirmação de identidades culturais e locais, nos quais minorias marcam visualmente o território para expressar pertencimento, resistência e reconhecimento social. Segundo Campos (2007), a AU deve ser entendida como uma prática que inscreve identidades sociais no tecido urbano, criando uma linguagem própria das ruas. Ao ocupar muros, fachadas e estruturas abandonadas, a arte urbana transforma o espaço público em um território de visibilidade, no qual identidades marginalizadas podem reivindicar existência simbólica e política.

Essas práticas funcionam, então, como processos comunicativos que articulam comunidade, memória e espaço. Os autores Avramidis e Tsilimpounidi (2017) argumentam que tanto o graffiti quanto a AU são modos de escrita da cidade — práticas visuais que produzem e disputam significados.

Um exemplo pode ser a cidade de São Paulo, onde existem murais dedicados (figuras 9 e 10) ao rapper paulistano Sabotage e às origens do hip-hop, que revelam como a AU se converte em um ato de reconhecimento comunitário. Essas obras tornaram-se símbolos de orgulho coletivo, pois as obras estão espalhadas majoritariamente na favela em que ele nasceu e morou.

Assim, os moradores de lá se sentem representados e vistos, e percebem que a periferia também é um centro de produção cultural e intelectual.



Figuras 9 (acima) e 10 (abaixo): obras de arte urbanas que representam o rapper Sabotage em sua comunidade. Autores: Seco Sanchez e Starley. Fonte: Instagramite e Arte Fora do Museu.

Essa experiência pode se relacionar ao que Barthes (1984) chamou de “retórica da imagem”: um conjunto de signos que não apenas representam, mas produzem significado social.

Atualmente, a afirmação de identidades locais também se manifesta no espaço digital. Crivellaro et al. (2014) mostram como as plataformas online —

como o Facebook — podem servir de extensão simbólica do espaço público, em que a imagem torna-se mediadora de mobilizações comunitárias e de narrativas identitárias. De forma similar, Fagerholm et al. (2023) discutem como campanhas de ativismo visual online mobilizam imagens de crise e pertencimento para gerar empatia e engajamento coletivo. Essa ligação entre a obra de arte urbana física e a ação digital reforça a ideia de que a identidade cultural contemporânea é construída de modo híbrido, entre o espaço material da cidade e o espaço comunicativo das redes.

Assim, as obras de arte urbanas operam como arquivos visuais de resistência e familiaridade, conectando o físico ao digital e o estético ao político.

2.3. Memória e contra-narrativas históricas

A AU também desempenha um papel central na produção de memória coletiva e de contra-narrativas históricas. As obras de arte e murais são veículos que recontam o passado a partir das histórias marginalizadas, mostrando perspectivas diferentes das narrativas institucionais. Ulmer (2016) observa que a AU cria “cartografias fotográficas” da cidade, registrando fragmentos de histórias silenciadas e democratizando a lembrança. Ao escrever memórias em muros e fachadas, os artistas dão ao espaço urbano a função de um “arquivo social”, onde o passado é atualizado em conversa com o presente.

No contexto brasileiro, murais em homenagem à vereadora Marielle Franco (figura 11) — uma mulher negra e ativista assassinada em 2018 — mostram como a AU se torna um espaço de disputa da memória. Essas imagens, reproduzidas tanto fisicamente quanto nas redes sociais, simbolizam resistência e continuidade de luta. A disseminação desses murais evidencia a expansão do lugar de resistência para o ambiente digital, onde *hashtags*, vídeos e fotos replicam a função de memória que o muro tem. Fagerholm et al. (2023) observam que o ativismo visual online pode funcionar como extensão das lutas urbanas, produzindo redes políticas em torno de narrativas de crise.



Figura 11: Escadaria em São Paulo, pintada com homenagens à Marielle Franco. Fonte: Luduvico.

Esse processo evidencia o papel da AU na construção de memórias, que questionam o esquecimento imposto por políticas de silenciamento. Essas políticas podem ser compreendidas como práticas institucionais e simbólicas que buscam apagar, neutralizar ou deslegitimar determinadas vozes e narrativas sociais. Elas podem se manifestar, por exemplo, pela remoção física de manifestações que expressam contestação.

Como argumenta Crivellaro et al. (2014), as redes sociais possibilitam o surgimento de novos movimentos que utilizam imagens como linguagem de resistência. Quando um mural de AU é fotografado, compartilhado e discutido online, ele se torna mais que sua forma física e entra em uma esfera pública, prolongando seu impacto político e simbólico.

Assim, as narrativas de memória na AU não se limitam à homenagem: elas são também lembranças. Cada mural é um ato de reconstrução do passado, uma tentativa de reescrever narrativas negadas ou esquecidas. Nesse sentido, a cidade se torna um espaço de lembranças e histórias, um corpo que ressignifica suas próprias cicatrizes.

2.4. A metalinguagem como narrativa de resistência

Além das narrativas políticas, culturais e de memória, os murais de arte urbana também podem ser compreendidos como práticas metalinguísticas, isto é, obras que falam sobre si mesmas e sobre o próprio ato de pintar a cidade. Esse tipo de narrativa questiona não apenas o conteúdo representado, mas também a função da AU como linguagem visual e instrumento de comunicação. Blanché (2015, p. 36) observa que parte da AU contemporânea produz discursos autorreferenciais, interrogando os limites entre arte, publicidade e resistência.

Os discursos autorreferenciais são aqueles em que a obra reflete sobre si mesma, sobre o ato de criação e sobre o papel da arte no espaço público. Nesse sentido, a arte urbana deixa de ser apenas uma forma de expressão estética ou política e passa a questionar seus próprios meios, funções e significados.

Um exemplo pode ser encontrado em murais que expõem a própria técnica ou ironizam o estatuto da obra. O artista ±MaisMenos±, de Lisboa, utiliza frases curtas, que não representam personagens ou cenas, mas refletem e comentam diretamente a linguagem visual e o papel da arte no espaço urbano. Esses trabalhos funcionam como narrativa de metalinguagem porque não apenas comunicam uma ideia política, mas também problematizam a própria condição da AU como discurso público (Campos & Câmara, 2019).



Figuras 12 (esquerda) e 13 (direita): Obras de arte urbana do artista ±MaisMenos±, em Lisboa, com dizeres "Ser poeta é ser mais alvo" e "A cidade líquida", ambas refletindo a função da arte e do artista na cidade e na política. Fonte: Instagram ±MaisMenos±.

Outro caso é a obra "Graffiti Removal" (figura 14) do artista Banksy em Londres, onde um rapaz aparece apagando uma inscrição anterior. Aqui, a própria prática do muralismo é o tema: o mural não fala sobre política ou identidade, mas sobre o próprio ato de pintar e sua efemeridade. Como nota Ulmer (2016), a AU pode ser lida como "cartografia fotográfica" da própria prática:

A cartografia fotográfica não procura documentar visualmente um local inteiro nem documentar discursivamente todas as conversas críticas nele realizadas. Trata-se, antes, de um texto parcial, baseado nas artes, que, antes de discutir as conclusões, convida os leitores a experimentar as imagens por si próprios. (idem, p. 494).¹²

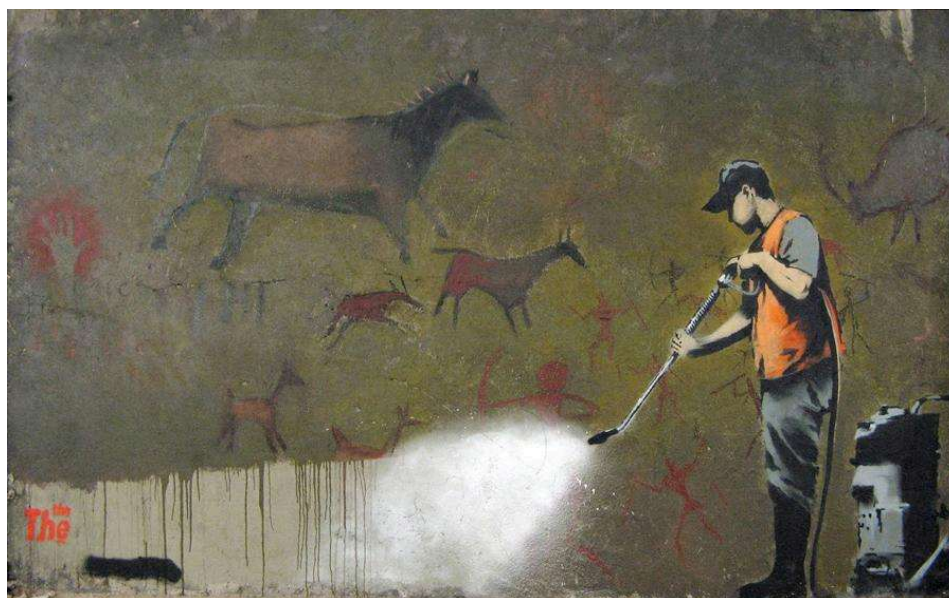


Figura 14: Obra "Graffiti removal", 2008, de Banksy, em Londres. Uma metalinguagem sobre o apagamento das pinturas de arte urbana. Fonte: Bradshaw Foundation.

Assim, a metalinguagem, quando utilizada como narrativa de resistência, expande a função da AU. Mais do que transmitir uma mensagem, a obra reflete sobre seu próprio lugar na cidade, tornando visível a disputa em torno de quem pode intervir, com que recursos e com quais efeitos. Essa característica

¹² Tradução da autora desta investigação para a citação presente em *Writing Urban Space: Street Art, Democracy, and Photographic Cartography*, de Jasmine Ulmer, 2016, p. 494.

autorreflexiva dialoga com Barthes (1984), ao revelar a retórica da imagem não apenas como representação, mas como discurso sobre si mesma.

PARTE II

3. Às margens: uma análise da arte urbana

3.1. Os métodos de GIOIA e Susan Hiller

Partindo do princípio que a AU é um fenômeno que tem seu valor e mensagem de comunicação permeados e determinados por diversos atores e contextos — como a técnica utilizada, a presença de traços linguísticos ou até o local em que está inserida —, surge a necessidade de uma compreensão empírica e mais precisa de suas características visuais.

Guiando-se por uma das perguntas de investigação secundárias deste trabalho, "De que maneira a arte urbana de resistência comunica sua mensagem ao público, e de que forma seus elementos visuais influenciam a eficácia dessa comunicação?", foi criada uma metodologia de análise que buscasse responder à questão. Como guia, outros tipos de metodologias foram pesquisados: o método GIOIA e também o método de pesquisa e criação da artista Susan Hiller.

3.1.1. Metodologia de GIOIA

A metodologia GIOIA (Gioia et al., 2012) é uma abordagem qualitativa de análise de dados, bastante utilizada em pesquisas de ciências sociais e gestão, desenvolvida por Dennis Gioia. Destaca-se por ser rigorosa e sistemática, oferecendo uma estrutura clara para transformar dados brutos coletados (como entrevistas, fotografias e inquéritos) em conceitos teóricos. São três os princípios fundamentais: foco na voz de quem responde; desenvolvimento de teoria; e transparência analítica.

O processo de análise de dados qualitativos, se desenvolve em três fases principais. Na primeira, o pesquisador deve identificar todos os conceitos mencionados e lidos, procurando utilizar termos que estejam o mais próximo possível do discurso original. Essa abordagem tem como objetivo manter o contexto e padronizar a comunicação, mantendo a fidelidade à linguagem e à escrita.

Na segunda fase, chamada de codificação de segunda ordem, os conceitos iniciais identificados na primeira fase são agrupados em temas mais abstratos. Nela, o papel de interpretação do pesquisador torna-se mais evidente, à medida que se buscam padrões, conexões e relações entre os dados. O objetivo é construir uma base teórica, conectando as ideias de forma mais conceitual.

Já na terceira e última fase, desenvolve-se um modelo conceitual que procura representar de forma sistemática e explicativa o assunto estudado. Por fim, constrói-se uma representação visual conhecida como “data structure” (a tabela de obras ou gráfico de categorias). Essa estrutura de dados tem a função de ilustrar graficamente e contribuir para demonstrar a lógica analítica e o caminho percorrido na construção da teoria.

A metodologia de GIOIA poder ser comparada e servir como base para a estrutura inicial desta dissertação, onde o foco é a geração de teorias a partir dos dados coletados ao longo da pesquisa. Depois da coleta, também foram criadas tabelas e gráficos que ilustram graficamente todo o material recolhido durante o momento de pesquisa de campo.

3.1.2. Susan Hiller

Susan Hiller (1940–2019) foi uma artista visual nascida nos Estados Unidos, reconhecida por sua contribuição significativa à arte contemporânea. Sua prática se caracterizou por uma abordagem interdisciplinar, que transitava entre a arte conceitual, a antropologia cultural e a estética do arquivo.

Formada originalmente em antropologia, Hiller optou por abandonar a academia em favor da arte, justamente por considerar que certas formas de experiência e conhecimento — especialmente aquelas ligadas ao simbólico, ao subjetivo e ao coletivo inconsciente — não encontravam espaço nos métodos científicos tradicionais. Mesmo assim, sua produção manteve um forte compromisso com a pesquisa e a coleta sistemática de materiais, evidenciando um olhar analítico e etnográfico, referências para esta pesquisa.

As obras *Dedicated to the Unknown Artists* (1972–76) e *Rough Seas* (1982), exibidas na Culturgest Lisboa, em Maio de 2025, ilustram com precisão

esse processo sistemático. Ambas partem de uma coleção de mais de trezentos cartões-postais britânicos do início do século XX, que retratam cenas de mares agitados em cidades costeiras. Produzidos por fotógrafos anônimos e vendidos como souvenirs turísticos, esses cartões foram coletados por Hiller ao longo de vários anos, com base em critérios tipológicos, geográficos e estéticos.

Em *Dedicated to the Unknown Artists* (figura 15), os cartões são organizados como uma instalação-arquivo, com legendas que identificam localizações, datas e padrões recorrentes. Ao nomear a obra como uma dedicatória aos “artistas desconhecidos”, Hiller reconhece o valor cultural e visual desses produtores anônimos, questionando os sistemas tradicionais de legitimação da arte. A obra também propõe uma reflexão crítica sobre o papel do artista como colecionador, curador e recontextualizador de imagens, colocando em evidência as camadas simbólicas que permeiam objetos aparentemente banais.



Figura 15: *Dedicated to the Unknown Artists*, Susan Hiller. Fonte: Hyman Collection.

Na tabela de apoio (figura 16), Hiller monitora todas as obras coletadas através de seus traços linguísticos e visuais, especificando a presença ou não de elementos escritos e as características visuais dos postais: formato, orientação, técnica e cor. Essa metodologia de coleta foi uma das referências

principais para a criação da tabela de análise das obras coletadas e seus respectivos indicadores.

The image shows two pages of a support table for 'The ROUGH SEA Set' by Susan Hiller. The top page is 'ADDENDA 3, section 3.1' and the bottom page is 'ADDENDA 3, section 3.2'. Both pages contain a table with columns for 'LINGUISTIC TRAITS' and 'VISUAL TRAITS', and rows for various artworks with their titles and descriptions.

ADDENDA 3, section 3.1: The ROUGH SEA Set

Title	LINGUISTIC TRAITS		VISUAL TRAITS										Year	
	Text	Image	Color	Form	Space	Time	Material	Texture	Light	Shadow	Sound	Scent		Taste
1971-1972	ROUGH SEA SET I	ROUGH SEA SET I												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET II	ROUGH SEA SET II												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET III	ROUGH SEA SET III												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET IV	ROUGH SEA SET IV												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET V	ROUGH SEA SET V												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET VI	ROUGH SEA SET VI												1971

ADDENDA 3, section 3.2: The ROUGH SEA Set

Title	LINGUISTIC TRAITS		VISUAL TRAITS										Year	
	Text	Image	Color	Form	Space	Time	Material	Texture	Light	Shadow	Sound	Scent		Taste
1971-1972	ROUGH SEA SET VII	ROUGH SEA SET VII												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET VIII	ROUGH SEA SET VIII												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET IX	ROUGH SEA SET IX												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET X	ROUGH SEA SET X												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET XI	ROUGH SEA SET XI												1971
1971-1972	ROUGH SEA SET XII	ROUGH SEA SET XII												1971

Figura 16: *Rough Sea Set*, Susan Hiller, tabela de apoio. Fonte: Hyman Collection.

3.2. Opções metodológicas

A metodologia desta dissertação visa realizar uma análise aprofundada da arte urbana de resistência, com foco no mapeamento de obras de arte urbana em zonas urbanas específicas das cidades de Lisboa e Almada. O estudo envolve o desenvolvimento de categorias, subcategorias e indicadores de

análise visuais que permitem uma compreensão mais detalhada dessas manifestações artísticas enquanto fenômenos culturais, sociais e políticos.

O desenvolvimento e o processo metodológico desta investigação se dão a partir da junção de diferentes abordagens: visitas de campo, registro documental, captação de contributos e entrevistas, revisão bibliográfica e análise de obras de arte urbana coletadas. Pode-se dizer então, que para alcançar o objetivo proposto, a dissertação se aproveita de uma metodologia mista, combinando métodos qualitativos e quantitativos para compreender a arte urbana de resistência em sua complexidade simbólica, visual e social.

Do ponto de vista qualitativo, foi utilizada a etnografia como método de investigação. A etnografia, enquanto estratégia de pesquisa de campo, busca compreender os significados culturais atribuídos pelos sujeitos e observados em seus contextos naturais. Conforme definido por Geertz (1989, p.7) a etnografia é uma descrição densa, capaz de captar os sentidos locais e os sistemas simbólicos que organizam a vida em sociedade. No contexto desta pesquisa, a etnografia permitiu uma imersão no ambiente urbano das margens do rio Tejo em Lisboa e Almada, possibilitando o contato com as manifestações artísticas *in situ*, a observação de seu entorno e a escuta informal de moradores e transeuntes.

Complementando essa abordagem, aplicou-se também a análise de conteúdo (Bardin, 2011), utilizada para examinar o *corpus* visual constituído pelas obras de AU documentadas durante o período de estudo de campo. Esse método consiste em classificar, interpretar e sistematizar informações com base em categorias previamente definidas, permitindo identificar temas recorrentes, discursos simbólicos e estratégias visuais empregadas pelas obras. As imagens captadas foram organizadas em categorias e subcategorias temáticas e submetidas a uma leitura crítica orientada por indicadores visuais, como escala, cor, técnica, mensagem e legibilidade. A análise foi precedida por um estudo de campo que incluiu o mapeamento de zonas urbanas, observação direta e registro fotográfico com câmeras digitais, compondo a base empírica do trabalho (apêndices I, II, III e IV).

No plano quantitativo, foram utilizados inquéritos como instrumento complementar de validação das análises interpretativas. O objetivo foi confirmar ou contestar as interpretações das obras a partir da percepção de diferentes públicos e principalmente da visão única da investigadora.

Os questionários foram distribuídos por meio digital, alcançando diferentes públicos, tanto dentro quanto fora da universidade. O inquérito continha perguntas sobre idade e profissão, permitindo a segmentação dos respondentes em dois grupos demográficos distintos: público geral e grupo especializado.

O público geral é composto por pessoas de diversas faixas etárias e áreas de atuação profissional, sem vínculo direto com o campo da comunicação visual. Já o grupo especializado foi formado por indivíduos com atuação profissional em áreas como design, marketing, artes visuais, fotografia e comunicação. Estes foram considerados "experts" em design e comunicação, com base na suposição de que seu repertório visual e sensibilidade estética os tornavam mais aptos a interpretar criticamente as mensagens visuais presentes nas obras de arte urbana.

Essa segmentação permitiu comparar as percepções de públicos com diferentes níveis de familiaridade com a comunicação visual. Os inquéritos buscaram compreender, por exemplo, se as mensagens de resistência presentes nas obras eram efetivamente percebidas, se a linguagem utilizada era considerada clara e se os elementos visuais contribuíam para essa eficácia. Dessa forma, os resultados dos inquéritos funcionaram como uma forma de comparação, ampliando a compreensão sobre a recepção e o impacto da AU de resistência nos espaços públicos.

Tanto a análise da investigadora quanto às respostas dos inquéritos resultaram em uma tabela de categorização (p. 2 e 3 do apêndice), que mede o nível de eficácia da mensagem de comunicação transmitida por cada obra de arte.

Por fim, essa combinação de métodos qualitativos e quantitativos possibilitou uma leitura aprofundada e contextualizada da arte urbana de resistência, não apenas como manifestações estéticas, mas também abordando

suas mensagens, aspectos simbólicos e visuais e eficácia comunicativa junto à sociedade.

3.3. Mapeamento das obras e perímetro selecionado

As obras de arte urbana desta pesquisa foram selecionadas com base em alguns critérios: apresentam dimensões humanas, ou seja, são da escala do observador, e não grandes empenas; exploram diferentes temas de resistência; e tem certa riqueza de detalhes e estímulo visual. Conforme a abordagem qualitativa de estudo de caso, a escolha procurou oferecer “uma visão aproximada, detalhada e minuciosa de unidades específicas que podem constituir [...] casos relevantes ou presentes no universo mais amplo” (Mason, 1996, p. 92).

O mapeamento concentrou-se em zonas específicas de Lisboa e Almada, com destaque para as margens do rio Tejo, espaço historicamente marcado por transformações urbanas e disputas simbólicas (Campos & Câmara, 2019; Ulmer, 2016). Segundo Avramidis e Tsilimpounidi (2017), essas reapropriações do espaço público criam representações urbanas alternativas, frequentemente subversivas, que expõem narrativas não oficiais.

Foram observadas intervenções sobretudo no Cais do Sodré, Alcântara e Parque das Nações (Lisboa), bem como em Cacilhas e no Cais do Ginjal (Almada). Contudo, o levantamento revelou também variações em zonas mais interiores, onde a arte urbana de resistência surge como prolongamento do eixo do rio. O mapa abaixo (figura 17) apresenta a distribuição das obras ao longo destas frentes do rio. Um mapa dinâmico também pode ser consultado na página 24 do apêndice.

Assim, a análise mostra que, embora as margens do Rio Tejo concentrem a maior parte das produções e tenham forte visibilidade pública, a presença da arte urbana de resistência não se limita a esse espaço. Ela se expande para dentro da malha urbana, criando uma mistura temática que alterna entre narrativas de alcance coletivo e reivindicações de caráter local e específico.

Através da leitura do mapa, é possível identificar alguns padrões em certas zonas. Em primeiro lugar, não se observa uma concentração única ou

dominante de obras em uma só área da cidade. A presença de AU de resistência é relativamente equilibrada nas diferentes zonas, o que mostra que essa prática não depende apenas de um espaço geográfico, mas se adapta a diversos contextos urbanos. Essa dispersão das obras confirma o caráter descentralizado da AU, que se espalha por territórios com dinâmicas sociais diferentes.

Em segundo lugar, é possível perceber tendências temáticas específicas em algumas áreas. Os bairros de Xabregas e Marvila, apresentam um maior número de murais políticos, frequentemente voltados a questões como desigualdade social, habitação e precariedade. Essa concentração reflete o passado industrial e popular da região, historicamente marcada por lutas trabalhistas e processos de transformação urbana. De forma similar, na margem sul, as zonas de Cacilhas e do Cais do Ginjal concentram obras de tema político e contestatório, muitas delas críticas à gentrificação dos bairros, transformando fachadas e muros dos armazéns em suportes de denúncia e afirmação simbólica.

Por fim, o mapa também evidencia a existência de eixos de visibilidade pública e turística ao longo das margens do rio Tejo. Dessa forma, a AU se mostra uma linguagem territorialmente sensível e socialmente enraizada, que utiliza a cidade não apenas como suporte físico, mas como ferramenta de comunicação. Essas afirmações são suportadas por autores como Barthes (1987) e Campos & Câmara (2019):

[Barthes] reafirmava que a cidade possuía uma linguagem, constituindo-se como um discurso. E como é que a cidade fala? De diferentes formas. Basta pensar que, ao dirigirmos o nosso olhar para aquilo que nos rodeia, nos deparamos com uma série de objectos, pessoas, edifícios, que nos comunicam algo. (Campos & Câmara, 2019, p.27)

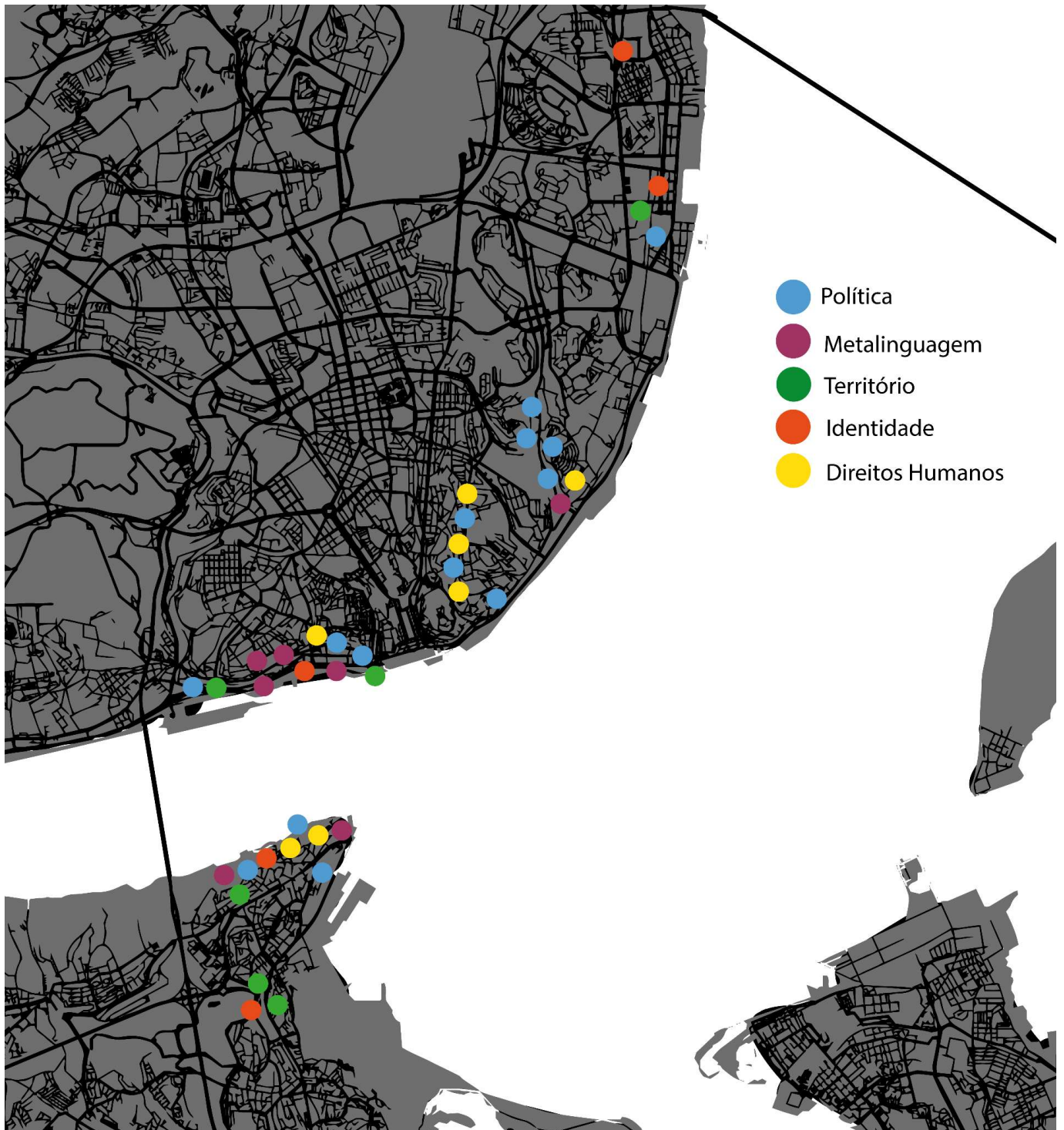


Figura 17: Mapa com distribuição das obras coletadas. Fonte: Autora.

4. Categorias e subcategorias da pesquisa

A análise dos dados por meio de uma análise temática revela uma estrutura multidimensional do mundo da arte urbana (Boscaino, 2021). Isso significa que a AU não pode ser compreendida de forma linear ou unidimensional, pois envolve diferentes agentes, contextos, significados e modos de produção e recepção que se entrelaçam de maneira complexa.

Seguindo essa perspectiva, após as primeiras coletas de imagens e uma revisão bibliográfica para esta pesquisa, uma análise inicial permitiu identificar grandes categorias temáticas de resistência presentes nas obras. Com novas visitas de campo e a ampliação do material visual e contextual reunido, foi possível afinar essa estrutura analítica e perceber a existência de subcategorias dentro dessas grandes categorias. Esse processo refletiu a natureza dinâmica e multifacetada do campo da AU, alinhando-se à ideia de uma estrutura multidimensional proposta por Boscaino.

As grandes categorias observadas foram: *Metalinguagem*, *Direitos Humanos*, *Identidade*, *Política* e *Território*. A categoria *Metalinguagem* reuniu obras que dialogavam com o próprio fazer artístico, explorando representações sobre a prática da arte urbana, o papel do artista e as interações entre a obra e o espectador. Essas criações frequentemente incorporam elementos auto reflexivos, como imagens de artistas em ação ou referências visuais a outras intervenções, criando camadas de significado que expandem a experiência estética para além do conteúdo representado.

Na categoria *Direitos Humanos*, emergiram as subcategorias *Direitos Trabalhistas*, *Educação*, *Feminismo* e *Habitação*. As manifestações presentes nas obras selecionadas, muitas vezes articuladas de forma direta e simbólica, revelam a capacidade da arte urbana de servir como um espaço de denúncia e de mobilização social.

Na categoria *Identidade*, destacaram-se representações ligadas à *Religião* e à *Representação de Minorias*. As produções destas subcategorias, ao mesmo tempo que afirmam pertencas culturais e espirituais, contestam estereótipos e reivindicam espaços de reconhecimento para grupos historicamente marginalizados. Já a categoria *Território* abarcou obras que

dialogavam com a ocupação do espaço, utilizando referências geográficas, arquitetônicas ou narrativas históricas para afirmar vínculos afetivos e políticos com o ambiente urbano. As subcategorias criadas foram *Memória e História local e ocupação do espaço*.

Por fim, na categoria *Política*, as produções artísticas englobam subcategorias como *25 de Abril (a revolução Portuguesa)*, *Poder*, *Pacifismo e Meio Ambiente e Sustentabilidade*. Essas intervenções apresentaram um caráter explicitamente engajado, convocando o público a refletir e a agir sobre questões de ordem social, histórica e ecológica.

A partir dessas subcategorias, foi possível identificar os grandes temas recorrentes nas obras de arte urbana de resistência, permitindo compreender de forma mais aprofundada como os artistas articulam visualmente demandas sociais, políticas e culturais no espaço público.

No diagrama que segue (figura 18), é possível observar a dinâmica das categorias, subcategorias, e número de obras encontradas em cada uma:

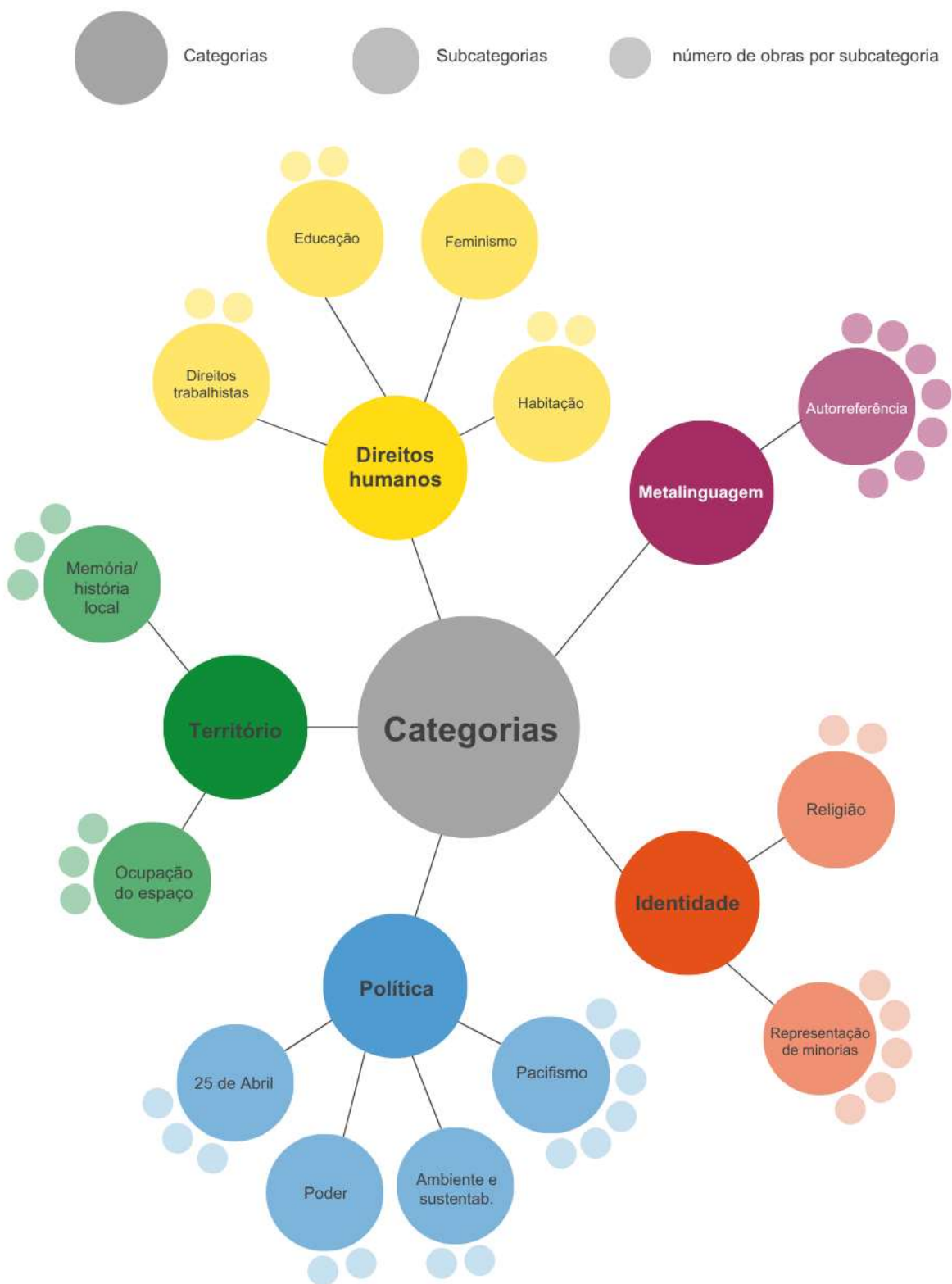


Figura 18: diagrama de distribuição de categorias e subcategorias e número de obras. Fonte: autora desta investigação.

Através do diagrama é possível ver a quantidade de obras de arte urbana por categoria. A categoria *Metalinguagem* tem um total de 7 obras, todas na subcategoria *Autorreferência*. A categoria *Direitos Humanos* conta com 8 obras distribuídas entre suas quatro subcategorias. Já a categoria *Identidade*, apresenta 7 obras distribuídas entre suas duas subcategorias. E, *Território*, com 6 obras igualmente distribuídas entre suas duas subcategorias. Por fim, a categoria *Política* é a que mais conta com obras selecionadas e distribuídas entre suas quatro subcategorias. São 15 obras ao todo, com a subcategoria *Pacifismo* sendo a com mais obras.

Por meio do diagrama pode-se perceber alguns padrões significativos. A predominância da categoria *Política* — que reúne quase o dobro da segunda mais numerosa, *Direitos Humanos* —, indica que o discurso político ocupa um espaço central nas produções artísticas de resistência analisadas. Esse destaque pode estar relacionado a um contexto cultural mas também atual, específico de Lisboa, como a presença de marcos históricos, a exemplo dos 50 anos 25 de Abril, que alimentam continuamente a criação de obras voltadas para a celebração de conquistas democráticas ou para a crítica a retrocessos.

Ainda dentro desta categoria, a subcategoria *Pacifismo* apresenta o maior número de obras, o que sugere uma forte preocupação com questões ligadas à violência, à conflitos e à busca por alternativas pacíficas de convivência.

As categorias *Direitos Humanos*, *Identidade* e *Território* apresentam uma distribuição equilibrada de obras entre suas subcategorias, o que indica que os artistas abordam esses temas de forma diversificada, explorando diferentes dimensões e evitando concentrações temáticas excessivas. Esse equilíbrio sugere um interesse em representar múltiplas lutas e perspectivas dentro de cada eixo temático, ampliando o alcance e a relevância das mensagens transmitidas no espaço urbano.

Já a categoria *Metalinguagem*, apesar de conter apenas uma subcategoria — *Autorreferência* —, apresenta um número relevante de obras. Esse dado aponta para a existência de um interesse considerável por parte dos artistas em refletir sobre o próprio fazer artístico, sobre o papel da arte urbana e sobre o diálogo entre a obra, o criador e o espectador.

Por fim, é possível considerar que algumas obras poderiam se enquadrar em mais de uma categoria, dada ao caráter interseccional da AU de resistência. Uma intervenção sobre feminismo, por exemplo, pode também carregar uma dimensão política; uma obra sobre memória local pode dialogar com questões de identidade ou de direitos humanos. Esse cruzamento de temas reforça a ideia de que, embora a categorização seja útil para a análise de conteúdo, a prática artística no espaço urbano frequentemente transita entre diferentes campos discursivos, potencializando seu impacto social e cultural.

5. Indicadores de Análise

Segundo Thompson, Jürgens & Lamberts (2023) “há uma tradição consolidada de investigar a circulação e a organização de significados simbólicos na cultura, como forma de transmitir informação e conhecimento de modos singulares, capazes de influenciar emoções, moldar atitudes e estimular a ação.” Assim, para que fosse possível avaliar se as mensagens transmitidas pelas obras de arte urbana de resistência selecionadas para este estudo são eficazes, foram criados indicadores de análise.

Indicadores de análise são ferramentas utilizadas para avaliar, medir e interpretar determinados aspectos de um objeto de estudo. No contexto da Arte Urbana, eles permitem entender melhor os impactos, significados e características das obras no espaço urbano e na sociedade. Segundo Satorre (2008), podem ser definidos como:

Os indicadores podem ser considerados ferramentas que nos permitem nos aproximar da descrição da realidade da experiência cultural de maneira objetiva e que facilitam seu reconhecimento concreto, gerando um *corpus* de conhecimento teórico, científico e contrastável. [...] Entretanto, os indicadores têm mais de uma função dentro de sua qualidade de ferramenta, já que tendem a promover a legitimação de certos dados em comparação a outros e prometem uma confiabilidade que, aliás, nem sempre é real. (p. 33)

Os indicadores de análise, neste estudo, têm como objetivo coletar evidência e demonstrar se o objetivo de comunicação e transmissão de

mensagem disruptiva da obra de arte foi cumprido com eficácia. Ou seja: ela passou a mensagem que se propôs? É importante frisar que as características como as vertentes artísticas e estilísticas das obras não afetam a escolha por cada obra e também não são objeto das análises.

Para esta análise, foram estabelecidos indicadores qualitativos e quantitativos. Os qualitativos, atribuídos para examinar as características mais subjetivas, interpretativas e simbólicas da obra. São essenciais na análise da dimensão cultural, estética e social da arte urbana, como: *Ativador de Curiosidade e Atenção*, *Grau de Inconformismo*, *Obra no Espaço Público* e *a Eficácia da Mensagem*. Estes indicadores têm um grau de importância maior que os indicadores quantitativos. Eles podem ser e foram avaliados por um grupo controlado de *experts*, estudantes, espectadores e autoridades locais.

Estudos recentes reforçam a adoção dessa abordagem analítica, ao evidenciarem o potencial comunicativo da AU na esfera pública. O artigo *Street art as a vehicle for environmental science communication* (Thompson, Jürgens, & Lamberts, 2023), por exemplo, demonstra como a AU pode atuar como agente de sensibilização social e ambiental, promovendo reflexão crítica, engajamento e participação comunitária.

A arte é uma ferramenta que se comunica não apenas por seu conteúdo visual, mas também por seu caráter afetivo, sensorial e acessível, ativando respostas emocionais e cognitivas, além de inspirar ação e aprofundar engajamento (idem, p.1). A presença da AU no espaço público, seu caráter não hierárquico e seu poder de aproximação com a experiência cotidiana tornam-a um meio privilegiado para despertar curiosidade, senso de pertencimento e provocar novos olhares sobre temas complexos. Assim, os indicadores propostos neste estudo alinham-se a essa perspectiva, ao considerar tanto os aspectos simbólicos da mensagem quanto às condições materiais e espaciais que influenciam sua recepção e eficácia.

Por outro lado, os indicadores quantitativos referem-se a dados mensuráveis da obra e têm a função de analisar suas características, tendo assim um grau de importância secundário. Características como escala, cor, estado de conservação e técnica são alguns destes indicadores de análise.

Neste estudo foram elencados nove indicadores de análise. São eles: *Ativador de Curiosidade e Atenção*, *Grau de Inconformismo*, *Obra no Espaço Público*, *Traços Linguísticos*, *Estado de Conservação*, *Escala*, *Cor e Técnica*, e por fim, *Eficácia da Mensagem*. É possível dizer que todos os oito primeiros indicadores trabalham para culminar no resultado do último: se a mensagem de comunicação foi clara e efetiva. Muito possivelmente, se os oito primeiros têm avaliações altas ou positivas — como alto grau de curiosidade, legibilidade em seus traços linguísticos e bom estado de conservação — a eficácia da mensagem será cumprida. E o inverso também é válido: pouca legibilidade, escala pequena e cores sem destaque, trarão uma mensagem pouco eficaz. A tabela 3 resume as características dos 4 indicadores qualitativos e seus níveis de avaliação gradativos.

Tabela 3:

Características dos indicadores de análise qualitativos e seus níveis de avaliação (alto, médio e baixo).

Qualitativos			
Indicador	Grau alto	Grau médio	Grau baixo
I. Ativador de curiosidade e atenção Se refere ao quanto a obra consegue instigar o interesse. O objetivo é atrair a atenção e incentivá-lo a pensar ou explorar mais sobre o que está sendo apresentado.	A obra capta a atenção de forma forte e imediata. As pessoas são levadas a querer entender mais sobre o que está sendo dito, seja pela técnica usada, pelo simbolismo ou pela ousadia da mensagem.	Desperta curiosidade em algumas pessoas, mas nem todas se sentem convidadas a explorar sua técnica, contexto ou significado.	A obra pode ser ignorada ou não despertar interesse imediato. Faltam elementos que incentivem uma análise mais profunda.
II. Inconformismo Mede a capacidade da obra de provocar desconforto ou questionamento nas percepções sociais, culturais ou políticas do espectador.	A obra provoca uma forte reação de inconformismo, desafia normas sociais, culturais ou políticas de maneira explícita, incitando uma reflexão profunda.	A obra desperta um sentimento de inconformismo, mas de maneira mais sutil. Ela propõe reflexões, mas não necessariamente abala crenças ou valores.	O espectador não percebe imediatamente o convite à reflexão crítica. O impacto da obra é passivo e a provocação é sutil.

Qualitativos

Indicador	Grau alto	Grau médio	Grau baixo
III. Obra no espaço público Refere-se ao poder da obra em se destacar no espaço público, capturando a atenção do espectador de maneira imediata ou impressionante.	A obra é visualmente impactante e arrebatadora. Impõe-se no espaço, seja pela forma, tamanho, cores ou composição, transformando o ambiente.	Chama atenção de maneira moderada, seja por tamanho, forma ou localização. Destaca-se, mas sem alterar fortemente o espaço.	É discreta ou se perde no ambiente ao seu redor. Pode ser eficaz, mas não se impõe visualmente nem transforma o espaço.
IV. Eficácia da mensagem A narrativa disruptiva da arte urbana se refere à capacidade dela de transmitir uma mensagem que subverte ou desafia normas e expectativas sociais, culturais ou políticas.	A obra transmite uma narrativa clara e provocadora, geralmente com engajamento direto sobre questões sociais, políticas ou culturais.	A mensagem é perceptível, mas pode ser interpretada de várias maneiras. Há comunicação clara, mas talvez não desafie o público profundamente.	A mensagem da obra é vaga, difícil de entender ou mal executada. A obra não provoca reflexão nenhuma.

Os quatro primeiros indicadores, qualitativos, foram criados pensando na escala do pedestre, na experiência sensorial e intelectual de quem caminha pela cidade e se depara com uma obra de arte urbana. Esse encontro se dá de forma gradual, começando com a aproximação física, mas também simbólica — do ver ao olhar, do olhar ao interpretar. Trata-se de uma progressão natural que começa pelo impacto imediato, pela surpresa ou estranhamento visual, e pode chegar até à reflexão crítica e ao envolvimento com a mensagem proposta. Esses indicadores ajudam a mapear a jornada do espectador, partindo da superfície até camadas mais profundas de entendimento e interação com a obra.

Esse processo muitas vezes se apoia em princípios da Gestalt e da semiótica (Barthes, 1984), especialmente na forma como a percepção organiza elementos visuais no espaço e estabelece relações entre figura e fundo, proximidade, semelhança ou continuidade. A Gestalt consiste em fundamentos da psicologia da forma desenvolvidos por teóricos como Arnheim, Wertheimer, Köhler e Koffka, a partir do início do século XX.

Esses mecanismos perceptivos atuam de forma quase instintiva e interdependente (Arnheim, 1980). Isto é, para se ter uma percepção total de uma figura, os elementos dela não podem ser analisados isoladamente: eles devem ser vistos a partir de um contexto geral onde outras coisas afetam essa percepção. Forma, figura, local, função e cor são alguns deles.

De acordo com Arnheim (1980), a experiência sensorial e a criação artística se apoiam nesta fundação:

Muitas das experiências posteriores dos teóricos Introdução da Gestalt propuseram-se a demonstrar que a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total. [...] Os psicólogos começaram também a ver que este fato não era coincidência: os mesmos princípios atuam em todas as várias capacidades mentais porque a mente sempre funciona como um todo. Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção. É evidente a importância destes pontos de vista para a teoria e prática das artes. Não se pode mais considerar o trabalho do artista como uma atividade independente, misteriosamente inspirada do alto, sem relação e sem possibilidades de relacionar-se com outras atividades humanas. Pelo contrário, reconhecemos como elevada a observação que leva à criação da grande arte como um produto da atividade visual mais humilde e mais comum, baseada na vida diária. [...] a concepção do artista é um instrumento de vida, uma maneira refinada de entender quem somos e onde estamos. (p.12)

5.1. Indicadores qualitativos

5.1.1. Ativador de Curiosidade e Atenção

O primeiro indicador de análise de obras de arte urbana, o *Ativador de Curiosidade e Atenção*, refere-se ao grau em que a obra de arte urbana consegue instigar o interesse imediato de quem passa por ela. Esse interesse pode ser sutil ou arrebatador, mas sempre tem como objetivo captar a atenção do pedestre e incentivá-lo a pensar ou explorar mais a fundo o que está sendo apresentado, mesmo que esse contato aconteça de forma breve e passageira.

Quando o grau de ativação da curiosidade é alto, a obra se impõe visual e conceitualmente de forma tão marcante que praticamente exige uma segunda olhada. As pessoas são levadas quase involuntariamente a parar, a refletir, a tentar entender o que está sendo comunicado — seja pela técnica artística utilizada, pelo simbolismo presente ou pela ousadia da mensagem que se insinua por trás das imagens.

Abaixo, um exemplo de obra (figura 19, imagem 21 na p. 14 do apêndice) — coletada pela autora — com alto grau de ativação de curiosidade. A imagem, do artista Eric Ve, que pertence à categoria *Política*, subcategoria *Poder*, têm grande escala e possui cores chamativas. A cena ativa a curiosidade porque apresenta uma metáfora visual interessante: o jogo de xadrez, manipulado por enormes mãos humanas, sugere disputas e estratégias de dominação política. A ausência de texto ou *slogan* explícito deixa a narrativa em aberto, convidando o espectador a interpretar quem controla o tabuleiro e com que intenções.



Figura 19: Exemplo de *Ativador de Curiosidade e Atenção* alto. Fonte: autora desta investigação.

Já no nível médio, essa ativação ocorre de forma mais seletiva. A obra desperta a curiosidade em algumas pessoas, mas não de maneira universal. Ainda assim, ela convida o espectador a investigar seu contexto, sua linguagem, sua razão de existir naquele espaço, gerando uma vontade moderada de decifrar o que ali está.

Por outro lado, quando o grau de ativação é considerado baixo, a obra tende a ser ignorada. Ela pode até ter qualidades técnicas ou ocupar um espaço significativo, mas não possui elementos que estimulem um interesse mais profundo. Falta-lhe aquele algo que provoca uma quebra no percurso cotidiano, que capte a atenção do pedestre e o faça questionar ou simplesmente olhar duas vezes. Abaixo, um exemplo visual de quando este indicador tem um grau baixo (figura 20, imagem 23 na p. 15 do apêndice):



Figura 20: Stencil exemplo de *Ativador de Curiosidade e Atenção* baixo. Fonte: autora desta investigação.

A obra, que também possui elementos textuais ("PALESTINA LIVRE E INDEPENDENTE") e é de mesma categoria que a anterior (*política*) tem menor escala, cores menos chamativas, localizada em uma parede com muitos outros elementos ao seu redor e, assim, captando pouca atenção ou interesse de quem ali passa.

5.1.2. Inconformismo

"Olhar" e "ver" são tão diferentes quanto "balbuciar" e "falar" (Bates Lowry, 1967, como citado em Schirato, T. & Webb, J., 2004). O terceiro indicador,

chamado *Inconformismo*¹³ mede a potência da obra em gerar incômodo, desconforto ou questionamento nas percepções sociais, culturais ou políticas do espectador. O inconformismo não se trata apenas de causar choque, mas de provocar fricções significativas que levem o observador a revisar, ainda que momentaneamente, sua forma de ver o mundo. Quanto mais a obra instiga esse processo de desconstrução e ressignificação, mais elevado é seu grau de inconformismo. Trata-se de um indicador que afeta tanto o indivíduo quanto o coletivo, ao romper passivamente com a normalidade da paisagem urbana e propor rupturas, críticas ou inquietações.

Quando o inconformismo é alto, a obra atua como um agente direto de desestabilização simbólica. Ela desafia de forma explícita convenções ou estruturas dominantes, abordando temas sensíveis com coragem e clareza. O espectador sente-se confrontado, compelido a repensar aquilo que considerava estabelecido. Há um impacto emocional que pode incluir desconforto, raiva, empatia ou surpresa — e que frequentemente ultrapassa a estética para tocar o ético e o político. O diálogo com a obra não é tranquilo, e isso é justamente o que lhe dá potência. Trata-se de um convite à ruptura, à reflexão profunda e, em alguns casos, até à ação concreta.

A obra apresentada a seguir (figura 21, imagem 27 na p. 17 do apêndice) exemplifica um caso de alto grau de inconformismo. O mural, do artista Afonsoul, retrata uma criança cujo rosto é atravessado por bandeiras e símbolos políticos. Ao centro, o rosto dela aparece em preto e branco, vestindo capacete militar e com o olhar fixo no espectador, sugerindo ser uma vítima da guerra. Ao fundo, o rosto infantil em cores vivas reforçam o contraste entre a inocência e a brutalidade da guerra. As palavras “CHILD” (criança, em inglês) e “HOOD” (sufixo para infância, em inglês) aparecem riscadas, como se a infância dessa criança tivesse sido apagada ou estragada.

¹³O inconformismo é uma atitude ou comportamento de oposição aos hábitos e normas dominantes num determinado contexto social. Definição no Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo. Porto Editora. Disponível em <https://tinyurl.com/2s3u2yup>. Acesso em 18/08/2025.



Figura 21: Mural exemplo de *Inconformismo* alto. Fonte: autora desta investigação.

A escolha de representar crianças em meio a símbolos de guerra gera um incômodo ético imediato. A obra tensiona o espaço urbano ao denunciar a violência sobre corpos inocentes. O inconformismo se manifesta visualmente e impede a indiferença: trata-se de um convite à ruptura, à reflexão, e, em alguns casos, à ação.

No nível médio, a obra ainda provoca um sentimento de inconformismo, mas esse efeito é mais sutil. Ela propõe questionamentos, insinua tensões e conflitos, mas não chega a desestabilizar de forma intensa as crenças ou certezas do espectador. O incômodo existe, mas é fraco. A obra aponta caminhos, levanta dúvidas, propõe uma pausa crítica, mas sua carga subversiva não chega a ser transformadora de imediato. O público pode sentir-se provocado a pensar, mas nem sempre é levado a reagir ou aprofundar-se na reflexão.

Já quando o nível é baixo, o inconformismo é praticamente inexistente. O espectador pode até reconhecer algum conteúdo reflexivo, mas esse conteúdo não gera confronto nem inquietação. A obra passa por crítica, mas não se sustenta como crítica; apresenta imagens ou mensagens que não incomodam e não desafiam e, portanto, não produzem atrito significativo. Nesses casos, a obra tende a reforçar, ainda que inconscientemente, uma certa neutralidade no espaço urbano — um lugar de passagem e não de choque. Ela pode ser

apreciada, mas dificilmente será lembrada como um marco de provocação ou resistência.

5.1.3. Obra e o Espaço Público

Campos & Câmara (2019, p. 21) descrevem a cidade contemporânea como um lugar que, nos últimos anos, adquiriu um papel de destaque enquanto território para a exibição de obras artísticas. O quarto indicador, *Inconformismo*, diz respeito à forma como a obra se insere — ou se impõe — neste espaço público, considerando especialmente seu impacto visual.

Agora, o foco do quinto indicador — *Obra e o Espaço Público* — está na força e na presença física da obra, isto é, no quanto ela se destaca na paisagem urbana, seja pela ousadia, pelo uso expressivo das cores, pela escala ou pela forma com que dialoga (ou confronta) o ambiente ao seu redor. Esse impacto é fundamental porque representa o primeiro contato do espectador com a obra, muitas vezes anterior à leitura simbólica ou à compreensão da mensagem. Trata-se, portanto, de uma dimensão sensível e imediata, que pode gerar atração, surpresa, ruptura ou até desorientação visual.

Quando o impacto visual é alto, a obra se impõe de forma arrebatadora no espaço público. Ela não apenas se destaca: ela se torna ponto focal, capaz de transformar a paisagem à sua volta. Seja pelo tamanho, pela escolha de cores vibrantes, pela ousadia das formas ou pela interferência que provoca na ordem do entorno, ela conquista o olhar. É o tipo de obra que convida à fotografia, que circula nas redes sociais, que se torna referência espacial ou simbólica dentro da cidade. Essa força visual não está necessariamente ligada à beleza tradicional, mas sim à capacidade de capturar e manter a atenção de quem passa — e isso pode acontecer tanto pela harmonia quanto pelo contraste violento com o ambiente.

A figura 22 (imagem 29 da p. 18 do apêndice), mural de Effe News, é uma obra que cobre integralmente as fachadas de uma pequena construção. A intervenção consegue ampliar visualmente o volume do edifício através do uso expressivo da cor e de elementos que causam curiosidade. As cores azuis e amarelas, em contraste com os contornos brancos e pretos, dão um efeito de

movimento que ultrapassa os limites físicos da parede, expandindo simbolicamente o espaço. A obra demonstra como a força visual depende da capacidade de diálogo com o entorno urbano e assim afirma-se como um elemento de destaque na paisagem.



Figura 22: Obra exemplo de grande impacto no *Espaço Público*. Fonte: autora desta investigação.

Num nível médio, o impacto visual ainda está presente, mas de forma mais moderada. A obra chama atenção em certos ângulos, dependendo da luz, do percurso ou da disposição do espectador. Ela pode se destacar por sua elegância, pelo equilíbrio com o espaço, pela sofisticação técnica ou mesmo pela delicadeza. No entanto, esse destaque não é imediato nem garantido. Muitas vezes, é preciso um certo tempo de observação para que a obra se revele por completo. Ela contribui para a paisagem, mas não a domina. Seu poder está mais na convivência sutil do que na imposição.

Quando o impacto visual é baixo, a obra tende a se perder no ambiente. Seja por sua escala, por sua paleta de cores apagada ou por uma escolha formal pouco expressiva, ela não consegue interromper o fluxo visual da cidade. O olhar pode até passar por ela, mas não se fixa. Não há choque, nem surpresa,

nem interesse visual imediato. A obra se confunde com o entorno, tornando-se quase invisível. Mesmo que contenha uma mensagem ou uma intenção relevante, sua presença é frágil, e, por isso, ela dificilmente se transforma em ponto de encontro, de referência ou de memória para o espaço urbano em que se insere.

5.1.4. Eficácia da Mensagem

Schwartz (2014, apud Thompson, Jürgens & Lamberts, 2023) argumenta que a arte, por ser visualmente estimulante, está se tornando um dos meios preferidos para comunicar conhecimento ao público. Pode-se afirmar, portanto, que a análise de todos os indicadores culminam neste último: *Eficácia da Mensagem*.

O indicador de análise *Eficácia da Mensagem*, trata justamente da capacidade da obra de AU de transmitir uma narrativa disruptiva de forma clara e provocadora. Essa narrativa se refere a ideias que desafiam normas sociais, culturais ou políticas, e sua eficácia é medida pela clareza com que a obra consegue comunicar uma ideia ou provocar uma reflexão crítica. Em outras palavras, não se trata apenas de comunicar algo, mas de perturbar suavemente (ou não tão suavemente) o senso comum e criar um campo de tensão produtivo entre a obra e o público que a encontra no espaço urbano.

Quando a eficácia da mensagem é alta, a obra apresenta uma narrativa evidente e impactante, capaz de engajar o espectador quase imediatamente em uma reflexão crítica. A clareza com que a mensagem é transmitida não implica simplificação — pelo contrário, é justamente na profundidade simbólica que reside sua força. O espectador entende, de forma direta ou intuitiva, que há ali uma provocação: um chamado a pensar sobre desigualdades, resistências, pertencimentos, exclusões ou outras questões de ordem coletiva. A obra atua como uma espécie de flecha simbólica, lançada contra convenções estabelecidas, e frequentemente desperta reações intensas, inclusive polêmicas ou debates públicos.

A obra representada na figura 23 (imagem 32 na p. 20 do apêndice), da artista Inês Arisca, usa símbolos claros ligados ao 25 de Abril — como o cravo,

por exemplo — uma narrativa já enraizada na memória coletiva portuguesa. A escala grande, cores vivas e legibilidade tornam a mensagem imediata e impactante. Apesar de não possuir traços linguísticos, seu tema político e histórico confere um peso disruptivo, chamando o público a refletir sobre liberdade, democracia e resistência.



Figura 23: Obra exemplo de *Eficácia da Mensagem* alta. Fonte: autora desta investigação.

Em um nível médio, a mensagem está presente, mas seu alcance e sua força variam de acordo com o repertório de quem observa. Há algo sendo dito, algo latente, mas essa comunicação não necessariamente se impõe. Em vez de um grito, a obra sussurra; em vez de confrontar, ela sugere. O conteúdo pode ser interpretado de diversas maneiras, abrindo múltiplas possibilidades de leitura — o que, por vezes, enriquece a experiência, mas também pode diluir a intenção crítica. Ainda assim, há uma intenção perceptível, e mesmo que o impacto não seja imediato, ele pode emergir após um segundo contato, um olhar mais demorado, ou quando a obra é contextualizada no imaginário urbano.

Apesar de também se inserir na categoria *política - 25 de Abril*, a obra abaixo (figura 24, imagem 30 na p. 19 do apêndice) sofre com pequena escala e

pior legibilidade de texto. Isso compromete a clareza da mensagem, que se torna difusa ou mesmo inacessível para quem passa pelo espaço.

O conteúdo pode até carregar intenção crítica, mas essa intenção se perde: em vez de provocar reflexão coletiva, a obra é facilmente interpretada apenas como mais uma pequena intervenção visual no bairro.



Figura 24: Obra exemplo de *Eficácia da Mensagem* média. Fonte: autora desta investigação.

Quando a eficácia da mensagem é baixa, a narrativa se torna difusa, vaga ou simplesmente difícil de decifrar. A obra pode até conter elementos visuais fortes ou interessantes, mas sua mensagem se perde — seja por falta de clareza, por excesso de ambiguidade ou por ausência de intencionalidade crítica. Em vez de provocar pensamento ou inquietação, ela tende a ser interpretada apenas como uma expressão estética ou decorativa. A relação com o espaço público permanece superficial, sem gerar camadas de significado ou diálogo real com os passantes. O olhar encontra a obra, mas não é retido; a mente não é convocada a pensar.

É importante destacar que todas as classificações atribuídas a cada obra — se apresentam grau alto ou baixo em determinado indicador — foram validadas através da aplicação de inquéritos online para dois públicos distintos.

O primeiro corresponde ao público em geral, composto por pessoas sem ligação direta à área da comunicação visual, abrangendo diferentes faixas etárias e formações. O segundo é formado por um grupo especializado, constituído por profissionais e estudantes de design, artes visuais, fotografia, marketing e comunicação — considerados *experts* pela familiaridade com linguagens visuais.

Essa separação permitiu comparar percepções e avaliar até que ponto a mensagem de resistência transmitida pelas obras era percebida de forma clara e eficaz por públicos com repertórios diferentes. As respostas recolhidas foram analisadas de modo a confirmar — ou não — os quatro indicadores qualitativos já citados e definidos aqui: *Grau de Inconformismo*, *Obra no Espaço Público*, *Ativador de Curiosidade e Atenção* e *Eficácia da Mensagem*. Os indicadores quantitativos (*Traços Linguísticos*, *Estado de Conservação*, *Cor*, *Escala e Técnica*) não foram aplicados nos inquéritos, por suas naturezas concretas e tangíveis.

5.2. Indicadores quantitativos

5.2.1. Traços Linguísticos

Examinar aspectos formais e materiais também é fundamental para compreender o modo como a arte urbana se manifesta no espaço público e estabelece relações com o entorno e com o espectador. Por conta desses aspectos, foram criados cinco indicadores de análise quantitativos: *Traços Linguísticos*, *Estado de Conservação*, *Escala*, *Cor* e *Técnica*. Cada um desses elementos atua como um indicador específico, interferindo diretamente na recepção da obra, na sua força expressiva, no tipo de interação que ela propõe e na mensagem que ela transmite.

Os traços linguísticos presentes nas obras de AU são elementos centrais para a compreensão de sua mensagem e de sua estratégia de comunicação. Conforme Campos & Câmara (2019) “o que interessa, neste caso, é o poder das palavras e o impacto que a mensagem pode assumir.” (p. 89). Essas marcas podem assumir diversas formas: palavras soltas, frases impactantes, expressões populares, gírias ou até construções poéticas que criam interrupções na linguagem comum. Em muitos casos, os traços linguísticos atuam em

associação com a imagem, criando tensões e reforçando o caráter híbrido da obra.

Esse cruzamento entre a palavra e a imagem remete à análise de Barthes, que diz que a linguagem verbal, quando colocada junto à visual, atua como uma “âncora de sentido”, guiando ou limitando as interpretações possíveis da imagem (Barthes, 1977). No contexto da AU, essa ancoragem pode ser tanto estabilizadora quanto disruptiva: ela pode tornar a mensagem mais direta e acessível, mas também pode criar ruídos, ambiguidades e múltiplas leituras. A escolha da frase, como ela é escrita e até a tipografia escolhida revelam não apenas a estética do artista, mas sua posição política e cultural.

Ross (2016) também destaca que o uso de palavras na AU frequentemente carrega um caráter rebelde e identitário, funcionando como marca de resistência e afirmação no espaço urbano. A linguagem escrita, nesse sentido, é um instrumento de apropriação simbólica da cidade, operando como intervenção discursiva em lugares historicamente silenciados e marginalizados.

Em outras situações, a falta de elementos textuais também é significativa: a ausência de traços linguísticos pode realçar a força das formas visuais e estimular uma interpretação aberta, conduzindo o olhar a outros níveis de leitura simbólica. Portanto, o uso dos traços linguísticos — ou da escolha por sua ausência — é essencial para transmitir uma mensagem eficaz.

É possível confirmar essa dualidade da presença — ou não — de traços linguísticos através de três exemplos a seguir. A obra (figura 25, imagem 25 na p. 16 do apêndice), da dupla Halfstudio, possui a tipografia como principal elemento gráfico, que diz "QUEREMOS PAZ", e foi elencada como uma obra de arte urbana com eficácia de mensagem ALTA.



Figura 25: Obra exemplo de *Eficácia da Mensagem* alta com a presença de traços linguísticos.

Fonte: autora desta investigação.

Já a obra abaixo, do artista AKA Corleone (imagem 24 na p. 16 do apêndice), também da categoria *Política*, não possui nenhum elemento linguístico em sua composição, e mesmo assim foi avaliada com uma alta eficácia em transmitir sua mensagem. Os símbolos nela ilustrados são tão fortes que passam a mensagem sem precisar de qualquer texto.



Figura 26: Obra exemplo de *Eficácia da Mensagem* alta mesmo sem a presença de traços linguísticos. Fonte: autora desta investigação.



Figura 27: Obra exemplo de *Eficácia da Mensagem* baixa mesmo com a presença de traços linguísticos. Fonte: autora desta investigação.

Por outro lado, a figura 27 (imagem 33 na p. 20 do apêndice), da categoria *Direitos Humanos*, que possui na maioria da sua composição uma frase sobre à questão de habitação, foi avaliada com uma baixa eficácia de mensagem. A grande quantidade de textos, sem grande contraste e posicionamento pouco focado são elementos que contribuem para tal. Assim se confirma que nem sempre a presença de traços linguísticos faz com que a mensagem seja melhor compreendida.

5.2.2. Estado de Conservação

O indicador *Estado de Conservação* se refere à integridade física da obra e às marcas deixadas pelo tempo, pelo clima ou por intervenções humanas — sejam elas intencionais (como vandalismos, apagamentos ou substituições) ou naturais (como desgaste pelo tempo, infiltrações e desbotamento da cor). Uma obra preservada tende a manter sua potência visual e comunicativa, enquanto uma em processo de deterioração pode gerar leituras distintas: em certos casos, a degradação é lida como parte integrante da intervenção, reforçando sua dimensão efêmera e acrescentando camadas de sentido ligadas à urgência, à denúncia ou à memória da cidade. Em outros casos, no entanto, a perda da

leitura compromete a mensagem e diminui o impacto desejado, tornando a obra quase invisível na paisagem urbana.

A efemeridade é, portanto, uma característica constitutiva da AU (Campos & Câmara, 2019). Como lembram Avramidis & Tsilimpounidi (2017), essas práticas são constantemente expostas ao risco do apagamento e da substituição, revelando a fragilidade de narrativas alternativas diante do discurso dominante da cidade. Para Ulmer (2016), esse caráter efêmero não deve ser visto como fragilidade, mas sim como parte da própria resistência: inscrever uma mensagem no espaço urbano mesmo sabendo que ela pode desaparecer a qualquer momento.

Nas obras mapeadas, há exemplos claros disso. O mural localizado em Santos, (figura 28, imagem 6, p. 6 do apêndice), associado à categoria *Metalinguagem*, apresenta baixa eficácia comunicativa em parte devido ao seu estado de conservação: tinta desgastada, presença de pixação à volta e texto com legibilidade comprometida. Esse desgaste faz com que a mensagem se dilua no espaço, também limitando sua capacidade de impactar o público.



Figura 28: Obra exemplo de *Eficácia da Mensagem* baixa e mau estado de conservação. Fonte: autora desta investigação.

Em contraste, obras mais recentes, como a da artista Lilli Marlit (figura 29, imagem 38, p. 23 do apêndice), mantêm as cores vivas, contrastantes e a nitidez da tipografia, o que garante a eficácia da comunicação e amplia seu poder disruptivo no espaço público.



Figura 29: Obra exemplo de *Eficácia da Mensagem* alta e bom estado de conservação. Fonte: autora desta investigação.

Esses casos mostram que o estado de conservação não é apenas uma questão material, mas também narrativa: uma obra degradada pode simbolizar abandono ou resistência à tentativa de silenciamento, enquanto uma preservada reforça a clareza de sua mensagem. Nesse sentido, a efemeridade das intervenções urbanas funciona como metáfora do próprio conflito entre permanência e apagamento no espaço público, evidenciando que a AU, ao mesmo tempo em que resiste, também assume sua condição passageira e mutável.

5.2.3. Escala

A escala da obra estabelece uma relação física e simbólica com o corpo do espectador. Obras de grande escala se impõem ao campo visual, interrompendo a paisagem e possuem presença arquitetônica: ocupam

fachadas, muros inteiros ou estruturas verticais que se tornam marcos na cidade. Essa monumentalidade visual também pode ser interpretada como um gesto político — uma forma de se fazer ver e ocupar o território de maneira afirmativa. É importante frisar que neste estudo, só foram analisadas obras de arte com escala pedonal, ou seja, que tenha visão e escala para o pedestre.

Na amostra analisada, a obra do artista Jorge Charrua (figura 30, imagem 10, p. 9 do apêndice), classificada com escala grande e mensagem altamente eficaz, é exemplar nesse sentido. Sua presença visual na paisagem urbana obriga o pedestre a olhar. A obra é bem preservada e de alto nível de inconformismo — um mural que, pela escala e força gráfica, se impõe no território.



Figura 30: Obra exemplo de grande *Escala* e *Eficácia da Mensagem* alta. Fonte: autora desta investigação.

Em contraste, intervenções de pequena escala, como a figura 31 (imagem 4, p. 5 do apêndice), requerem outro tipo de relação: são vistas por aqueles que olham com atenção, que caminham devagar ou estão familiarizados com o território. A interação com essas obras se dá quase como um encontro íntimo, um detalhe escondido na paisagem, não interrompendo o urbano.

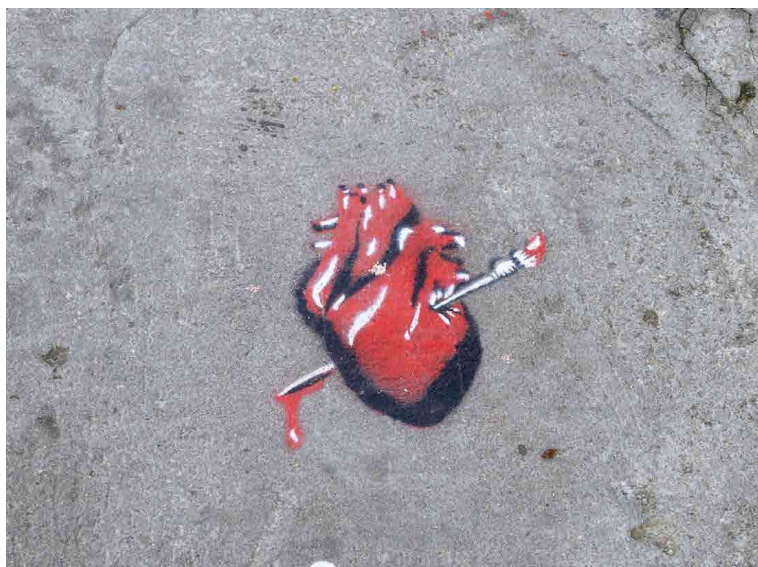


Figura 31: Obra exemplo de pequena *Escala*. Fonte: autora desta investigação.

A escolha da escala, portanto, determina não apenas o alcance visual da obra, mas também a qualidade da relação que ela estabelece com o espectador. Como dizem Avramidis e Tsilimpounidi (2017), a escala das obras de arte urbana está diretamente relacionada à sua capacidade de se inscrever no espaço público e alterar a percepção do território, funcionando como uma forma de interrupção espacial.

5.2.4. Cor

A cor opera como uma linguagem visual imediata e emocional. Em contextos urbanos, o uso da cor é uma estratégia estética e política. Paletas vibrantes — como as das imagens número 5, 9, 12, 24, 25 e 38 do apêndice II — intensificam a presença da obra, despertando sentimentos como urgência, resistência, comemoração ou conflito.

A obra abaixo (figura 32, imagem 24 da p. 16 do apêndice) coletada pela investigadora, por exemplo, articula uma paleta forte e contrastante para abordar temas ligados à política. O uso da cor em blocos atua como um atração sensorial, mas também como um elemento narrativo: o colorido comunica as cores da bandeira da Palestina, que, ao estarem juntas aos símbolos que lembram liberdade — como o pássaro e as correntes —, fazem menção ao conflito atual no território.



Figura 32: Obra de AKA Corleone. Fonte: autora desta investigação.

Por outro lado, o uso do monocromático em obras como a figura 33 abaixo (imagem 18 da p. 13 do apêndice), classificada com cores neutras/monocromáticas, projeta uma leitura mais sutil e introspectiva. Essa intervenção não compete com o entorno urbano e sim se camufla parcialmente no cinzento da cidade. Nesses casos, a ausência de cor viva pode significar apagamento simbólico, menção ao passado, ou até uma denúncia silenciosa.



Figura 33: Obra em tons monocromáticos no Parque das Nações. Fonte: autora desta investigação.

Na arte urbana, a cor não é decorativa — ela faz parte de um discurso que mobiliza os sentidos culturais e ideológicos. Como afirma Arnheim (1980), a percepção da cor atua como um instrumento primário da compreensão visual, ativando respostas emocionais antes mesmo de uma interpretação racional. Para Barthes (1984), a cor, dentro do sistema da imagem, funciona como um signo, organizando ou bagunçando os sentidos. Krenzinger (2018) também reforça que as paletas cromáticas disputam o espaço simbólico da cidade, funcionando como forma de intenção e gesto político.

5.2.5. Técnica

Por fim, a técnica utilizada na elaboração da obra informa não apenas sobre o repertório estético do artista, mas também sobre sua estratégia de atuação no espaço urbano. Técnicas como stencil e lambe-lambe permitem execução rápida e replicabilidade, favorecendo ações de ocupação “relâmpago” e mensagens incisivas, muitas vezes de teor político. Murais elaborados e intervenções mistas demandam mais tempo, planejamento e, por vezes, diálogo com o entorno e com os moradores. A técnica, assim, não é apenas um meio de produção: é também um posicionamento frente ao tempo, ao risco e à própria ideia de permanência.

Esses quatro indicadores — *Estado de Conservação, Escala, Cor e Técnica* — operam juntos como camada material e sensível da AU. Eles não apenas sustentam visualmente a obra, mas também condicionam sua potência de comunicação, seu impacto emocional e sua capacidade de intervir no cotidiano da cidade.

PARTE III

6. Análise e interpretação dos dados

6.1. Análise das obras de arte urbana coletadas

A análise das categorias, quando cruzada com os indicadores de análise de eficácia da mensagem (ver tabela no apêndice I), permite observar dinâmicas distintas que se relacionam com a capacidade de cada tipo de obra em provocar reflexão e engajamento no espaço urbano. Ao observar o diagrama das categorias, percebe-se que algumas delas apresentam uma relação mais direta com a clareza e o impacto da mensagem, enquanto outras variam entre níveis médios e baixos de eficácia. Essa diferença confirma o argumento de que a AU não se limita ao gesto estético, mas envolve também disputas simbólicas e narrativas sociais, "provendo uma contra-narrativa às estéticas urbanas dominantes" (Avramidis & Tsilimpounidi, 2017, p. 4).

A categoria *Política* destaca-se como uma das mais eficazes. Obras com temas do 25 de Abril, pacifismo e sustentabilidade apresentam geralmente alta eficácia comunicativa, pois utilizam símbolos, ícones e, muitas vezes, traços linguísticos legíveis que remetem a referências históricas ou coletivas. Esse fato reforça a ideia de que a AU, ao dialogar com a memória política, atua como um meio privilegiado de comunicação pública, capaz de convocar à reflexão de forma imediata e impactante (Thompson, Jürgens & Lamberts, 2023).

Em contraste, dentro da mesma categoria, algumas obras de pequena escala ou em mau estado de conservação, como certas peças identificadas na Cacilhas (imagens 23 e 30 do apêndice II, por exemplo), apresentam baixa eficácia, mostrando que não basta a escolha temática: a materialidade e a visibilidade são decisivas para a potência da mensagem (Arnheim, 1980; Schirato & Webb, 2004).

Abaixo é possível comparar duas obras dentro desta mesma categoria: uma com alta eficácia de transmissão de mensagem e outra com média. A figura 34 (imagem 26 da p. 14 do apêndice) mostra como as cores fortes e os elementos linguísticos e textuais bem claros são importantes para o entendimento da mensagem. Em comparação, a 2ª obra, da figura 35 (imagem

30 da p. 19 do apêndice), localizada no Cais do Ginjal, apresenta média eficácia, sobretudo por sua pequena escala e menor legibilidade, apesar de também possuir um elemento linguístico.



Figura 34: exemplo de alta eficácia para a categoria *Política*. Fonte: autora desta investigação.



Figura 35: exemplo de média eficácia para a categoria *Política*. Fonte: autora desta investigação.

Outro exemplo pode ser a obra do artista AKA Corleone, figura 36, abaixo (imagem 24 da p. 16 do apêndice II). Em contraste com a primeira obra mencionada (figura 34), esta não possui nenhum elemento linguístico e nem

imagens figurativas, apenas símbolos abstratos. No entanto, ela também foi avaliada como uma obra com eficácia de transmissão de mensagem alta. Isso acontece pois tem uma escala média, no mesmo nível do olhar do espectador, e cores fortes e vibrantes, com símbolos destacados e um bom estado de conservação.



Figura 36: Obra sem traços linguísticos, também da categoria *Política*, que tem alta eficácia em sua mensagem comunicativa. Fonte: autora desta investigação.

Esta comparação é importante para destacar que nem sempre um único componente — como por exemplo a presença de traços linguísticos — torna a mensagem de comunicação da obra eficaz. O que faz isso, de fato, é a conjunção de vários fatores.

De modo semelhante, a categoria *Direitos Humanos* apresenta uma média de capacidade de comunicação elevada, especialmente nas subcategorias ligadas à educação e ao feminismo. Essas obras, geralmente coloridas, em grande escala e com traços linguísticos, transmitem mensagens claras e provocadoras sobre desigualdade, gênero e justiça social, ressoando com debates públicos contemporâneos.

Como argumenta Pawlak (2024), a AU pode ser compreendida como um recurso pedagógico no espaço urbano, que convoca o público à reflexão crítica. No entanto, aqui também é possível identificar variações: ao analisar a tabela,

percebe-se que obras menores ou em pior estado podem perder clareza e eficácia, confirmando novamente que a força da mensagem depende de um conjunto de condições contextuais (Boscaino, 2021).

Já a categoria *Identidade*, voltada para representações de minorias e questões religiosas, mostra uma eficácia variável. Quando articulada em obras de maior escala e cores fortes, a mensagem de resistência é afirmada com clareza, reforçando a função de dar visibilidade a grupos marginalizados. Nesse sentido, a AU funciona como um espaço de afirmação coletiva e tem um papel na "justiça espacial" da cidade (Ulmer, 2017). No entanto, quando essas condições visuais não se verificam, a comunicação tende a ser mais sutil, e depende muito do repertório cultural do espectador para que a mensagem seja compreendida (Geertz, 1989).

Por sua vez, a categoria *Território*, voltada à memória e à ocupação do espaço, tende a apresentar eficácia média. Essas obras dialogam diretamente com a história local e têm contextos particulares, mas sua potência crítica pode não ser imediatamente reconhecida por públicos mais amplos. Aqui, a AU atua como dispositivo de memória, reforçando a identidade comunitária, mas nem sempre alcançando o mesmo grau de provocação política ou social.

Por fim, a categoria *Metalinguagem* é a que apresenta menor eficácia comunicativa em termos de resistência, isso porque grande parte das obras funcionam como afirmação da presença individual do artista no espaço urbano, priorizando a autorreferência e a assinatura pessoal no lugar de oferecer uma narrativa coletiva ou disruptiva. Ao privilegiar a visibilidade do autor, essas produções se aproximam mais do campo do graffiti, que é entendido enquanto prática identitária e de reconhecimento entre seus pares. Essa característica confirma as discussões propostas por Mattia Boscaino (2017), que diferencia o graffiti da AU, evidenciando que, se por um lado estas linguagens partilham os mesmos suportes e técnicas, por outro se distinguem no alcance comunicativo: enquanto o graffiti enfatiza a marcação territorial e a expressão individual, a AU tende a buscar um maior diálogo social, estabelecendo uma comunicação mais ampla com o público transeunte.

Em síntese, a análise comparativa das categorias mostra as diferenças marcantes na forma como cada uma delas mobiliza a eficácia comunicativa e se mostra presente no espaço urbano. As categorias *Política* e *Direitos Humanos* revelam-se as mais potentes, não apenas pela clareza das mensagens, mas também pela forma como combinam o impacto visual e simbólico, conseguindo instaurar um diálogo quase imediato com quem circula pela cidade. Nessas obras, a presença de frases, símbolos reconhecíveis e cores intensas funciona como um chamariz de atenção, ao mesmo tempo em que convida a uma reflexão crítica sobre desigualdades e conquistas coletivas. Em contrapartida, as categorias *Território* e *Metalinguagem* mostram-se mais restritas em seu alcance disruptivo: no primeiro caso, porque sua força depende de um repertório comunitário específico e tende a perder intensidade fora desse contexto; no segundo, porque a ênfase na assinatura pessoal ou no gesto autoral do artista enfraquece a dimensão coletiva da comunicação, aproximando-se mais da lógica interna do graffiti do que da AU (Boscaino, 2021). Já a categoria *Identidade* ocupa uma posição intermediária. Ela tem capacidade de alcançar altos níveis de eficácia quando apoiada por recursos formais como grande escala, cores vibrantes e legibilidade textual. As obras desta categoria ganham densidade quando evocam sentimento de pertencimento e exclusão que atingem grupos sociais minoritários, reafirmando a importância da AU na construção de identidades e justiça espacial (Ulmer, 2016).

Esse panorama sugere que a eficácia da mensagem na AU não pode ser compreendida como uma característica fixa, mas sim como o resultado de uma combinação dinâmica entre tema, forma e contexto. A clareza da mensagem não significa ser simples, assim como a ambiguidade não significa ausência de potência; pelo contrário, muitas vezes é justamente na tensão entre visibilidade, interpretação e simbolismo que a obra tem sua força. Essas categorias espelham diferentes modos de ocupar a cidade, de expor pertencimentos e de disputar narrativas no espaço público. Nesse sentido, a AU emerge como um campo vivo de equilíbrio entre subjetividades e coletividades, reafirmando seu papel como prática estética e política, que resiste, comunica e reconfigura o espaço urbano.

6.2. Análise de conteúdo de entrevistas

As entrevistas constituem uma das técnicas mais utilizadas em pesquisas qualitativas, pois permitem aprofundar percepções, experiências e significados que os participantes sentem por fenômenos sociais. De acordo com Kvale e Brinkmann (2009), a entrevista qualitativa busca compreender o mundo a partir da perspectiva dos entrevistados, explorando o significado que atribuem às suas vivências.

As entrevistas com o Carlos Ardisson, Presidente da Junta de Freguesia do Parque das Nações e com Giulia Luppo, curadora e agente de artistas urbanos, foram conduzidas de forma aberta, a partir das perguntas de investigação que orientam este trabalho. Isso favoreceu a espontaneidade das respostas e possibilitou que os entrevistados desenvolvessem suas ideias de forma livre, sem um roteiro rígido.

Essa abordagem mostrou-se adequada para investigar percepções sobre a AU e seu papel no espaço público, permitindo captar nuances e interpretações que poderiam não emergir em formatos mais estruturados.

Nenhuma das entrevistas incluiu questionamentos diretos ou específicos sobre as obras de arte urbana analisadas, permitindo que os interlocutores abordassem o tema a partir de suas próprias experiências, referências e posições institucionais ou profissionais. Essa estratégia buscou captar percepções espontâneas sobre a presença da arte no espaço urbano e seus possíveis significados sociais, culturais e simbólicos.

Os conteúdos das entrevistas foram posteriormente submetidos a uma análise qualitativa, com base nos indicadores de análise criados e previamente definidos. A partir da seleção e categorização de trechos relevantes, identificaram-se termos e expressões que se relacionam a cada um dos quatro indicadores de pesquisa que são o principal foco de desenvolvimento deste trabalho: *Ativador de Curiosidade e Atenção*, *Grau de Inconformismo*, *a Obra no Espaço Público* e *Eficácia da Mensagem*. Mas não apenas isso: essas expressões revelam as formas pelas quais cada ator compreende e valoriza a AU no contexto da construção das cidades.

A escolha dos entrevistados contemplou duas perspectivas complementares: o Presidente da Junta representa uma autoridade pública, com papel ativo na gestão e regulamentação do espaço urbano; Giulia, por sua vez, atua como especialista e membro da comunidade artística, contribuindo com uma visão crítica sobre os processos de curadoria, produção e inserção da arte no cotidiano urbano. A análise dos conteúdos (tabelas 3 e 4) revela diferenças entre os discursos dos dois entrevistados, que refletem suas diferentes posições e suas formas de se relacionar com a AU.

O Presidente da Junta de Freguesia, como autoridade pública, tende a concentrar sua fala nos aspectos funcionais e espaciais da AU. Sua abordagem privilegia a relação entre a obra e o espaço público, destacando seu papel na qualificação do ambiente urbano, na organização visual da cidade e na experiência coletiva dos cidadãos. Para ele, a AU é um elemento que contribui para a paisagem urbana e para a vida comunitária, muitas vezes associada a valores como acessibilidade, visibilidade e permanência.

Em contraste, Giulia apresenta um discurso mais equilibrado entre o contexto urbano e a obra em si. Seu olhar se volta de maneira mais enfática para os sentidos simbólicos, estéticos e discursivos das intervenções artísticas, evidenciando interesse pela forma como a obra ativa a curiosidade do espectador, pela mensagem transmitida e como ela provoca uma reflexão. Sua perspectiva ressalta a potência da arte como linguagem, e não apenas como objeto inserido no espaço urbano, revelando uma sensibilidade para a experiência estética e o engajamento do público.

Tabela 3:

Carlos Ardisson - Presidente Junta de Freguesia Parque das Nações

Indicador de análise	Termos relacionados
I. Ativador de curiosidade e atenção	<ul style="list-style-type: none"> • “Espaços pesados tornaram-se mais apazíveis.”
II. Eficácia da mensagem	<ul style="list-style-type: none"> • “As pessoas criaram ligação.”

Indicador de análise	Termos relacionados
III. Inconformismo	<ul style="list-style-type: none"> ● “Vai haver críticas — ‘como é que tiraram isto?’”
IV. Obra no espaço público	<ul style="list-style-type: none"> ● “Algumas intervenções... apenas causam dano.” ● “Antes da intervenção, estavam sempre vandalizadas. Mas depois da pintura, isso parou.” ● “Passou de parede cinzenta com rabiscos feios, para murais com arte verdadeira.” ● “A obra permaneceu respeitada.”

Tabela 4:

Giulia Luppo - Curadora e agente artística

Indicador de análise	Termos relacionados
I. Ativador de curiosidade e atenção	<ul style="list-style-type: none"> ● "O impacto que é deixar essas marcas na rua, no subconsciente de quem passa..." ● "Você escolhe aquele mural porque gosta de impactar?" ● "As pessoas paravam, conversavam..."
II. Eficácia da mensagem	<ul style="list-style-type: none"> ● "O próprio ato de não assinar já é uma mensagem." ● "A arte urbana nasceu por ser aquilo que você pinta na rua, não por ser aquele artista"
III. Inconformismo	<ul style="list-style-type: none"> ● "O sistema favorece um ou outro — mas não conversa." ● "Comecei a duvidar se a arte urbana ainda emocionava."
IV. Obra no espaço público	<ul style="list-style-type: none"> ● "Murais icônicos completamente destruídos com o tempo..." ● "Colocaram árvores, bancos... tudo mudou."

Em síntese, as entrevistas evidenciam duas formas complementares de compreender a AU: de um lado, a visão institucional, que valoriza sua função de ordenação e qualificação do espaço público; de outro, a perspectiva artística,

que enfatiza seu potencial simbólico e reflexivo. Juntas, essas abordagens reforçam o caráter multidimensional da AU, situada entre a gestão urbana e a experiência estética.

7. Considerações finais

Encerrar uma investigação é também revisitar o caminho percorrido, as motivações para o estudo e as descobertas que se deram ao longo do processo. Essa dissertação nasceu do interesse em entender se a arte urbana de resistência passa do plano estético e decorativo para se afirmar como um discurso crítico e transformador do espaço público. Partiu-se do princípio de que essas manifestações, muitas vezes produzidas à margem das instituições legitimadoras, têm um potencial comunicativo capaz de provocar reflexão, questionar estruturas sociais e fomentar identidades coletivas.

O percurso teórico inicial permitiu situar a arte urbana no âmbito da contracultura e da resistência, mostrando como, desde o graffiti, estas práticas urbanas se configuram como linguagens de contestação. O percurso metodológico, por sua vez, articulou abordagens qualitativas e quantitativas, propondo indicadores de análise que avaliaram não apenas o impacto estético, mas principalmente a eficácia comunicativa das obras. O levantamento empírico realizado nas margens de Lisboa e Almada confirmou que a arte urbana se apresenta como prática social e política, atravessando disputas simbólicas e ressignificando a experiência urbana cotidiana.

No que diz respeito à primeira pergunta de investigação, verificou-se que a arte urbana exerce papel decisivo na transformação do espaço público ao transformá-lo em território de expressão coletiva e crítica social. Murais políticos, obras sobre direitos humanos e intervenções ligadas à memória local demonstraram a capacidade de reconfigurar a paisagem urbana, ativando sentimentos de pertencimento e identidade local. Esses trabalhos transformam muros em suportes de diálogo, ampliando a dimensão simbólica da cidade e reforçando o espaço público como arena de cidadania e de resistência.

As respostas à segunda e à terceira perguntas confirmam que a comunicação da arte urbana de resistência se apoia em recursos visuais

acessíveis — cores vibrantes, escala humana, símbolos reconhecíveis e, em muitos casos, traços linguísticos de leitura direta — que ampliam a clareza e a eficácia da mensagem. Além disso, a análise revelou temas recorrentes: política, direitos humanos, identidade, território e metalinguagem. Cada um desses eixos mobiliza narrativas de resistência específicas: crítica aos sistemas de poder, igualdade de gênero, afirmação de minorias, resgate de memórias locais, denúncia de injustiças sociais e a autorreflexão sobre o próprio fazer artístico. Essas narrativas, influenciadas por contextos sociopolíticos, evidenciam que a arte urbana não apenas reflete a realidade das cidades, mas também é um agente ativo na sua transformação.

Assim, as hipóteses formuladas pela investigação puderam ser confirmadas. A primeira hipótese mostrou-se verdadeira na medida em que murais políticos, obras que remetem aos direitos humanos e intervenções de memória coletiva revelaram ser instrumentos de ativação cidadã, capazes de despertar o sentimento de pertencimento e reflexão. A análise de campo, os inquéritos e as entrevistas também evidenciaram que a arte urbana é percebida como prática que fortalece a identidade coletiva e estimula a consciência crítica, sendo assim uma ferramenta de cidadania.

A segunda hipótese também foi validada. Ficou evidente que a eficácia comunicativa das obras depende da combinação entre tema, escala, cor, estado de conservação e legibilidade. Obras que articulam esses fatores de modo equilibrado transmitem mensagens de resistência com clareza e impacto, independentemente do repertório individual do público. A criação de indicadores qualitativos e quantitativos permitiu sistematizar essa constatação, mostrando que a comunicação da arte urbana é resultado de uma interação dinâmica entre intenções autorais, condições materiais e contexto sociocultural.

Os resultados destacaram ainda diferenças entre categorias. *Política* e *Direitos Humanos* revelaram-se as mais eficazes, produzindo mensagens de forte impacto social. Já a categoria *Identidade* variou, mas mostrou importância na afirmação de grupos minoritários e no reforço da diversidade cultural. *Território* revelou eficácia média, mais vinculada à memória local do que à

contestação direta. Já *Metalinguagem*, ao priorizar a autorreferência, aproximou-se mais da lógica do graffiti tradicional, com menor alcance coletivo.

Outro ponto relevante que emergiu ao longo da análise foi a necessidade de observar não apenas os resultados visuais das obras, mas também os processos de produção que lhes dão origem. Ao considerar essa dimensão comparativa, torna-se evidente que a arte urbana e o graffiti, embora compartilhem origem, suportes e técnicas, diferenciam-se também pelo modo de execução, pelo risco envolvido e pela relação com o espaço urbano.

Na Tabela 1.2 — originalmente baseada na Tabela 1, criada por Boscaino (2021) e Conklin (2012) — foi acrescentada a característica adicional “Processo de produção”, para demonstrar uma análise complementar da arte urbana. O processo de produção ajuda a entender não apenas o resultado final, mas as condições práticas e simbólicas que moldam a criação de obras de arte urbana e graffiti. A produção de cada obra pode revelar a intenção, o contexto de criação e o tipo de risco envolvido em cada prática. A tabela a seguir resume a diferença:

Tabela 1.2:

Característica	Arte Urbana	Graffiti
Processo de produção	Frequentemente planejado e cuidadosamente elaborado, podendo ser autorizado ou não.	Geralmente realizado rapidamente e de forma clandestina, sob risco e pressão, como ato de transgressão.

Essa diferença reforça a compreensão de que a arte urbana, mesmo quando efêmera ou ilegal, muitas vezes apresenta maior planejamento e intencionalidade discursiva, enquanto o graffiti mantém-se ligado à uma sensação de urgência e ao risco. Não se trata de hierarquizar as práticas, mas de reconhecer que ambas operam como expressões de resistência, cada uma com sua lógica própria, ampliando o espectro de narrativas possíveis no espaço urbano.

As entrevistas realizadas confirmaram essa multiplicidade de perspectivas. O presidente da junta, aqui representando o poder público, valorizou a arte urbana como instrumento de qualificação das cidades e de ordenação visual, enquanto a curadora destacou seu potencial crítico e simbólico. Essa ambivalência confirma que a arte urbana de resistência é, ao mesmo tempo, recurso de gestão urbana e linguagem crítica.

Do ponto de vista teórico, esta dissertação contribuiu ao aproximar a arte urbana da tradição da semiótica, sobretudo das reflexões de Barthes e a simbologia. Do ponto de vista metodológico, ofereceu um modelo replicável, baseado em indicadores qualitativos e quantitativos, que permite avaliar a eficácia comunicativa das obras de forma sistemática e em locais diversos, sem perder a dimensão subjetiva da experiência estética.

É necessário, contudo, reconhecer o recorte da investigação: a busca de materiais restrita a Lisboa e Almada, o número reduzido de obras e a amostra pequena de entrevistados. Essas restrições não comprometem as conclusões, mas indicam caminhos que podem ser usados para pesquisas futuras: ampliar a análise para outros contextos urbanos, explorar obras com escalas maiores e até investigar o lado digital das obras, como a sua disseminação em redes sociais. Outro campo que pode ser aprofundado é o da efemeridade das obras: entender como o desgaste, o apagamento ou a substituição delas não apenas limitam, mas também ressignificam suas mensagens.

Também é importante assinalar que, devido às limitações de tempo, alguns aspectos ficaram por explorar com a profundidade desejada. Entre eles, destaca-se a análise comparativa entre diferentes períodos de produção ou a relação entre a arte urbana e as políticas públicas da cidade. Essas vertentes, embora apenas esboçadas nesta investigação, abrem caminhos férteis para estudos futuros — seja por outros investigadores, seja por mim em continuidade a este percurso. Desta maneira, este trabalho não se encerra em si mesmo, mas propõe-se como ponto de partida para novas leituras e desdobramentos sobre a arte urbana de resistência e suas formas de inscrição no tecido da cidade contemporânea.

Ao concluir este trabalho, pode-se afirmar que a arte urbana de resistência é simultaneamente efêmera e persistente. Efêmera porque está sujeita ao tempo, ao apagamento e à disputa territorial; persistente porque escreve nas paredes significados duradouros, capazes de transformar olhares e memórias coletivas nas cidades.

Em síntese, confirma-se que a arte urbana de resistência cumpre um papel crítico, comunicativo e transformador nos centros urbanos. Ela reafirma a cidade como um espaço de narrativas múltiplas e de conflitos visuais, consolidando-se não apenas como expressão estética, mas como prática política e social indispensável à vida contemporânea.

8. Referências bibliográficas

- Abalos Júnior, J. L. (2019). *A arte de rua enquanto experiência geracional*. CAP - Cadernos de Arte Pública, 1(1), 22–32.
- Arnheim, R. (1980). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Pioneira.
- Avramidis, K. & Tsilimpounidi, M. (2017). *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*. Routledge.
- Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo*. Edições 70.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text* (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press.
- Barthes, R. (1984). *A retórica da imagem*. In R. Barthes, *O óbvio e o obtuso* (pp. 27–44). Nova Fronteira.
- Blanché, U. (2015). *Street Art and related terms – discussion and working definition*. SAUC - Street Art and Urban Creativity, 1 (1), 32-39.
- Boscaino, M. (2021). *Developing a Qualitative Approach to the Study of the Street Art World*. SAUC - Street Art and Urban Creativity, 7(2), 8 - 25. <https://doi.org/10.25765/sauc.v7i2.473>.
- Campos, R. (2007) *Pintando a Cidade. Uma abordagem Antropológica ao Graffiti urbano*. Universidade Aberta.
- Campos, R., & Câmara, S. (2019). *Arte(s) urbana(s)*. CICS, Nova/Húmus.
- Conklin, T.R. (2012). *Street Art, Ideology, and Public Space*. Dissertations and Theses. Paper 761. <https://doi.org/10.15760/etd.761>
- Crivellaro, C., Comber, R., Bowers, J., Wright, P. C., & Olivier, P. (2014). A pool of dreams: Facebook, politics and the emergence of a social movement. *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 3573–3582). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/2556288.2557100>
- Fagerholm, A.-S., Göransson, K., Thompson, L., & Hedvall, P.-O. (2023). Activism online: Exploring how crises are communicated visually in activism campaigns. *Journal of Contingencies and Crisis Management*, 31(4), 675–687. <https://doi.org/10.1111/1468-5973.12472>

Ferrell, J. (1995). *Urban Graffiti: Crime, Control, and Resistance*. SAGE Periodicals Press. 73-92. <https://doi.org/10.1177/0044118X95027001005>

Gioia, D. A., Corley, K. G., & Hamilton, A. L. (2013). *Seeking qualitative rigor in inductive research: Notes on the Gioia methodology*. *Organizational Research Methods*, 16(1), 15–31. <https://doi.org/10.1177/1094428112452151>

Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. LTC.

Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *InterViews: Learning the craft of qualitative research interviewing* (2nd ed.). Sage Publications.

Krenzinger, A. (2018). *Estampas do Quotidiano: um novo veículo cultural a partir de visualidades urbanas encontradas na superfície das cidades*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.

Neves, P. S. (2017). *Significado de arte urbana, Lisboa 2008-2014*. *Convocarte*, 1, 121-134.

Pawlak, S. (2024). *O que as paredes nos ensinam? A arte de rua como potencial de educação*. Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, UPorto.

Pereira, C. A. M. (1983). *O que é Contracultura*. Brasiliense.

Revista Observatório Itaú Cultural. (2008). *Reflexões sobre indicadores culturais*. Itaú Cultural. <https://tinyurl.com/bdek9spn>

Roszak, T. (1969). *The making of counter culture*. Anchor Books.

Ross, J. I. (2016). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Routledge.

Santos, A. M. (2017). *A Contracultura*. *Revista Onis Ciência*, Braga, V. V, Ano V, 15.

Shapiro, R. (2007). *Que é artificação?* *Sociedade e Estado*, 22(1). <https://doi.org/10.1590/S0102-69922007000100006>

Schirato, T. & Webb, J. (2004). *Understanding the visual*. SAGE Publications.

Thompson, B., Jürgens, A.-S., & Lamberts, R. (2023). *Street art as a vehicle for environmental science communication*. *Journal of Science Communication*, 22(4), A01. <https://doi.org/10.22323/2.22040201>




















Ulmer, J.B. (2016). *Writing Urban Space: Street Art, Democracy, and Photographic Cartography*. *Cultural Studies, Critical Methodologies*, Vol. 17(6) 491–502. <https://doi.org/10.1177/1532708616655818>

Waclavek, A. (2011). *Graffiti and street art*. Thames & Hudson Ltd.

Apêndices

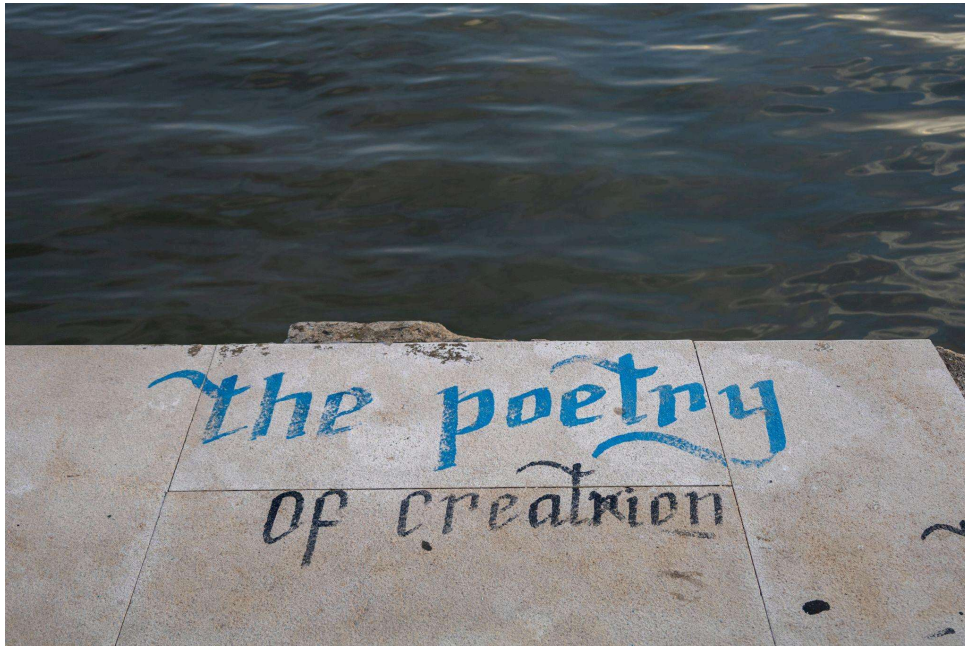
Apêndice I - Tabela de categorização das obras de arte urbana

Obra	Categoria	Sub Categoria	Indicadores										Informações adicionais		
			Traços linguísticos	Ativador de curiosidade	Eficácia da mensagem	Inconformismo	Obra no espaço público (impacto)	Estado conservação	Escala	Cor	Técnica	Eficácia da mensagem	Local	Artista	Número imagem no apêndice
	Metalinguagem	autorreferência	Presente/legível	Alta	Alta	Média	Alta	Ruim	Média	Colorido	Spray/tinta	Alta	Cais do Sodré	-	1
	Metalinguagem	autorreferência	Presente/legível	Baixa	Baixa	Baixa	Baixa	Médio	Grande	Colorido	Spray/tinta	Baixa	Cais do Ginjal	Carlos Cowboy	2
	Metalinguagem	autorreferência	Não presente	Média	Baixa	Baixa	Média	Bom	Média	Colorido	Spray/tinta	Baixa	Cais do Sodré	remos,ink	3
	Metalinguagem	autorreferência	Não presente	Alta	Média	Baixa	Baixa	Médio	Pequena	Colorido	Stencil	Média	Cais do Ginjal	-	4
	Metalinguagem	autorreferência	Não presente	Média	Baixa	Baixa	Média	Bom	Média	Colorido	Spray/tinta	Baixa	Cais do Sodré	-	5
	Metalinguagem	autorreferência	Não presente	Baixa	Baixa	Baixa	Alta	Médio	Grande	Colorido	Spray/tinta	Baixa	Santos	Henry	6
	Metalinguagem	autorreferência	Não presente	Alta	Alta	Média	Média	Médio	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Xabregas	Tomas Maria	7
	Identidade	Representação de minorias	Não presente	Média	Média	Média	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Média	Parque das Nações	Mr Garpear	8
	Identidade	Representação de minorias	Não presente	Média	Média	Baixa	Média	Bom	Média	Colorido	Spray/tinta	Média	Cais do Ginjal	Jijón	9
	Identidade	Representação de minorias	Não presente	Alta	Alta	Alta	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Parque das Nações	Jorge Charrua	10
	Identidade	Representação de minorias	Não presente	Alta	Alta	Alta	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Almada	Nomen	11
	Identidade	Religião + Representação de minorias	Não presente	Alta	Alta	Alta	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Moscavide	Sina & Julian	12
	Identidade	Religião	Presente/legível	Alta	Média	Baixa	Média	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Média	Cais do Sodré	-	13
	Território	Memória e história local	Presente/legível	Alta	Alta	Média	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Almada	-	14
	Território	Memória e história local	Não presente	Alta	Alta	Média	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Almada	-	15
	Território	Memória e história local	Presente/legível	Alta	Média	Baixa	Baixa	Médio	Pequena	Monocromático	Pintura em azulejo	Média	Cais do Sodré	-	16
	Território	Território	Presente/legível	Média	Média	Baixa	Média	Médio	Grande	Colorido	Spray/tinta	Média	Cais do Ginjal	-	17
	Território	Território	Não presente	Alta	Alta	Média	Média	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Parque das Nações	-	18
	Território	Território	Presente/legível	Alta	Alta	Média	Média	Bom	Grande	Monocromático	Spray/tinta	Alta	Santos	-	19
	Política	Poder	Não presente	Alta	Alta	Média	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Xabregas	Eric Ve	20

	Política	Poder	Presente/legível	Alta	Alta	Alta	Média	Bom	Média	Colorido	Spray/tinta	Alta	Cais do Sodré	Task	21
	Política	Pacifismo	Presente/legível	Média	Alta	Alta	Baixa	Médio	Pequena	Colorido	Spray/tinta	Alta	Cais do Ginjal	-	22
	Política	Pacifismo	Presente/legível	Baixa	Alta	Alta	Baixa	Ruim	Pequena	Colorido	Stencil	Alta	Cacilhas	-	23
	Política	Pacifismo	Não presente	Alta	Média	Alta	Alta	Bom	Média	Colorido	Spray/tinta	Alta	Xabregas	AKA Corleone	24
	Política	Pacifismo	Presente/legível	Alta	Alta	Alta	Média	Bom	Média	Colorido	Spray/tinta	Alta	Xabregas	Halfstudio	25
	Política	Pacifismo	Presente/legível	Média	Alta	Alta	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Graça	-	26
	Política	Pacifismo	Presente/legível	Média	Alta	Alta	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Parque das Nações	Afonsoul	27
	Política	Ambiente e sustentabilidade	Presente/legível	Média	Média	Alta	Média	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Média	Xabregas	-	28
	Política	Ambiente e sustentabilidade	Presente/legível	Média	Média	Alta	Média	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Média	Alcantara	Effe News	29
	Política	25 de Abril	Presente/legível	Alta	Média	Média	Baixa	Médio	Pequena	Monocromático	Stencil	Média	Cais do Ginjal	-	30
	Política	25 de Abril	Presente/legível	Baixa	Alta	Alta	Baixa	Ruim	Média	Colorido	Spray/tinta	Alta	Cais do Sodré	-	31
	Política	25 de Abril	Não presente	Alta	Média	Média	Média	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Média	Santa Apolonia	Arisca	32
	Direitos humanos	Habitação	Presente/legível	Baixa	Baixa	Alta	Média	Médio	Média	Monocromático	Spray/tinta	Baixa	Graça	-	33
	Direitos humanos	Habitação/Direitos trabalhistas	Presente/legível	Média	Média	Alta	Média	Bom	Média	Colorido	Spray/tinta	Média	Graça	Bloco de Esquerda	34
	Direitos humanos	Direitos trabalhistas	Presente/legível	Baixa	Alta	Alta	Baixa	Médio	Pequena	Monocromático	Spray/tinta	Alta	Cais do Ginjal	-	35
	Direitos humanos	Educação	Presente/legível	Média	Média	Alta	Média	Bom	Média	Colorido	Spray/tinta	Média	Graça	SCP	36
	Direitos humanos	Educação	Presente/legível	Alta	Baixa	Alta	Baixa	Ruim	Pequena	Monocromático	Spray/tinta	Baixa	Cais do Sodré	-	37
	Direitos humanos	Feminismo	Presente/legível	Alta	Alta	Alta	Alta	Bom	Grande	Colorido	Spray/tinta	Alta	Xabregas	-	38
	Direitos humanos	Feminismo	Presente/legível	Média	Média	Média	Baixa	Médio	Pequena	Colorido	Spray/tinta	Média	Cais do Ginjal	Col. Feminista Piranhas do Mar	39

Apêndice II - Obras de arte urbana coletadas pela autora

Imagem 1



Categoria: Metalinguagem | Subcategoria: autorreferência
Artista: desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 2



Categoria: Metalinguagem | Subcategoria: autorreferência
Artista: Carlos Cowboy | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 3



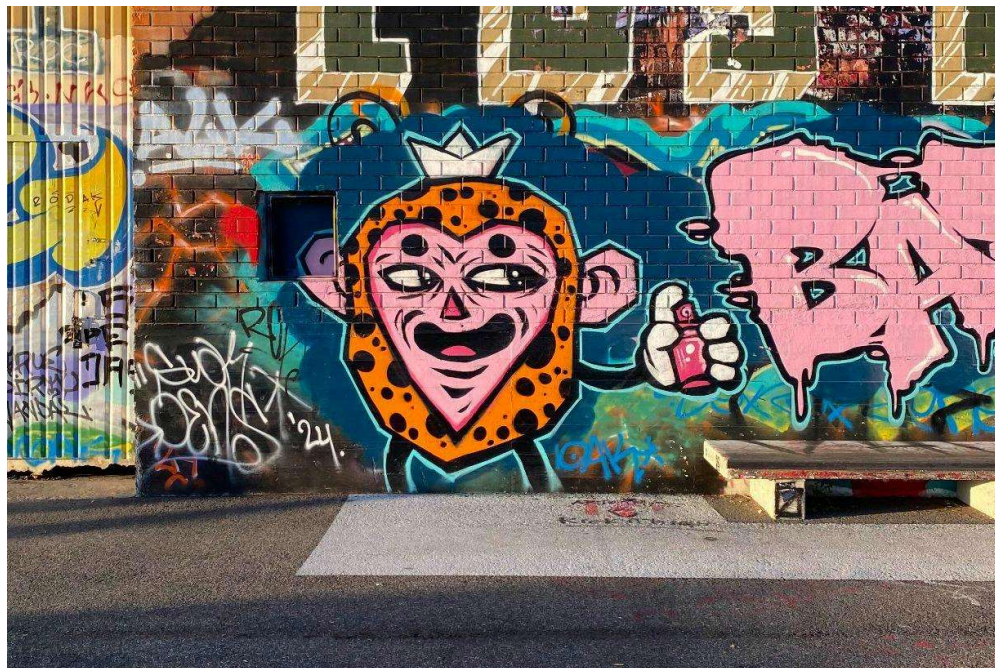
Categoria: Metalinguagem | Subcategoria: autorreferência
Artista: remos.ink | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 4



Categoria: Metalinguagem | Subcategoria: autorreferência
Artista: desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 5



Categoria: Metalinguagem | Subcategoria: autorreferência
Artista: desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 6



Categoria: Metalinguagem | Subcategoria: autorreferência
Artista: Henry | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 7



Categoria: Metalinguagem | Subcategoria: autorreferência
Artista: Tomas Maria | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 8



Categoria: Identidade | Subcategoria: Representação de minorias
Artista: Mr Garpear | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 9



Categoria: Identidade | Subcategoria: Representação de minorias
Artista: Jijón | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 10



Categoria: Identidade | Subcategoria: Representação de minorias
Artista: Jorge Charrua | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 11



Categoria: Identidade | Subcategoria: Representação de minorias
Artista: Nomen | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 12



Categoria: Identidade | Subcategoria: Representação de minorias + Religião
Artista: Sina & Julian | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 13



Categoria: Identidade | Subcategoria: Religião
Artista: Desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 14



Categoria: Território | Subcategoria: Memória e história local
Artista: desconhecido | Fonte: Luis Eme, 2015. Acesso 2025

Imagem 15



Categoria: Território | Subcategoria: Memória e história local
Artista: desconhecido | Fonte: Luis Eme, 2015. Acesso 2025

Imagem 16



Categoria: Território | Subcategoria: Memória e história local
Artista: desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 17



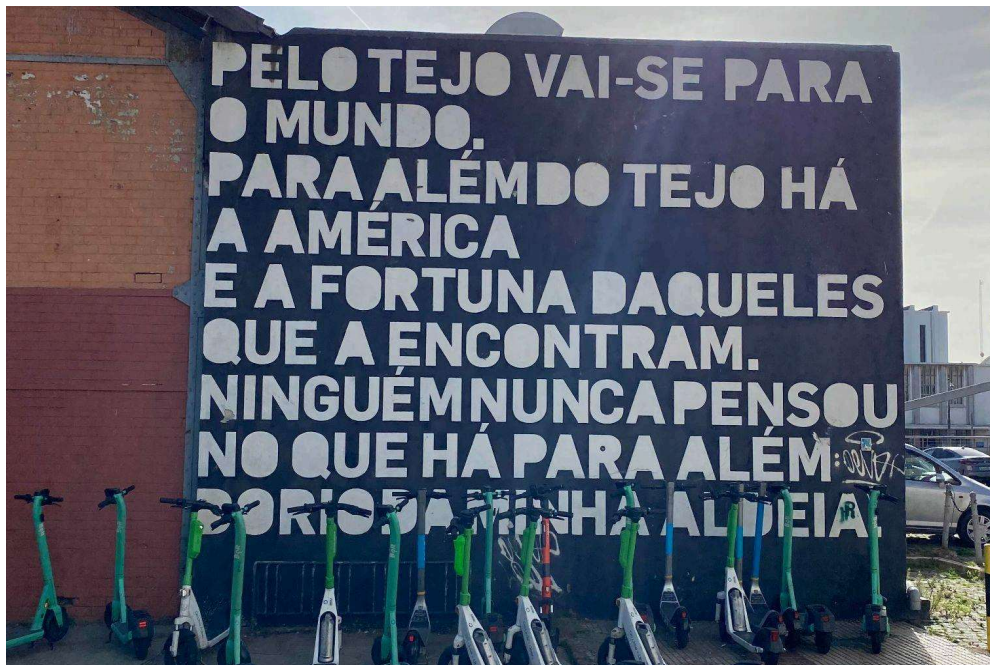
Categoria: Território | Subcategoria: Habitat e ocupação do espaço
Artista: desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 18



Categoria: Território | Subcategoria: Habitat e ocupação do espaço
Artista: desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 19



Categoria: Território | Subcategoria: Habitat e ocupação do espaço
Artista: desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 20



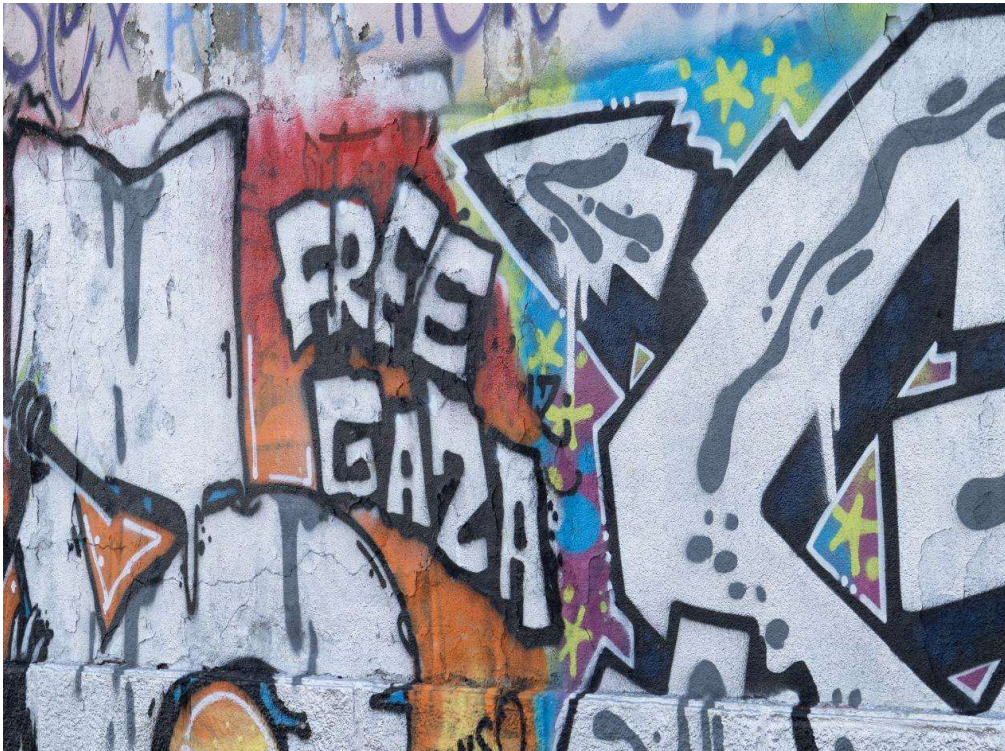
Categoria: Política | Subcategoria: Poder
Artista: Eric Ve | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 21



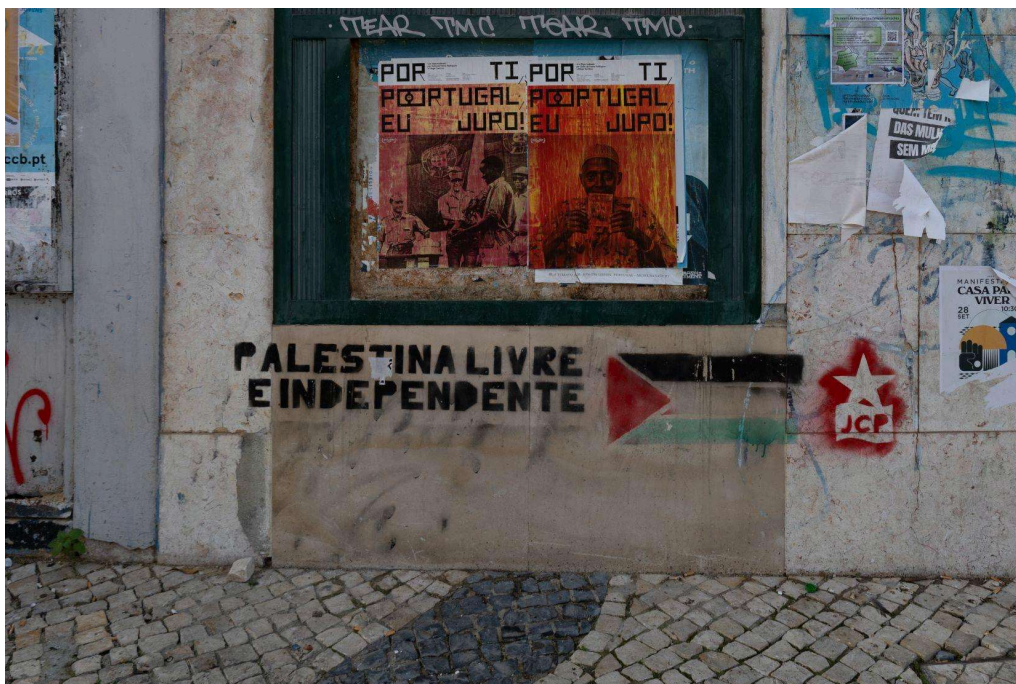
Categoria: Política | Subcategoria: Poder
Artista: Task | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 22



Categoria: Política | Subcategoria: Pacifismo
Artista: Desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 23



Categoria: Política | Subcategoria: Pacifismo
Artista: Desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 24



Categoria: Política | Subcategoria: Pacifismo
Artista: AKA Corleone | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 25



Categoria: Política | Subcategoria: Pacifismo
Artista: Halfstudio | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 26



Categoria: Política | Subcategoria: Pacifismo
Artista: Desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 27



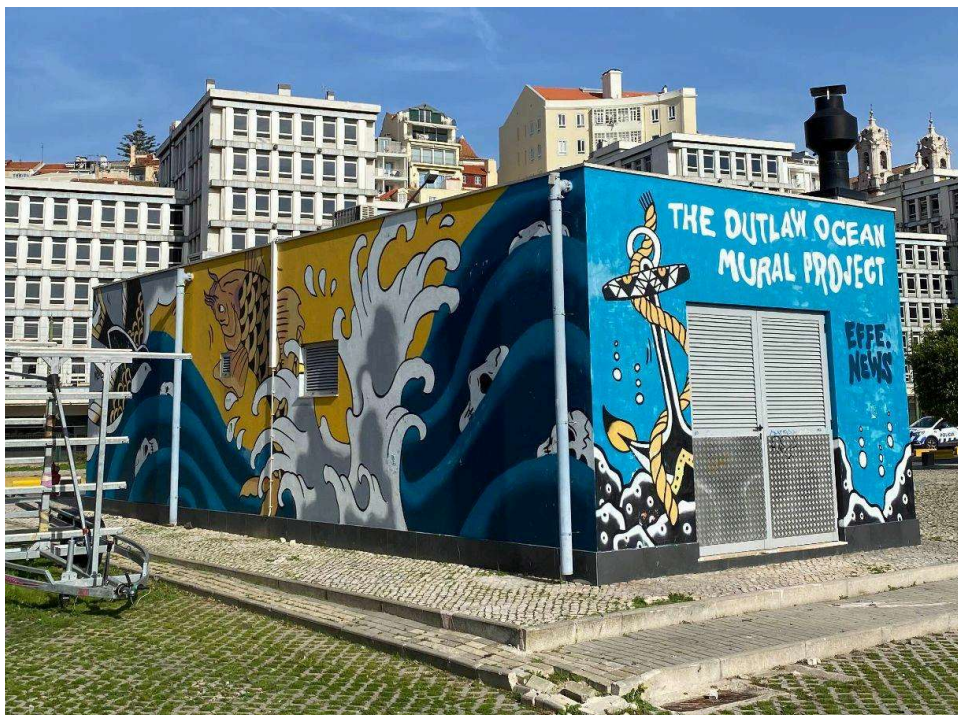
Categoria: Política | Subcategoria: Pacifismo
Artista: Afonsoul | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 28



Categoria: Política | Subcategoria: Meio ambiente e sustentabilidade
Artista: Desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 29



Categoria: Política | Subcategoria: Meio ambiente e sustentabilidade
Artista: Effe. News | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 30



Categoria: Política | Subcategoria: 25 de Abril
Artista: Desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 31



Categoria: Política | Subcategoria: 25 de Abril
Artista: Desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 32



Categoria: Política | Subcategoria: 25 de Abril
Artista: Arisca | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 33



Categoria: Direitos humanos | Subcategoria: Habitação
Artista: Desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 34



Categoria: Direitos humanos | Subcategoria: Direito do trabalho
Artista: Bloco de esquerda | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 35



Categoria: Direitos humanos | Subcategoria: Direito do trabalho
Artista: Desconhecido | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 36



Categoria: Direitos humanos | Subcategoria: Educação
Artista: SCP | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 37



Categoria: Direitos humanos | Subcategoria: Educação
Artista: SCP | Fonte: Bruni, 2025

Imagem 38



Categoria: Direitos humanos | Subcategoria: Feminismo
Artista: Lilli Marlit | Fonte: Bruni, 2025

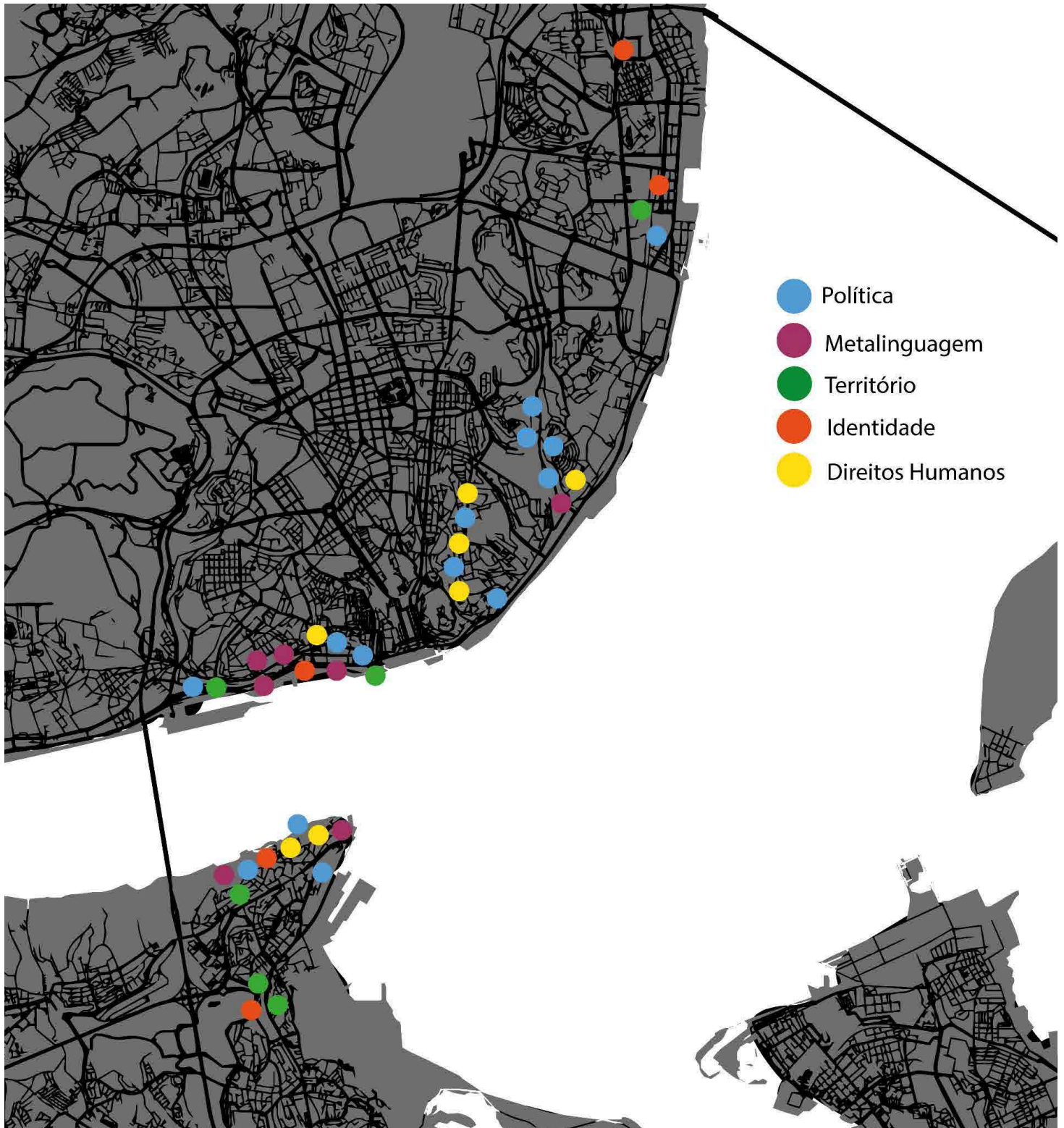
Imagem 39



Categoria: Direitos humanos | Subcategoria: Feminismo
Artista: Col. Feminista Piranhas do Mar | Fonte: Bruni, 2025

Apêndice III - Mapa de obras recolhidas

Mapa online e dinâmico [disponível aqui](#).



**a) Entrevista 1: Presidente da Junta de Freguesia do Parque das Nações
Carlos Ardisson x Renata Bruni**

Renata Bruni:

Olá, bom dia. Tudo bem? Carlos, meu nome é Renata.

Presidente da Junta:

Muito gosto!

Renata:

Prazer, muito obrigada em primeiro lugar por me conceder essa entrevista, essa conversa pra minha tese. Queria agradecer e perguntar se eu posso gravar nossa conversa? É basicamente uma conversa sobre o tema da minha tese, e não será nada muito técnico, e sim para ter a sua opinião. A minha tese tem como título: “Arte urbana como discurso de resistência: contracultura, identidades e narrativas”. Estou tentando desenvolver um método de análise de artes urbanas, principalmente nas margens de Lisboa — todas as freguesias às margens, perto da água, como inclusive Cacilhas.

Eu desenvolvi um método de análise, mas muita coisa é baseada em percepções pessoais. Então queria conhecer opiniões de pedestres, artistas, estudiosos, e autoridades — como as Juntas de Freguesia. Tentei entrar em contato com algumas que têm uma presença interessante de arte urbana, como é o caso do Parque das Nações. Uma das perguntas que desenvolvi na tese é: Qual o papel da arte urbana na transformação do espaço público das nossas cidades?

Presidente:

Quando fala em arte urbana, refere-se mais especificamente a murais, grafites, esse tipo de intervenção?

Renata:

Exatamente. Minha pesquisa foca mais na arte fora do *mainstream*. Mas sei que no espaço público também temos muita arte institucional, como a que surgiu no pós-Expo 98.

Presidente:

Sim, aqui na freguesia temos uma forte presença dessas duas vertentes. Em termos de murais, intervenções, eu acho que em certos locais podem desempenhar um papel importante. Dou-lhe um exemplo: entrei em funções no final de 2021, e grande parte das intervenções já tinham sido feitas pelo executivo anterior em conjunto com a Câmara Municipal de Lisboa, no âmbito do festival MURO 21. Participaram muitos artistas internacionais, e houve obras espalhadas pela freguesia.

Na minha gestão, recordo-me de murais em viadutos da linha de comboio, e também no Parque Tejo, em casas de banho que eram constantemente grafitadas.

Antes da intervenção, estavam sempre vandalizadas. Mas depois da pintura, isso parou — a obra permaneceu respeitada, e raramente é alvo de rabiscos. Aliás, alguns locais como os viadutos ganharam nova vida com essas intervenções — espaços pesados tornaram-se mais aprazíveis. Não sou especialista, mas vejo ali qualidade.

Renata:

Essas intervenções foram parte do MURO 21?

Presidente:

Sim, e algumas foram posteriores. Toda a zona do viaduto por trás do Hospital CUF Descobertas foi pintada. Hoje em dia, esse trecho está em obras — vai ser a nova sede da Caixa Geral de Depósitos — mas as pinturas ali melhoraram muito o espaço. Passou de parede cinzenta com rabiscos feios para murais com arte verdadeira. Mas quando essas intervenções são feitas sem autorização, sou contra. Por exemplo, no Natal de 2023, pintaram a torre da refinaria — sem autorização. Aquilo foi vandalismo. Tirei fotos e enviei à Câmara. Eles agiram rápido, mas o contrato só permite remoção até 3 metros de altura. Tiveram que contratar escaladores.

Outro exemplo: pilares da Ponte Vasco da Gama. Algumas intervenções são boas, agradáveis a quem passa. Mas, como são coloridas, com o tempo o sol desgasta, e vão precisar de manutenção. Se não for feita, o aspeto será de degradação.

Também houve pinturas em fachadas no bairro municipal Casal dos Machados, com artistas de várias partes do mundo. Essas obras custaram caro —

mais de 100 mil euros, e deixaram-nos com um buraco financeiro de 426 mil euros. Honramos os compromissos, mas sentimos esse peso.

Renata:

Você mencionou um “sentimento duplo” das pessoas em relação a essas obras. Isso me leva à segunda pergunta: você acha que a arte urbana contribui para a formação da identidade local e o sentimento de pertença dos moradores?

Presidente:

Em parte, sim. Por isso tenho receio do dia em que essas obras sejam removidas. Vai haver críticas — “como é que tiraram isto?” Um exemplo: quando foi feito o Terminal de Cruzeiros, havia edifícios com intervenções do Repeats. Todo mundo sabia que seriam demolidos, mas houve protestos. O Lince do Bordalo II também é muito fotografado. Já está danificado, mas as pessoas criaram ligação. A recuperação custa quase o mesmo que a obra original. Por isso, defendo que se informe o público: é arte efêmera.

Também estamos a recuperar arte pública mais permanente, como estátuas e fontes. A manutenção dessas peças é da Câmara, mas como não conseguem cuidar de tudo, nós intervimos. Queremos manter essa identidade visual que o Parque das Nações ganhou desde a Expo 98. As pessoas reconhecem o espaço visualmente, isso é valioso.

Renata:

Muito obrigada. Era exatamente essa a conversa que eu queria. Suas respostas ajudam muito a entender a visão da freguesia. Parabéns pelo trabalho — frequento muito o Parque das Nações, acho uma zona com muita arte. Vou continuar minha pesquisa, mas se precisar posso entrar em contato novamente?

Presidente:

Claro, esteja à vontade.

Sim, houve muitas críticas ao MURO 21 — jardins abandonados, serviços básicos mal cuidados.

Hoje, estamos a recuperar pavimentos, endireitar calçadas, manter o traçado original da Expo. Temos uma identidade visual que não devemos perder. Estamos focados em recuperar o essencial — jardins, espaço público — para que todos tenham orgulho de viver aqui. Algumas intervenções de arte ajudam nisso. Outras, sem controle, apenas causam dano. Há sítios onde as pinturas desmotivam o

vandalismo. Mas ainda há rabiscos sem sentido, que apenas custam dinheiro para limpar.

Renata:

Entendido. Muito obrigada pelo seu tempo. Esta entrevista será parte da minha tese, que deve ser finalizada até o fim do ano. Bom dia e boa semana!

Presidente:

Você também. Até logo!

b) Entrevista 2: Curadora e idealizadora de arte urbana

Giulia Luppo x Renata Bruni

Renata Bruni:

Bom, muito obrigada pela disponibilidade pra falar comigo assim tão rápido. Eu conheço seu trabalho há muito tempo, porque eu mesma pintava há alguns anos atrás. Não pinto desde que vim pra cá, mas eu tive uma época — desde o início da pandemia — que quase pensei em virar oficialmente muralista. Mas enfim, é uma carreira instável, né? Enfim, depois decidi vir para Lisboa fazer esse Mestrado em Design de Comunicação.

[...] agora estou fazendo uma tese sobre arte urbana, mas principalmente sobre arte urbana de resistência — que são os murais fora do mainstream, na verdade, fora dessa situação comissionada, por assim dizer. Então um pouco menos comerciais, uma coisa mais livre.

E estou criando indicadores de análise, para analisar esse tipo de obra. Te mandei três perguntas, porque é o que guia um pouco a minha tese. Isso seria mais ou menos uma conversa para entender a sua visão, que sei que você trabalha bastante com arte comissionada. Mas acho que você tem uma visão urbana muito interessante, pelo que eu vejo do seu trabalho. Quero saber como você acha que essa arte mais *mainstream* consegue coexistir com uma arte livre...

Giulia Luppo:

Agora, eu ia te perguntar — mas você acabou explicando — como você entende essa ideia de arte urbana de resistência. Quando li as perguntas, fiquei um pouco em dúvida. Mas ainda bem que você me mandou antes, porque são perguntas que não são pra responder rapidamente.

Renata:

Eu mandei as da tese mesmo, porque são as que me guiam. Mas apenas para te dar uma ideia do que eu queria ouvir — suas opiniões. Não precisa ter uma resposta fechada. É mais no contexto urbano que eu queria te ouvir mesmo. E como que esse *mainstream* coexiste com artistas que... até o próprio ato de não assinar uma obra já é uma mensagem. Tem muitas obras por aí que eu não sei de quem são. Conheci um artista que não mostra o rosto, não quer dizer quem é. Isso já é um discurso.

Estou tentando explorar esse tipo de mensagem fora do circuito comercial. Por isso acho que você é uma pessoa interessante para dar uma opinião como essa.

Giulia:

Vou te dar uma resposta geral, claro. Enquanto você falava disso, me veio claramente um fato. Antes de tudo, é importante dizer que, pela minha experiência de ter trabalhado na Itália e também em colaborações fora desses países, esse é um mundo muito pequeno.

Apesar de ser global, todos os artistas se conhecem, sabem um do outro. Existem aquelas “leis não escritas” — que, mesmo não sendo ditas, todo mundo segue. Independentemente de onde nasceram.

Isso é muito bacana e surpreendente, porque reforça a coesão da arte urbana. É um cenário que cresceu, e acabou criando suas próprias regras e códigos.

Hoje, eu vejo um conflito geracional muito forte. Entre como se vivencia essa arte urbana que, vamos dizer, nasceu ali nos anos 80 e 90, com o hip hop, com o graffiti... Tem toda uma geração que hoje tem 40, 50 anos — ou como eu, 35 — que viveu a primeira fase do graffiti. Esses artistas pegaram os primeiros conceitos, aprenderam com os mestres. Eles têm a mesma filosofia.

Depois veio a geração nova — a famosa *gen z*, que é completamente diferente. A geração anterior é muito mais radical. Tem uma necessidade de estar na rua, fazer *bombing*, ocupar espaços sem pretensão comercial. É por amor à rua. Eles têm um respeito imenso pelo espaço urbano.

Do outro lado, os jovens... Não sei se não têm interesse ou se é porque todos se formaram em escolas de arte. Hoje, pouquíssimos são autodidatas. A maioria viu esse caminho, escolheu estudar pra isso, vive no ateliê. Não tem mais aquela coisa de sair pintando na rua de madrugada ou no domingo.

Quando alguém tenta explicar a importância disso, nem sempre os mais novos entendem. Eu, que nunca pintei, vejo de fora: o impacto de deixar marcas na rua, no subconsciente de quem passa, é muito forte. Todos deveriam experimentar isso.

A nova geração, muitas vezes, quer ser artista urbano, mas já começa pela empena, pelo projeto institucional. Não pode começar por aí. Tem que começar no que sobra da parede, no improvisado, no erro. Mas hoje o sistema ensina que temos que ser perfeitos, limpos, certos. Tudo ficou muito "borracha", ninguém pode sujar. Essa é a percepção que tenho.

Renata:

Faz muito sentido, sim.

Giulia:

Eu vejo isso muito no Brasil. Em São Paulo, tem tanto espaço, tantas classes sociais... Antes eu achava que era uma questão pessoal. Hoje vejo que é geracional mesmo.

Quem é autodidata, quem aprendeu na "marra", quem trabalhava com outra coisa antes e virou artista — essas pessoas continuam pintando, porque sabem de onde vieram. Sabem que o nome delas vem do que fizeram na rua.

Antes, você pintava na rua e depois era chamado para pintar nas casas, nos festivais. Esse era o caminho. Hoje — e eu te digo isso como curadora de projetos comerciais — o que te chama é o número que você tem no Instagram. É a diversidade que você representa.

Quando comecei, em 2018, um cliente me procurava e eu mostrava artes, contava com minhas palavras sobre o artista. Eles escolhiam com base nisso. Depois da pandemia, tudo mudou.

Agora o *briefing* é: "Quero brasilidade, mas tem que ter metade mulheres, metade homens, pessoas negras, LGBTQIA+, indígenas..." Tem que ter uma diversidade — o que é importante — mas a arte ficou secundária.

Comecei a colocar os números e categorias nas apresentações. Vejo que a diversidade é importante, mas... Estamos falando de arte. E arte é arte.

É complexo. Não estou dando uma solução, mas vejo que mudou muito. E essa mudança impactou também o modo como o artista age. Hoje o artista não precisa pintar 18 paredes por mês. Basta ter uma causa. Se eu for uma mulher

lésbica e mostrar isso como parte da minha identidade, isso basta. Não é mais a arte em si — é a pessoa por trás.

Isso misturou o conceito do que vale mais. Antes, valia a força da sua arte. Agora, é sua identidade.

Sempre penso: vamos pegar o Picasso. Ele não era uma grande pessoa — todos sabem. Hoje, na época do cancelamento, talvez ele nem tivesse espaço. Mas sua arte continua genial. A gente para de ver o valor da arte porque não gosta da pessoa?

A arte urbana nasceu como algo pintado na rua, não como culto ao artista. Por isso ninguém sabia quem era Banksy. E esse era o ponto: a arte pela arte. Agora está virando arte contemporânea demais.

Renata:

Sim. Eu ainda não sei dizer se isso é bom ou ruim... Mas vejo que agora o artista e a arte estão se misturando de um jeito diferente.

Giulia:

Um exemplo fora da pintura: Kanye West. Ele é um gênio musical. Mas é uma pessoa com ideias controversas. Isso faz a música dele pior? Não. Ela continua genial. Aí vem a pergunta: “Eu paro de ouvir porque ele é um babaca?”. É difícil.

Hoje, em 2025, a arte urbana virou isso: o artista tem que representar uma causa. E o artista precisa manter a própria arte em primeiro lugar — senão perde-se tudo.

Você escolhe aquele mural porque ele te impacta — ou porque você admira a biografia do artista? É difícil separar isso agora.

Renata:

Você comentou que vê esse conflito geracional no Brasil — em São Paulo, por exemplo. Mas você sente isso na Europa também?

Aqui em Lisboa, por exemplo, as prefeituras mostram até na internet quais são as paredes disponíveis para pintar. Paredes livres mesmo. Eu nunca fui pintar na rua, porque comecei “de dentro pra fora”, como você falou. Mas você percebe essa diferença?

Giulia:

Acredito que sim. Na Europa, a forma de funcionamento é mais democrática. Pelo menos mais do que conheci no Brasil. Mas aí também há respeito por quem já fez muito. Mesmo que deem espaço aos jovens, eles não esquecem os antigos.

Por exemplo: exposições, chamadas, eventos culturais — sempre há espaço para os veteranos. Eles mantêm isso. Aqui há uma estrutura que respeita o histórico do artista. E o espaço para os jovens vem com clareza: “Estamos começando algo novo, aqui está seu espaço.” Mas eles não tiram o espaço de quem já construiu uma trajetória.

No Brasil, vejo muito conflito por isso. Um exemplo é o EDITAL do MAR — Museu de Arte de Rua de São Paulo. Eu acredito mesmo que é necessário dar espaço aos jovens. Mas isso não pode excluir os mais velhos. A prefeitura tem muitas outras prioridades. E, por isso, talvez não pense sobre como estruturar isso de forma justa. Eles simplesmente abrem os editais e colocam critérios.

Até as últimas vezes que vi, era tudo por pontuação. Se você já participou, ganha ponto. Se é mulher, mais ponto. Se é negro, indígena, LGBTQIA+, ganha mais pontos. É super importante a diversidade. Mas se avalia-se a pessoa e não a arte — isso vira um problema. Os artistas com 30 anos de carreira às vezes não conseguem passar nesses editais. Porque não “pontuam” o suficiente nas categorias de diversidade. Isso cria um sistema que não funciona.

O ideal seria dividir os espaços: 5 murais para iniciantes, 5 para artistas de média carreira, 5 para veteranos. Porque se não for assim, uma geração toma todo o espaço e a outra desaparece.

Renata:

Sim, entendi. Faz total sentido. Uma última pergunta... Independentemente do artista e dessas contradições que falamos: como você vê o papel da arte urbana na transformação do espaço público?

Você, que trabalha com esse objetivo de transformação de espaços — como acha que isso promove pertencimento? Às vezes esse sentimento vem por causa do artista, mas e da obra em si?

Giulia:

Eu acho que...Quando, antes de me mudar para o Brasil, eu trabalhava com produção audiovisual e outras coisas. Mas sempre gostei de arte urbana, de graffiti. Tanto que virou meu turismo. Toda cidade nova que eu visitava, eu mapeava os

murais. Ia atrás disso. E toda vez, era uma emoção imensa. Foi essa emoção que me fez querer trabalhar com isso.

Até que, quando comecei a trabalhar tanto com isso, parei de me emocionar. Virou cotidiano. São Paulo está cheia de murais. E eu comecei a duvidar se ainda emocionava os outros. Eu estava frustrada, desacreditada. Porque quando você é produtora, você vê a parte chata: prazo, orçamento, risco do artista lá em cima... E o retorno do público vai direto pro artista, não pra mim.

Aí, no final de 2024, fiz um mural em Santos sobre imigração italiana. Era um projeto especial: 150 anos da imigração italiana no Brasil. Foi alinhado com o que eu sempre fiz, mas ainda mais forte pra mim pessoalmente.

E lá, eu não fui só produtora. Fui curadora, diretora artística. Tava lá.

E aí eu vi o retorno. As pessoas passavam, conversavam, se emocionavam. Aí eu entendi de novo.

É como se eu tivesse esquecido a importância da arte na rua. Na cidade. Na vida das pessoas. E essa importância é intangível. Incalculável. Porque se transforma uma pessoa só, já valeu. Mas isso você só vê estando lá. Com o tempo. Vivendo.

A arte urbana, onde quer que vá, sempre vai impactar. A questão é: em quanto tempo? De que forma? Cada um sente de um jeito. No mural de Santos, era sobre a minha história. Mas outras pessoas passavam e se viam ali também.

E tem a questão urbanística. O muro de Santos estava destruído antes. Abandonado. Depois da pintura, virou outra coisa. Estão até mudando a calçada, colocando árvores, bancos...

Renata:

Sim. A arte traz isso.

Giulia:

Mas também tem a questão da manutenção. Arte urbana é efêmera. A tinta não dura pra sempre. Se você quer que dure, tem que cuidar.

Já vi murais icônicos completamente destruídos com o tempo. Viram símbolos, mas estão detonados. Precisa ter uma estrutura para cuidar disso.

Renata:

Giulia... muito obrigada. Adorei nossa conversa. Fiz algumas anotações, mas gravei tudo também. Queria mesmo sua visão geral sobre o assunto. Acho que vou

usar trechos na minha tese. E, quando eu publicar, posso te mandar. Adorei te conhecer — era algo que eu queria há muito tempo. Acho seu trabalho incrível.