

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

DOS MURAI DO SÉCULO XX AOS MURAI CONTEMPORÂNEOS
Um diálogo sobre o poder político do muralismo

Simoni Nascimento Limeira-Bonadies

**Doutoramento em História na área de especialização em Representações,
Poderes e Práticas Culturais**

2024

UNIVERSIDADE ABERTA



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

DOS MURAIIS DO SÉCULO XX AOS MURAIIS CONTEMPORÂNEOS

Um diálogo sobre o poder político do muralismo

Simoni Nascimento Limeira-Bonadies

**Doutoramento em História na área de especialização em Representações,
Poderes e Práticas Culturais**

**Tese orientada pelo Professor Doutor Fernando Tavares Pimenta e coorientada
pelo Professor Doutor Jeffrey Scott Childs**

2024

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de expressar a minha profunda admiração e gratidão aos meus orientadores, Prof. Dr. Fernando Pimenta e Prof. Dr. Jeffrey Childs, pela atenção rigorosa a cada detalhe no desenvolvimento desta pesquisa. O seu apoio, paciência e orientação foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Agradeço também à Universidade Aberta, que, por meio da sua plataforma online, democratiza o acesso aos estudos superiores, assim como a todos os seus funcionários e professores que, de forma tão eficiente, responderam a todas as minhas dúvidas.

Aos meus amigos, que se surpreenderam quando iniciei esta jornada, mas que me apoiaram do início ao fim, em particular a Linda e Ron, Ana e Michael, por estarem sempre ao meu lado em todos os momentos tanto difíceis como felizes.

Agradeço aos meus amigos e colegas que me escutaram e contribuíram para a realização deste projeto, respondendo a questionários e entrevistas. Entre muitos, destaco Tarciana e Roberto D'Amato, Alison Bryant, Tiffany Van Wiery, Julie e Daryl Ward, Heidi Powell, Nanci Puri, Alison e John Anderson.

Um agradecimento especial à Dra. Shalini Mulparthi e à Dra. Elisabeth Dupont, por me ajudarem a sobreviver e a acreditar num futuro que estava então ameaçado.

Agradeço imensamente ao artistas Hamilton Glass e Eduardo Kobra, que, mesmo com suas agendas lotadas de compromissos, se dispuseram a conversar comigo sempre que necessário. O trabalho destes dois artistas foi o momento de inspiração inicial para a realização desta pesquisa.

. Agradeço aos artistas urbanos que, através de sua arte, contribuem para a construção de justiça social.

Dedicatória

Dedico esta tese de doutoramento, em primeiro lugar, à minha família: Greg, Marcela e Iago, que me dão força e motivos para acreditar na vida. Ao meu irmão Saluf, que é um exemplo de persistência e lealdade. À minha família de escolha, Sylvia, pela força e dedicação, e Gregory, que aos 102 anos continua sempre a "cobrar-me" para seguir em frente e não parar, pois ele está à espera da minha graduação.

O meu amor por vocês me impulsiona a seguir em frente, mesmo quando não parece possível. A vocês, minha eterna gratidão.



DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

STATEMENT OF INTEGRITY

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmando que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer outra forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Regulamento Disciplinar da Universidade Aberta, publicado no Diário da República, 2ª série, no. 215, de 6 de novembro de 2013.

I hereby declare having conducted my thesis with integrity. I confirm that I have not used plagiarism or any form of falsification of results in the process of the thesis elaboration

I further declare that I have fully acknowledged Disciplinary Regulations of the Universidade Aberta (regulations published in the official journal Diário da República, 2ª série, no. 215, de novembro de 2013).

Universidade Aberta, 06 de novembro de 2024

Simoni Nascimento Limeira-Bonadies

DOS MURAIIS DO SÉCULO XX AOS MURAIIS CONTEMPORÂNEOS

Um diálogo sobre o poder político do muralismo

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o ressurgimento e a difusão da *Street Art*, especificamente do murais, após um período histórico dominado esteticamente e politicamente pela rejeição da arte figurativa. Demonstraremos que este movimento retomou o debate sobre as relações entre a arte e ativismo. Demonstraremos também que, tal como ocorreu no passado, esforços foram mobilizados para institucionalizar a *Street Art*, resultando, em muitos dos casos, no esvaziamento de seu significado original como voz dos marginalizados. Para ilustrar o processo histórico marcado pela intervenção política na produção e recepção artística no século XX, estudaremos os movimentos artísticos conhecidos como Muralismo, Realismo Social e Expressionismo Abstrato. Discutiremos, através deles, a dinâmica e as contradições históricas que influenciaram o surgimento e a difusão de cada movimento. Analisaremos, especialmente, o ressurgimento do muralismo como instrumento para justiça social no século XXI. Nosso objetivo é aprofundar a discussão sobre a função da arte no que diz respeito a sua instrumentalização pelo Estado, pelo capital privado e como “arma” para a realização de desiderato da justiça social. Dividimos nossa pesquisa em três áreas: O muralismo e a arte engajada que gerou o Realismo Social nas décadas de 1920, 1930 e 1940; o surgimento ou a criação da primeira escola de arte americana a ganhar reconhecimento internacional e sua relação com as políticas governamentais durante a Guerra Fria; e, finalmente, o aparecimento da *Street Art* nos anos 60 como movimento de contracultura e seus significados, desdobramentos e implicações político-sociais atuais através da análise de projetos como o *Wynwood Walls*, *Soho*, *Porto Maravilha* e *Mending Walls*.

PALAVRAS-CHAVE: Ativismo, Expressionismo Abstrato, *Street Art*, Gentrificação e Muralismo

FROM 20TH CENTURY MURALS TO CONTEMPORARY MURALS

A dialogue on the political power of muralism

ABSTRACT

This research focuses on the resurgence and diffusion of Street Art, specifically murals, following a historical period aesthetically and politically dominated by the rejection of figurative art. We will demonstrate that this movement has reignited the debate on the relationship between art and activism. We will also show that, as in the past, efforts have been made to institutionalize Street Art, which in many cases has led to the depletion of its original meaning as a voice for the marginalized. To illustrate the historical process marked by political intervention in the production and reception of art in the 20th century, we will study the artistic movements known as Muralism, Social Realism, and Abstract Expressionism. Through these movements, we will discuss the dynamics and historical contradictions that influenced the emergence and diffusion of each movement. We will particularly analyze the resurgence of muralism as a tool for social justice in the 21st century. Our goal is to deepen the discussion on the role of art in relation to its instrumentalization by the state, private capital, and as a "weapon" for achieving the aims of social justice. We have divided our research into three areas: Muralism and the engaged art that gave rise to Social Realism in the 1920s, 1930s, and 1940s; the emergence or creation of the first American art school to gain international recognition and its relationship with government policies during the Cold War; and finally, the rise of Street Art in the 1960s as a countercultural movement and its meanings, developments, and current socio-political implications, through the analysis of projects such as *Wynwood Walls*, *Soho*, *Porto Maravilha*, and *Mending Walls*.

KEYWORDS: Activism, Abstract Expressionism, Street Art, Gentrification, and Muralism

DAI MURALES DEL XX SECOLO AI MURALES CONTEMPORANEI

Un dialogo sul potere politico del muralismo

RIASSUNTO

Questa ricerca ha come oggetto di studio la rinascita e la diffusione della Street Art, in particolare dei murales, dopo un periodo storico dominato esteticamente e politicamente dal rifiuto dell'arte figurativa. Dimostreremo che questo movimento ha riaperto il dibattito sulle relazioni tra arte e attivismo. Dimostreremo inoltre che, come è accaduto in passato, sono stati compiuti sforzi per istituzionalizzare la Street Art, il che ha portato, in molti casi, a svuotare il suo significato originale come voce degli emarginati. Per illustrare il processo storico segnato dall'intervento politico nella produzione e ricezione artistica nel XX secolo, studieremo i movimenti artistici noti come Muralismo, Realismo Sociale ed Espressionismo Astratto. Discuteremo, attraverso di essi, le dinamiche e le contraddizioni storiche che hanno influenzato la nascita e la diffusione di ciascun movimento. Analizzeremo in particolare la rinascita del muralismo come strumento per la giustizia sociale nel XXI secolo. Il nostro obiettivo è approfondire la discussione sul ruolo dell'arte in relazione alla sua strumentalizzazione da parte dello Stato, del capitale privato e come "arma" per il raggiungimento dell'obiettivo della giustizia sociale. Abbiamo diviso la nostra ricerca in tre aree: Il muralismo e l'arte impegnata che ha generato il Realismo Sociale negli anni '20, '30 e '40; l'emergere o la creazione della prima scuola d'arte americana a ottenere riconoscimento internazionale e la sua relazione con le politiche governative durante la Guerra Fredda; e, infine, l'apparizione della Street Art negli anni '60 come movimento di controcultura e i suoi significati, sviluppi e implicazioni politico-sociali attuali, attraverso l'analisi di progetti come *Wynwood Walls*, *Soho*, *Porto Maravilha* e *Mending Walls*.

PAROLE CHIAVE: Attivismo, Espressionismo Astratto, Street Art, Gentrificazione e Muralismo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I - MURALISMO: UMA RELAÇÃO ENTRE A VIDA E A ARTE.....	28
1. Sobre a arte e a história.....	28
2. Sobre o poder das artes	38
3. Arte urbana, street art, graffiti e arte pública. Onde começa um? Onde termina o outro?	32
4. Murais e muralismo: Do que se trata afinal?	45
5. Os murais e a arte urbana	48
6. O muralismo entre um governo revolucionário e o movimento fascista... 50	
CAPÍTULO II - A MÃO (IN)VISÍVEL DO ESTADO	67
1. A arte e a receptividade artística.....	67
1.1. Da arte como expressão social e como expressão de si-mesmo para si-mesmo	69
1.2. O muralismo americano não desapareceu, mas se transformou	75
1.3. Surgido da rejeição do uso da arte como propaganda, o expressionismo Abstrato se transforma no veículo oficial do Estado americano	89
1.3.1 O triunfo da pintura americana	95
1.4. Os anos pós-guerras e a relativa obscuridade do muralismo	110
1.5. Os murais e o exílio durante a Guerra Fria	112
CAPÍTULO III - A ARTE E A CIDADE	124
1. O hip hop/rap – o ritmo e a linguagem de uma nova identidade	126
2. O graffiti.....	139
3. O novo muralismo: a arte urbana ocupando galerias	147
3.1. A Dualidade da Street Art	172

CAPÍTULO IV - A (DES)HUMANIZAÇÃO DO ESPAÇO URBANO: ARTE E PODER NAS CIDADES	176
1. Higienização e homogeneização de áreas urbanas: o preço da gentrificação.....	182
1.1. O que é a gentrificação?	183
1.1.1. Mudanças no espaço público	188
1.1.2. Sobre o direito à cidade	196
2. Wynwood Walls: Quando a arte gentrifica	203
3. SoHo: De uma colônia de artistas ao bairro gentrificado	216
3.1. O declínio da colônia de artistas e a gentrificação de SoHo	223
4. Porto Maravilha: Que maravilha de porto é este?	225
4.1. O porto	226
4.2. O que é o Porto Maravilha	231
4.3. E os murais? Como eles aparecem neste megaprojeto de revitalização urbana?	233
4.4. “A beleza está nos olhos de quem vê” – O Porto Maravilha: um projeto exemplar de capitalização cultural que, para muitos, fracassou	235
5. Gentrificação e Arte Mural.....	247
CAPÍTULO V - MENDING WALLS: OS MURAI RECLAMANDO SEU ESPAÇO.....	249
1. “We need to talk” – O nascimento do Projeto <i>Mending Walls</i>	258
2. As representações e poderes da <i>street art</i> em Richmond através do Projeto <i>Mending Walls</i>	269
3. <i>Mending Walls</i> : Um projeto que inova ou está apenas "Remendendo as Paredes"?	281
CONCLUSÃO.....	291
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES	301
- Bibliografia	301

- Artigos em periódicos	308
- Artigos e catálogos eletrônicos	309
- Fontes primárias	316
Documentação Arquivística.....	316
Documentação Iconográfica.....	318
Websites.....	318
Vídeos.....	318
Entrevistas impressas	318
Outros documentos impressos	319

LISTA DE TABELAS

TABELA 3.1 – Tipologia dos murais por motivação	152
TABELA 4.2 – Características dos centros urbanos nas décadas de 1990, 2000 e 2010 nos EUA	189
TABELA 4.3 – Características dos residentes urbanos nos EUA	190
TABELA 4.4 – Mudanças baseadas nos salários dos residentes	190
TABELA 4.5 – Mudanças baseadas na etnicidade	191
TABELA 4.6 – Comparação entre áreas gentrificadas e não gentrificadas ...	192
TABELA 4.7 – Distribuição de fundos “ <i>city-wide</i> ” em Miami	208
TABELA 5.8 – Disparidades raciais em uso de força letal	266

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.1 – Diagrama Feral	36
FIGURA 1.2 – Poster do presidente Obama por Shepard Fairey	39
FIGURA 1.3 – Meek “ <i>Keep your coins, I want change</i> ”	42
FIGURA 1.4 – Congresso de Artistas Chicanos “ <i>We are not minority</i> ”	43
FIGURA 1.5 – Banksy “ <i>This will look nice when it’s frame</i> ”	43
FIGURA 1.6 – Graffiti tags	43
FIGURA 1.7 – Graffiti stencil de Mussolini	44
FIGURA 1.8 - Graffiti escrito no Bronx	44
FIGURA 1.9 – <i>Kyselak was here</i>	44
FIGURA 1.10 – Painel com rinocerontes em Chauvet	46
FIGURA 1.11 – Arte mural na caverna de Mogao	46
FIGURA 1.12 – Afresco romano <i>Casa dei Casti Pompeii</i>	47
FIGURA 1.13 – A Última Ceia, Leonardo da Vinci	47
FIGURA 1.14 – <i>La Creación</i> , Diego Rivera	52
FIGURA 1.15 – <i>Epopeya del Pueblo Mexicano</i> , Diego Rivera	53
FIGURA 1.16 e 1.17– Detalhes do mural História do México, Diego Rivera ...	57
FIGURA 1.18 – Mosaico, Foro Itálico	57
FIGURA 1.19 – Propaganda fascista na Etiópia.....	57
FIGURA 1.20 – <i>Apotheosis of Fascism</i> , Luigi Montanarini	58
FIGURA 1.21 e 1.22 – América Tropical, David Alfaro	61
FIGURA 1.23 – <i>Università Sapienza</i> , Mario Sironi	62
FIGURA 1.24 – Mural Etnias, Eduardo Kobra	65
FIGURA 1.25 – Sonho de uma tarde de domingo na alameda Central, Diego Rivera	65
FIGURA 2.26 – Aspectos da vida do negro: Da escravidão à Reconstrução, Aaron Douglas	71
FIGURA 2.27 – <i>Murals for Community</i>	71

FIGURA 2.28 – <i>Pensive Black Man</i> , Seymour Fogel	71
FIGURA 2.29 – Desenho preliminar do <i>Man at the Crossroad</i> , Diego Rivera.	73
FIGURA 2.30 – <i>Man at the Crossroad</i> , Diego Rivera	74
FIGURA 2.31 – <i>American Progress</i> , José Maria Sert	74
FIGURA 2.32 – <i>The Epic American Civilization</i> , José Clemente Orozco	75
FIGURA 2.33 – <i>Clase de Anatomia</i> , José Luís Cuevas	76
FIGURA 2.34 – <i>El Volcán Desde Arriba</i> , Vlady	77
FIGURA 2.35 – <i>American Gothic</i> , Grant Wood	80
FIGURA 2.36 – <i>Little Joe with a Cow</i> , Yasuo Kuniyoshi	81
FIGURA 2.37 – <i>Landscape no. 103</i> , Hans Hofmann.....	81
FIGURA 2.38 – <i>Mural</i> , Jackson Pollock	87
FIGURA 2.39 – <i>Underground Fantasy</i> , Mark Rothko	93
FIGURA 2.40 – <i>Orange and Tan</i> , Mark Rothko	94
FIGURA 2.41 – <i>Sharecropper</i> , Elizabeth Catlett	113
FIGURA 2.42 – Carta sobre a investigação de Melvin Pollock	114
FIGURA 2.43 – <i>Hand of na Angel</i> , Charles White	116
FIGURA 2.44 – <i>The Incident</i> , John Woodrow	117
FIGURA 2.45 – Artistas Chicanos, 1968	118
FIGURA 2.46 – <i>Casa Aztlan</i>	119
FIGURA 2.47 – <i>Breaking the Chains</i> , John Pitman	120
FIGURA 2.48 – <i>Five Great American Negroes</i> , Charles White	121
FIGURA 2.49 – Unidos para Triunfar, John Pitman	122
FIGURA 3.50 e 3.51– Documentos para certificação de residência em SoHo .	129
FIGURA 3.52 - Documentos para certificação de residência em SoHo	130
FIGURA 3.53 e 3.54 – <i>5Pointz</i> antes de depois de ser pintado de branco.....	146
FIGURA 3.55 – Museu de Arte de Rua	147
FIGURA 3.56 – <i>“In a Perfect World”</i> , Anat Ronen	150

FIGURA 3.57 – Banksy em exibição <i>Backjump</i>	152
FIGURA 3.58 – Exibição de arte urbana no Tate Museum	152
FIGURA 3.59 – <i>Wynwood Walls</i>	155
FIGURA 3.60 – <i>Ward 8</i> - mural celebrando os 100 anos do direito feminino ao voto	156
FIGURA 3.61 – <i>Centocelle</i>, Roma	158
FIGURA 3.62 – Muralismo Morte, Dresden	158
FIGURA 3.63 – Mapa dos murais em Dixieland, Lakeland, Florida	163
FIGURA 3.64 – Trilha de murais em St. Petersburgo.....	164
FIGURA 3.65 – Trilha de murais em Hollywood, Florida	166
FIGURA 3.66 – <i>Banksyland</i>	169
FIGURA 3.67 – <i>Banksyland</i>, Texas	171
FIGURA 3.68 – <i>Banksyland</i>, Seoul	172
FIGURA 3.69 – <i>Banksyland</i>, Viena	173
FIGURA 4.70 – Arte de rua em Gaza	180
FIGURA 4.71 – Memorial Nelson Mandela, Soweto	181
FIGURA 4.72 – Gentrificação em Berlin	182
FIGURA 4.73 – Arquitetura hostil: barras de descanso para os braços.....	197
FIGURA 4.74 – Arquitetura hostil: bancos com ondulações.....	198
FIGURA 4.75 e 4.76 – Exemplos de arquitetura hostil	198
FIGURA 4.77 e 4.78 – Exemplos de arquitetura hostil	198
FIGURA 4.79, 4.80 e 4.81 – Instalação artística de Fabian Brunsing criticando a arquitetura hostil	200
FIGURA 4.82 e 4.83 – Projeto <i>Transit Story</i>, Jill Anholt	201
FIGURA 4.84 – Mapa de Wynwood	204
FIGURA 4.85 – Antigos residentes de Wynwood	206
FIGURA 4.86 – Depósito convertido em galeria de arte	208

FIGURA 4.87 – Mapa de galerias, estúdios e outros estabelecimentos relacionados com o mercado artístico em Wynwood	210
FIGURA 4. 88 – <i>Miami Art Space</i> em 2001	210
FIGURA 4.89 – Mapa dos mais importantes proprietários em Wynwood.....	211
FIGURA 4.90 - Antiga manufaturas transformadas em flats	211
FIGURA 4.91 – Mural crítico em Wynwood	211
FIGURA 4.92 – Imagem contra a gentrificação em Wynwood	212
FIGURA 4.93 – <i>Primary Flight</i> em 2010, Wynwood	213
FIGURA 4.94 – Mapa do graffiti/murais do <i>Primary Flight</i> durante o Art Basel em 2010.....	214
FIGURA 4.95 – Wynwood antes da gentrificação	216
FIGURA 4.96 – Wynwood após a gentrificação	216
FIGURA 4.97 – Documento da Associação dos Artistas de SoHo em 1968 ...	221
FIGURA 4.98 – Jornal da Associação dos Artistas de SoHo em 1970	222
FIGURA 4.99 – Morro da Providência no início do século XX	228
FIGURA 4.100 – Praça XV antes e depois da gentrificação	232
FIGURA 4.101 – Museu do Amanhã em 2015	232
FIGURA 4.102 – Mural Olhares da Paz, Eduardo Kobra	235
FIGURA 4.103 – Mural Etnias, Eduardo Kobra	238
FIGURA 4.104 – Mural de Acme no Porto Maravilha	238
FIGURA 4.105 – Vista do Porto Maravilha com o Museu do Amanhã.....	242
FIGURA 4.106 – Graffiti no Porto Maravilha	243
FIGURA 4. 107 – Projeto 26 milímetros – Mulheres no Morro da Providência em 2008	245
FIGURA 5.108 – <i>All Hands on Deck</i>, Damon Davis	255
FIGURA 5.109 – Mural de Joel Artista num campo de refugiados sírios.....	256
FIGURA 5.110 – Mural <i>In Conversation</i>, Hamilton Glass e Matt Lively	260
FIGURA 5.111 – Stencil, <i>We need to talk</i>	262

FIGURA 5.112 – Mural <i>Liberty Leads her People</i>, Auz Mills e Nico Cathcart...	268
FIGURA 5.113 – Mural <i>Together we Rise</i>, Noah Scalin e Alfonso Perez.....	272
FIGURA 5.114 – Mural <i>I Can't Breathe</i>, Emily Herr e Amiri Richardson-Keys...	275
FIGURA 5.115 – Mural de Hamilton Glass no Museu de História e Cultura da Virgínia	276
FIGURA 5.116 – Mapa das visitas guiadas aos murais do <i>Mending Walls</i> ...	285
FIGURA 5.117 e 5.118 – <i>Mending Walls</i> nas mídias sociais em 2024	286
FIGURA 5.119 – Exibição do Documentário do <i>Mending Walls</i> divulgado no Facebook	287
FIGURA 5.120 – Mural de Adl “Ko” Bologum na Universidade Estadual da Pensilvânia.....	288

LISTA DE ABREVIATURAS

AAE – Artists Against the Expressway

AIR – Artists in Residence

APA SAGAS – Área de Proteção do Ambiente Saúde, Gamboa e Santo Cristo

APAC – Área de Proteção do Ambiente Cultural

ATA – Artists Tenant Association

BBC – British Broadcasting Corporation

BIPOC – Black, Indigenous, and People of Color

BLM – Black Lives Matters

CAH – Citizens for Artists Housing

CBO – Community Based Organization

CCF – Congress for Cultural Freedom

CDBG – Community Development Block Grant

CEO – Chief Executive Officer

CIA – Central Intelligence Agency

CNN – Cable News Network

COVID 19 – Coronavirus Disease 2019

CPC – City Planning Commission

EUA – Estados Unidos da América

FAP – Federal Art Project

FL – Florida

IPTU – Imposto Predial e Territorial Urbano

LCRA – Lakeland Community Redevelopment Agency

LGBTQ – Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer

MAR – Museu de Arte do Rio

MMMD – Museu Muralismo Morte Dresden

MoMA – Museum of Modern Art

NATO – North Atlantic Treaty Organization

NOMAD – Neighborhood Oriented Mobile Art

NoHo – North of Houston (street)
NYPR – New York Public Radio
PBS – Public Broadcasting Service
PWAP – Public Works of Art Project
RUA – Revitalização Urbana Artística
RVA – Richmond, Virgínia
SAA – SoHo Artists Association
SMH – Secretaria Municipal de Habitação
SoHo – South of Houston (street)
UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
VA – Virgínia
VARA – Visual Artists Rights Act
VMHC – Virginia Museum of History and Culture
WADA – Wynwood Art District Association
WEDC – Wynwood Economic Development Corporation
WNYC – New York Public Radio
WPA – Work and Progress Administration

INTRODUÇÃO

No dia 5 de outubro de 2018 a obra *Girl with a Balloon*, do artista britânico de identidade misteriosa, apenas conhecido como Banksy, foi leiloada por um pouco mais de um milhão de libras. Para surpresa de todos, assim que a venda foi confirmada, a obra foi parcialmente e intencionalmente destruída por um mecanismo instalado pelo próprio artista. Banksy é um artista de rua internacionalmente famoso por pinturas que evocam discussões políticas, sociais e econômicas sempre questionando o *status quo*.

O que significa uma obra como esta estar na Sotheby's, uma das mais renomadas e prestigiadas casas de leilão de arte no mundo? Como interpretar o fato de uma obra de um artista de rua, abertamente crítico ao sistema, ser leiloada em uma instituição tão poderosa? Seria Banksy cedendo às tentações do mercado da arte, ou desde o princípio ele planejava uma performance simbólica ao destruir a peça logo após sua venda milionária? Não temos como afirmar suas intenções para além daquilo que o próprio artista explicou após este episódio. No entanto, mesmo que tenha sido sua intenção de sacrificar uma obra de arte para questionar a incorporação das artes pelo mercado, o resultado foi o oposto. O que era protesto foi incorporado e ressignificado, como afirmou o diretor de arte contemporânea do Sotheby's: "A performance de Banksy se transformou em um instante em História da Arte Mundial [...] é a primeira vez que um novo trabalho artístico é criado durante um leilão" (A. BRANCZIK, 2018). A obra foi renomeada *Love Is in the Bin*, a compradora concordou em manter o quadro, agora com um valor maior, em sua coleção privada e a vida seguiu adiante.

Primeiramente criada por Banksy como stencil, em 2002, a imagem foi símbolo de protestos políticos incluindo a construção do muro separando Israel e Palestina em 2005 e a guerra na Síria em 2014. Instituições de prestígio, leilões milionários e o confinamento de obras de arte em coleções privadas para deleite de poucos estão em oposição a tudo aquilo que a *Street Art* representa. No entanto, mesmo com a intervenção do artista, não foi possível evitar que sua obra e ainda sua performance fossem ressignificadas e incorporadas.

Em 25 de maio de 2020 George Floyd foi assassinado por policiais e os 8 minutos deste violento acontecimento foram filmados e difundidos em todos os veículos mediáticos. Como reação, um artista da Filadélfia, incomodado não apenas pela violência, mas principalmente pelo fato de que a morte de um homem negro teve impacto apenas por causa do filme, decidiu, então, reunir artistas de diferentes backgrounds e etnias para discutir justiça social através da produção de murais em Richmond, Virgínia. Este projeto adotou o motto “*We Need to Talk*” e juntamente com o movimento *Black Lives Matters* criou mais de 60 murais numa cidade historicamente conhecida pelo seu conservadorismo e por suas raízes históricas ligadas aos estados Confederados. Enfim, em uma cidade onde a representação das minorias sempre foi subestimada ou até mesmo inexistente, um grupo de artistas, sob a direção de Hamilton Glass, promoveu o engajamento das comunidades, transformando essa realidade por meio da participação ativa na criação de murais. Hoje, o projeto *Mending Walls* conta com a participação da comunidade, de visitantes, de investidores privados, do poder público e, ainda assim, mantém sua independência intelectual e seu compromisso com a necessidade de uma discussão aberta sobre justiça social. É este movimento que incorpora o fenômeno cultural ao fenômeno político que pretendemos visitar ao discutir o surgimento e a difusão da *Street Art*.

Introduzimos a nossa pesquisa referenciando estes dois casos para ilustrar a relevância que a *Street Art* adquiriu, tanto para as comunidades marginalizadas quanto para as instituições prestigiadas, que anteriormente se restringiam às produções artísticas reconhecidas como Belas-Artes. Esclarecemos, contudo, que o nosso objetivo é analisar como a *Street Art*, especificamente como os murais assumiram um papel central nas cidades contemporâneas. Para tal, é necessário investigar as origens e as trajetórias da *Street Art*, bem como os seus significados e manifestações diversas. Assim, entre os *tags*, *graffiti* e murais, optamos por discutir a *Street Art* através do estudo do muralismo.

A escolha deste movimento como referencial temporal para esta pesquisa expressa mais uma tentativa de aprofundar a discussão sobre a função da arte. Centramos o

nosso foco no processo de incorporação, recombinação e ressignificação dos movimentos que compuseram o universo artístico do século XX e que culminaram com a *Street Art*, possibilitando a emergência de novas narrativas no século XXI.

Nossa pesquisa concentra-se na produção artística dos Estados Unidos da América no século XX e início do século XXI. No entanto, como a arte é um fenômeno transhistórico, no sentido em que transcende as barreiras temporais e culturais, manifestando-se em diferentes períodos e contextos históricos; e transnacional, ampliaremos, quando necessário, nossa delimitação geográfica. Ainda que o corte temporal seja extenso, ele é necessário para traçar a trajetória e apresentar os mecanismos que deram origem aos movimentos estudados. Esta opção metodológica diz respeito “à necessidade de construir modelos, quer dizer, encaixar seus dados parciais e dispersos em sistemas coerentes, sem os quais seriam pouco mais que anedóticos” (Hobsbawn, 1998: 100). Nossa abordagem pretende ressaltar e relacionar os discursos, os valores e os fenômenos sociais que compuseram o cenário em que estes movimentos artísticos se concretizaram como expressão cultural.

Assim, discutiremos as origens e os significados do Muralismo e o Realismo Social, o Expressionismo Abstrato e a *Street Art*. Discutiremos também como foram efetuados os processos de incorporação e ressignificação das artes, seja pelo Estado ou pela indústria mediática. Por fim, vamos analisar por que o muralismo é ainda hoje um poderoso instrumento para o ativismo social, utilizando o caso de Richmond e o projeto *Mending Walls* de Hamilton Glass. Para isso, dividimos o nosso trabalho em cinco capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “Muralismo: Uma Relação entre a Vida e a Arte”, apresentamos os nossos pressupostos teóricos baseados na perspectiva lukacsiana sobre a função e o papel da arte como produção humana. Nosso objetivo, neste primeiro momento, é demonstrar, a partir do conceito de arte, que o muralismo como manifestação artística urbana está relacionado às práticas políticas e sociais do momento histórico em que é produzido. Analisaremos os pressupostos teóricos que servirão para estudar a arte urbana, com foco no movimento muralista, como um

reflexo histórico que permite a criação de dinâmicas de poder entre artistas e espectadores, enquanto abre espaço para diversas intervenções sociais. Essa inter-relação destaca a capacidade da arte de não apenas representar, mas também influenciar e transformar contextos sociais e culturais.

Esse pressuposto é de grande importância para entendermos as relações entre os murais e as transformações urbanas contemporâneas, pois, como afirma Belmira Magalhães (2017) o fenômeno artístico revela as complexidades da interação humana e suas implicações em um cenário mais amplo, sugerindo que a arte urbana pode ser um veículo para o ativismo e a conscientização social.

Para explorarmos estas relações na contemporaneidade, vamos explorar também Ulrich Blanche (2015) e suas definições e delimitações entre arte urbana, *street art*, graffiti e arte pública. Vamos verificar que a relação entre a arte como reveladora das interações humanas na história, podem ser observadas em diferentes tempos históricos. Assim, ainda que brevemente, vamos explorar como as pinturas das cavernas de Chauvet, Lascaux e Altamira, murais da antiguidade na China, Índia, Egito e Pompéia, e até as grandiosas obras em igrejas e palácios renascentistas são frequentemente percebidas apenas por seu valor decorativo desconsiderando seu potencial expressivo e narrativo. Essa visão reducionista negligencia a complexidade e o significado profundo que esses murais podem transmitir em termos culturais, sociais e históricos. Veremos, então, como a arte mural tornou-se transgressora e até mesmo ilegal ocupando os espaços urbanos e, mesmo que alguns de seus artistas tenham alcançado a fama e sucesso comercial como Mark Ecko, Shepard Fairey, Banksy, entre outros; ela, a arte mural, não perdeu seu conteúdo social, agindo como elemento de poder, ora conservador, ora transgressor.

Ainda neste capítulo, vamos discutir brevemente os conceitos de cidade. Para tal, utilizaremos aqueles desenvolvidos por Henri Lefebvre (2011) em *O Direito à Cidade*¹, no qual desenvolve a teoria de que o direito à cidade implica não apenas o direito à

¹ Lefebvre, Henri. *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro, 2011.

sobrevivência, à moradia, ou uma representação política, mas também o direito à cidade como parte integrante e ativa da comunidade e como ela utiliza os espaços urbanos. Veremos que Lefebvre, ao propor que a cidade não deve ser vista apenas como um espaço físico, mas como um espaço social onde os indivíduos têm o direito de moldar sua própria realidade corrobora a nossa ideia central de que a arte mural promove este engajamento, combinando poder e estética no cotidiano urbano.

Partindo destes pressupostos teóricos sobre o conceito de arte como ato social como afirma Lukács e das cidades como elemento de pertinência como defende Lefebvre (2011), vamos traçar um paralelo entre os murais no México revolucionário e na Itália fascista. Através de imagens e analisando os documentos e manifestos da época veremos que ambos fizeram uso de elementos históricos e tradições culturais para reinventar ou recuperar a identidade de seu povo.

Segundo Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2012)² para construir uma identidade nacional em tempos de rápida transformação social se faz necessário estabelecer uma ideia de continuidade de um particular elemento da História. Assim, o muralismo mexicano constrói a ideia de identidade nacional combinada com os mitos pré-colombianos com cenas da vida cotidiana transformando as pessoas comuns em heróis. Na Itália, Emily Braun (2000)³ trabalhando com Mario Sironi, vai observar que o Estado tentou eliminar a distinção entre baixa e alta cultura, promovendo um estilo nacional nos murais, apostando em mobilizar as massas em torno de uma narrativa mítica do Estado italiano. Claudia Lazzaro e Roger Crum (2005) reuniram uma série de artigos em *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*⁴, nesta obra diversos autores discutem como o regime incentivou os artistas a criar obras que enfatizassem o poder do Estado e as suas conquistas culturais, integrando assim a arte na narrativa mais ampla da propaganda

² Hobsbawm, Eric e Ranger, Terence (editors). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012

³ Braun, E., & Sironi, M. *Mario Sironi and Italian modernism: art and politics under fascism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

⁴ Lazzaro, Claudia, and Roger J. Crum, eds. *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

fascista. Isso incluiu a utilização de motivos clássicos e temas grandiosos que se alinhavam com as ambições de Mussolini para reconfigurar a identidade italiana. Os espaços públicos foram adornados com murais que representavam valores tradicionais, a força de trabalho e alegorias de força e unidade. Estas obras desempenharam um papel crucial na comunicação dos ideais do regime e na formação da percepção pública, frequentemente confundindo as fronteiras entre a arte e a propaganda estatal.

Para a exploração dos significados do muralismo mexicano, recorreremos, entre outras fontes, ao trabalho coordenado por Alejandro Areus, Robin Adele Greeley e Leonard Folgarait (2012), intitulado *Mexican Muralism: A Critical History*. Esta obra oferece uma análise crítica das origens e dos significados do muralismo mexicano, acompanhada por uma extensa seleção de imagens. Destaca-se igualmente a contribuição de Jean Charlot (1963) com a obra *Mexican Muralism Renaissance: 1920-1925*, que traça uma linha cronológica desde os períodos pré-colombianos até meados do século XX, apresentando uma análise crítica dos murais mexicanos.

No México, analisaremos os três grandes muralistas mexicanos – Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco que desempenharam um papel fundamental na criação e consolidação do movimento artístico que provocou com grande impacto social, político e cultural no país. Enquanto na Itália, vamos observar muralistas como Mario Sironi e Achille Funi, amplamente associados ao movimento *Novecento Italiano*⁵, que teve forte ligação com o regime fascista de Benito Mussolini.

Ashley Lindeman (2022)⁶, da Florida State University, conduziu uma pesquisa abrangente sobre a arte mural durante o regime fascista, recentemente publicada em sua dissertação de doutoramento. Neste estudo, a autora investiga como o muralismo

⁵ Segundo Emily Braun em *Mario Sironi and Italian modernism: art and politics under fascism*. Cambridge: Cambridge University Press (*No Title*), 2000, o *Novecento Italiano* era um grupo de artistas que promovia um retorno à arte clássica e monumental, valorizando a história e a cultura da Itália, elementos centrais à ideologia fascista.

⁶ Lindeman, Ashley N. *L'Arte Murale: Modern Italian Muralism in the age of Fascism, 1932–1945*. Tese de doutoramento apresentada em 2022. Florida: Florida State University https://purl.lib.fsu.edu/diginole/Lindeman_fsu_0071E_17507.

moderno evolui nas décadas de 1930 e 1940 na Itália, analisando como essas transformações se conectam a questões políticas, sociais, imperialistas e artísticas da época.

Enfim, neste capítulo exploramos como o muralismo possibilitou que debates sobre a identidade nacional fossem expostos ao público, frequentemente alheio a essas discussões ou apenas impactado pelos resultados decididos por outros. Como observado, não apenas no México, mas em diversos países, os murais resgataram mitos e tradições históricas, compondo o imaginário coletivo de uma nação. Essa representação acessível ao público tornou-se um instrumento de poder do Estado, enquanto foi reconhecida por diferentes comunidades, que encontraram nos murais a expressão de sua própria história.

Os murais contemporâneos seguem parte dessa tradição didática e propagandística, com muitos tendo um propósito social e político. Eles visam educar e gerar discussões sobre questões políticas, sociais e económicas atuais, além de celebrar a cultura e a história de comunidades marginalizadas, dando voz aos excluídos. Apesar de sua acessibilidade e representatividade, a pintura mural contemporânea passou por transformações, e, como observado por Theodor Adorno e Max Horkheimer⁷, a arte, quando cooptada pela indústria cultural, perde sua autonomia e seu potencial crítico e emancipador.

Esta cooptação e suas implicações serão discutidas no segundo capítulo.

Intitulado “A Mão (In)Visível do Estado” vamos abordar, no segundo capítulo, a arte como expressão social e o conteúdo histórico da arte chicana e dos murais americanos no início do século XX. A seguir, discutiremos as transformações que este muralismo sofreu na segunda metade do mesmo século. Para tanto, analisaremos as políticas mundiais durante a Guerra Fria, e as diversas ações e interferências do

⁷ Adorno, Theodor, Horkheimer, Max. A Dialética do Esclarecimento. Zahar; 1ª edição. 1985

governo e instituições públicas no desenvolvimento e sucesso de alguns movimentos artísticos, em particular do Expressionismo Abstrato. Procuraremos demonstrar como a forma e o conteúdo das artes são conscientemente construídos para alcançar determinado objetivo.

Reafirmando que a arte é uma forma de expressão social, vamos discutir a criação e receção artística na qual, segundo Giulio Carlo Argan (1994)⁸, a obra de arte está inserida em um sistema cultural, ou seja, como um produto inseparável das estruturas e valores da sociedade em que foi criada. A arte, nesse sentido, faz parte de uma rede de símbolos, significados e práticas que compõem a cultura de uma época, e não pode ser entendida isoladamente, sem levar em consideração seu contexto histórico e social. Para o autor, a arte reflete as tensões, crises e conflitos que permeiam a sociedade. Essas crises podem ser políticas, económicas, ideológicas ou culturais, e a obra de arte atua como um espelho dessas dinâmicas, revelando os dilemas e as contradições do período em que foi criada. A obra de arte, ainda segundo Argan embora seja uma resposta do sujeito ao momento histórico que vive, ela não é apenas uma criação individual isolada, tanto sua criação como receção são uma resposta aos desafios e crises de uma época, integrando-se de maneira ativa ao sistema cultural em que está inserida.

Com base nesta teoria, Belmira Magalhães (2007)⁹ defende que a arte não se limita a ser uma simples reprodução da realidade, mas constitui uma interpretação subjetiva que, ao mesmo tempo, reflete elementos da objetividade e se reconecta a ela. Afirma também que, embora nenhuma obra de arte possa ser explicada sem o auxílio da história, o artista não é um historiador, ao contrário, ele desenvolve uma linguagem singular, e o conteúdo que transmite é moldado por uma forma artística. O artista não se limita a reproduzir a realidade, nem a ensinar verdades absolutas; ele atua como

⁸ Argan, Giulio Carlo; Fagiolo, Maurizio. *Guia de história da arte*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994. (Teorias da arte; 8), 1994.

⁹ Magalhães, Belmira - *Da Impossibilidade da Festa à Festa Possível*. Alagoas: EDUFAL/ FUNDEPES 2007

um criador que produz elementos que refletem a realidade, promovendo uma síntese entre o passado e o futuro, assim como entre o antigo e o novo.

Enquanto fenômeno social, veremos neste capítulo como o governo do presidente Roosevelt, através da FAP (Federal Art Project), utilizou a arte para combater os efeitos da Grande Depressão e criar uma visão mais positiva de futuro. Segundo Megan Bentley (2018, p.II): “O público americano, incluindo cidadãos, artistas e críticos, apoiou o FAP e o que ele produziu, acreditando também que estas iniciativas ofereciam um benefício genuíno à sociedade”¹⁰. Ainda segundo a autora:

A maioria dos estudiosos chegou à mesma conclusão: o FAP foi um programa imperfeito, mas ainda assim considerado um sucesso modesto. Eles também concordam que a sua contribuição mais importante foi o que fez pela sociedade e o legado duradouro que deixou no mundo da arte. Em termos mais simples, embora a qualidade da arte tenha sido variável e o programa por vezes desajeitado, a sociedade americana e o mundo da arte estão certamente em uma posição melhor devido à existência do FAP. (Bentley, 2018, p. 4)¹¹

Segundo Victoria Grieve (2009: 2) embora tenha recebido a oposição de vários artistas, muitos participaram ativamente do projeto. Entre eles podemos citar Lucienne Bloch, Bem Shahn, George Briddle, Aaron Douglas e outros. O *New Deal* e o *Work and Progress Administration - WPA* empregou mais de dez mil artistas em várias formas de arte.

Em 1995, Jonathan Harris publicou *Federal Art and National Culture* assumindo uma visão mais politizada sobre a FAP afirmando que (Harris, 1995: 8-9):

A cultura, no amplo sentido de ‘as práticas significativas de todo o modo de vida’, foi reconhecida como um terreno estrategicamente importante sobre o qual poderia ser construída

¹⁰ Tradução livre de “*The American public, including citizens, artists, and critics, were supportive of the FAP and what they produced, as well as iii believing they offered genuine benefit to society*”. Bentley, Meghan, “The Federal Art Project: Intentions, Goals, and Legacy”. *Honors Theses*. 1668. <https://digitalworks.union.edu/theses/1668m> 2018

¹¹ Tradução livre de “*Most scholars came to the same conclusion: that the FAP was an imperfect program, but was still a minor success. They also agree that its most important contribution was what it did for society and the lasting legacy it provided in the art world. In fewer words, while the quality of art was rocky and the program occasionally bumbling, American society and the art world is certainly better off for the existence of the FAP.*

(e possivelmente reconstruída) a percepção de identidade e de pertença das pessoas a uma totalidade social¹².

É neste contexto que vemos a pintura mural florescer nos EUA influenciada pelo muralismo mexicano. Vamos observar que muitos destes muralistas, como Rivera e Orozco foram contratados para pintar murais nos Estados Unidos da América. Estes artistas mantiveram-se fiéis às características de seus trabalhos, provocando por vezes conflitos como durante a criação do mural *Man at the crossroad* de Rivera e sua destruição pela família Rockefeller. Enquanto o trabalho de José Clemente Orozco para o Dartmouth College em Massachussets, intitulado *A Tragic History of the American West*, gerou controvérsia por várias razões, refletindo tanto a visão crítica de Orozco sobre a história americana quanto a reação do público à sua interpretação. A controvérsia levantou questões sobre a liberdade de expressão artística e o papel da arte na educação. O debate sobre o mural culminou em uma discussão mais ampla sobre o que deveria ser representado em um espaço público como um campus universitário e a responsabilidade da arte de refletir a realidade social. Ao contrário do mural *Man at the crossroad* de Diego Rivera, o mural de Orozco acabou sendo reconhecido como uma obra significativa que provocou reflexão sobre a história e a identidade americana.

Neste capítulo vamos observar também que muitos artistas vão romper com a tradição muralista mexicana refutando o uso dos murais como propaganda do governo. Artistas como José Luís Cuevas e Juan Soriano acabaram por criar um movimento conhecido como Geração da Ruptura. Este movimento procurou explorar novas linguagens, temas contemporâneos e um enfoque mais individualista em sua prática artística.

Discursando sobre as origens do movimento muralista mexicano e suas posteriores transformações até o surgimento da Geração da Ruptura, Raquel Tibol¹³ argumenta

¹² Tradução livre de "Culture, in the broad sense of 'the signifying practices of the whole way of life,' was recognized to be a strategically important terrain upon which could be constructed (and possibly reconstructed) people's sense of identity and of belonging to a social totality." em Jonathan Harris, *Federal Art and National Culture: The Politics of Identity in New Deal America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 8-9.

¹³ Em Raquel Tibol, *Confrontaciones: [el creador frente al público]*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, Rectoría, Coordinación de Extensión Universitaria, 1987.

que os artistas dessa geração buscavam distanciar-se do estilo monumental e das temáticas políticas do muralismo, optando por uma linguagem mais pessoal e intimista ainda que eles ainda refletissem sobre a realidade mexicana, incorporando elementos da cultura popular e da vida urbana em suas criações.

Essa oposição à arte pública promovida pelo Estado aparece nos EUA entre os anos 1940 e 1950 com a cultura da espontaneidade. Este fenómeno pode ser observado quando a improvisação criativa do jazz, e a rebeldia e imprevisibilidade do rock n'roll reaparecem nos anos 1970 através do hip-hop e rap, possibilitando um diálogo entre os criadores e recetores das artes.

Daniel Belgrad¹⁴ argumenta que a cultura da espontaneidade emergiu como um reflexo da desilusão gerada pelo pós-guerra e pela Guerra Fria, que minaram a crença na possibilidade de uma organização social ideal. Essa estética da espontaneidade, conforme Belgrad, distingue-se do realismo social da década de 1930 ao evitar a abordagem de questões políticas diretas; no entanto, permanece profundamente enraizada em conceitos filosóficos que possuem implicações políticas. Enfim, mesmo evitando os tópicos políticos, este movimento era carregado de implicações políticas ao romper com as autoridades culturais, buscando uma influência social alternativa e, segundo Michael Polanyi (2005)¹⁵, liberando a criação artística das restrições do mundo racional e ideológico.

Somando a estas discussões, o desapontamento com o estalinismo, o fim do *New Deal* e a ascensão de Hitler foram fatores que influenciaram a decisão do Congresso de Artistas Americanos¹⁶ em apoiar os acordos de não-agressão. Em consequência

¹⁴ Em Daniel Belgrad. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.

¹⁵ Michael Polanyi em seu livro *Personal knowledge*. London: Routledge, 2005, discutiu a importância do conhecimento pessoal e da intuição argumentando que a espontaneidade é fundamental para o progresso do pensamento e da criatividade.

¹⁶ Embora o Congresso tenha sido realizado em 1936 e o Pacto de Não-Agressão assinado em agosto de 1939, o Congresso manifestou apoio a uma ideia mais ampla de pactos de não agressão e cooperação internacional como uma resposta às tensões políticas da época, antes que o pacto específico entre a Alemanha e a União Soviética fosse formalizado.

artistas como Mark Rothko, Meyer Shapiro e Adolph Gottlieb romperam com o Congresso, enquanto outros como Grant Wood, Benton e Curry viam no Realismo Social uma força anti-fascista.

É também como reação a este desapontamento que surgiram o Surrealismo e o Abstracionismo. Enquanto o Surrealismo valoriza o subconsciente, o irracional e o caótico, o Abstracionismo valoriza a espontaneidade e o gestual, celebrando a individualidade e o impulso criativo não-controlado. O Abstracionismo se distanciou do social e estabeleceu a liberdade individual como centro da criação.

Ainda que o Abstracionismo tenha se concentrado na liberdade individual, seus recetores refletem as várias vozes e discursos presentes na sociedade. Esta coexistência de múltiplas vozes dentro de um contexto cultural é designada por Bakhtin¹⁷ de heteroglossia.

Neste contexto, veremos que embora tenha surgido como negação da arte como propaganda, o Expressionismo Abstrato tornou-se veículo oficial do governo dos EUA. Segundo Leon Golub (1955), o Expressionismo Abstrato eliminou qualquer “tema” em favor da espontaneidade e abandonou a arte figurativa.

Observamos que artistas como Pollock, Rothko, De Kooning e outros criaram um movimento revolucionário partindo da subjetividade buscando a liberdade artística. No entanto, esta particularidade se decompôs em individualismo e a liberdade passou a ser instrumentalizada pelo Estado no momento histórico pós-guerra.

As características do Expressionismo Abstrato serviram aos propósitos da nova política do governo americano e suas agências passam a patrocinar o movimento, ao mesmo tempo em que censuravam obras de arte figurativas. Tendo essas políticas em consideração, veremos que o muralismo parecia possuir tudo aquilo que as políticas governamentais da Guerra Fria não queriam promover. Como Greenberg

¹⁷ Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e a Filosofia da Linguagem*. 12a. Edição, São Paulo: HUCITEC, 2006

(1965) observou a nova geração de artistas americanos acreditava que a arte deveria ser apolítica.

Tudo isto implica que, neste período, o muralismo caiu em relativa obscuridade. O engajamento político e social refletido na criação e receção dos murais passou a perigoso durante a Guerra Fria, principalmente sob o Macartismo. Artistas foram perseguidos, alguns procuraram exílio, mudando principalmente para o México. Destacamos, contudo, que os movimentos negro e chicano perseveraram e continuaram a criar murais nas décadas de 1960 e 1970.

Enfim, neste capítulo, exploramos a ascensão e relativo declínio do muralismo, refletindo as circunstâncias históricas em que se encontrava. Também vamos considerar que um outro momento histórico emerge nos anos 1980, trazendo lutas sociais e novos movimentos relacionados ao anti-apartheid, aos direitos civis das comunidades LGBTQ, as populações indígenas entre outros. Estas novas lutas por justiça social, representação e identidade trouxeram de volta às cidades a pintura mural.

Ao estudarmos as mudanças que redefiniram o papel dos murais a partir de uma breve trajetória histórica traçada no capítulo segundo, concluímos que o retorno do murais às cidades nos conduz a uma exploração mais detalhada sobre a arte urbana e seus significados. Assim, no terceiro capítulo, intitulado A Arte e a Cidade. Veremos quem são os produtores e recetores desta arte expandindo, ainda que brevemente, a nossa discussão para outras formas de arte urbana, como o hip-hop e o graffiti, para uma melhor contextualização da relação entre a arte e as transformações urbanas.

Segundo Celso Federico (2000) a arte urbana é um reflexo da vida cotidiana. Ela representa a urbanidade em determinado momento histórico. Se, a princípio, esta arte era percebida como vandalismo, transgressora e ilegal, seu status se elevou, passando a ser reconhecida pelo seu mérito artístico e conteúdo histórico-social.

Para traçarmos esta trajetória entre o ilegal e o institucional vamos explorar o surgimento do hip hop/rap, relacionando esta nova linguagem artística com o que

Adorno e Horkheimer chamaram de indústria cultural. Discutiremos como, neste mesmo período, os ambientes urbanos foram redefinidos sob o controverso processo de gentrificação.

Segundo Tricia Rose (1994) o hip hop/rap apareceu como uma forma de descrever e denunciar os fatores políticos, económicos e sociais que caracterizavam a decadência das áreas urbanas onde estes artista viviam. Este novo estilo provocou reações diversas dentro e fora das comunidades aonde era criado.

Ainda segundo Rose (1994: 1):

Por um lado, críticos de música e cultura elogiam o papel do rap como uma ferramenta educativa, salientando que as mulheres negras rappers são raros exemplos de letristas agressivamente pró-mulheres na música popular, e defendem as histórias do gueto narradas no rap como reflexos da vida real que deveriam chamar a atenção para os verdadeiros problemas do racismo e da opressão económica, em vez de questões de obscenidade. Por outro lado, a atenção dos meios de comunicação parece fixar-se em casos de violência em concertos de rap, no uso ilegal de amostras musicais por produtores de rap, nas histórias de gangsters de rap sobre assassinatos de polícias e desmembramento de mulheres, bem como nas alegações de rappers nacionalistas negros de que os brancos são discípulos do diabo.

Da mesma forma que os murais, também o hip hop/rap se proliferou em áreas abandonadas ou decadentes e, conseqüentemente, ambos sofrem os efeitos da revitalização urbana ou gentrificação.

O hip hop/rap, tal como os murais, tem funções pedagógicas ao promover o discernimento sobre as condições socioeconómicas das minorias étnicas e relatar o cotidiano das periferias urbanas.

Clarence Lusane (2004) observa que o hip hop/rap alcançou sucesso comercial e, como consequência, acabou por se dividir entre os estilos *hardcore*, no qual as letras com conteúdo sobre consciência social e orgulho racial prevalece, e o *pop*, que carregam uma mensagem mais suave sobre as questões sociais.

De maneira similar, veremos neste capítulo que o graffiti também se relaciona com a marginalidade e o vandalismo. Esta ideia de gangs de jovens desrespeitando a propriedade pública e privada chegou ao extremo quando o então prefeito de Nova

lorque, Rudolph Giuliani, criminalizou a atividade e criou uma força-tarefa para combatê-la.

Vale ressaltar que o graffiti foi criminalizado não por seu conteúdo, mas pela violação da propriedade, uma vez que o Estado desconhecia e desconsiderava a história desta expressão artística.

Veremos também que, da mesma forma em que o hip hop/rap e murais foram incorporados pela indústria cultural, também o graffiti será absorvido pelo mercado. Vale dizer que isto não se aplica a todos os artistas e nem a todas as obras tanto nos murais, quanto no hip hop/rap e no graffiti. No entanto, para exemplificar esta incorporação veremos como estes movimentos de rua ganharam espaços em galerias e museus, receberam prestigiosos prêmios e ainda foram protegidos pela mesma estrutura jurídica que antes os perseguia¹⁸.

Por fim, vamos argumentar que estes aspectos nos remetem tanto ao que Theodor Adorno (2002) se refere como a permanente necessidade de novos efeitos, efeitos estes que estão, todavia, ligados à velha estrutura; como ao que Lukács (2011) afirmou sobre a arte como reflexo dos valores e das aspirações humanas sintetizando a subjetividade e as demandas sociais.

Argumentamos neste capítulo que a popularização dos murais nos centros urbanos atuais está ligada, na maioria das vezes, às políticas públicas e aos interesses económicos que acabam por transformar a arte mural em mero entretenimento ou o que Adorno irá chamar de ciclo problemático do agradável. Em sua crítica à indústria cultural, Adorno argumentava que a busca incessante pelo prazer, oferecido por esta

¹⁸ Vamos observar o caso do 5Pointz por se tratar de um marco na história da arte de rua. Em fevereiro de 2018, o juiz Frederic Block, do Tribunal Distrital do Distrito Leste de Nova Iorque, proferiu uma sentença favorável aos artistas, ordenando que o proprietário do edifício, Jerry Wolkoff, pagasse uma indenização de 6,7 milhões de dólares aos artistas por danos morais e materiais por ter destruído os graffiti do antigo complexo industrial conhecido como 5Pointz. A decisão foi vista como uma vitória histórica para os direitos dos artistas de rua e um marco na valorização da arte urbana como uma forma de expressão artística protegida por lei. Burke, Shane Michael. "5 Pointz down: the New York District Court ruling on 'Graffiti Mecca': Jonathan Cohen et al. v G&M Realty LP et al., Case No 13-CV-5612 (FB)(JMA)(EDNY 2013)." *Queen Mary Journal of Intellectual Property* 4, no. 3 (2014): 226-235.

indústria através de filmes, música e outras formas de entretenimento, criava um ciclo problemático: o consumo de produtos culturais "agradáveis" oferecia uma satisfação imediata e superficial, mas, ao mesmo tempo, inibia a capacidade das pessoas de pensarem criticamente sobre as suas condições sociais e de perceberem as contradições do sistema capitalista. Este ciclo de prazer fácil e alienação reforçava o status quo e tornava difícil a transformação social. Podemos então deduzir que ao ser incorporada pela indústria cultural, a arte de rua perdia seu conteúdo transgressor.

O que nos leva ao quarto capítulo, intitulado "A (Des) Humanização do Espaço Urbano: Arte e Poder nas Cidades", no qual vamos analisar de forma mais detalhada esta relação entre a arte de rua, a indústria cultural buscando os contextos históricos que modificaram a vida nas cidades e, conseqüentemente, a arte urbana.

Partimos dos cinco elementos-chave da arte de rua e do graffiti: o muro, a transgressão, o anonimato, o público e as palavras-imagens para podermos observar a sua aceitação e sucesso comercial na atualidade. Veremos, neste capítulo, como os murais passaram a ser uma parte ativa na transformação dos espaços urbanos nos processos de gentrificação.

Observamos, entretanto, que este é processo interativo e dinâmico ou como afirma Didi Huberman "olhamos o que nos vê", isto é, a revitalização e sanitização das cidades traz o belo, mas este belo nos "olha" de volta, nos interpela, provoca e influencia nossa percepção. A arte será, então, este diálogo entre o artista, a cidade (enquanto objeto criado) e o receptor, transformando todos os envolvidos através de um dinâmico e multifacetado processo.

Para explorarmos esta relação entre a arte e a transformação das cidades procuramos definir o conceito de gentrificação como Lees, Shin e Lopez (2016) denominam de "destruição criativa" do ambiente urbano. Segundo os autores, este processo objetiva criar um ambiente ideal – limpo e seguro – para o residente ideal – produtor e consumidor.

A complexidade do fenómeno da gentrificação nos impede, entretanto, de eleger uma única definição para o termo. Enquanto Stein (2019) aponta para os aspectos económicos nos quais os antigos moradores das áreas gentrificadas são substituídos por ricos residentes. Solimar Fraga Martins (2019) discute os novos componentes deste processo, tais como o turismo, o surgimento de abrigos e alojamentos, Air Bnb, hostels, cafés, restaurantes e outras atividades para atrair turistas; e as transformações no modelo familiar da pós-modernidade.

Embora seja difícil de definir e possua diferentes aspectos ao redor do mundo, a gentrificação tem determinado mudanças no espaço público, afetado comunidades, e criando categorias sociais como Estebanez e Lina Raad (2016) apontam para o surgimento dos “indesejáveis” e seus subgrupos, referindo-se a imigrantes, prostitutas, mendigos e outros. Assim, acompanhando estas transformações, novas legislações são criadas e adaptadas. Por exemplo, os mendigos e pobres moradores de rua antes “invisíveis”, ao serem considerados “indesejados” acabam por ser criminalizados. Segundo Lefebvre (2011), estas mudanças definem quem tem direito à cidade, pois, para ele, o espaço público em si mesmo é uma mercadoria.

Para nós, é importante explorar qual a função da arte neste processo. Assim discutiremos não apenas a arte de rua, mas a arquitetura e o design como formas artísticas que, de forma direta ou indireta transformaram-se em instrumentos da hostilidade contra os “indesejáveis”.

Veremos, através de nossas entrevistas, que a maioria dos artistas envolvidos nos projetos artísticos de revitalização urbana realizam projetos individuais, concentrando-se nos pontos positivos destas oportunidades, tais como relativa liberdade criativa, sucesso económico, reconhecimento e outros benefícios para a área revitalizada. Ainda que conscientes de sua posição teleológica, esses artistas não podem prever todas as consequências e implicações de seu trabalho.

Para exemplificar a relação entre a arte e a gentrificação, vamos explorar três casos: o Wynwood em Miami, o SoHo em Nova Iorque e o Porto Maravilha no Brasil. Estes

casos foram escolhidos por serem exemplos de diferentes formas de ilustrar o poder político da arte pública.

No primeiro, os murais e ateliers ajudaram a transformar o distrito fabril de Miami, uma área decadente, pobre e marginalizada, em um bairro exclusivo cujos preços de alugueis e restaurantes atraem ricos consumidores. Enquanto os antigos residentes foram removidos o lugar assumiu uma nova estética e uma ativa vida cultural a partir de investimentos milionários. Utilizaremos o estudo de Marcos Feldman como base de nossa exposição por ser recente e ter realizado uma pesquisa contundente sobre o processo de gentrificação de Wynwood, que se tornou exemplo mundial de revitalização urbana. Vale observar que em Wynwood encontra-se uma das maiores coleções de murais em larga escala do mundo.

No segundo caso, veremos como os artistas – e não suas obras – foram a parte ativa da transformação de distrito industrial abandonado em Nova Iorque em uma colônia de artistas. Eles criaram o conceito de “loft”, ocupando grandes espaços industriais onde viviam e trabalhavam. Esta área será conhecida em 1970 como Soho. Os artistas ocupavam galpões industriais transformados em residência/estúdio não eram regulamentados pelo poder público, pelo que viviam na ilegalidade. Organizados, eles criaram regras e requerimentos para os habitantes de Soho e, muitos deles, preferiam viver assim, sem qualquer vinculação com o poder público, pois evitavam a interferência do Estado e o pagamento de impostos.

No entanto, veremos através de jornais e documentos de época que foi uma questão de tempo para que o Estado, junto com a associação de moradores de Soho legitimassem esse processo de ocupação e transformação do bairro.

Contraditoriamente, o sucesso desta experiência foi também sua ruína. Os artistas-residentes de SoHo transformaram espaços fabris em modernos apartamentos, despertando o interesse da imprensa e de investidores. Ao atrair novos moradores ricos, os preços das propriedades aumentaram. Sofisticados cafés e restaurantes surgiram para atender os novos residentes. Enfim, o rápido processo de

comercialização de SoHo acabou por expulsar os residentes originais, transformando a colônia de artistas em bairro gentrificado.

Neste caso em particular, não observamos a presença dos “indesejáveis” como fator de remoção da população original do bairro. Invés, os artistas foram removidos em função das transformações económicas da área e impossibilitaram sua permanência. Maureen Lynch (2011) discute como a elevação do custo de vida foi o principal fator para a expulsão dos residentes originais de SoHo.

O terceiro caso, o Porto Maravilha foi escolhido por ser um caso clássico de gentrificação que, no entanto, trouxe um elemento novo neste processo. O processo de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro está relacionado a dois eventos globais – a Copa do Mundo de Futebol de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. Para receber os visitantes de diversos países durante estes eventos foi necessário tornar a cidade “apresentável”, isto é, espelhar prosperidade e segurança, conseqüentemente remover tudo aquilo que opusesse esta representação de sucesso, remover as populações dos indesejáveis e revitalizar as áreas abandonadas.

Consideramos o Porto Maravilha um caso clássico de gentrificação por contar com todos os elementos centrais do processo, tais como: a remoção dos habitantes pobres da região; a instalação de modelos de policiamento e vigilância oferecendo segurança; e o uso das artes e projetos culturais como atração para os novos habitantes e visitantes, ambos consumidores. O que nos remete o conceito de Adorno e a indústria cultural para acrescentar que, no caso do Porto Maravilha, a aliança entre o poder público e privado mercantiliza também a história dos habitantes removidos.

Segundo Albinati (2017) este projeto carregou um discurso segundo o qual a tradição e a história da região seriam parte integrante do projeto. Também observando um novo elemento deste processo, Pio (2014) observa como as discussões sobre o Porto Maravilha envolveram as questões de sustentabilidade económica dos equipamentos culturais e a influência de agências internacionais nas políticas culturais e urbanas.

Albanati (2017) observa que neste projeto a arte e a cultura de diferentes grupos sociais são lidas e interpretadas pelos grupos dominantes para então serem selecionadas em função da imagem de cidade que querem “vender”.

A criação do Porto Maravilha implicou a demolição de viadutos e casas, a relocação de moradores e a reocupação de edifícios agora com novas finalidades. O projeto foi construído com o robusto investimento nas artes e no património cultural.

Entre os artistas que entrevistamos, destacamos Eduardo Kobra que fez parte deste projeto, pintando uma dos maiores murais do mundo com o tema Etnias. Segundo Kobra não há contradição em fazer parte de um projeto como este porque ao final, a arte é sempre um veículo de comunicação. Ele reconhece a importância de trabalhos comissionados para a sobrevivência do próprio artista e sua arte, mas distingue esta face profissional com o abandono de uma arte comprometida com o social.

Conversamos também com moradores do Rio de Janeiro que veem os benefícios da gentrificação, argumentando que a área é agora mais bonita, segura e, portanto, utilizável pela maioria da população.

Curiosamente, veremos que os murais monumentais do Porto Maravilha, juntamente com seus designs e estilos arquitetónicos inovativos não foram suficientes para revitalizar a área que, após os dois grandes eventos, continua esvaziada. Para os moradores entrevistados esse esvaziamento é consequência da pandemia do COVID-19, enquanto outros acreditam que a novidade “envelheceu, ou ainda aqueles que acreditam que a promoção de eventos culturais trarão vida ao local.

Segundo Renato Souza Faro (2017) estes projetos culturais, como feiras internacionais, entre outros eventos, vão atrair a população desejada para a região, isto é, vão atrair artistas, colecionadores, turistas e consumidores.

Veremos que este uso do belo, limpo e seguro, ainda que pretenda incluir a história e cultura local, elitiza a área do Porto Maravilha, utilizando elementos do que Ester Limonad (2022) denomina de arquitetura hostil. A presença de sistemas de vídeo vigilância e cercas, a ausência de banheiros públicos, os muros desnivelados que

impedem que alguém se sente por longos períodos, ausência de bancos, etc. Tudo pode ser utilizado se o visitante for um consumidor através de restaurantes e cafés. Enfim, essas características demonstram que esta remodelação procura atrair grupos sociais selecionados.

Depois de tantos anos, o Porto Maravilha permanece esvaziado; ainda segundo Limonad (2022) a região se apresenta inóspita e desprovida de compromisso social para com aqueles que foram removidos, resultando numa “cidade-objeto” composta de lugares-mercadoria a serem consumidos.

Para nós, este capítulo é de grande relevância por explorar uma diferente fase da pintura mural. Nela, ainda que possua seu caráter democrático e público, as áreas em que os murais são criados passam a ser elitizadas comprometendo, portanto, o acesso a eles. Ainda que os murais representem diversidade como o mural Etnias de Eduardo Kobra, ao serem submetidos a um processo curatorial que responde principalmente à necessidades económicas, eles tem seu significado esvaziado. Estas contradições entre o poder económico e o poder político dos murais nos remete ao capítulo quinto, quando vamos explorar as possibilidades da pintura mural face a indústria cultural e a gentrificação.

Intitulado “*Mending Walls: Os Murais Reclamando seu Espaço*”, no quinto capítulo lançaremos um olhar para as possibilidades de buscas de alternativas que o projeto *Mending Walls* propõe ao revisitar a criação de murais nas ruas de Richmond.

Ao longo de nossa pesquisa observamos diversos momentos históricos em que os murais foram instrumentalizados pelo governo ou pelo capital privado com finalidades diversas. No México como resgate e construção de uma identidade nacional. Na Itália para representar a modernidade do Fascismo e a nova identidade italiana. Na atualidade, como veículo de revitalização e gentrificação de espaços urbanos. Em todos esses casos podemos observar que os artistas apostaram e ainda apostam no poder comunicativo e representativo dos murais. O sucesso comercial gerou desafios para os artistas, especialmente em como preservar a liberdade criativa, dar voz às

minorias e representar comunidades, enquanto suas obras, ao mesmo tempo, contribuíam (e ainda contribuem) para a gentrificação e elitização das cidades.

Esta contradição será discutida neste capítulo e para apontarmos novas possibilidades do muralismo nos dias atuais, pesquisamos o projeto *Mending Walls* em Richmond, Virgínia.

Propomos neste capítulo mostrar que a instrumentalização e assimilação do muralismo não marcou o fim desta arte enquanto contracultura. Projetos como o Za'atari onde murais são criados por crianças, artistas e educadores em campos de refugiados sírios. Ou o projeto *All Hands on Deck*, do artista Damon Davis que fotografou militantes com as mãos para o ar durante os protestos do Black Lives Matters numa referência à frase "*Hands up, dont shot!*". Este projeto transformou um ato de rendição em resistência, união e comunidade.

Uma das nossas entrevistadas, Carrie Boucher, fundou o NOMAD – *Neighborhood Oriented Mobile Art*, com o objetivo de levar a educação e participação em atividades artísticas àqueles que têm pouco ou nenhum acesso às artes. Ela recebe apoio financeiro de instituições não-governamentais e leva seu projeto, o *Art Bus*, a jovens reclusos nos Centros de Detenção Juvenil, escolas e praças públicas.

Estes e outros projetos promovem uma arte de rua engajada politicamente com as comunidades e lutam por justiça social, não obstante, eles obtêm suficiente sucesso económico e reconhecimento para que possam continuar atuando.

Se existem tantos projetos, porque então escolhemos o *Mending Walls*? Veremos neste capítulo que este projeto traz elementos novos que não são encontrados nos outros. Se, por um lado, eles tem em comum o compromisso com a transformação e justiça social, por outro a forma e a proposta de Hamilton Glass ao fundar o *Mending Walls* é original em vários aspectos. Primeiro, os murais propostos por Glass não oferecem respostas as questões sociais que representam, ao contrário, eles oferecem mais questionamentos, no sentido que provocam uma conversa não estruturada sobre as realidades das pessoas envolvidas naquele determinado mural. Os murais então

representam este diálogo e esta necessidade de conversar. Assim, eles se diferenciam do muralismo mexicano por não possuírem caráter pedagógico e apresentarem um modelo de identidade para as comunidades que participam do projeto.

Note-se que Hamilton Glass fala das comunidades que participam do projeto, não comunidades aonde o projeto é instalado. E essa é a segunda marca inovativa do *Mending Walls*. Os criadores dos murais são artistas e membros da comunidade que decidem o design após conversarem sobre aquilo que os une e que os diferencia.

Embora o projeto tenha nascido fruto das manifestação antirracistas nos EUA após a morte de George Floyd, e por isso tenha a maioria de seus temas ligados as questões raciais no país, as discussões são abertas e abrangem outras problemas sociais como pobreza e as possibilidades de superação.

O *Mending Walls* também fará uso da tecnologia para facilitar a comunicação entre os murais e seus recetores. O fator inovativo aqui é que, ao utilizar códigos de barra para cada mural, o conteúdo destes códigos não descreve e analisa a obra de arte. Ao contrário, ele descreve o processo, as conversas, as indagações que deram origem àquela representação visual. Esta parte do processo, agora compartilhada, torna o espectador um membro interativo da criação artística.

Ressaltamos aqui que este uso da tecnologia também representa um avanço numa época em que a mesma tecnologia é facilitadora da violência, como observam Jane Bailey, Asher Flynn, Nicola Henry (2021) que as tecnologias digitais amplificam a violência ao permitir que os abusadores explorem a anonimidade, o alcance global e a permanência de conteúdos prejudiciais. E acrescentam ainda que estas tecnologias refletem e reforçam as estruturas de poder existentes, perpetuando dinâmicas de desigualdade. Em vez de simplesmente facilitar a comunicação ou o acesso à informação, as tecnologias digitais podem ser utilizadas como ferramentas de controle e opressão.

Veremos nesta pesquisa que Hamilton Glass através do *Mending Walls* conseguiu conciliar sucesso e reconhecimento sem comprometer os objetivos originais do projeto, isto é, enquanto instrumento de discussão, comunicação e colaboração para a justiça social. Embora o documentário sobre o projeto e o projeto em si tenha recebido inúmeros prêmios, como por exemplo um Emmy, ele não sucumbiu à indústria cultural que provoca a mercantilização e comercialismo das artes. Também não rejeitou o uso das tecnologias que facilitam a violência, ao contrário transformou estas tecnologias em instrumentos de diálogo e superação de diferenças que geram a violência.

Para nós estudar e explorar os aspectos inovativos do *Mending Walls* é relevante porque o projeto oferece um exemplo de como a arte pública pode ser usada como ferramenta de justiça social sem ser cooptada pela indústria cultural ou perder o seu propósito original. Veremos neste capítulo que, mesmo tendo alcançado grande visibilidade e reconhecimento, *Mending Walls* evitou cair nas armadilhas da mercantilização das artes, que muitas vezes transformam iniciativas culturais em produtos comerciais sem impacto social profundo. O projeto manteve o seu foco original de ser um instrumento para discussão e transformação social.

Embora alguns destes movimentos tenham sido objeto de diversos estudos acadêmicos, acreditamos que há uma lacuna a ser preenchida ao relacionar o processo dialético do surgimento e desenvolvimento que eles carregam em si. A relevância deste trabalho será mostrar o poder das artes não apenas como reflexo do fenômeno social, mas como criador deste mesmo fenômeno.

A estética e a arte são resultados do processo não de uma força ou ideia transcendente a realidade humana. Nossa pesquisa tem a arte como um ato social, isto é, um ato histórico, portanto ao estudarmos como o *Mending Walls* oferece as possibilidades de intervenção social através dos murais, estamos também estudando as possibilidades de transformação social deste momento histórico.

Esta pesquisa mostra como a arte não é um ato estético isolado, ao contrário, ela funciona como um instrumento de transformação social e reconciliação comunitária no caso dos murais no *Mending Walls*.

Entendemos que, nenhuma categoria humana existe de forma *a priori*; todas são fruto do processo histórico unitário. Assim, a arte e a estética não possuem uma história independente ou derivada de uma dialética imanente. Segundo Belmira Magalhães (2007) a teoria estética lukacsiana propõe o ser social como condutor do processo de formação da vida de forma nem arbitrária, nem limitada, pois esta condicionada às possibilidades apresentadas pela objetividade. Assim o fazer do homem, será sempre um fazer social, conseqüentemente, o fazer artístico só pode ser entendido como social em todos os momentos do processo.

Esta objetividade situou Hamilton Glass diante do racismo sistêmico existente na sociedade americana. Seu espanto quanto à normalização da morte de homens negros pela violência policial trouxe uma resposta a essa objetividade, não de oferecer uma solução, mas de conhecer como e porque as subjetividades reagem e reagem da forma que reagem e reagem. Deste diálogo entre as diversas subjetividades, oriundas de diferentes realidades, surgiram os murais como um fazer artístico social, histórico.

A obra de arte cria assim formas específicas do reflexo da realidade, formas estas que nascem desta mesma realidade e que a ela retornam. Partindo de indivíduos concretos e a eles retornando através da recepção do reflexo artístico, a arte em todas as suas fases é um fenômeno social.

Ainda segundo Magalhães (2007), embora nenhuma obra de arte possa ser estudada sem o auxílio da história, não significa dizer que o artista seja um historiador. Ele não copia a realidade e ensina verdades, mas é um criador de coisas que refletem a realidade numa síntese entre o passado e o futuro, o antigo e o novo. Assim, vemos os murais do *Mending Walls*, um diálogo entre o passado e as possibilidades de futuro.

Nesse particular, entendemos que, segundo Lukács (1982), a arte, sua criação e recepção, é resultado da atividade humana, ou seja, ela é reconhecida e criada no processo histórico e deste fundamento derivam os conceitos de arte urbana, *Street Art*, Graffiti, e arte pública que utilizaremos no decorrer do nosso trabalho.

Em conclusão, como a análise do reflexo estético envolve a história, vamos investigar os fatores e agentes históricos que marcaram a ascensão do muralismo no início do século XX, a transição para a arte abstrata, característica do Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos durante a Guerra Fria, e finalmente o ressurgimento dos murais como expressão de uma nova urbanidade e as possibilidades de engajamento social dos murais contemporâneos através do exame do projeto *Mending Walls*.

Para nós esse traçado histórico é fundamental uma vez que a obra de arte sempre reflete uma visão de mundo, ainda que não seja uma relação mecânica entre o que o artista pensa e o que ele expressa. Portanto, entender as condições históricas que proporcionaram o surgimento do muralismo, seu declínio e ressurgimento nos permite analisar com mais rigor as relações econômico-sociais urbanas, relacionando-as com a vida e a arte nas cidades contemporâneas.

As referências bibliográficas utilizadas para esta investigação constituem uma base sólida e diversificada para a análise do muralismo, tanto como fenômeno artístico como social. Esta bibliografia instiga-nos a refletir criticamente sobre o papel da arte na sociedade contemporânea. Além disso, contamos com a participação de cinquenta entrevistados, representando os seguintes segmentos sociais: artistas, espectadores, membros de associações, empresas ou grupos governamentais e não governamentais ligados à produção e divulgação das artes. Estes grupos representam também diversos estados e países, como Brasil, Estados Unidos da América, Porto Rico (EUA), Itália, Grécia e Suíça. Vale observar que parte das entrevistas foi realizada em plataformas online, como Zoom, WhatsApp, e-mails, entre outros.

Por fim, entendemos que esta seleção de entrevistados, aliada a uma sólida referência bibliográfica e enriquecida pelo uso de diversas fontes primárias, como vídeos e

documentação arquivística, nos possibilitou estabelecer uma narrativa crítica sobre a evolução da arte como um espelho das dinâmicas sociais e políticas em diferentes contextos históricos, permitindo que a nossa pesquisa avançasse em direção a um entendimento mais profundo do muralismo contemporâneo como um veículo de justiça social e resistência cultural.

Capítulo I – Muralismo: Uma relação entre a vida e a arte.

*A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.*¹⁹

Vladimir Maiakóvski

1. Sobre a Arte e a História

Segundo Georg Lukács (2010:13), a arte “é um processo social geral e unitário através do qual o homem se apropria do mundo através de sua consciência”. Em Hegel, o idealismo subjetivista afirma que as categorias estéticas fundamentais como a beleza, o ideal, entre outras, são deduzidas da análise histórica concreta. Ainda segundo Hegel, a realidade objetiva é independente da consciência humana. Isto é, o conteúdo está no Estado do Mundo, o estado de desenvolvimento da sociedade e da história. Os avanços de Hegel ao tentar historizar as categorias estéticas fundamentaram a argumentação histórico-dialética de Marx acerca da radicalidade histórica de todas as categorias estéticas. Para Marx, a arte é um produto humano, e, portanto, resultado do processo unitário da história. Por outras palavras, segundo Marx, os seres humanos, mediante seu trabalho, afastaram as barreiras naturais e construíram o mundo dos homens, no qual todas as categorias, incluindo as artes, são resultado de sua intervenção na natureza e sua história ²⁰.

Como consequência desta argumentação, a percepção da arte é também o resultado da atividade humana. Os sentidos que captam as experiências de desfrute humano e que observam a beleza da arte, são construídos socialmente (Lukács, 1982).

¹⁹ Frase atribuída à Vladimir Maiakóvski encontrada em Vladimir Maiakóvski (Poeta Russo) - Pensador

²⁰ Em sua *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compendio de 1830*, Hegel afirma que a Arte não é intuitiva, não é uma incógnita, e nem mesmo um dom natural, mas sim uma ação humana, compreensível e sujeita à inúmeras influências determinadas pelo Espírito. Marx ira criticar e herdar alguns conceitos hegelianos como por exemplo, a ideia de beleza como apreensão histórica não relacionada ao agradável, invertendo a dialética idealista em dialética materialista. Nos seus *Manuscritos Económicos e Filosóficos de 1844*, Marx vai afirmar que mesmo a formação dos cinco sentidos é obra de toda a história passada, ou seja, é resultado do processo histórico e social relacionado com as condições materiais e sociais de vida.

A arte não é uma atividade humana original ou inata. Os objetos existem fora da consciência humana e é a atividade transformadora dos seres humanos que dá sentido a estes objetos.

Da mesma forma, uma obra de arte é somente reconhecida como tal pelo sujeito, no processo histórico. A arte, como entendemos, é resultado de uma evolução histórica. Ainda segundo Lukács (1982), a atividade artística supõe certo desenvolvimento material, certo avanço das técnicas e um ócio para a criação ²¹.

Para José Paulo Netto (2011) a arte é um tipo de conhecimento de si mesmo do homem. Tem, portanto, um papel criador e revela um conhecimento verdadeiro da história humana. Neste sentido, a arte, como um ato intencional e planejado, educa enquanto arte, não enquanto atividade educativa. A arte não tem, portanto, um caráter inato ou de superioridade sobre a humanidade, ela é uma manifestação do homem, uma objetivação posta pela realidade, pelo homem.

Concordando com estes autores, entendemos a arte como resultado das ações dos homens sobre a natureza e sobre a sociedade. Vale ressaltar que a ideia de produção e percepção da arte é ainda compreendida, na maioria das vezes, como predominantemente subjetiva e individual. Pretendemos estabelecer um parâmetro contrário a este.

Os homens são impelidos pelas circunstâncias a agir. No processo global de trabalho, o sujeito realiza a posição teleológica de modo consciente, mas sem ter condições de prever todos os condicionamentos e todas as consequências de sua atividade. Como afirma Belmira Magalhães (2007: 19):

²¹ Paul Lafargue em *O Direito à Preguiça*, apresenta uma discussão sobre o caráter criativo do ócio. Para o autor, o pouco tempo concedido aos trabalhadores pelo sistema capitalista impede que o ócio seja um tempo de reflexão e criatividade, pois estes estão exaustos. Ainda segundo Lafargue, o ócio deveria ser tao valorizado quando o trabalho, pois ele seria usado para crescimento pessoal, autorreflexão, expressão, criatividade e, conseqüentemente, traria avanços para a sociedade como um todo. Neste livro, ele aborda as raízes e os significados do que chama obsessão pelo trabalho que leva ao esgotamento das forças vitais do trabalhador contribuindo para sua alienação. Esta ideia de ócio será importante para compreendermos a criação e receção da arte urbana nos capítulos vindouros.

O dizer do homem, através das várias formas de linguagem, é sempre uma aproximação do particular. Não há a expressão da singularidade, pois esta não permitiria a inter-relação subjetiva; ao dizer, o homem coloca em primeiro plano a particularidade, como aproximação da singularidade e a possibilidade da universalidade.

O homem, portanto, reflete sobre a singularidade da vida e, ao mesmo tempo, reflete sobre as características universais do gênero como controle social e ânsia de liberdade.

Um outro ponto inequívoco é que as relações entre os homens não podem ser desvinculadas da relação que os precede.

As posições teleológicas sempre se desenvolvem a partir das condições materiais da sociedade. Há, entretanto, as respostas formuladas/mediadas por um conjunto de ideias, neste sentido, ideologia uma orientação para a ação, para a prática, que se desenvolve na sociedade (relação do homem com outros homens) e não com o trabalho (relação do homem com a natureza). O pensamento que se volta para a resolução de conflitos sociais é ideologia (não há aqui redução dos conflitos a conflitos de classe). Neste sentido, o dizer do homem é sempre consciente e tem uma direção. (Magalhães, 2007: 20)

A arte é uma expressão elevada na qual os homens refletem e tematizam as relações do indivíduo e do gênero ²². A arte parte do cotidiano, embora no cerne da arte esteja o homem.

A construção artística é uma projeção do homem sobre o mundo. Não visando um objetivo imediato, embora cause reações emocionais àqueles que dela usufruem. A gênese da arte parte de necessidades interiores do indivíduo, que surgem a partir de sua própria existência material-concreta, sendo por isso que a arte se instala no interior de um conflito irresolvido pelo homem. (Magalhães, 2007:22)

A arte possui, portanto, caráter antropomórfico e *post-festum* da consciência como reflexo. Só há indicações de se pensar sobre uma obra de arte após sua realização. Da mesma forma, nenhuma obra de arte pode ser estudada sem o auxílio da história,

²² Segundo Celso Frederico em *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: Editora da UFRN: “A arte preocupa-se em figurar, com os seus meios, a realidade que se apresenta sob forma caótica na vida cotidiana. Para isso, ela nos apresenta uma figuração sensível imediata da realidade, através da criação de um meio homogêneo próprio da atividade artística. A criação desse meio homogêneo, na arte, significa uma rutura com a vida cotidiana, marcada pela heterogeneidade, na qual o homem só participa da superfície dos fenômenos. Concordando com Frederico, Douglas Rodrigues de Souza em *O Realismo em Lukács - sua visão e concepção de arte: breves considerações*. Signótica, Goiânia, v. 31, 2019. afirma que György Lukács concebe a arte como uma *práxis* social capaz de arrancar o homem da sua forma primitiva e alçá-lo à condição de sujeito consciente, elevado.

porque a verdadeira arte é um fazer histórico, na medida em que é um refletir do homem sobre a sua própria existência. A arte não é história porque o artista decidiu contar seu tempo, ela é história porque o artista reflete sobre o seu tempo e sobre as possibilidades de ultrapassá-lo.

2. Sobre o poder das artes

Como afirmamos acima, as artes refletem o mundo ao nosso redor, mas vão além disto, elas articulam em imagens a consciência social de uma era e, conseqüentemente, contribuem para o desenvolvimento da personalidade humana e da percepção coletiva de nosso ambiente natural e social.

Na literatura marxista a arte faz parte da superestrutura, seu desenvolvimento é, portanto, condicionado pelo desenvolvimento econômico, enfim, pelas relações sociais de sua época. Assim, podemos exemplificar as pinturas de Chauvet e Lascaux refletindo as relações de classe; ou a arte medieval retratando a sociedade feudal estática e a hegemonia da Igreja. Ou mesmo, no Renascimento e no início da Idade Moderna quando a arte se volta para a ascensão da burguesia ²³.

Dito isto, vale ressaltar que a arte não reflete passivamente as relações socioeconômicas. Ela também contribui para dar forma a esta mesma sociedade. O artista responde às demandas sociais, às vezes celebrando-as, às vezes combatendo-as. Não é por generosidade que os papas, governantes, corporações e aristocratas patrocinam, encomendam e apoiam as artes, ou pelo menos aquelas que lhes convém. A arte tem o poder de refletir e dar uma forma visual a determinada ideologia. Apesar de não serem ações diretamente intencionais para instrumentalizar a arte, a história da arte comprova que “não é por acaso que o aparecimento das

²³ Estas observações são desenvolvidas cuidadosamente por F. Engels no livro *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Neste livro o autor analisa as pinturas pré-históricas como importantes precursoras da arte e enfatiza os contextos sociais e econômicos em que foram criadas. Também Arnold Hauser em sua *História Social da Arte e da Literatura* estuda as relações entre a arte e o desenvolvimento econômico de cada tempo.

grandes obras de arte ocorra vinculado à missão social que eles cumprem em cada momento histórico” (Santos, 2021: 292).

Entendemos então, que o artista é um indivíduo que responde aos problemas e crises de sua época a partir de sua subjetividade. Por isso, artistas contemporâneos vivendo os mesmos eventos históricos, possuem diferentes soluções. Assim vemos Rubens (1577-1640) que vivia na Antuérpia e foi comissionado para expressar a contra-revolução aristocrática ao Império de Habsburgo; e Rembrandt (1606-1666) que vivia em Amsterdam e retratou a revolução burguesa estabelecida pela República Holandesa. Do mesmo modo, podemos exemplificar Van Gogh e os carvoeiros, Picasso especialmente nas fases azul e rosa, representando os miseráveis e Toulouse Lautrec retratando as prostitutas de Montmartre.

Estas explicações iniciais são importantes para clarificarmos a base que norteia toda a nossa pesquisa, qual seja, o entendimento do homem como ser radicalmente histórico. Tudo isso considerado, abordaremos a arte urbana, em especial o movimento muralista, como um refletir histórico na qual criadores e recetores estabelecem relações históricas de poder, abrindo possibilidades para diferentes intervenções na sociedade.

3. Arte Urbana, *Street Art*, *Graffiti* e Arte Pública: Onde começa um? Onde termina o outro?

A Arte Urbana é um estilo de arte que se relaciona com as cidades, sua arquitetura e a ocupação de seus espaços. Juntamente com o *Graffiti* e a *Street Art* são formas de comunicação visual que combinam o ambiente e o estilo de vida das comunidades urbanas ²⁴.

²⁴ Uma coletânea de ensaios organizada por Konstantinos Avramidis e Myrto Tsilimpounidi intitulada *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City* aborda os conceitos destes fenômenos urbanos relacionando-os com diversas questões sociais incluindo crime, marginalização e democratização e ainda acrescentando uma perspectiva psicológica situando esta arte como dando caráter humano as paredes desumanizadas das cidades.

O que distingue as diversas formas de arte encontradas nos espaços urbanos? O que distingue os murais das demais formas artísticas? Ao tentarmos delimitar uma área para cada uma das formas mencionadas, ou mesmo estabelecer um conceito para cada uma delas, vamos encontrar dificuldades em separar estes estilos artísticos como também em separar os seus artistas. Para que a nossa discussão sobre os murais seja mais clara, vamos adotar os conceitos a seguir.

Chamamos *Street Art* as manifestações artísticas desenvolvidas em espaços públicos, na maioria das vezes, ilegalmente. Este termo é bastante abrangente e inclui não apenas as artes visuais (*graffiti*, murais, etc.) mas também as artes performáticas (dança, música, teatro, etc.). Nicolas Alden Riggle (2010: 245) argumenta que as tentativas de definir *Street Art* como sendo arte na rua, ou mesmo arte que utiliza as ruas como fonte não são suficientes. Elas são, por vezes simplistas ou muito abrangentes para compor uma definição apropriada. O simples fato de estarem expostas nas ruas não transforma peças de arte em *Street Art*, sendo disso exemplos, os cartazes de cinema, posters, *billboards* entre outros que são exibidos nas ruas, são temporários, usam do espaço público, mas que não são *Street Art*. Esta arte comercial, ainda segundo Riggle, ao contrário da *Street Art*, não utiliza a rua como recurso material e artístico. Uma outra característica da *Street Art* é que seu significado, quando removida da rua, se altera, é comprometido ou mesmo completamente destruído. Para Riggle (2010: 246). “Isto indica que, para a arte de rua, o uso artístico da rua deve ser interno ao seu significado, ou seja, deve contribuir essencialmente para o seu significado”²⁵. Assim, não apenas para a criação da arte de rua, mas também para sua satisfatória interpretação deve-se considerar o significado da rua na produção artística.

Geralmente, a arte das ruas utiliza objetos e espaços públicos que pertencem a outros o que transforma, em muitos casos, esta intervenção artística em ato de vandalismo. Uma vez considerada crime, seus autores preferem o anonimato ou o uso de

²⁵ Tradução livre de “*This indicates that, for Street Art, the artistic use of the street must be internal to its significance, that is, it must contribute essentially to its meaning.*”.

pseudónimos, trabalham em condições adversas, tomam em consideração a temporalidade de sua produção artística e, por isso mesmo, criam uma arte que demonstra um extraordinário talento, criatividade e originalidade. Assim, Riggle inclui em sua definição de Street Art que entre outras coisas ela é ilegal, anónima, efémera imaginativa e atrativa. O que pare ele não impede que certas manifestações da arte de rua seja justamente o contrário. Em ambas as situações esta definição implica que o local escolhido pelo artista de rua é uma posição histórica.

Mas a definição de *Street Art* de Riggle traz um problema no que se refere ao graffiti. Se, a rua é parte do significado da intervenção artística na definição da *Street Art* e, portanto, a escolha do espaço está inserida no processo criativo, ao graffiti não importa aonde este seja aplicado. Então, neste sentido, seria o graffiti *Street Art*? O próprio Riggle responde a esta questão, primeiro separando o mero graffiti e o graffiti artístico. O mero graffiti seria aquele do tipo “alguém esteve aqui”. Para ele, este tipo de graffiti não é arte e, conseqüentemente, não coloca a questão de ser ou não *Street Art*. Sobre o graffiti artístico Riggle (2010: 252) vai afirmar:

Mesmo que o graffiti artístico que faz uso geral da rua não seja considerado Arte de Rua por ser graffiti, alguns desses graffitis são considerados Arte de Rua devido ao seu uso significativo e geral da rua. O uso da rua pode não ser intrínseco à significância de uma obra como graffiti, mas pode ser intrínseco à sua significância artística mais ampla.²⁶

Na medida em que a *Street Art* e o graffiti usam espaços públicos urbanos, estes são, portanto, Arte Urbana. Mas, considerando a definição de *Street Art* acima mencionada, nem toda arte urbana é *Street Art*

Graffiti, *Street Art* e Arte Urbana são três conceitos recorrentes por relacionarem historicamente cultura e economia. Estas manifestações artísticas possuem uma rica

²⁶ Tradução livre de “Even though artistic graffiti that makes a general use of the street is not Street Art in virtue of its being graffiti, some such graffiti is Street Art in virtue of its significant general use of the street. The use of the street might not be internal to a work’s significance as graffiti, but it might be internal to its wider artistic significance.”

e antiga história, existe uma vasta discussão quanto aos seus usos, mas ainda há muito o que se discutir quanto a suas significações ²⁷.

Em muitas discussões esses conceitos se confundem, assim como os seus produtos, também seus criadores ora são identificados como grafiteiros, ora como muralistas, entre outros. Artistas que nunca praticaram *Street Art* e *Graffiti* são comissionados para executarem murais comerciais. Ou vice-versa, grafiteiros que viveram à sombra da ilegalidade passam a ser reconhecidos como artistas urbanos e incorporados ao mercado artístico. O fenômeno da virtualização levando murais, grafites e outras expressões artísticas para dentro das casas e museus expandiu ainda mais as fronteiras destas artes urbanas, retirando ou, melhor dizendo, transformando sua característica maior, a de ser uma arte das ruas. Todas estas questões tornam complexas quaisquer tentativas de delimitar um campo específico para cada manifestação das artes públicas, ainda que ao mesmo tempo, estas delimitações sejam ainda mais necessárias.

²⁷ Nas últimas décadas o volume de publicações a respeito do tema *Graffiti*, *Street Art* e *Urban Art* tem aumentado significativamente. Embora muitas destas publicações sejam espontâneas, como catálogos e outros que exibem estas manifestações artísticas ao redor do mundo, muitas são de caráter investigatório científico e abrangem diversos campos de estudo como a história, a sociologia, etnografia, criminologia entre outros. Desde 1982, tem se procurado investigar os conceitos, significados e implicações deste fenômeno urbano. Assim temos estudos etnográficos como os de Craig Castleman sobre o graffiti e a subcultura em Nova Iorque, o trabalho de Jeff Ferrel analisando a arte urbana e a criminologia ou investigações relacionadas à história da arte como as de Jack Stewart. Mais recentes, temos os trabalhos de Peter Bengtson, Lain Borden entre outros. Estes são apenas alguns das muitas pesquisas sobre o tema e provam a necessidade e o interesse em produzir um conhecimento relevante sobre esta manifestação artística e sua diáspora.

Figura 1.1:

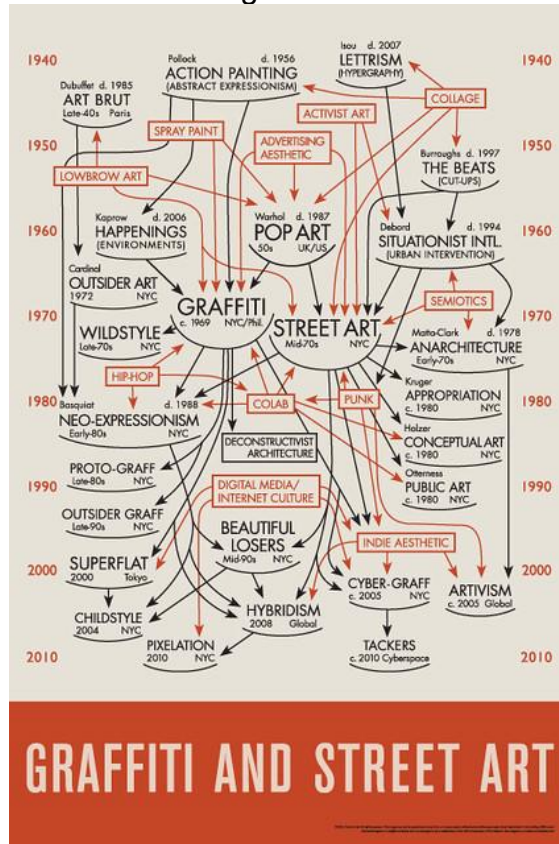


Diagrama de Feral - criado por Daniel Feral e distribuído por EKG LABS Graffiti e *Street Art*" diagrama em 2011. [The Feral Diagram of Graffiti and Street Art | Stencil Archive](#)

Na imagem acima, vemos o Diagrama de Feral, uma tentativa de explicar visualmente a trajetória histórica e conceitual do Graffiti e da *Street Art* mostrando a interconectividade entre os diversos estilos, técnicas e movimento no interior daquilo que conhecemos como *Street Art*. Tão grande é a complexidade do objeto de estudo que desde a sua publicação em 2010 este documento tem sofrido inúmeras revisões.

Entre o que o senso comum entende por arte em espaços públicos e a ausência de uma discussão profunda sobre seus significados, podemos encontrar as ideias de que o graffiti é uma atividade ilegal e subversiva; que a arte urbana se reduz a pintura mural e que o artista urbano evoluiu da arte ilegal do graffiti para trabalhos comissionados e institucionalmente sancionados. Neste mesmo cesto de estereótipos, é também comum encontrar a ideia de que a Arte Pública é aquela sancionada pelo Estado como os bronzes e monumentos encontrados em praças

públicas. Em outras palavras, o senso comum simplifica ou reduz o entendimento do *graffiti* como marginal e ilegal, da *Street Art* como murais que favorecem a inclusão e coesão social e a Arte Pública como a arte oficial do Estado.

Ainda que não sejam objeto de nossa tese, pretendemos fazer uma breve comparação entre esses conceitos para que possamos melhor refletir os significados do Muralismo como movimento artístico.

Por definição, *Street Art* são intervenções artísticas que se encontram nas ruas e em espaços públicos, sejam elas sancionadas pelo Estado ou não, como o *graffiti* e outras manifestações. Fatores como a ilicitude de algumas destas intervenções as distinguem das outras formas de arte públicas sancionadas pelo governo, ou por instituições privadas. Entre esses fatores estão a sua própria efemeridade. Enquanto as intervenções artísticas sancionadas são mais prováveis de receberem proteção, manutenção e restauração, as demais intervenções são vulneráveis aos desejos do proprietário do espaço, às forças da natureza, às ações dos pedestres, podem ser alteradas, modificadas e, em casos extremos, podem ser até completamente removidas. O artista que trabalha na ilicitude não apenas está preparado para tais circunstâncias, como em certo ponto aceita esta condição para produzir sua arte. Por outro lado, ele reconhece a acessibilidade e, portanto, o poder de comunicação da sua produção artística. O público não paga para ver, não muda seu percurso para visitar, a arte está ali, seu horário de visitas é integral.

Se estas mesmas características da *Street Art* são encontradas no *Graffiti*, então, qual é a diferença entre elas?

Primeiramente vemos a questão estética. Geralmente, o termo *graffiti* na atualidade está associado ao estilo escrito, o estilo americano, *underground*, uma subcultura que se espalhou pelo Ocidente a partir dos anos 1960²⁸. O *graffiti* escrito se apresenta

²⁸ O uso da tinta spray começou nos fins dos anos 60 e início dos 70. É neste período que vemos os *graffitis* tags em larga escala de Taki 183 e Cornbread nos trens, muros e metros em Nova Iorque. Rapidamente a tinta spray começou a ser a escolha mais popular dos artistas urbanos. Mais desta história e de como o spray se tornou um ícone do *graffiti* foi estudado pelo artista urbano Roger Gastman e publicado no livro *History of American Graffiti*.

como palavras, *tags*, ou mensagens mais elaboradas afixadas em espaços públicos geralmente utilizando tinta spray. Já o termo *Street Art* recebeu uma ampla definição por um dos seus pioneiros, John Fekner, segundo o qual a *Street Art* é toda a arte em espaço público que não é graffiti nem *Graffiti* escrito (Lewisohn, 2008: 23). Nem toda *Street Art* deriva do *Graffiti*. Em 1975 Robert Sommer afirmou que a *Street Art* “era uma forma direta de comunicação voltada para massas de habitantes e transeuntes que é planejada e aprovada para os espaços públicos”²⁹ (Derwanz, 2013: 112). Ulrich Blanché (2015: 2), por outro lado, observa que “embora algumas intervenções da arte urbana hoje tenham raízes na propaganda ou posters políticos da Rússia dos anos 1920, da Itália fascista da década de 1940, ou/e dos anos 1960 na França, essa compreensão da arte urbana dos anos 1990 difere do uso do termo desde 2005”.³⁰ Muitas das propagandas mencionadas por Blanché não eram ilegais. Podemos afirmar que o conceito de *Street Art* está mais relacionado ao seu caráter efêmero, participatório e nos dias atuais, ela pode ser vista através das redes sociais e internet em geral. O graffiti e suas diferentes manifestações, escrita, *tags*, stencil, entre outros, ainda permanece visto e produzido, na maioria das vezes, na ilicitude das ruas e outros espaços públicos.

Arte Urbana consiste em imagens, personagens e formas auto-autorizadas, criadas ou aplicadas em superfícies no espaço urbano, com o intuito de comunicar intencionalmente com um público mais amplo. A Arte Urbana é realizada de forma performática, frequentemente específica do local, efêmera e participativa. É em grande parte visualizada online. Distingue-se do Graffiti e da Arte Pública.³¹ (Ulrich Blanche, 2015:4)

Ambos não procuram o reconhecimento como forma de arte, embora sejam reconhecidos como tal. O graffiti ainda caminha nos dois lados da urbanidade. O ilícito, a arte não sancionada cujos artistas trabalham nas ruas, e o mainstream que recebe

²⁹ Tradução livre de *An art form directed towards communicating with masses of inhabitants and passers-by that is planned and approved for exhibition in public spaces* (Derwanz, 2013:112).

³⁰ Tradução livre de: *Although some Street Art today has roots in propaganda or political posters of 1920s Russia, Fascist 1940s Italy, or/and 1960s France, this 1990s understanding of Street Art differs from the use of the term since 2005.*

³¹ Tradução livre de “Street Art consists of self-authorized pictures, characters, and forms created in or applied to surfaces in the urban space that intentionally seek communication with a larger circle of people. Street Art is done in a performative and often site-specific, ephemeral, and participatory way. Street Art is mostly viewed online. It differs from Graffiti and Public Art.”

espaços em galerias, universidades, no mundo da moda, como são os casos de Mark Ecko e Shepard Fairey³², ou mesmo no mundo do cinema onde Banksy contando com a consultoria de Roger Gastman, produziu o documentário “*Exit Through the Gift Shop*” e foi indicado para o Oscar em 2011. Para Siegl (2009), a *Street Art* é uma instalação auto-autorizada de todo o tipo de desenhos e sinais artísticos”³³. E continua afirmando que “A *Street Art* muitas vezes ecoa ou reflete as sensibilidades óticas e/ou técnicas do design gráfico ou da ilustração, mais do que as chamadas belas artes.” (Ulrich Blanche, 2015: 3) ³⁴.

Figura 1.2:



Poster do presidente Obama para a campanha presidencial de 2008. Shepard Fairey utilizou a técnica do stencil e produziu uma variedade posters mudando as palavras para Change, Progress, mas alterando a imagem. - [Barack Obama "Hope" Poster | The Art Institute of Chicago \(artic.edu\)](http://artic.edu)

³² Mark Ecko pintou graffiti tags durante seu tempo na universidade e transportou o estilo graffiti para o design de roupas, mas não apenas isso, ele também lançou, em 2006, um vídeo game que reporta a vida de um artista que usa o graffiti para denunciar a corrupção numa cidade fictícia. O vídeo game Marc Ecko's Getting Up: Contents Under Pressure demonstra compromisso de Ecko com o graffiti mesmo depois de ter se transformado em um ícone da moda. De modo semelhante, Shepard Fairey emergiu da arte de rua e criou inúmeras empresas e marcas nas quais o design tem conteúdo crítico e humorístico e mostra sua trajetória pela *Street Art*. O trabalho de ambos pode ser visto em museus, galerias, lojas e outros canais.

³³Tradução livre de “Street Art is a self-authorized installation of every sort of artistic drawings and signs. ”

³⁴ Tradução livre de “Street Art so often echoes or reflects the optical and/or technical sensibilites of graphic design or illustration more so than so-called fine art”.

O Graffiti e a *Street Art* estão conectados por suas principais características. Elas representam uma arte não oficial, não autorizada, não solicitada e não comissionada e, como consequência legal, ambas são geralmente consideradas vandalismo.

Ainda que as leis sejam diferentes em diferentes países, na maioria das vezes esta é a situação comum. Ilegal ou ilícita, a *Street Art* e o *graffiti* recebem condenação moral e legal. Em estados como Nevada ou Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, as penas diferem para adultos e menores de idade e variam entre o pagamento de multas, serviços comunitários até prisão para adultos. Para menores, em geral, o juiz decide entre serviços comunitários, período probatório, ou mesmo um período num centro de detenção juvenil³⁵. Ainda que estes termos não se apliquem a toda *Street Art*. Em geral, podemos considerar a *Street Art* como uma instalação auto-autorizada. Um conceito mais restrito, ou mais abrangente da *Street Art* está relacionado com as suas aplicações comerciais. Aqueles que recebem comissões para produzir *Street Art* estão em posição legal, mas restringem sua liberdade criadora aos anseios de quem os comissionou. Muitos dos artistas de rua procuram e valorizam sua realidade criadora, assim como procuram se manter fiéis a mensagens anticapitalistas e anti-consumistas que propagam. Eles acabam por encontrar uma contradição, pois ao mesmo tempo em que criticam o mercado, terminam por “vender” seu produto em ordem de obter condições de vida através da sua própria arte.

Por seu tamanho, técnicas e materiais, os murais enquanto *Street Art* são, geralmente, sancionados e comissionados. Segundo Baudrillard (1975):

Os murais geralmente são dedicados às comunidades às quais pertencem, sendo considerados Arte Pública, enquanto o Graffiti e a Arte Urbana estão mais comprometidos com mensagens individuais, que podem originar-se de um pequeno grupo ou grupos, mas não

³⁵ Para que seja clara a imputação criminal sobre o graffiti, a legislação do Estado de Nova Iorque, antes de listar as possíveis punições, define o que entende por graffiti como sendo a “gravação, pintura, revestimento, desenho ou colocação de uma marca sobre propriedade pública ou privada com intenção de danificar tal propriedade.” Tradução livre da secção 145.60, item 1 da legislação nova iorquina sobre Graffiti que pode ser encontrada em [Legislation | NY State Senate \(nysenate.gov\)](https://www.nysenate.gov/legislation/laws/CR/145.60). As penalidades para o graffiti são semelhantes em diversos países, variando apenas nos valores das multas e da extensão dos períodos probatórios e de detenção.

possuem sanção oficial (mesmo que possam eventualmente adquirir esse caráter ao longo do tempo).³⁶

Mesmo nos casos de murais não autorizados, eles não são, em geral, considerados vandalismo. Seu tamanho e imagens facilitam a acessibilidade, entendimento e a comunicação com o público. É de comum entendimento que a *Street Art* e os murais consistem com o uso de imagens mais rotineiramente que o de palavras, enquanto o *Graffiti* faz mais o uso de palavras, em sua maioria ilegíveis. O stencil, os murais e a *Street Art* são menos criptografados que o *graffiti* escrito, portanto, facilitam a comunicação mais ampla com a comunidade. Os primeiros stencils de Banksy procuravam produzir mensagens para consumo direto de quem os visse.

Enquanto a *Street Art* pode possuir um caráter performático, por exemplo, pinturas murais, arte nas calçadas (legais) entre outras, no *Graffiti* o gesto é tão importante quanto o resultado (Hamilton, 2013: n.p.)³⁷. Enquanto a Arte pública sancionada e comissionada permanece intocável e protegida, a *Street Art* é participativa, isto é, qualquer um pode apagar, pintar por cima, alterar, ou mesmo removê-la do espaço público. Alguns artistas de rua encorajam a participação dos transeuntes na produção artística, em oposição a participação destrutiva.

A proteção destas produções é quase nula, no entanto o uso da fotografia e dos espaços virtuais produziu uma alteração na temporalidade destas obras, bem como uma ampliação das comunidades recetoras. Como muitos artistas performáticos, o artista de rua procura também vender DVDs, prints, e livros de sua *Street Art*.

Um conceito ainda mais genérico e, portanto, difícil de delimitar, é o da Arte Urbana. No início toda a *Street Art* era considerada arte urbana. No entanto, segundo Blanche:

A Arte Urbana refere-se estilisticamente à Arte de Rua e à Escrita de Estilo Graffiti, baseando-se na credibilidade das ruas da Arte de Rua, sem ser ilegal ou não comissionada e sem

³⁶ Tradução livre de “Murals are usually committed to respective communities, they are Public Art while Graffiti and Street Art are more committed to their individual messages, which may stem from a small group or groups but have no official sanction (even when they potentially gain this character over time)”.

³⁷ Tradução livre de “Graffiti is an art form where the gesture is at least as important as the result, if not more so.” O graffiti é uma forma de arte em que o gesto é pelo menos tão importante quanto o resultado, se não mais.”

dependem da aparência muitas vezes pouco aventureira da arte mural comunitária "sancionada". (Ulrich Blanche, 2015: 5)³⁸

E ainda,

Ao contrário da Arte de Rua ou da Arte na Paisagem, a maioria da Arte Urbana concentra-se menos no local de instalação e no ambiente urbano. A Arte Urbana muitas vezes se assemelha à arte de galeria no estilo visual da Arte de Rua. (Ulrich Blanche, 2015: 5)³⁹

Numa solução mais generosa, Arte Pública é uma tentativa de alargar as fronteiras da arte para além dos museus e galerias (Berggren, 2014). No entanto, a caracterização destas formas de arte não está apenas no fato de sua legalidade ou não, de sua mensagem pictórica ou escrita, somada a estas características, é necessário reconhecer a comunicação que cada uma procura estabelecer com o espectador. Enquanto o *Graffiti* escrito é codificado e, portanto, restringe a comunicação a determinados grupos, os murais e os artistas de ruas pretendem estabelecer uma comunicação mais clara e aberta, seja através do uso de imagens ou mesmo de frases como Meek e Banksy fizeram em muitas oportunidades.

Figura 1.3:



Meek *"Keep Your Coins, I want change"* (2004) Este graffiti feito com a técnica stencil foi realizado na estação de trem em Melbourne onde é visível por moradores de rua, passageiros, e outros transeuntes.

Figura 1.4:

³⁸ Tradução livre de *"Urban Art refers stylistically to Street Art and Graffiti Style Writing, that banks on the street credibility of Street Art without being illegal or un-commissioned and without relying on the often unadventurous appearance of "sanctioned" community mural art."*

³⁹ Tradução livre de *"Unlike Street Art or Land Art, the majority of Urban Art focuses less on the mounting location and the urban environment. Urban Art is very often gallery art in the visual style of Street Art"*



Congresso de Artistas Chicanos em Aztlán, "We Are Not A Minority"(1978), Courts Housing Project, East Los Angeles Estrada Courts: We Are Not a Minority | Library Digital Collections | UC San Diego Library (ucsd.edu)

Figura 1.5:



Artista de rua Banksy e sua crítica ao mercado das artes. (2010) Mission District of San Francisco, Califórnia
REUTERS/Robert Galbraith

Figura1.6:



Graffiti tags fotografada em Williamsburg (Brooklyn) por Timothy Krause

Figura 1.7:



Graffiti Stencil – Restos do graffiti de Mussolini em Fontecchio, Província de Aquila Itália. [The Graffiti Remains of Mussolini at Fontecchio \(lifeinabruzzo.com\)](http://TheGraffitiRemainsofMussoliniatFontecchio(lifeinabruzzo.com))

Figura 1.8:



Graffiti Escrito Parkchester, the Bronx - [Graffiti Is Back in Virus-Worn New York - The New York Times \(nytimes.com\)](http://GraffitiIsBackinVirus-WornNewYork-TheNewYorkTimes(nytimes.com))

Figura 1.9:



Kyselak Was Here Século IX. Kyselak é considerado um dos primeiros grafiteiros no estilo contemporâneo tag. [File: Brno, Bystrc, hrad Veveří, Kyselak.jpg - Wikipedia](http://File:Brno,Bystrc,hradVeveří,Kyselak.jpg-Wikipedia)

Nas imagens acima vimos exemplos de murais e graffitis, podemos observar tanto a linguagem codificada do graffiti (figuras 6 e 8), como o uso das ruas para uma crítica histórico-social que os artistas Meek e Banksy propõem. Na figura 03, o artista está

claramente reagindo a um problema histórico de sua época, ao mesmo tempo em que dialoga com o recetor, inferindo que este é também conhecedor do problema, propondo uma discussão sobre as possíveis soluções. Os graffiti e murais nem sempre representam o lado oprimido da sociedade como na figura 04; estas formas artísticas também foram utilizadas pelo poder como propaganda política como neste exemplo de stencil com a imagem de Mussolini na figura 07.

4. Murais e Muralismo: Do que se trata aqui afinal?

A arte mural faz parte do habitat humano desde os tempos mais remotos e está estritamente vinculada ao espaço urbano e a arquitetura. Esta arte requer práticas e técnicas construtivas cujos elementos de composição estão relacionados aos usos, costumes e ao modo de viver da sociedade em determinada época e cultura. Larissa Mendoza Traffon (2014: 183) afirma, em sua tese de doutoramento, que “formas cada vez mais complexas ao longo do final do Pleistoceno” podem “estar mais relacionada(s) com um aumento do investimento laboral nas práticas artísticas e nas alterações na estrutura da organização social do que com um aumento da capacidade cognitiva” (Figura: 10).

Os murais, enquanto manifestações artísticas, acompanham as necessidades das sociedades e são considerados como estratégias de comunicação e cooperação. Em sua definição mais simples e objetiva, o mural é uma pintura de grandes dimensões, executada em muros ou paredes. Em nosso estudo, veremos que este será apenas um ponto de partida, que os murais, seus significados e repercussões vão muito além dos muros em que se projetam.

Desde as pinturas de Chauvet, Lascaux, Altamira, passando pelos murais da antiguidade na China, Índia, Egito e Pompeii, até as grandiosas pinturas em Igrejas e palácios renascentistas, a arte mural, por muitas vezes na história, foi vista apenas pelo seu atributo decorativo, enfim, produções artísticas decorativas feitas sob encomenda. Uma imagem que assume apenas um papel de ilustração. Longe de concordar com esta narrativa, devemos esclarecer que não estaremos tratando de

murais, mas sim do Muralismo como movimento artístico surgido no século XX com “sentido explicitamente político, abertamente polémico e eventualmente conflitual, essencialmente urbano e confinado sobretudo aos muros, às muralhas e às paredes dos espaços citadinos abertos ao e em público” (Rodríguez-Plaza 2011: 176). Veremos ainda “O muralismo como um discurso de imagens onde articula-se um repertório visual e uma prática política nesta ferramenta de propaganda” (Gabriel Avelar Amorim, 2003:7)

Figura 1.10:



Chauvet, França - Painel com Rinocerontes. Entre 30.000 e 33.000 anos.
O carvão no Painel do Cavalo na Caverna de Chauvet-Pont-d'Arc, na região de Ardèche, no sul de França, foi datado de 30.000 a.C. Fotografia de Stephen Alvarez, National Geographic.

Figura: 1.11



Arte mural na caverna Mogao ou caverna dos Mil Budas, China 285, A.D. Zhang Peng/Getty

Figura 1.12



Afresco romano ilustrando um banquete na Casa dei Casti Amanti, Pompeii. Marisa Ranieri Panetta (ed.): Pompeji. Geschichte, Kunst und Leben in der versunkenen Stadt. Belsler, Stuttgart 2005, [ISBN 3-7630-2266-X](#)

Figura 1.13



A última Ceia - Mural Afresco - Leonardo Da Vinci - 1495-1496, Santa Maria delle Grazie, Milano, Itália. [File: Leonardo da vinci, last supper 03.jpg - Wikimedia Commons](#)

É esse repertório visual, esta formação discursiva, enfatizando o caráter social do discurso artístico e, ao mesmo tempo, demonstrando a possibilidade que a subjetividade possui de interferir na realidade a partir de representações e ressignificação das práticas artísticas que iremos enfatizar em nossa narrativa.

Tomaremos como ponto inicial o Muralismo Mexicano. No entanto não podemos deixar de mencionar o muralismo nos demais países da América Latina e sobretudo

o muralismo na Itália Fascista. Embora México e Itália tenham utilizado o muralismo como comunicação de massas, o conteúdo, o estilo e os objetivos do muralismo mexicano diferem dos objetivos do muralismo fascista. O primeiro responde a um período de convulsão social e política, quando o segundo serve como ferramenta de propaganda de um regime repressivo. O fato é que em ambos os casos, o muralismo se transformou em ferramenta de poder⁴⁰.

5. Os murais e a Arte Urbana

O advento da Revolução Industrial, provocando um enorme fluxo migratório do campo para as cidades, causou também o colapso dos mecanismos de controle social até então vigentes no meio rural. O espaço e o movimento foram transformados. A concentração populacional, as condições habitacionais, o surgimento de novos meios de transporte modificando as condições de deslocamento alteraram significativamente a configuração urbana rompendo com o sistema urbano pré-existente (Henri Lefebvre, 2011:14). Também resultante da Revolução Industrial foi o surgimento de um novo sistema de classes. Operários e patrões coexistem na mesma cidade e conseqüentemente isto provocou “encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no embate ideológico e político) dos modos de viver” (Henri LeFebvre, 2011: 22).

Neste espaço urbano, o poder majoritário afirma-se através do planejamento urbano proclamando o poder do Estado (Lefebvre, 2011: 23). Mas as cidades são, por sua natureza histórica, espaços de flexibilidade e assim “os passeios tornam-se cafés, as ruas tornam-se feiras, os parques tornam-se salas de concertos, o local público torna-

⁴⁰ Dr. Ashley Lindeman da Florida State University desenvolveu uma pesquisa sobre a arte mural sob o regime fascista recentemente publicada em sua dissertação de doutoramento. Nesta pesquisa, a autora estuda como o muralismo moderno se transforma ao longo das décadas de 1930 e 1940 na Itália e como essas alterações se relacionam com questões e debates políticos, sociais, imperialistas e artísticos. Para leitura integral da pesquisa ver: Lindeman, Ashley N. *L'Arte Murale: Modern Italian Muralism in the age of Fascism, 1932–1945*. Tese de doutoramento apresentada em 2022. Florida: Florida State University https://purl.lib.fsu.edu/diginole/Lindeman_fsu_0071E_17507.

se local de protestos, as paredes tornam-se murais (Gumpert & Drikker 2008: 203-204).

Os residentes e transeuntes, os pobres e os poderosos estão todos eles compartilhando um espaço coletivo, ativo e pleno de contradições. É neste novo cenário, no cenário urbano e suas diferentes dinâmicas que os murais retornam como instrumentos de poder para além de uma arte decorativa.

Se, como vimos, por séculos o homem vem utilizando a arte como representação simbólica carregada de intencionalidade (estratégia de comunicação e cooperação), como podemos, então, definir o movimento muralista? Quando a arte é considerada um instrumento de comunicação, as suas qualidades materiais se estendem para além da estética. Esta característica marca o surgimento do movimento muralista no início do século XX, quando artistas mexicanos passaram a desenvolver pinturas de larga escala em espaços públicos, cujos temas eram voltados para a promoção de uma identidade nacional e de mudanças sociais. Artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueira entre outros acreditavam no poder que a arte mural possuía em educar e inspirar as massas.

Foi também no início do século XX, no período após Primeira Guerra Mundial que a população europeia, se viu desiludida com a tradicional ordem política e o medo de que a modernidade⁴¹ conduzisse a sociedade rumo ao barbarismo. Analisando este contexto, Ruth Ben-Ghiat (2001) afirma que muitos italianos viram no Fascismo a resposta para a nova modernidade, pois este oferecia às massas a fantasia do desenvolvimento económico sem afetar a organização social e as tradições nacionalistas. O fascismo representava a tentativa de modernização sob um regime autoritário. Entre estas modernidades estavam as tecnologias de informação e comunicação de massas. Muitos intelectuais e artistas trabalhando para esta ideologia autoritária passaram a desenvolver uma cultura de massas que celebrava a ordem e a hierarquia. É ainda neste cenário político e cultural do pós-primeira guerra mundial

⁴¹ As consequências da Revolução Industrial e as políticas imperialistas que conduziram à Primeira Grande Guerra

que os murais passaram a ser utilizados na Itália fascista para promover o nacionalismo e a ideologia autoritária. Este muralismo à serviço do regime autoritário se espalhou pela Alemanha, Espanha e Portugal, promovendo a ideia de identidade nacional e orgulho com um poderoso apelo visual. Enfim, a arte mural utilizada como propaganda não perde seus méritos artísticos, mas se transformou em instrumento de controle social e político para alguns regimes autoritários⁴².

Ao mesmo tempo, veremos a seguir que no último século a arte mural tem sido usada como meio de promover normas sociais, comportamentos e expectativas culturais através da formação de uma consciência coletiva. Os muralistas têm utilizado conscientemente esta forma artística para alcançar as massas desconsiderando o apoio ou a condenação das classes dominantes que controlam a comunicação de massa.

Estes exemplos de manifestações do uso político dos murais no século XX merecem uma discussão mais alongada.

6. O muralismo entre um governo revolucionário e o movimento fascista

Muitos estudos foram realizados sobre o muralismo mexicano, entre eles destacamos o trabalho organizado por Alejandro Areus, Robin Adele Greeley e Leonard Folgarait (2012) chamado *Mexican Muralism: A Critical History*. Nesta obra são discutidas criticamente as origens e significados do muralismo mexicano incluindo uma vasta seleção de imagens. Também vale a pena mencionar o trabalho de Jean Charlot (1963) intitulado *Mexican Muralism Renaissance: 1920-1925*, que traça uma linha histórica desde os períodos pré-colombianos até meados do século XX para fazer uma análise crítica dos murais mexicanos. Não é nosso objetivo aqui sermos repetitivos. No entanto, para que possamos comparar o poder político dos murais contemporâneos com os murais do século XX devemos apresentar algumas características do muralismo mexicano e suas maiores expressões.

⁴² Uma interessante discussão sobre as implicações e usos políticos da arte pode encontrada em Segal, Joes. *Art and Politics: Between Purity and Propaganda*. Amsterdam University Press, 2016. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d4tzzd>. Accessed 18 Feb. 2024.

O muralismo mexicano é um produto da Revolução Mexicana de 1910. O governo pós-revolucionário se inspirou nas grandes épocas para estabelecer um pacto com artistas e intelectuais na promoção de uma reforma cultural que abrangia (mas não se limitava) alfabetização, criação de escolas e bibliotecas, publicação de periódicos e revistas, e construções de edifícios aos quais se agregaram as pinturas murais. A ideia era criar uma consciência de valores pátrios entre as massas e os povos indígenas. O Estado estava a criar o Muralismo Mexicano e ser o seu mecenas. Suas maiores expressões artísticas, conhecidas como os três grandes, foram Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros⁴³.

Foi sob o governo de Álvaro Obregón (1920-1924) que o então reitor da Universidade Nacional, José Maria Vasconcelos tornou-se Secretário da Educação Pública e adotou uma política cultural que considerava os “murais como representações simbólicas e alegóricas de virtudes” (Coffey, 2012: 6-7). Ele planejou a utilização do espaço público como instrumento para iluminar e elevar o povo pós-revolução.

Neste contexto, Diego Rivera inaugurou o movimento muralista mexicano com a obra *La Creación* (1922). Inscrita no anfiteatro da Escola Nacional Preparatória, durante o período de um ano, este mural é uma composição alegórica que mistura elementos mitológicos e religiosos. Também estão representadas as virtudes que deveriam estar

⁴³ Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, conhecidos como “Os Três Grandes” foram artistas mexicanos que lutaram contra tirania através da arte. Todos os três eram muralistas dedicaram a produzir uma arte que contava a história do México e seus ideais revolucionários para uma população pobre e analfabeta. Muitos dos seus murais foram encomendados pelo governo pós-revolucionário. Rivera (1886-1957), nascido em Guanajuato, estudou na Academia de San Carlos na Cidade do México e posteriormente viajou para a Europa, onde foi influenciado por movimentos artísticos como o cubismo e o expressionismo. Ao retornar ao México, Rivera se tornou um dos líderes do movimento muralista. Orozco (1883-1949), nascido em Zapotlán el Grande, hoje chamado Ciudad Guzmán, começou sua carreira artística estudando na Academia de San Carlos na Cidade do México e, mais tarde, viajou para os Estados Unidos, onde experimentou diferentes estilos artísticos. Seus murais são conhecidos por sua intensidade dramática, simbolismo e abordagem crítica à injustiça social. Orozco abordou temas como a exploração dos trabalhadores, a opressão e as contradições da sociedade. O mais jovem dos três, Siqueiros (1896-1974) nasceu em Chihuahua, México, lutou na Revolução Mexicana e foi membro ativo do Partido Comunista Mexicano. Ele desempenhou um papel crucial na formação da identidade cultural mexicana e na promoção de ideias políticas por meio da arte. Para uma leitura mais aprofundada sobre “Os Tres Grandes” e o Muralismo Mexicano ver o trabalho de Claudia Mandel *Muralismo Mexicano: arte pública /identidade/memoria colectiva*. ESCENA, revista de las Artes, vol. 61, num. 2 . 2007, pp.37-54, Universidad de Costa Rica. Em 18 de fevereiro de 2024 [Redalyc.Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva](https://redalyc.org/Muralismo-mexicano-arte-p%C3%BAblico/identidad/memoria-colectiva)

presentes no cotidiano social como prudência, força e justiça. Para Anreus (2012), Diego Rivera transformou a arte mural numa narrativa adequada a um povo cuja maioria era analfabeta, ao mesmo tempo em que celebrava a força popular propagando a ideia de que o país caminhava no sentido de alcançar a igualdade social e a modernidade.

Figura 1.14



La Creación, 1922 - Escuela Preparatoria, México. [Creation, 1922 by Diego Rivera \(diegorivera.org\)](http://diegorivera.org)

Durante os primeiros anos do muralismo mexicano, sob a liderança de José Maria Vasconcelos, os murais produzidos por diversos artistas primavam pela diversidade ideológica e estilística. Esta situação se modificou a partir de 1923, quando o sindicato dos pintores, escultores e trabalhadores técnicos adotou o manifesto redigido por David Alfaro Siqueiros repudiando o individualismo burguês e proclamando o desejo de fazer arte com valor ideológico para o povo⁴⁴. Esta mudança pode ser observada no mural *Epopéya del Pueblo Mexicano*, executado por Rivera no interior do Palácio Nacional em 1930.

Essa tendência predominou até ao governo de Cárdenas (1934-1940), quando este passou a investir em outros meios de comunicação como a rádio e o cinema. Os murais, no entanto, permaneceram fortes enquanto instrumentos de propaganda

⁴⁴ Este manifesto pode ser encontrado em [Siqueiros' 1922 Art Manifesto: Manifiesto del Sindicato de Obreros Tecnicos, Pintores y Escultores – Line Rider Press.](#)

política, especialmente porque a este ponto eram um fenômeno transatlântico e transversal no sentido ideológico.

Figura 1.15:



Epopéya Del Pueblo Mexicano, Diego Rivera, 1929-1935 Fotografia de Diego Grandi

Se no México, o renascimento cultural celebrava temas da cultura popular e indígena, ao cruzar o Atlântico, a situação foi bastante diferente.

Em 1922, Benito Mussolini e seus seguidores marcaram as ruas de Roma anunciando o início da ditadura do Partido Fascista Italiano. Mussolini não hesitou em representar a si mesmo como o novo Augustus. Para Ghiat (2001), Mussolini misturou temas de movimentos artísticos dos séculos passados para criar um estilo estético que favoreça o discurso de grandiosidade que necessitava para sua elevação e sustentação no poder. Em 1931 ele próprio declarou: “Necessitamos criar uma nova arte, uma arte atual, uma arte fascista”⁴⁵.

⁴⁵ Tradução livre de “*We must create a new art, an art of today, a Fascist art*”. Benito Mussolini, “Architecture in Italy”. The New York Times. November, 1931. Proquest Historical Newspapers The New York Times (1851-2007)

Neste mesmo período, no México, políticos, intelectuais e artistas estavam reunindo forças para recuperar a sociedade devastada pela guerra e para redefinir a identidade nacional. Para tanto, eles convocaram membros de diversas classes sociais e diferentes culturas para celebrar a diversidade do país. Estabeleceram escolas, bibliotecas, museus, promoveram festivais de cultura popular e patrocinaram em larga escala a arte pública.

Algo que estes dois países tiveram em comum com relação ao muralismo é, sem dúvida, a intervenção do Estado nas artes e na utilização das mesmas como propaganda política⁴⁶.

Como afirmamos no início deste capítulo, a arte é um fazer histórico e cada transformação do sistema político-social produz uma nova linguagem em forma de imagens que reflete a mentalidade deste seu novo tempo.

Assim, Alicia Azuela (2021: 203) afirma “O fenômeno artístico do muralismo mexicano é concebido na esfera social, política e cultural, e é aí que ele afeta e se renova.⁴⁷ Da mesma maneira em que, como nota Walter Benjamin (1987), o fascismo é uma forma estética política que permeia todos os aspectos da sociedade.

Considerando as premissas mencionadas acima, é necessário descobrir então as complexas relações entre as transformações políticas e sociais e as imagens. É necessário, portanto, expandir a análise do sistema de comunicação visual estudando as relações entre a produção das imagens e as relações entre estas e o cidadão/observador.

Enfim, é necessário observar que os murais serviram como instrumento do Estado para transmissão de valores e ideias através de símbolos, conquistando a confiança da população através da sublimação do poder.

⁴⁶ Claudia Mandel *Muralismo Mexicano: arte público /identidade/memoria colectiva*. ESCENA, revista de las Artes, vol. 61, num. 2. 2007, pp.37-54, Universidad de Costa Rica. Em 18 de fevereiro de 2024 [Redalyc.Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva](#)

⁴⁷ Tradução livre de “*el fenómeno artístico del muralismo mexicano se gesta en el ámbito de lo social, lo político y lo cultural, y es allí donde incide y se renueva*”.

Embora o muralismo mexicano e o muralismo fascista italiano sejam dois distintos movimentos com diferentes ideologias, estética e contexto histórico, ambos utilizaram como canal a arte pública, especialmente os murais como elementos de comunicação e cooperação.

Em ambos, a arte foi utilizada no auxílio da redefinição das estruturas do poder. Assim, não é surpresa que em ambos os países tenha existido uma predileção pela arte didática em oposição à arte moderna. Também assim, como afirma Octávio Paz citado por Marco Valesi (2002:67): “A arte pública não deixa de ser uma arte estatal e dinástica, a vontade dos Estados e das Igrejas, foi e é um testemunho da unanimidade imposta pelas ortodoxias religiosas e políticas”⁴⁸.

No México revolucionário ou na Itália fascista, a pintura mural foi considerada um veículo perfeito para expressar os valores relacionados com a história de seus respectivos países. Os murais tinham, entre suas características, uma intenção pedagógica propagandista e um caráter eminentemente público. O papel do artista, assim, passa a ser do trabalhador artesanal de caráter político-social.

Não por coincidência, podemos observar similaridades entre o “*Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*” de Siqueiros (1923) e o “*Manifiesto della Pittura Murale*” de Mario Sordini (1933)

... Repudiamos a chamada pintura de cavalete e exaltamos as manifestações da arte monumental como sendo de utilidade pública. Proclamamos que toda manifestação estética estranha ou contrária ao sentimento popular é burguesa e deve desaparecer porque contribui para perverter o gosto de nossa raça, já quase completamente nas cidades. (1923, *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, firmado por David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Diego Rivera, José Clemente Orozco-fig.20- y Carlos Mérida).⁴⁹

⁴⁸ Tradução livre de “el arte público no deja de ser un arte estatal y dinástico, voluntad de los estados e iglesias, fue y es un testimonio de la unanimidad que imponen las ortodoxias religiosas y políticas”.

⁴⁹ Tradução livre de “...repudiamos la pintura llamada de caballete y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades”. (1923, *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, firmado por David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Diego Rivera, José Clemente Orozco-fig.20- y Carlos Mérida).

O atual renascimento da pintura mural facilita a resolução do problema da arte fascista. De facto: tanto o destino prático da pintura mural, como as leis que a regem, e a prevalência nela do elemento estilístico sobre o emocional, e a sua íntima associação com a arquitetura, proíbem o artista de ceder à improvisação e ao virtuosismo fácil. (*Sordini, 1923*).⁵⁰

De maneira a expressar seu caráter pedagógico e propagandístico as escolhas dos temas dos murais também deveriam refletir os objetivos que representavam a nova ordem política. Assim, os temas deveriam fazer o povo despertar para a nova realidade político-social. Seja ela progressista como no caso do México ou radical de direita como no caso italiano⁵¹. Em ambos, símbolos de valores patrióticos, de reestruturação nacional, serão encontrados assim como a representação humana do Estado, cujo corpo seria formado pela coletividade, adotando assim a ideia utópica de que o Estado representa e é formado por todos os cidadãos. Bandeiras, figuras heróicas, tradições, ritos, fertilidade do solo, virtudes como prudência, força e coragem são símbolos comumente encontrados na pintura mural desta época.

Enfim, os muralistas utilizavam símbolos ligados às ideias políticas e sociais representando um projeto de construção coletiva da nação. No México a ênfase estava nas tradições e culturas indígenas. Na Itália, no esplendor do Império Romano.

⁵⁰ Tradução livre de “L’attuale rifiorire della pittura murale, facilita l’impostazione del problema dell’arte fascista. Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale, sia le leggi che la governano, sia il prevalere in essa dell’elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua íntima associazione con l’architettura, vietano all’artista di cedere all’improvvisazione e ai facili virtuosismi”

⁵¹ Ruth Ben-Ghiat observa que ainda que para muitos italianos o Fascismo representou modernidade, ela também chama atenção ao caráter reacionário deste regime autoritário retirando privilégios e direitos que os trabalhadores, mulheres, judeus e outras parcelas da sociedade tinham conquistado desde a Unificação. O Estado fascista pregava a conservação e o restabelecimento da ordem e, para tanto, utilizou mecanismos de doutrinação, legislação restritiva e ações punitivas, ao mesmo tempo em que celebrava a ideia de retorno às tradições.

Figuras 1.16 e 1.17:



Detalhes do mural História do México, Diego Rivera, Palácio Nacional, 1929-35 - Fotografia de Diego Grandi

Figura 1.18:



Mosaico, Foro Itálico, 1938 Roma. Fotografia de Manuel Cohen

Figura 1.19:



Propaganda Fascista na Etiópia Archiwa Państwowe, Poland 1935

Figura 1.20:



Luigi Montanarini, *Apotheosis of Fascism* (detalhe), 1942, fresco (Sala de Conferências, Foro Itálico, Roma)
[Murals and Public Art in 1930s Rome \(smarthistory.org\)](http://smarthistory.org)

Nas ilustrações acima, podemos observar a necessidade da reinvenção cultural ligadas a elementos tradicionais da cultura e história daqueles países. Segundo Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2012), a ideia é reinventar as tradições para construir uma identidade nacional, especialmente em tempos de rápida transformação social. Segundo estes autores, ainda que as transformações tragam novos costumes para a transformação social e política, a reinvenção das tradições torna possível estabelecer uma ideia de continuidade com um particular elemento da história.

Nesse percurso de criação da identidade nacional, o próprio nacionalismo aparece como uma tradição inventada sobre a qual o artista tem o poder de dar a forma e criar a imagem da nação.

Segundo Smith (1991: 92) “direta ou evocativamente, reconstruir as vistas, sons e imagens da nação e, através de suas reflexões e pesquisas, [dar] voz a aspirações mais amplas que eles transmitiram em imagens, mitos e símbolos apropriados”⁵².

Os murais da primeira metade do século XX serviram como documentos pictográficos para contar e recontar uma história mitificada, ressaltando as figuras de heróis e

⁵² Tradução livre de “directly or evocatively, reconstruct the sights, sounds, and images of the nation e through their musings and research, [give] voice to wider aspirations that they have conveyed in appropriate images, myths and symbols ”

vilões, atribuindo a nova era que se instaura a consagração e a legitimação cultural e criando uma imagem para a nação que se formava. Para Diego Rivera, segundo Anreus (2012), o muralismo estava ali para promover a identidade nacional mexicana, ele representou nos seus murais uma sociedade forte que lutou contra os opressores e que celebra e preserva sua cultura. Para isto, ele combinou os mitos pré-colombianos com cenas do dia-a-dia, criando uma poderosa narrativa da história do México onde seus heróis são, na maioria das vezes pessoas comuns.

Quando Siqueiros retornou da Europa em 1922, juntou-se a uma geração de muralistas ansiosos para contribuir com a Revolução. Muitos artistas incluindo Gachita, Rivera, Montenegro e outros estavam pintando murais em igrejas, escolas e outros locais. Estes novos muralistas viam a relação social da arte e, ainda que usassem motivos nacionais e figuras mexicanas, seus trabalhos eram basicamente decorativos. O caminho para que estes muralistas atingissem seus objetivos de colocar sua arte a serviço da revolução e da educação popular foi também um processo educativo. Eles tiveram que aprender técnicas e desenvolver temas que refletissem sua própria história livres da influência e tendências externas. Nas palavras de Siqueiros (Phillip Stein, 1994: 39)

O que acontece é que o Movimento não entendeu que uma arte dirigida ao povo, a todos os cidadãos de todo o país, exige determinados assuntos. Assim, Diego Rivera começou a pintar no estilo bizantino: o símbolo da eternidade, o símbolo da música, o símbolo da dança, etc. José Clemente Orozco pintou uma madona em estilo botticélico, rodeada de anjos. Garcia Cahero pintou uma exaltada defesa dos franciscanos espanhóis que ajudaram a colonizar os índios. Fermín Revueltas, apesar do seu liberalismo, pintou uma Virgem de Guadalupe, mas tenta salvar a sua ética revolucionária representando os anjos com rostos indianos de bronze em vez de como conquistadores brancos.... Quanto a mim, pinte os elementos: água, fogo, vento, etc., em torno da figura de um anjo pintada num estilo colonial mais ou menos mexicano. Tal era a confusão do nosso material temático num mundo em que a arte pública, a arte para todos, tinha desaparecido⁵³.

⁵³ Tradução livre de: *“What happens was that the Movement did not understand an art directed to the people, to all citizens of the entire country, requires certain subjects. So thus, Diego Rivera began to paint the Byzantine style: the symbol of eternity, the symbol of music, the symbol of dance, etc. José Clemente Orozco painted a madonna in a Botticellian style, surrounded by angels. Garcia Cahero painted an exalted defense of the Spanish*

Siqueiros continuou a buscar esta identidade revolucionária e como contribuir para estas ideias tanto que por muitos anos abandonou a pintura para se dedicar ao ativismo sindical e político. Quando, porém, retomou seus pinceis, sua arte estava cada vez mais clara e controversa. Criticando a própria ordem mexicana, acusando-os de abandonar a classe operária, ele obteve autorização de se auto exilar nos Estados Unidos. Em 1932, David Siqueiros estava ensinando e pintando murais, quando recebeu a encomenda de pintar no Plaza Art Center. Um mural sob o tema *The Mexican Bourgeoisie Rising from the Mexican Revolution Surrenders to Imperialism*. O outro tema foi *Tropical America*. Segundo Philip Stein (1994), Mrs. Cristine Sterling, proprietária do Plaza, imaginou uma ilustração festiva com mulheres sensuais, frutas e animais exóticos. Em outubro daquele ano, Siqueiros completou o monumental mural. Entre a folhagem tropical esperada, emergia do centro da pintura um índio com mãos e pés presos a uma cruz e acima desta dupla cruz uma águia simbolizando o imperialismo. Em ambos os lados da folhagem, saíam guerrilheiros. O mural era uma afirmação política e revolucionária que provocou grande controvérsia. Sua composição levou em consideração a visão do espectador. Dias depois, a renovação de seu visto foi negada e ele teve de abandonar o país.

Franciscans who helped colonized the Indians. Fermin Revueltas his liberalism notwithstanding, painted a Virgin of Guadalupe, but try to save his revolutionary ethics by representing the angels with bronze Indian faces instead of as white conquerors.... As for myself, I painted the elements: water, fire, wind, etc. surrounding the figure of an angel painted in a more or less Mexican colonial style. Such was the confusion of our thematic material in a world in which public art, the art for all had disappeared."

Figuras 1.21 e 1.22:



América Tropical, Los Angeles, David Alfaro Siqueiros 1932. Fotografia de Luis C. Garza

Quase no mesmo período, Mario Sironi pintou um também monumental mural para inauguração da Universidade Sapienza em Roma, sugerindo uma origem quase mitológica do povo italiano. Sironi e outros membros do grupo conhecido como Novecento, apoiavam o regime fascista e buscavam criar uma arte pura italiana resgatando as tradições. Sua arte era austera e monumental, representando a ordem e a estabilidade e, embora controversa, é um marco importante da história da arte italiana, contribuindo também para entender a relação entre arte e política. Assim Emily Braun (2000: 1-2) descreve este período:

Como ditador, Mussolini nunca sancionou um estilo oficial, apesar dos esforços concertados de intelectuais e burocratas do partido para forjar uma arte do Estado. Em vez disso, o regime

instiga uma política cultural baseada numa série de controlos administrativos, que visavam desencorajar a oposição, com uma combinação insidiosa de coerção e tolerância⁵⁴.

Ainda segundo Braun, as questões sobre estilo foram deixadas nas mãos dos artistas e críticos, que por muitas vezes se encontraram em discussões amargas. Para a autora, Sironi buscava eliminar a distinção entre alta e baixa cultura através dos seus murais, promovendo um estilo nacional popular. Ainda segundo Braun, Sironi acreditava que a arte fascista combinava a habilidade de mobilizar as massas apresentando uma narrativa mítica do Estado italiano. Neste sentido, o muralismo conduzido por Sironi nos anos 30, pode ser considerado *avant garde* por estabelecer uma arte politicamente engajada.

Figura 1.23:



Università Sapienza, Mario Sironi 1935 Fotografia: [Sapienza Università di Roma](https://www.sapienza.uniroma1.it/), (CC BY-NC-SA 2.0)

Na Itália como no México a apropriação dos muros e paredes públicos não foi uma atividade nascida nas ruas como vozes oprimidas; ao contrário, foi patrocinada e sancionada pelo Estado e por ele utilizada para educação e propagação de sua ideologia.

Vale observar que, no início deste capítulo, citamos José Paulo Netto afirmando ser a arte um ato planejado, carregado de intenção.

Refletindo as relações do indivíduo e do gênero, os murais transformaram-se em eficazes ferramentas de comunicação, transformando os espaços públicos em uma

⁵⁴ Tradução livre de “As dictator, Mussolini never sanctioned an official style, despite concerted efforts by both intellectuals and party bureaucrats to forge an art of the state. Instead, the regime instigate a cultural policy based on a series of administrative controls, which aimed to discourage opposition, with insidious combination of coercion and tolerance”.

arena de discussões pictográficas. Considerando que a arte não apenas reflete passivamente as relações socioeconômicas, mas também contribui para dar forma a esta mesma sociedade e a determinada ideologia; ela foi e ainda é utilizada ora combatendo, ora reforçando certa estrutura social.

Ainda segundo José Paulo Netto, a arte educa enquanto arte e não como atividade educativa. No entanto, vimos que os murais têm sido historicamente utilizados como instrumentos de educação ideológica.

Seriam os murais contemporâneos herdeiros desta tradição didática e propagandística?

Como vimos acima, as manifestações artísticas em espaços públicos são parte integral da vida urbana. Se, por um lado, o *Graffiti* sofre as consequências da ilegalidade, tais como a efemeridade, o vandalismo, etc., sua mensagem não é explícita ou mesmo aberta para a comunidade. A arte urbana, por outro lado, fazendo uso de imagens mais diretas, alcança uma comunicação direta com as massas. Aqui podemos situar o muralismo, cujo objetivo é estabelecer esta comunicação, facilitando a identidade e coesão social.

O que difere estas formas artísticas, no entanto, é o fato de que as artes comissionadas por instituições públicas e privadas ou mesmo apenas sancionadas pelas autoridades burocráticas ganham proteção e reconhecimento, mas perdem sua liberdade de expressão, tendo que, na maioria das vezes, produzir aquilo que lhe é solicitado pelos patrocinadores. Embora seja este um aspecto predominante entre a arte mural, artistas em diferentes lugares e épocas trataram de utilizá-la para representar a identidade, os anseios e as lutas das comunidades locais.

Desde uma arte decorativa, uma arte representativa das comunidades e valores das chamadas minorias sociais, os murais se transformaram em uma força política independente das instituições de poder. As relações comerciais e a industrialização expandiram o mundo no século XIX e revolucionaram também as capacidades técnicas, acelerando a maneira de como processamos as informações escritas e

visuais, favorecendo as imagens na comunicação humana. Citando Sandra Rubim e Terezinha Oliveira (2016: 116)

Vivemos em um mundo povoado de outdoors, de placas luminosas, de sons e imagens diversas. Nesse universo, as imagens encantam-nos, seduzem ou passam despercebidas. A imagem, como uma linguagem visual universal, constitui-se em uma forma de entendimento mais afetivo do mundo.

A intensa circulação de pessoas entre as imagens nas paredes e espaços públicos cria uma relação dinâmica despertando uma sensibilidade estética associada ao conhecimento e à visão crítica de mundo. Esta sensibilidade estética encontra, no entanto, a sua oposição na imediaticidade fenoménica do agradável. Esta seria uma arte de consumo temporário com efeito agradável para a vida cotidiana que interfere não apenas a criação, mas também a receção artística.

O muralismo permitiu que as discussões sobre identidade nacional fossem postas ao público que, geralmente, se encontrava afastado delas ou, apenas recebia os efeitos e resultados das conclusões que outros chegavam a respeito de sua própria identidade. Como vimos, não apenas no México, mas em diversos países os murais passaram a resgatar mitos e tradições históricas que compõe o imaginário de uma nação. Tal representação acessível ao público em geral passa a ser um instrumento de poder utilizado pelo Estado. Vale ressaltar, também, que o poder dos murais foi também compartilhado entre diferentes comunidades que reconheceram nas pinturas murais sua própria história.

Os murais contemporâneos são sim herdeiros desta tradição didática e propagandística. Assim como eles, muitos dos murais contemporâneos tem propósito social e político. Eles servem para educar ou instigar a discussão sobre questões políticas, sociais e económicas atuais. Celebram a cultura e a história de uma comunidade. Proclamam a beleza de etnias que não são representadas pelo mainstream. Estas pinturas são, por muitas vezes, consideradas a voz dos excluídos. Elas continuam sendo democráticas quanto à sua acessibilidade e representação. No entanto, nos últimos anos, também a pintura mural tem passado por transformações e, como João Paulo Netto afirmou, a obra de arte muitas vezes cooptada e

transformada em mercadoria pela indústria cultural pode perder sua capacidade crítica e subversiva.

Figura 1. 24:



Mural Etnias Rio de Janeiro. Eduardo Kobra. 2016 – Getty Images

Figura 1. 25:



Sonho de uma Tarde de Domingo na Alameda Central. Diego Rivera. Mural representando as tradições e personalidades históricas mexicanas. 1947 [Exhibition | The Mexican Muralism Movement \(cuny.edu\)](#)

Veremos, nos próximos capítulos que esta arte urbana figurativa e representacional será objeto de muitas transformações. Em certo momento, sua visão social e histórica irá focalizar específicos locais sociais e não mais toda uma nação. Em outra frente, sofrerá uma intervenção negativa do Estado, mais especificamente do Estado americano que, rejeitando o conceito de identidade coletiva, aposta na linguagem artística individualista e encontra na pintura abstrata a melhor representação desta nova modernidade.

Centraremos nossa próxima discussão nesta transição, isto é, vamos demonstrar como ainda que o muralismo mexicano tenha influenciado a arte americana por

décadas, ele não responde às questões colocadas pelo pós-Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos. Veremos que, assim como houve a necessidade de criar uma arte italiana e uma identidade mexicana, o pós-guerra trouxe a necessidade de criar uma identidade puramente americana e esta ligava o conceito de nação ao de individualismo. Era necessário, portanto, uma arte que se identificasse com esta nova era simbolizada no ocidente, pela sociedade americana.

É esta transição da arte figurativa, ligada a uma visão social e histórica, a uma arte abstrata e subjetiva representante da nação que emergia como potência mundial pós-guerras, que analisaremos no próximo capítulo.

Capítulo II - A Mão (In)Visível do Estado

*Não existe meio mais seguro para fugir do mundo do que a arte, e não há forma mais segura de se unir a ele do que a arte.*⁵⁵

Johann Goethe

Como vimos no capítulo anterior, o Estado e outras instituições de poder como a Igreja utilizaram-se de grandes projetos artísticos para validar e reafirmar simbolicamente seu lugar na sociedade. Mas, vimos também que a arte não pode ser reduzida a um instrumento passivo de poder. Que as manifestações artísticas, enquanto devir histórico, carregam as contradições de sua época.

Segundo Lukács (2010), podemos afirmar que a arte é uma forma de expressão social que tem o potencial de revelar as contradições e os conflitos da realidade social e, ao mesmo tempo, pode também oferecer uma crítica e uma visão alternativa da sociedade. É, ainda segundo o autor, uma forma privilegiada de conhecimento pois ao fazer isso rompe com a obscuridade estabelecida pelas convenções do discurso e ideologias dominantes. Também a recepção artística está vinculada ao fazer histórico, isto é, a compreensão da arte requer um entendimento das circunstâncias históricas em que foi criada (Argan, 1998).

1 - A arte e a receptividade artística

Segundo Giulio Carlo Argan, uma obra de arte é um componente de um sistema cultural e representa os confrontos e crises vividas pela sociedade e enfrentadas pelo artista. Para o historiador italiano, a recepção da arte não é apenas uma questão individual, mas também está relacionada ao contexto social e histórico em que as obras de arte são produzidas e que são recebidas uma vez que a consciência lhe

⁵⁵ Frase atribuída a Goethe em uma de suas 1700 cartas. Encontrada em [AS-POSSIBILIDADES-DOS-USOS-DO-CINEMA-NAS-PESQUISAS-CIENTIFICAS.pdf](#) (researchgate.net)

colhe o significado. Ainda segundo Argan (1992: 06), corroborando nossas argumentações anteriores:

Qualquer que seja a sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção. As formas são significantes e a consciência lhe colhe o significado.

O juízo de valor atribuído a uma obra de arte representa também estas crises, confrontos e problemas sociais. A arte não é, portanto, uma mera cópia da realidade, mas sim uma interpretação subjetiva que reflete parte da objetividade e a ela retorna. Isto é, o sujeito histórico, resultado da realidade em vive, das contradições e os conflitos subjacentes à sociedade em que vive, produz e recebe a arte, mas não de maneira passiva. Para Lukács (2011), a arte não só reflete a realidade social, mas também pode influenciar e moldar a consciência social, oferecendo uma crítica e uma visão alternativa da sociedade. Assim, podemos concluir que arte e a receptividade artística são radicalmente históricas. Segundo Belmira Magalhães (2007: 26):

O reflexo artístico tem sempre a sociedade como sua base (...) A configuração do artístico parte dos desejos dos indivíduos dentro de suas práticas mais rotineiras. No entanto, para que se transforme num reflexo estético tem de alçar-se à genericidade. Tem de transformar algo que é de início um recorte, um coágulo da cotidianidade, num processo de universalização.

Para Lukács (2011: 240):

A gênese histórica da arte, em sentido produtivo e no da receptividade artística, tem que ser tratada no marco da gênese dos cinco sentidos, que é o marco da história universal. O princípio estético se apresenta assim como resultado da evolução histórico social da humanidade.

A obra de arte parte do indivíduo e a ele retorna como reflexo artístico. A arte é, portanto, um fenômeno social: “A individualidade que elabora e a individualidade que recebe fazem parte de um todo que constitui um momento da processualidade histórica do ir-sendo do homem” (Magalhães, 2007: 27).

Podemos ainda afirmar que, os seres humanos, mediante seu trabalho, afastaram as barreiras naturais e construíram o mundo dos homens, no qual todas as categorias, incluindo as artes, são resultado de sua intervenção na natureza e na sua história. Também como consequência desta argumentação, a percepção da arte é resultado da atividade humana. Os sentidos que captam as experiências humanas que observam

a beleza da arte foram também construídos socialmente. Essas atividades não são, entretanto, um resultado unívoco do trabalho, mas se desenvolvem na História com relativa autonomia perante ele.

Em suma, considerando a historicidade como categoria central no mundo dos homens; considerando o caráter radicalmente humano desta historicidade e, considerando também que a história do gênero humano é resultado concreto da reprodução social, qualquer análise do reflexo estético tem de envolver a história.

Enfim, vamos analisar como os fatores históricos promoveram intervenções do Estado sobre o mundo das artes contrapondo a liberdade que a arte e os artistas pressupunham representar.

1.1 - Da arte como expressão social e como uma expressão de si-mesmo para si-mesmo.

O muralismo permitiu que os artistas expressassem suas visões políticas e sociais, principalmente no México revolucionário entre as décadas de 1920 e 1930. Este movimento foi tão forte que ainda hoje a pintura mural permanece como um ponto central na reprodução do discurso político mexicano.

O muralismo mexicano ou a arte chicana atravessou as fronteiras e influenciou a produção artística em vários lugares no mundo. Nos Estados Unidos da América, o governo do presidente Roosevelt criou, em 1935, o FAP - Federal Art Project. Uma agência para empregar artistas e administrar a política cultural durante e após a Grande Depressão. Através desta agência, murais foram pintados em espaços públicos como correios, escolas, bibliotecas, aeroportos entre outros prédios governamentais. Estas pinturas retratavam os tempos difíceis que o país estava vivendo, bem como o sucesso de programas de reconstrução econômica que o governo estava implantando. Segundo Greta Bergman (1975), sob o patrocínio deste programa foram pintados 2566 murais, sendo duzentos deles em Nova Iorque. Os artistas comissionados deveriam pintar uma visão otimista do futuro. Para estes artistas esta era uma oportunidade de democratizar o acesso à arte. Segundo Victoria

Grieve (2009:02) “A FAP foi muito contestada, tanto política como esteticamente. Alguns historiadores argumentaram que a FAP era uma instituição hegemônica cuja linguagem formava um discurso ideológico de apoio ao governo Roosevelt, à cidadania e ao nacionalismo”⁵⁶. Embora o projeto tenha contado com uma forte oposição dentro da própria classe artística e opositores do governo de Roosevelt, renomados e desconhecidos artistas tais como Lucienne Bloch, Ben Shahn, George Biddle, entre outros trabalharam nele pretendendo criar uma arte para o cidadão comum. Num episódio da NYPR (New York Public Radio) de 5 de janeiro de 1938, podemos observar a controvertida discussão sobre a patronagem do governo às artes. Este episódio reuniu seis participantes, a saber: Stuart Davis, Goddard Lieberson and Burgess Meredith apresentando os argumentos para a continuação projeto, e Brinkerhoff, Jonas Lee e Harvey Wiley Corbett apresentando as razões contrárias a este⁵⁷.

Em 2015 Michael Maglaras escreveu, narrou e dirigiu *Enough to Live on: The Arts*⁵⁸ of the WPA recontando a história de como sob as misérias do Grande Depressão a arte, financiada e promovida pelo governo federal americano, devolveu àquela sociedade esperança e razões para prosseguir.

Muitos artistas lançaram suas carreiras através destes projetos. Artistas como Aaron Douglas que criou em 1934 uma série de quatro murais instalados na Biblioteca Pública de Nova Iorque retratando aspectos da vida cotidiana do negro americano.

⁵⁶ Tradução livre de "The FAP was highly contested, both politically and aesthetically. Some historians argued that the FAP was a hegemonic institution whose language formed an ideological discourse supporting the Roosevelt administration, citizenship, and nationalism."

⁵⁷ Esta série de discussões políticas foram ao ar em 1938 como parte do programa WNYC Forum of the Air. Esta discussão está disponível nos arquivos municipais da cidade de Nova Iorque. Para escutar o áudio completo deste episódio sobre o WPA e as artes no link [WPA and the Arts | The NYPR Archive Collections | WNYC](#)

⁵⁸ Este documentário está disponível em <https://vimeo.com/172622515>.

Figura 2.26:



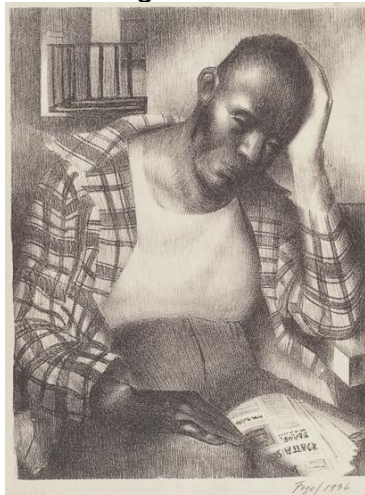
Aspectos da Vida do Negro: Da Escravidão a Reconstrução. Segundo painel de Aaron Douglas, produzido sob o *Public Works of Art Project*. 1934. Fonte: Biblioteca Pública de Nova Iorque.

Figura 2. 27:



Murals for the Community foi uma exibição reunindo enorme painéis/murais promovida pelo WPA e aberta ao público no Galeria Federal de Artes - Cidade de Nova Iorque: WPA Federal Art Project, setembro de 1938 –
Fonte: Library of Congress

Figura 2.28



Seymour Fogel, *Untitled (Pensive Black Man)*, 1936. Seymour Fogel trabalhou como aprendiz de Diego Rivera em New York e pintou mais de 20 murais contratados pelo FAP. [Untitled \(Pensive Black Man\) \(nga.gov\)](https://www.nga.gov)

Como parte da política do *New Deal* de Roosevelt, a *Work and Progress Administration* - WPA empregou mais de dez mil artistas para produzir variadas formas de arte, como murais, teatro, dança, música, etc⁵⁹. Desta maneira o governo procurava não apenas recuperar a economia, estimulando o consumo e gerando empregos, mas também desenvolver um estilo próprio da arte americana. Durante os oito anos deste projeto, a pintura mural recebeu uma atenção sem precedentes na sociedade americana. Ainda que influenciada pelo sucesso do muralismo mexicano, a pintura mural floresceu nos EUA. Como consequência, foram criadas inúmeras obras, mas também foi criada uma audiência para esta manifestação artística.

A pintura mural impulsionada pelo WPA-FAP e a popularidade do muralismo mexicano dominou o cenário artístico do entre guerras. É neste período que John R Todd Rockefeller contrata Diego Rivera para pintar um imenso mural retratando um homem num cruzamento contemplando com esperança e otimismo as escolhas para um novo e melhor futuro. Rivera chegou a apresentar um projeto mostrando os contrastes sociais do capitalismo e, se seu desenho não foi claro o bastante, ele apresentou também uma descrição escrita do tema central do seu mural "Meu painel mostrará os trabalhadores chegando a uma verdadeira compreensão de seus direitos em relação aos meios de produção"⁶⁰. Segundo Mary Coffey (2019) qualquer um familiar com o discurso de esquerda saberia discernir o ponto colocado por Rivera. Ainda segundo a autora, mesmo com a reputação comunista de Rivera, seu desenho preliminar e descrição, o projeto foi aprovado. No entanto, as visões políticas de ambos entraram em conflito quando Rivera retratou Lenin entre um grupo diverso de trabalhadores e do lado capitalista mulheres da alta sociedade bebendo e fumando. Este, entre outros

⁵⁹ Durante o New Deal além do WPA/FPA foram criados outros programas para promoção das artes *Public Works of Art Project (PWAP)* que durou apenas seis meses, empregou cerca de 3700 artistas e custou aproximadamente \$1.312.000,00. *Section of Fine Arts* administrado pelo Departamento do Tesouro americano com o intuito de decorar prédios federais, durou de 1934 a 1943, empregou 1400 artistas e custou U\$ 2.571.000. *Treasury Relief Act 1935-1939* que atuou sob a regras e fundos do WPA empregando 275 artistas. Dados de acordo o Departamento do Tesouro Americano em *WPA Art Collection | U.S. Department of the Treasury*

⁶⁰ "My panel will show the workers arriving at a true understanding of their rights regarding the means of production". Citado por Coffey, Mary em *Corporate Patronage at the Crossroads: Situating Diego Rivera's "Rockefeller Mural" Then and Now*.

aspectos da composição, fizeram com que Rockefeller mandasse destruir o mural e cancelasse o contrato que seria para três pinturas. De acordo com Betram D. Wolfe, antes que isso ocorresse, muitos tentaram interceder para a preservação da obra, entre eles Nelson e Abby Rockefeller. Ainda segundo o autor, Rivera ainda sugeriu adicionar ilustres líderes americanos à imagem de Lenin, como Abraham Lincoln, Nat Turner entre outros. Por fim, Rivera escreveu “Estou certo de que a classe de pessoas que é capaz de se ofender com o retrato de um grande homem falecido, sentir-se-ia ofendida, dada tal mentalidade, por toda a concepção da minha pintura. Portanto, em vez de mutilar a concepção, eu preferiria a destruição física da concepção em sua totalidade, mas preservando, pelo menos, sua integridade”⁶¹.

Figura 2.29:



Man at the Crossroad, desenho preliminar de Diego Rivera. 1932. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA - [Diego Rivera. Man at the Crossroads. 1932 | MoMA](#)

⁶¹ Tradução livre de “I am sure that the class of person who is capable of being offended by the portrait of a deceased great man, would feel offended, given such mentality, by the entire conception of my painting. Therefore, rather than mutilate the conception, I should prefer the physical destruction of the conception in its entirety, but preserving, at least, its integrity. “Citado por Betram Wolfe em *The Fabulous Life of Diego Rivera*, página 326.

Figura 2. 30



Man at the Crossroads - Diego Rivera 1934 - Originalmente pintado na entrada do Rockefeller Center, o mural foi destruído antes mesmo de sua conclusão. Diego Rivera transferiu o projeto para o México onde finalizou o mural sob o novo título de *Man, Controller of the Universe*. Palácio de Belas Artes, Cidade do México, México. Wikimedia Commons (domínio público).

Figura 2.31:



Mural de José Maria Sert, *American Progress* de 1937 exibido no Rockefeller Center em substituição ao original de Diego Rivera. Fotografia de Joshua McHugh, Rockefeller Center Nova Iorque.

Um outro muralista mexicano foi contratado pelo Dartmouth College em Hanover, Massachusetts para realizar um ambicioso projeto artístico. Este foi o trabalho de José Clemente Orozco. Ele produziu vinte e quatro frescos, cujos temas eram desde o impacto da colonização europeia nas sociedades indígenas americanas, passando pelos impactos da Guerra Civil Mexicana e da Primeira Guerra Mundial, até o rápido crescimento industrial no espírito humano.

Figura 2.32:



José Clemente Orozco, *The Epic of American Civilization*, 1932-34, fresco. Hood Museum of Art, Dartmouth

Estes dois projetos ocorreram simultaneamente, no entanto, enquanto Orozco recebeu completa liberdade para desenvolver sua composição, Rivera se viu censurado pelo seu patrocinador. Segundo Mary Coffey (2019), a experiência vivida por Diego Rivera na pintura do mural para o Rockfeller Center representa um claro exemplo de mecenato corporativo. Segundo a autora este mecenato refletia o ethos de 1930, era pessoal, paternalista e refletia as influências sociais das elites da época. Embora John D. Jr. tivesse tentado recrutar sem sucesso nomes famosos com Picasso e Matisse para pintar o mural, ele acabou por aceitar as recomendações de Abby e Nelson Rockfeller⁶² e contratar Rivera. A parte destes renomados artistas, muitos dos jovens que trabalharam no Rockfeller Center eram desconhecidos.

1.2 - O muralismo americano não desapareceu, mas se transformou.

Na década de 1960, alguns artistas associando o muralismo com propaganda, romperam com o muralismo mexicano. Artistas como Juan Soriano, José Luis Cuevas, líderes do movimento de ruptura, também conhecido como Geração da Ruptura⁶³ eram contra a arte mural por ser patrocinada pelo governo para uso político populista. Para eles, a arte mexicana havia se perdido entre os interesses do governo. José Luis Cuevas é um dos maiores representantes do chamado neo-figurativo. Em suas obras

⁶² Segundo Coffey, Abby e Nelson tentaram de muitas maneiras preservar o mural. Até sugeriram sua remoção e transferência para o MoMA, mas não conseguiram a aprovação dos fundos necessários para isto. Por fim, Rivera pintou numa menor escala uma versão deste mural no Palácio de Belas Artes no México.

⁶³ A *Generación de la Ruptura* surgiu na década de 50 em oposição ao muralismo mexicano. Os artistas deste movimento buscavam se afastar da tradição muralista e criar uma arte contemporânea refletindo as influências internacionais e sociais da época.

ele retrata o lado obscuro e marginalizado da sociedade mexicana. Nicolas Amoroso Boelcke nos fala que enquanto personagens de Cuevas são moradores de rua, prostitutas, mendigos, além de autorretratos e outras interpretações da condição humana que aparecem em desenho e cores distorcidas e estilizadas (figura: 2.31): “O conjunto da obra de Cuevas respira tranquilidade. Apesar das deformidades que costumam caracterizar seus personagens. (estes) Não têm gestos bombásticos” (Boelck, 2009:297)⁶⁴.

Figura 2.33:



Clase de Anatomía - 1989 - José Luis Cuevas retrata a miséria do mundo contemporâneo

Deste grupo de artistas conhecidos como Geração da Ruptura, destacamos também o muralista russo Vladímir Kibáltchitch ou simplesmente Vlady. Escapando das perseguições Stalinistas, Vlady e seu pai viveram em vários países europeus. Mudando-se para o México, o jovem Vlady ficou impressionado com as obras de Diego Rivera. No entanto, na década de 1950, Vlady se opôs ao realismo socialista dos muralistas Rivera, Orozco e Siqueiros e liderou uma geração de artistas que, continuando a fazer a pintura mural, muitas vezes comissionadas pelos governos, se recusou a fazer propaganda política. Como exemplo, em 1987, Vlady foi contratado pelo governo nicaraguense para produzir um mural para a entrada do palácio do governo. Vlady retratou os dramas das revoluções, a relação entre a arte e o poder entre outros problemas políticos, mas não fez referência à revolução ou ao governo sandinista (Driben, 2012).

⁶⁴ Tradução livre de “O conjunto de la obra de Cuevas respira tranquilidade. Pese a las deformidades que suelen caracterizar a sus personajes. Estos no tienen gestos ampulosos.”

Figura 2.34:



El Volcán Desde Arriba – Vlady

A partir dos anos 1950 o muralismo mexicano passa a ser questionado por ter se diluído demasiadamente entre as veias do poder. Esta chamada Geração da Ruptura critica o muralismo e seus compromissos políticos, e continua a fazer uma arte figurativa, inquisitiva, crítica e rebelde para questionar o realismo socialista.

Enquanto isso nos Estados Unidos, entre os anos 1940 e 1950, a cultura da espontaneidade retorna à cena nacional e internacional. Podemos observar este conceito de espontaneidade desde o início do século XX como os diálogos melódicos improvisados do Jazz. Esse espírito de improvisação e liberdade criadora do Jazz influenciou nos anos 50, o Rock n' Roll com sua rebeldia e imprevisibilidade, os concertos de rock ou Jam Band passam a ser imprevisíveis dependendo do público, do lugar e dos músicos. E mais tarde, nos anos 70, esta cultura da espontaneidade definirá *hip-hop* como símbolo de arte improvisada onde os artistas criam ritmos, letras durante *Rap battles* sem nenhum planejamento prévio.

Esta inovação musical se afasta das regras estabelecidas pela indústria cultural, se afasta da ideia de uma produção artística controlada e apela para uma liberdade criativa e uma espontaneidade que distancia a arte das instituições oficiais de poder. A possibilidade de improvisação permitiu aos músicos um diálogo direto e uma imediata conexão com os espectadores.

Segundo Daniel Belgrad, esta cultura de espontaneidade foi um reflexo da desilusão, derivada do pós-guerra e da Guerra Fria, com a possibilidade de uma organização social perfeita. Esta estética da espontaneidade, ainda segundo Belgrad, diferente do social realismo dos anos 30, evitou tratar tópicos políticos, mas estava, assim mesmo, enraizada em conceitos filosóficos que tiveram implicações políticas. Sobre estas preocupações filosóficas Belgrad (1998: 3) afirma:

Esta nova vanguarda cultural partilhava a crença de que o condicionamento cultural funcionava ideologicamente, encorajando a atrofia de certas percepções e a exageração de outras. Assumiram a responsabilidade de articular e despertar percepções que eram negadas ou truncadas pela cultura dominante. Na recuperação de uma "realidade" alternativa, fora das disciplinas mentais do liberalismo corporativo e da cultura de massa, viam a única base para uma mudança social radical construtiva ⁶⁵.

A cultura da espontaneidade seria uma alternativa à cultura hegemônica. Seria uma cultura capaz de romper com os canais tradicionais das autoridades culturais e criar uma estética espontânea buscando uma influência social fora dos canais políticos. Artistas, músicos, escritores e outros acreditavam que esta espontaneidade valorizava o subconsciente, libertando a produção artística das restrições do mundo racional e ideológico⁶⁶.

Embora estas ideias tenham surgido entre os modernistas nos anos 1920, foi no período entre e pós-guerras que elas encontraram as circunstâncias históricas adequadas para seu desenvolvimento.

No outono de 1929, logo após a quebra da bolsa de valores e o colapso da economia americana, um grupo de artistas e escritores radicais estabeleceram o John Reed Clubem Nova Iorque. Seus fundadores eram, em sua maioria, filiados ao Partido

⁶⁵ Tradução livre de "This new cultural avant-garde shared the belief that cultural conditioning functioned ideologically by encouraging the atrophy of certain perceptions and the exaggeration of others. They took upon themselves to articulate and arouse perceptions that were denied or truncated by the dominant culture. In the recovery of such an alternative "reality", outside the mental disciplines of corporate liberalism and mass culture, they saw the only basis for constructively radical social change".

⁶⁶ Os primeiros estudos sobre a espontaneidade nas artes foram publicados em 1966 por Michael Polanyi. Nele, Polanyi ele discute a ideia da criação espontânea e intuitiva afirmando que existe um conhecimento tácito, um conhecimento que possibilita e motiva o espírito criativo dos artistas. Mais recentemente, em 2010, Robert Nelson publicou "The Visual Language of Painting: An aesthetic analysis of representational technique" onde discute o papel da espontaneidade no surgimento de novas expressões artísticas, enfatizando a pintura figurativa. Ambos, relacionam espontaneidade e intuição nas decisões artísticas.

Comunista e tinham como objetivo catalisar suas energias para promoção de uma escola de artes que promovesse exposições artísticas e discussões enfatizado a teoria marxista⁶⁷. Na década de 30, muitos artistas tornaram-se membros do John Reed Club procurando criar uma arte que tivesse relevância histórica e social. No entanto, segundo Virginia Marquardt (1986:17):

No entanto, em 1934, o Partido Comunista iniciou a reorganização do Clube Marxista John Reed, a favor de uma organização menos sectária que apoiasse a Frente Popular contra a guerra e o fascismo. Esta reorganização resultou na criação do Congresso dos Artistas Americanos em 1936.⁶⁸

Ainda segundo Marquardt, o Congresso de Artistas Americanos se instalou no prédio onde a escola de artes se localizava e já em sua primeira edição, nos anos 1936-37, funcionou como um conselho consultivo que iria direcionar e influenciar os programas artísticos daquele grupo de artistas nova iorquinos.

O desapontamento com o comunismo e o fim no *New Deal* causaram a rejeição das políticas tradicionais pela vanguarda artística. Muitos artistas de vanguarda adotaram o comunismo na esperança de que seus talentos fossem usados para salvar a sociedade da Grande Depressão. Ao final de uma década, a desilusão com o comunismo os levou a gravitar em torno da abstração para assim distanciar sua arte da arte de propaganda Estalinista.

Em 1936, o Congresso de Artistas Americanos se encontrou dividido entre as políticas de Hitler e Stalin. Influenciados pelo Partido Comunista, o congresso decidiu por endossar o Pacto de Não-Agressão entre estes líderes provocando a dissidência de vários artistas. Entre eles, Mark Rothko, Meyer Shapiro e Adolph Gottlieb.

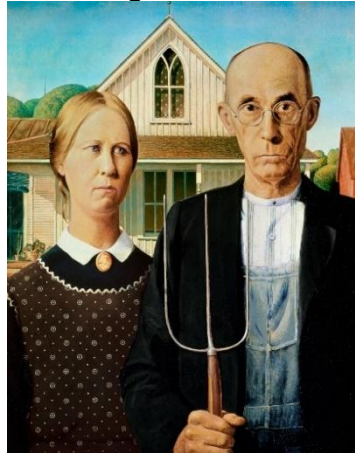
Ao mesmo tempo, artistas como Grant Wood continuavam a acreditar no Realismo Social como força de oposição ao fascismo. No entanto, esta forma de arte figurativa se afastava do Realismo Social quando repudiavam a vida urbana, o industrialismo, a

⁶⁷ A criação John Reed Club foi anunciada em novembro de 1929. Muitos conectam suas origens à periódico comunista *New Masses*, inspirado nas organizações revolucionárias culturais soviéticas e alemãs.

⁶⁸ "However, in 1934 the Communist Party initiated the reorganization of the Marxist John Reed Club in favor of a less sectarian organization that supported the Popular Front against war and fascism. This reorganization resulted in the establishment of the American Artists' Congress in 1936".

imigração e a influência europeia. Membros da Escola Regionalista americana, Wood, Benton e Curry representavam o tecido social da década da Depressão e o colapso da vida urbana, reclamando um estilo artístico americano voltado para a vida agrária, retratando o americano nativo e ordinário, cujos valores culturais reafirmavam, segundo eles, a beleza e as qualidades dos Estados Unidos.

Figura 2.35:



American Gothic, oil on beaverboard de Grant Wood, 1930 Fonte: The Art Institute of Chicago [American Gothic | The Art Institute of Chicago \(artic.edu\)](http://American Gothic | The Art Institute of Chicago (artic.edu))

Simultaneamente, segundo Roberta Dreon (2013: 5):

Uma das questões mais controversas está relacionada com a forte afirmação da identidade cultural americana feita pelos reformadores do New Deal em oposição à então dominante cultura europeia. Esta necessidade foi especialmente sentida no que diz respeito à criação do Índice de Design Americano, coordenado por Constance Rourke. De facto, não se tratava simplesmente de recuperar uma verdadeira identidade americana através da descoberta de artefactos capazes de expressá-la até mesmo nas profundezas das aldeias provinciais americanas. Pelo contrário, a necessidade era principalmente construir a identidade de uma comunidade imaginária autenticamente americana, recorrendo a tradições culturais não unitárias, compostas e altamente diferenciadas, escolhendo alguns aspetos em detrimento de outros e favorecendo de forma simplista as suas características comuns, rejeitando aquelas consideradas incompatíveis. Um exemplo marcante das implicações culturais e políticas deste projeto foi o afastamento dos produtos culturais dos nativos americanos, que eram considerados estranhos à verdadeira cultura americana⁶⁹.

⁶⁹ Tradução livre de *“One of the most controversial issues is connected with the strong affirmation of American cultural identity made by New Deal reformers in opposition to the then dominant European culture. This need*

O Abstracionismo também aparece nesta década de 1930, quando os Estados Unidos buscavam uma identidade artística própria. Notadamente, podemos citar o Museu Whitney que em 1935 abre uma exposição dedicada a pintura abstrata; a organização no ano seguinte, da Sociedade de Artistas Abstratos em Nova Iorque e a criação da Fundação Guggenheim em 1937, exclusivamente voltada para a arte abstrata. Ainda assim, o movimento somente alcançou proeminência após a Segunda Guerra Mundial.

Figura 2.36:



Yasuo Kuniyoshi "Little Joe With Cow" (1923) óleo sobre tela, 71.1 x 106.7 cm Fonte:Crystal Bridges Museum of American Art. [Yasuo Kuniyoshi and the Importance of Advocating for Artists \(AAA Series\) | Crystal Bridges Museum of American Art](#)

Figura 2.37:



Hans Hofmann – Landscape n. 103 circa 1940 Fonte Christie's - [Hans Hofmann \(1880-1966\) \(christies.com\)](#)

was especially felt with regard to the creation of the Index of American Design, coordinated by Constance Rourke. Indeed, it was not simply a question of recovering a true American identity through the uncovering of artefacts capable of expressing it as far as in the depths of American provincial villages. Rather, the need was primarily to build the identity of an imaginary authentically American community by drawing on non-unitary, composite and highly differentiated cultural traditions, choosing some aspects over others, and simplistically favoring their common features while rejecting those deemed incompatible. A striking example of the cultural as well as political implications of this project was the dismissal of native Indian cultural products, which were considered alien to true American culture."

No período posterior à Segunda Guerra Mundial e com o advento da Guerra Fria, a adoção da arte abstrata por muitos dos artistas dissidentes permitiu que eles produzissem uma arte apolítica e, portanto, segura, especialmente durante os anos do Macartismo americano.

Para Daniel Belgrad (1998) a cultura da espontaneidade e a negação do Realismo Social foi tanto uma fuga do Estalinismo, como também a rejeição da América como novo centro político.

Em seu artigo Wolfgang Paalen's Transnational Art Magazine DYN⁷⁰, Timur Alexander El Rafie (2019:95) cita a primeira edição da revista, publicada em abril/maio de 1942 na qual Wolfgang Paalen apresentou seu ponto de vista a respeito da arte, separando-se do surrealismo de Andre Breton e condenando o realismo como sendo reacionário, abrindo a discussão sobre a significância social do Expressionismo Abstrato.

O verdadeiro valor da imagem artística não depende da sua capacidade de representar, mas da sua capacidade de prefigurar, ou seja, da sua capacidade de expressar potencialmente uma nova ordem de coisas... Toda a pintura de propaganda realista é reacionária... Tudo o que abre caminho para novas possibilidades de experiência é revolucionário sem a necessidade de finalidades sobrepostas⁷¹.

A princípio esta rejeição da vanguarda ao realismo social não significou o abandono de uma arte figurativa e engajada. David Belgrad (1998: 20) afirma que:

Os surrealistas voltaram-se para uma revolução social a ser alcançada através da conversão das pessoas, através da arte, a uma maneira de pensar fora dos limites dos hábitos e das restrições sociais. Embora Breton tenha aliado os surrealistas aos comunistas por um tempo, ele rompeu com eles em 1929, afirmando que a revolução social não dependia apenas de uma mudança na ordem política, mas sim de uma mudança na consciência e na percepção...⁷²

⁷⁰ Wolfgang Paalen publicou seis volumes da revista DYN entre os anos 1942 e 1944, durante seu exílio no México. A revista reuniu renomados artistas como César Moro, Alexander Calder, Jackson Pollock entre outros.

⁷¹ Tradução livre de *"The true value of the artistic image does not depend upon its capacity to represent, but upon its capacity to prefigure, ie., upon its capacity to express potentially a new order of things...All realistic propaganda painting is reactionary...Everything that opens the new way for new possibilities of experience is revolutionary without the need of superimposed finalities."*

⁷² Tradução livre de *"The surrealists looked towards a social revolution to be achieved by converting people, through art, to a way to think outside the bounds of habits and social constraint. Although Breton had allied the surrealists for a time with the Communists, he had broken from them in 1929, asserting that social revolution depended not on a mere change of the political order, but on a change in conscience and awareness."*

Os surrealistas expressaram uma crítica profunda ao extremo racionalismo e se opuseram à ênfase na lógica, na razão, e na ordem, valorizando e explorando o subconsciente, o irracional e o caótico. O automatismo surrealista surgiu como uma reação à sociedade industrial e ao otimismo associado ao progresso tecnológico.

Podemos notar que ainda antes da improvisação do Jazz, os Impressionistas franceses no século XIX procuraram captar a atmosfera e as nuances da luz de uma forma mais improvisada e dinâmica.

A busca desta liberdade criadora, da interação ao vivo, da improvisação do momento, o contexto histórico pós-guerra, a emergência da Guerra Fria e o triunfo do liberalismo foram fatores que, combinados, fizeram surgir uma gama de abordagens artísticas que valorizavam a espontaneidade como o Expressionismo Abstrato, a pintura gestual, culminando com os movimentos de contracultura dos anos 60 e 70 celebrando a liberdade individual e a busca por expressões autênticas.

Esses movimentos questionavam a ênfase na racionalidade e exploravam o impulso criativo de uma forma não controlada. Artistas representantes do Expressionismo Abstrato buscavam uma arte espontânea e intuitiva. Jackson Pollock incorporou estes elementos criando um método intuitivo corporal (pintura gestual). Teresa L. Elbert (1978:139) descreve a técnica de Pollock como uma inovação diante ao que já estava estabelecido e, também diante de outros movimentos artísticos *avant-garde*. Assim descreve a autora:

A técnica de respingos de Pollock dispensa totalmente a figuratividade, seja ela geométrica, biomórfica ou antropomórfica, e, em vez disso, cobre a tela com sistemas lineares altamente energizados de pigmento de várias viscosidades. Rejeitando métodos tradicionais de pintura, como pinceladas, modelagem de representação e representação de profundidade (seja rasa como no Cubismo ou não), os respingos, arremessos, respingos, manchas e borrões de Pollock aplicam pigmentos de cores e substâncias diversas na tela em arranjos complexos que cancelam não apenas a ilusão de espaço, ainda central para o modernismo, mas todas as

hierarquias de forma e, acima de tudo, negam a "integralidade" e a "singularidade da imagem"⁷³.

Ao transferir a ênfase do racional ao emocional e intuitivo, o Expressionismo Abstrato se distanciou do social e estabeleceu a liberdade individual como centro criador e recetor da arte. Isto é, o artista compõe uma obra emocional, espontânea e abstrata, sem significado fixo, sem uma narrativa definida. O espectador é então convidado a se engajar ativamente com a obra, a explorar e interpretar a obra a partir de sua própria individualidade (experiências e emoções). Tal como nos concertos e shows de Jazz ou Rock n'Roll, a obra dialoga com o espectador de forma improvisada e espontânea.

Harold Rosenberg (1952) afirmou que a arte contemporânea é uma arena de ação e o artista é aquele que, em sua luta existencial, expressa sua individualidade através do gesto espontâneo. Para Rosenberg, a verdadeira expressão artística é um ato de liberdade de improvisação.

Voltando ao contexto histórico que favoreceram o retorno da cultura da espontaneidade, é importante lembrar que a desilusão e o desapontamento dos artistas encontram suas razões não apenas no holocausto nazista ou nos Gulags soviéticos, mas também nas bombas atômicas americanas em Hiroshima e Nagasaki. Este período pós-guerra, afirma Daniel Belgrad (1998) é marcada pela ascensão do corporativismo liberal, cuja ontologia e epistemologia é baseada no racional e tecnológico. Esta objetividade ligada ao racional em detrimento das percepções subjetivas criava uma separação entre a mente e o corpo. Enquanto a vanguarda artística considerava racional justamente o oposto, isto é, o racional é resultado da interação entre o corpo, as emoções e o intelecto. Belgrad observa que, como

⁷³ Tradução livre de *"Pollock's drip technique dispenses altogether with figuration, whether geometric, biomorphic or anthropomorphic, and instead proceeds to cover the canvas with highly energized linear systems of pigment of various viscosity. Rejecting such traditional painterly methods as brushwork, modeling representation and representation of depth (whether shallow as in Cubism or not), Pollock's drips, flings, splatters, patches and blots pigments of diverse colors and substance on the canvas in complex arrangements which cancel not only the illusion of space, still central to modernism, but all hierarchies of form, and above all deny the 'wholeness', and 'singleness of image'".*

consequência deste corporativismo liberal, ocorreu uma mudança na definição de intelectuais. Estes, diz Belgrad (1998), não se identificam mais como intelectuais, mas como poetas, escritores, artistas, etc. E é esta mesma vanguarda que vê a necessidade criar um vocabulário pois as concepções de Esquerda e Direita herdadas da Revolução Francesa tornaram-se obsoletas diante desta nova realidade.

Em 1936, Jackson Pollock participou de um workshop experimental promovido por Siqueiros em Nova Iorque. Uma década depois, quando fazia sua inscrição para Guggenheim *Scholarship*, Pollock afirmou⁷⁴:

Pretendo pintar grandes quadros móveis que funcionarão entre o cavalete e o mural.... Acredito que a imagem de cavalete seja uma forma moribunda, e a tendência do sentimento moderno é para o quadro de parede ou mural. Os quadros que contemplo pintar constituiriam um meio termo, como uma tentativa de apontar a direção do futuro, sem chegar lá completamente⁷⁵

A busca desta nova linguagem provocou um esforço dos artistas americanos em assimilar o automatismo surrealista à Figura: plana do cubismo. Esta vanguarda crítica a perspectiva ilusionista do surrealismo valorizando uma arte plana na superfície plana da tela. Barnett Newman, Mark Rothko e Adolph Gottlieb fizeram emergir uma das qualidades únicas do Expressionismo Abstrato ao afirmar “Queremos reafirmar o plano da imagem. Somos a favor das formas planas porque elas destroem a ilusão e revelam a verdade”.⁷⁶ Para esta vanguarda, o automatismo revelaria assim, a desintegração emocional e o desespero escondido no otimismo compulsório da civilização industrial (David Belgrad, 1998). Enfim, eles adotaram o automatismo surrealista combinado com as figuras planas cubistas para criar uma nova linguagem.

⁷⁴ Pollock, Jackson. “My Painting,” *Possibilities* no. 1 (Winter, 1947–48); quoted in [Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews \(moma.org\)](#) - (New York: The Museum of Modern Art, 1999).

⁷⁵ Tradução livre de “*I intend to paint large movable pictures which will function between the easel and the mural...I believe the easel picture to be a dying form, and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mural. The pictures I contemplate painting would constitute a halfway state, as an attempt to point out the direction of the future, without arriving there completely*”. Em [Pollock statements sourcebook.pdf \(winthrop.edu\)](#).

⁷⁶ Tradução livre de “*We wish to re-assert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth*”. Carta escrita por Mark Rothko e Adolph Gottlieb ao editor de artes do New York Times. Este documento de 1943 é também conhecido como Manifesto Rothko. Transcrito do documento original localizado nos arquivos do Smithsonian Museum. [Rothko Manifesto: Modernity for the Modern Artist | Studio2a](#).

O Expressionismo Abstrato surgiu durante a Segunda Guerra Mundial quando alguns artistas passaram a rejeitar tanto o realismo como alguns estilos abstratos. No início, eles estavam em favor do potencial mostrado pelo surrealismo, para depois, entretanto, rejeitar a perspectiva ilusionista herdando, contudo, os conceitos de subconsciente e a técnica do automatismo para a produção de uma arte pura. Do Cubismo, esta vanguarda adotou o uso de formas planas, a ideia de múltiplos e simultâneos pontos de vista. Sobretudo, o Expressionismo Abstrato se recusou a definir o significado de suas obras, deixando para o espectador esta responsabilidade. Esta desconstrução da autoridade é a característica política do Expressionismo Abstrato, isto é, para o Expressionismo Abstrato não importa tanto o que o artista expressa, mas que ele se expresse. Essa liberdade conceitual permite que o espectador interprete a obra de arte a partir de suas experiências pessoais, não relacionadas com a intenção do artista na obra. O artista é livre para expressar-se através da obra de arte e o espectador, livre para entendê-la. Em outras palavras, a desconstrução da autoridade na produção artística do Expressionismo Abstrato pode ser observada tanto no processo criativo como na recepção da obra. Esta inovação estética é também uma característica política ao reconhecer no indivíduo o poder criativo e interpretativo de uma obra de arte.

Um dos exemplos desta arte espontânea é a obra *Mural* de Jackson Pollock. Diz a lenda que ele observou uma tela por semanas, para pintar em uma só noite este imenso painel. A curadora do museu Guggenheim Megan Fontanella observa que Pollock começou a pintura no verão de 1943 e provavelmente a terminou no início do outono. O *Mural*, cujo conteúdo é obviamente mais emocional do que social, marca o início de uma história de sucesso do Expressionismo Abstrato. Para Pollock significou sua liberação artística e econômica. Peggy Guggenheim lhe deu plena liberdade de criação quando o comissionou para a obra e com esta comissão ele pode se dedicar integralmente à criação artística.

Vale lembrar que uma das características do Expressionismo Abstrato é a escala monumental das pinturas, o que facilita a imersão do espectador na obra.

Figura 2.38:



Jackson Pollock pintura em grande escala denominada Mural (1943) Fonte The Guggenheim Museum [Jackson Pollock, "Mural", 1943 | The Guggenheim Museums and Foundation](#)

As pinturas em larga escala de carácter psicológico ou metafísico tomaram o lugar dos grandes murais e sua arte engajada. Parte pela mudança de perspectiva dos artistas enfrentando e respondendo aos problemas históricos postos pela Segunda Guerra Mundial; parte pelas ações do governo que, percebendo o carácter apolítico do Expressionismo Abstrato, abraçaram esta arte espontânea como expressão da liberdade americana.

A arte espontânea surgiu como resposta à Segunda Guerra Mundial em oposição ao advento da cultura corporativa liberal americana. Vale lembrar que a Grande Depressão afetou o mundo das artes. O liberalismo corporativo, em crise, somente sobreviveu com a introdução de grandes modificações instituídas pelo *New Deal* de Franklin Delano Roosevelt. Segundo Belgrad (1998), no entanto, o advento da Segunda Guerra Mundial pôs fim ao *New Deal* e o período pós-guerra assinalou uma nova fase na qual o liberalismo corporativista passa a depender dos gastos federais para estabelecer o consumo de massas. Não é mais o controle tecnológico que determina a coesão social, mas o burocrático.

Já na introdução de seu livro sobre a cultura da espontaneidade, Belgrad (1998:1) afirma que:

Na verdade, uma compreensão precisa da vida intelectual e cultural americana na década pós-guerra depende do reconhecimento da existência de uma estética coerente da espontaneidade e da sua experiência social⁷⁷.

Diz ainda que (Belgrad, 1998:1):

“(...) o impulso de valorizar a improvisação espontânea percorre como um fio longo através do tecido cultural do período, manifestando-se também no jazz bebop, na música, na dança moderna e na arte de performance, na escultura em cerâmica e em escritos filosóficos, psicológicos e críticos”⁷⁸.

A cultura da espontaneidade desafiou a predominância das tradições estéticas em favor de uma cultura mais inclusiva e plural. Belgrad chega a afirmar que, neste sentido, o Expressionismo Abstrato teve uma significação social. Muitos de seus artistas tem suas origens nas classes trabalhadoras ou imigrantes, tais como Pollock que era um “garoto” da zona rural do Wyoming, ou Theodoros Stamos, filho de imigrantes gregos, ou ainda Adolph Gottlieb e Lee Krasner ambos, segunda geração de judeus americanos.

Esta multiplicidade étnica criou o que Mikhail Bakhtin (2006) denominou heteroglossia⁷⁹, isto é, uma situação em que o artista não se representa enquanto indivíduo único em sua obra, mas, ao contrário, ele aparece como uma multiplicidade de vozes com diferentes orientações e pontos de vista.

Em sua teoria, Bakhtin refere-se à coexistência de múltiplas vozes, discursos e perspectivas dentro de um contexto cultural. Assim, a linguagem – no nosso caso a linguagem artística - não é homogênea, mas um campo de interação onde diferentes vozes e ideologias dialogam em constante mudança.

⁷⁷ Tradução livre de “Indeed, an accurate understanding of American intellectual and cultural life in the postwar decade depends on recognizing the existence of a coherent aesthetic of spontaneity and its social experience”

⁷⁸ Tradução livre de “(...) the impulse to valorize spontaneous improvisation runs like a long thread through the cultural fabric of the period, appearing also in bebop jazz, music, in modern dance and performance art, in ceramic sculpture, and philosophical, psychological, and critical writings.”

⁷⁹ Para Bakhtin a característica fundamental da linguagem é que cada palavra ou expressão é moldada por uma variedade de influências sociais, históricas e culturais. A isso ele chama de heteroglossia pode ser encontrada em várias formas de discurso, incluindo o discurso artístico.

Neste sentido, ainda que o Expressionismo Abstrato reflita sobre a liberdade individual criadora, recetores refletem as várias vozes e discursos presentes na sociedade.

Se ao recetor o Expressionismo Abstrato permite uma multiplicidade de interpretações da obra de arte - uma vez que cada espectador traz suas próprias experiências, emoções e referências para interpretar a obra de arte; ao criador também é permitido uma variedade de abordagens e estilos. Por exemplo, enquanto Pollock utilizou a pintura gestual e o *dripping*, Mark Rothko buscou nas formas, cores e simplificação para sua expressão artística.

A ideia de constante interação entre diferentes vozes e discursos é um ponto importante para compreensão e interpretação deste movimento artístico que se propõe individualista, mas que, ao mesmo tempo, promove a liberdade e a diversidade cultural e artística na criação e interpretação da obra de arte.

É esta heteroglossia que confere ao Expressionismo Abstrato um caráter aberto no qual o artista não assume a autoridade de determinar o significado de sua obra, permitindo que diferentes vozes e perspectivas coexistam e interajam umas com as outras.

A ironia reside quando esta forma de arte, criada a partir da crítica ao modelo cultural americano, passa a representar a escola de arte americana dentro e fora do país.

1.3 - Surgido da rejeição do uso da arte como propaganda, o Expressionismo Abstrato se transforma no veículo oficial do Estado americano.

Como vimos, nas décadas de 1940 e 1950, os artistas atacaram suas telas com cores e formas abstratas e vigorosos movimentos gestuais expressando emoções individuais profundas e temas universais resultantes da ansiedade pós-Segunda Guerra Mundial. Esses pintores roubaram a cena artística europeia e se reuniram em Nova Iorque, preparando o palco no qual os Estados Unidos pretendiam emergir como potência cultural mundial. Este movimento foi comumente denominado de Expressionismo Abstrato.

Também já vimos que podemos encontrar as raízes do Expressionismo Abstrato no Surrealismo, no pensamento Freudiano e no *Zeitgeist*, especialmente em suas manifestações no início da década de 40. Sabemos que muitos artistas migraram para os Estados Unidos no período pós-guerra criando um círculo artístico e intelectual inovativo no coração de Nova Iorque. Assim, a chamada Escola de Nova Iorque produziu um grande número de obras de arte que eram segundo David e Cecile Shapiro “deliberada e programaticamente divorciado de qualquer coisa em toda a história da arte oriental ou ocidental”⁸⁰ (1990: 01). Embora muitos dos que adotaram esta nova estética tenham vindo do Realismo Social, eles passaram a considerar as atividades políticas e sociais da arte como fúteis e sem sentido. Para o Expressionismo Abstrato, a validade da experiência interior e a sua autenticidade é considerada mais real, mais verdadeira do que fatos e aparências. A arte, segundo eles, é uma expressão do si-mesmo para si-mesmo. Uma celebração do indivíduo.

Numa entrevista com William Wright em 1950⁸¹, Jackson Pollock reconhece a arte como parte do momento histórico ao mesmo tempo que afirma que seu significado está dentro de si mesmo:

William Wright: Sr. Pollock, na sua opinião, qual é o significado da arte moderna?

Jackson Pollock: A arte moderna para mim não é mais do que a expressão dos objetivos contemporâneos da era em que estamos a viver.

W.W.: Os artistas clássicos tinham algum meio de expressar a sua época?

J.P.: Sim, fizeram-no muito bem. Todas as culturas tiveram meios e técnicas de expressar os seus objetivos imediatos... O que me interessa é que hoje os pintores não precisam recorrer a

⁸⁰Tradução livre de “*deliberately and programmatically divorced from anything in the entire history of art East or West*”

⁸¹ Esta entrevista foi gravada por William Wright no verão de 1950. Encontrada digitalizada e editado por Maria Càmano no site [Blog DV | Jackson Pollock: An Interview \(artedv.com\)](http://Blog DV | Jackson Pollock: An Interview (artedv.com))

um tema fora de si próprios. Eles trabalham de uma fonte diferente. Trabalham de dentro para fora⁸²

Pollock afirma ainda no *My Painting* que⁸³:

Quando estou na minha pintura, não estou consciente do que estou a fazer. É apenas após um tipo de período de "familiarização" que vejo o que tenho estado a fazer. ...a pintura tem uma vida própria. ...É apenas quando perco o contacto com a pintura que o resultado é uma confusão. Caso contrário, há uma harmonia pura, uma troca fácil, e a pintura sai bem.

O Expressionismo Abstrato criou uma linguagem na pintura, uma metáfora visual cujo alvo é a emoção e o sentir. Muitos dos artistas eram ainda membros do Partido Comunista e alguns permaneceram engajados politicamente, ainda que não vinculassem sua arte às funções políticas e sociais. Eles se dividiram entre os seguidores de Trotsky e os de Breton. O primeiro exilado pelo Estalinismo, e o segundo estava por liderar o movimento surrealista. Ambos criticavam o uso da arte como arma e instrumento do Estado e defendiam a liberdade da criação artística. Em 1939 o manifesto Trotsky-Breton garantiu ao artista politicamente engajado o apoio de produzir sua arte livre de qualquer compromisso social e político. Este texto refere-se aos perigos dos regimes totalitários e as tentações da arte burguesa, mas acima de tudo, o Manifesto defende a liberdade da criação artística:

A livre escolha destes temas e a ausência de todas as restrições no alcance das suas explorações - são possessões que o artista tem o direito de reivindicar como inalienáveis. No domínio da criação artística, a imaginação deve escapar a todas as restrições e, sob nenhum pretexto, permitir-se ser colocada sob vínculos. Àqueles que nos instam, quer para hoje quer

⁸² Tradução livre de "**William Wright.**: *Mr. Pollock, in your opinion, what is the meaning of modern art?*

Jackson Pollock.: *Modern art to me is nothing more than the expression of contemporary aims of the age that we're living in.*

W.W.: *Did the classical artists have any means of expressing their age?*

J.P.: *Yes, they did it very well. All cultures have had means and techniques of expressing their immediate aims....The thing that interests me is that today painters do not have to go to a subject matter outside of themselves. They work from a different source. They work from within.*

⁸³ Tradução livre de "When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of "get acquainted" period that I see what I have been about. ...the painting has a life of its own. ...It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well."

para amanhã, a consentir que a arte se submeta a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com a sua natureza, damos uma recusa categórica e reiteramos a nossa intenção deliberada de manter a fórmula: liberdade completa para a arte⁸⁴.

Este Manifesto foi assinado por Andre Breton e Diego Rivera, mas acredita-se que Leon Trostsky participou de sua confecção.

Nessa mesma época, a vanguarda também se torna desinteressada da política e se transforma num caminho para uma no *l'art pour l'art*, rejeitando o Figurativo. Segundo Clement Greenberg (1940) a *avant-garde* é uma nova criação, e é difícil. Porque é difícil, ela afasta as massas e recebe apoio das elites. Para ele, o afastamento das massas não é apenas natural, como também não é importante. O importante é a expressão do artista, não o que ele quer expressar. O Expressionismo Abstrato propunha esquecer todas as manifestações anteriores e criar uma cultura original, individualista e desligada da realidade social.

Não por coincidência, nesta mesma época notamos a ascensão do Existencialismo de Sartre, a improvisação do jazz, o teatro do absurdo, o *zeitgeist* dos anos 40 e 50, enfim, movimentos artísticos e culturais que ainda procuravam responder muitas das indagações surgidas desde o período entre guerras.

Não foi apenas o Expressionismo Abstrato que evitou o figurativo, outras ideologias abstratas também o fizeram nas primeiras décadas do século XX. Mas o Expressionismo Abstrato também questionou a validade do construtivismo, da desordem representacional e do individualismo do Renascimento em Picasso, Ernst, Miró e outros. Apesar dessas críticas e negações, e do desespero em criar algo novo, os expressionistas conservaram, por exemplo, a ideia de Kandinsky que cores e formas puras evocam emoções e dos Surrealistas herdaram o conceito de

⁸⁴ Manifesto for an Independent Revolutionary Art. Signed by Andre Breton and Diego Rivera. [Diego Rivera \(marxists.org\)](http://marxists.org) Tradução livre de "*The free choice of these themes and the absence of all restrictions on the range of his exploitations –these are possessions which the artist has a right to claim as inalienable. In the realm of artistic creation, the imagination must escape from all constraint and must under no pretext allow itself to be placed under bonds. To those who urge us, whether for today or for tomorrow, to consent that art should submit to a discipline which we hold to be radically incompatible with its nature, we give a flat refusal and we repeat our deliberate intention of standing by the formula complete freedom for art*".

subconsciente ainda que para eles, este deveria ser revelado sem a mediação narrativa.

Sobre isso, segundo Leon Golub (1955), a natureza do Expressionismo Abstrato seria:

- A eliminação de qualquer “tema” em favor do espontâneo e das qualidades impulsivas da experiência;
- A liberdade do pincel, do discurso, das técnicas de improvisação do movimento, da organização do movimento e da ativação do plano de trabalho. Enfim, o Expressionismo Abstrato é: “não referencial e difusa; para os esforços extenuantes de seus praticantes, é diferente em relação a qualquer envolvimento intenso e ideacional do artista”⁸⁵ (Golub, 1955: 146).

Figura 2.39:



Mark Rothko, *Underground Fantasy*, c. 1940 Fonte: National Gallery of Art. [Underground Fantasy \(nga.gov\)](http://nga.gov) No início da carreira, Mark Rothko utilizou uma arte semi-Figurativa para retratar a solidão dos usuários do metrô.

⁸⁵ Tradução livre de “non-referential and diffuse; for its practitioners’ strenuous efforts, it is different in regard to any intense, ideational involvement of the artist”

Figura 2.40:



Mark Rothko, *Orange and Tan*, 1954 Fonte: National Gallery of Art [Orange and Tan \(nga.gov\)](https://www.nga.gov) Esta obra atesta a contínua busca pela simplificação que o artista dedicou até o fim de sua vida.

O Expressionismo Abstrato refletiu, inferiu e procurou responder a um tempo histórico específico, a um sujeito histórico daquele tempo, aos problemas e questões suscitadas por aquela realidade. Esses problemas colocados pela objetividade afligiram artistas como De Kooning, Pollock, Rothko, entre outros. Eles, partindo da sua subjetividade, criaram um movimento revolucionário, uma reflexão estética inovativa que buscava essencialmente a liberdade.

A ideia da particularidade se decompõe em individualismo, e a liberdade passa a ser usada como instrumento do Estado para propaganda da nação que emergia como líder do “mundo livre”.

Contraditoriamente, os visionários de uma realidade onde a arte, sua criação e Recepção estariam livres de qualquer atividade política e social, passaram a ser utilizados para promoção do projeto político do Estado americano.

1.3.1 - O triunfo da pintura americana.

Os Estados Unidos projetaram-se após a Segunda Guerra como líder mundial. O país que tinha “resgatado” o mundo do fascismo, que tinha inventado a bomba atômica, que tinha um crescente parque industrial com altos níveis de empregabilidade precisava de uma identidade cultural. Este seria o século americano e deveria, portanto, espelhar o otimismo nos outros países envolvidos na reconstrução pós-guerra. Os Estados Unidos, para além do domínio político, militar e econômico, começaram a traçar os planos para uma liderança cultural mundial. No intuito de construir esta identidade cultural, na década de 1950 a Agência Nacional de Inteligência penetrou e influenciou um grande número de organizações culturais através de patrocínios e outras ações filantrópicas.

Neste período, a CIA por meio de outras agências governamentais como o CCF - *Congress for Cultural Freedom* (CCF) organizou e financiou congressos culturais, exposições artísticas e concertos dentro e fora dos Estados Unidos. Também publicou e traduziu renomados autores, cujas ideias coincidiam com as do governo americano e seu credo. Segundo Frances Stonor Saunders (2013), o *Congress for Cultural Freedom*, sob a direção da CIA, foi a peça central na criação da propaganda cultural americana. Segundo a autora o CCF possuía escritórios em 35 países, financiou exposições artísticas, congressos culturais, publicações, prêmios, leilões de arte e muitas outras atividades que se alinhavam com o *American Way*. Mais especificamente, a CIA através de várias fachadas, patrocinou a arte abstrata em contraposição com qualquer outra manifestação artística com conteúdo social. Esta agência participou anonimamente de conselhos curatoriais de museus, bibliotecas e galerias evocando a liberdade intelectual, ao mesmo tempo em que vinculava e utilizava a arte ao serviço das políticas do governo americano durante a Guerra Fria.

Muitos respeitados artistas, intelectuais e críticos de arte participaram do Congresso para Liberdade Cultural. Todos suspeitavam do envolvimento do governo através da CIA na instituição, mas tal envolvimento é negado ainda nos dias atuais. Em um artigo publicado em 1977, Bruce Cook faz uma resenha do livro de Diana Trilling *We Must*

March My Darlings.⁸⁶ Livro em si não é importante para o nosso contexto, o que nos importa aqui é o fato que Diana Trilling foi membro executivo do *American Committee for Cultural Freedom*, associado com o *Congress for Cultural Freedom* e nesta resenha Cook cita Trilling afirmando que “Mesmo antes de entrar para o conselho executivo do Comitê Americano, eu estava ciente, e era minha impressão que todos os outros membros do conselho estavam cientes, que o organismo internacional ao qual estávamos associados era provavelmente financiado pelo governo (1977:1-2)⁸⁷ e completa dizendo “Suspeitamos fortemente que a Fundação Farfield, que nos disseram que apoiava o congresso, era um filtro para o dinheiro do Departamento de Estado ou da CIA”⁸⁸. Para Cook, coube a indagação de como inteligentes membros do *American Committee* puderam acreditar que a liberdade cultural pudesse ser comprada com o dinheiro da CIA, como puderam acreditar que o dinheiro viria sem que comprometessem seu próprio trabalho. Por fim, Cook conclui que entre a metade da década de 50 até o governo de Kennedy “os intelectuais liberais anticomunistas que compunham os membros do Comitê Americano nada fizeram para desagradar seus benfeitores” (1977:2)⁸⁹.

Em 1974, Melvin Lask⁹⁰, então editor do *The Wall Street Journal*, refuta qualquer papel manipulativo da CIA dentro do *Congress for Cultural Freedom* dizendo “O Congresso para a Liberdade Cultural nunca foi isso, embora a maior parte do apoio financeiro

⁸⁶ Esta resenha faz parte dos arquivos da CIA e teve seu acesso liberado em 2004. Pode ser encontrado no link: [WHEN GIANTS WALKED THE LAND \(cia.gov\)](http://www.cia.gov/library/publications/the-land/when-giants-walked-the-land)

⁸⁷ Tradução livre de “*Even before I came onto the executive board of the American Committee, I was aware, and it was my impression that everyone else on the board was aware, that the international body with which we were associated was probably funded by the government.*”

⁸⁸ “*We strongly suspected that the Farfield Foundation which we were told supported the congress, was a filter for the State Department or CIA money*” Tradução livre

⁸⁹ Tradução livre de “*the anti-Communist liberal intellectuals who made up the membership of the American Committee did nothing at all to displease their benefactors*”

⁹⁰ *Letters to the Editor. Encounter and the CIA*. Documento pertencente aos arquivos da CIA, liberado para consulta em 2004. [WHEN GIANTS WALKED THE LAND \(cia.gov\)](http://www.cia.gov/library/publications/the-land/when-giants-walked-the-land)

tenha vindo, como agora se sabe, de fundações americanas, muitas das quais derivaram os seus fundos da CIA”⁹¹.

Por que o Expressionismo Abstrato? Como vimos anteriormente, o Expressionismo Abstrato pode ser descrito como um movimento antiautoritário, próximo ao anarquismo e niilismo. Como podemos então associar este movimento com o Macartismo e sua política autoritária quando os dois reinaram solenes durante o mesmo período histórico? Procuraremos desenvolver algumas possíveis respostas a esta indagação nas linhas seguintes.

Para Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato surgiu como respostas não apenas dos artistas, mas da sociedade atemorizada pelos movimentos comunistas como explica Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (2011: 103):

Sob Harry Truman, que presidiu os Estados Unidos entre 1945 e 1953, os sentimentos antissoviéticos se intensificaram a ponto de todo questionamento da política internacional norte-americana ser visto como suspeito. O patriotismo chegou a extremos e, evidentemente, não havia espaço para qualquer debate político genuíno. Foi justamente nesse contexto que a vanguarda artística norte-americana se consolidou. Paralelamente, a *Partisan Review* passou por mudanças significativas, adotando uma linha editorial mais conservadora e associada ao liberalismo. A necessidade de se separar arte e política era defendida tanto por críticos, como por artistas. Para Greenberg, essa separação era mesmo uma pré-condição para a arte de qualidade.

No final dos anos 50, o Expressionismo Abstrato encerra a busca pela identidade de um movimento artístico americano iniciada nos 30. É nesta década que se pode observar críticos, museus e publicações artísticas promovendo o Expressionismo Abstrato como nunca um movimento tinha sido até então. Nas faculdades de Artes, os jovens professores eram treinados como Expressionistas Abstratos e assim eles ensinaram as gerações seguintes. Segundo Shapiro (1990: 339):

Ao contrário de períodos anteriores, toda a arte parecia ser direcionada para um único tipo de expressão. (...) A alavanca que elevou o Expressionismo Abstrato ao pico que alcançou como

⁹¹ Tradução livre de *“The Congress for Cultural Freedom was never that, although most of the financial support came, as is now well known, from American foundations many of which derived their funds from CIA”*.

a arte quase oficial da década, suprimindo outros tipos de pintura num grau até então inconcebível na nossa sociedade, era um braço do governo dos Estados Unidos⁹².

O mesmo governo que patrocinava, exercia a censura nas artes. A mensagem era clara: o governo americano não permitiria a exibição de artes evocando comunismo, crimes que ameaçavam a segurança americana ou pessoas que se recusassem a responder às questões dos comitês congressionais do Macartismo.

Ainda de acordo com Shapiro (1990: 340):

Entre os artistas e organizações atacados em algum momento por um comité do Congresso estavam: o Conselho Municipal de Los Angeles, o Museu de Dallas, o Museu Metropolitano, a Federação Americana de Arte que circulava uma exposição chamada '100 Artistas Americanos do Século XX', os murais de Orozco na New School for Social Research, os murais de Diego Rivera em Detroit e o mural de Anton Refrigier criado com fundos federais para o Rincon Annex Post Office em São Francisco⁹³.

Quase que qualquer estilo artístico poderia ser um alvo em potencial das perseguições do Macartismo e independente disto, o Expressionismo Abstrato, negando qualquer filiação ideológica, tornou-se o favorito do governo.

As regras estipuladas pela CIA permitiam todo o tipo de suporte ao movimento. Desde usar instituições legítimas disfarçando a extensão do interesse americano ao promover aquela arte, passando pela nomeação de agentes como membros diretores de conselhos curatoriais em museus, conselhos editoriais em publicações artísticas, até o investimento financeiro para organização de exposições e compra de obras de artes.

Shapiro (1990) observa que em 1960, John Canaday afirmou que um artista desconhecido tentando exibir sua arte em Nova Iorque não encontraria uma única galeria, a não ser que este estivesse criando a mesma forma de arte Expressionista

⁹² Tradução livre de " Unlike earlier periods, all art seemed to be funneled toward one type of expression. (...) The lever that lifted Abstract Expressionism to the peak it achieved as the quase-official art of the decade, suppressing other kinds of painting to a degree not therefore conceivable in our society, was an arm of the United States government".

⁹³ Tradução livre de " Among the artists and organizations attacked at some point by one congressional committee or another were: The Los Angeles City Council, the Dallas Museum, the Metropolitan Museum, the American Federation of Art circulating an exhibit called '100 American Artists of the Twentieth Century', the Orozco murals at the New School for Social Research, the Diego Rivera murals in Detroit, and the Anton Refrigier mural created with federal funds for Rincon Annex Post Office in San Francisco".

Abstrata. Para apoiar sua teoria sobre a predominância das obras expressionistas abstratas, o autor também cita Adam Gopnik que acreditava que o domínio monolítico daquela forma artística condenou duas gerações de realistas a viver na obscuridade e circular seus *still-life* quase como no *samizdat*.

Connor Cruise O'Brien (2017: 80) escreveu anos depois: "A beleza da operação... foi que escritores de primeira linha, que não tinham interesse em servir a estrutura de poder, foram induzidos a fazê-lo involuntariamente"⁹⁴. O mesmo pode se dizer para a maioria dos críticos e staff de museus e galerias. Este foi, por exemplo, o caso do Museu de Arte Moderna apoiando substancialmente o Expressionismo Abstrato numa escala nunca vista.

Ainda nos anos 50, alguns intelectuais começaram a perceber que o apoio ao Expressionismo Abstrato não tinha relação com os valores que professavam, ao contrário, eram diretamente opostos. O afastamento dos artistas da sua verdade mais pura, o empobrecimento das discussões políticas, o consenso forjado, a obsessão com os estudos americanos e a ideia da singularidade americana, a transformação da desilusão comunista em anticomunismo foram ideias e práticas recorrentes durante a Guerra Cultural.

Como discute Gregory Gilbert (2023), em seu artigo *The Intersection of Abstract Expressionist and Mass Visual Culture—An Historiographic Overview*:

Um dos tópicos mais importantes relacionados com a associação do Expressionismo Abstrato com a cultura visual de massas é a predominância da Segunda Guerra Mundial em todos os meios de comunicação durante os primeiros anos do movimento. A imagem da guerra na arte expressionista abstrata é um importante indicador dessa interseção, mas grande parte dela é representada através de formas altamente abstratas e sinais cujas origens e significados precisam de ser identificados e decodificados⁹⁵.

Segundo Petras (1999):

⁹⁴ Tradução livre de "the beauty of the operation...was that writers of the first rank, who had no interest in serving the power structure, were induced to do so unwittingly".

⁹⁵ Tradução livre de "One of the most important topics regarding the alignment of Abstract Expressionism with mass visual culture is the dominance of World War II within all forms of media during the early years of the movement. Wartime imagery in Abstract Expressionist art serves as significant evidence of this intersection, but much of it is represented through highly abstract forms and signs whose sources and meanings need to be identified and decoded." <https://doi.org/10.3390/arts12020064>

O que era particularmente bizarro sobre esta coleção de intelectuais financiados pela CIA não era apenas o seu partidarismo político, mas a pretensão de que eram buscadores desinteressados da verdade, humanistas iconoclastas, intelectuais de espírito livre ou artistas pelo próprio amor à arte, que se contrapunham aos "engajados" corrompidos e aos "puxa-sacos" da casa do aparato stalinista⁹⁶.

Em 20 de maio de 1967, num artigo publicado sob o título *“Speaking Out: I’m Glad the CIA is “immoral”*, Thomas Braden descreve como a CIA distribuía fundos para operações secretas em todos os campos e em diversos países além dos Estados Unidos⁹⁷. O dinheiro vinha da CIA e, portanto, era de se esperar que estas organizações (museus, galerias, revistas etc.) agissem de acordo com os interesses da agência, ou seja, interesses anticomunistas.

Neste período, os jornais, os congressos e outras manifestações e organizações culturais, abandonaram o pensamento crítico. O silêncio cobriu qualquer criticismo a diversos acontecimentos históricos. Nos Estados Unidos, os inúmeros linchamentos ocorridos no Sul, as práticas imperialistas americanas na Guatemala, Irão, Grécia, Coreia, deixando milhões de mortos são alguns dos exemplos “esquecidos” pelas manifestações artísticas.

O outro lado desta moeda era o patrocínio de sinfonias, exposições artísticas, concertos, grupos teatrais, cantores de jazz e ópera com o objetivo explícito de neutralizar o sentimento europeu antiamericano e criar uma apreciação pela cultura e arte americana.

O Expressionismo Abstrato foi a expressão da arte americana do período e Jackson Pollock representava esta expressão americana como ninguém. Sua arte era impetuosa, individualista, sem refinamento e sem remorsos (Sandler, 1970).

⁹⁶ Tradução livre de “What was particularly bizarre about this collection of CIA-funded intellectuals was not only their political partisanship, but their pretense that they were disinterested seekers of truth, iconoclastic humanists, free spirited intellectuals, or artists for art’s sake, who counterposed themselves to the corrupted “committed” house “hacks” of the Stalinist apparatus.”

⁹⁷ Este documento não apenas relata como os fundos eram utilizados, mas como as relações políticas eram estabelecidas segundo este agente da CIA da época. Para ler o artigo na íntegra no link [Braden, Saturday Evening Post, 20 May 1967 | Clarion \(cambridgeclarion.org\)](#)

A CIA e seus agentes infiltrados no Museu de Arte Moderna alocaram vastas somas de dinheiro para a promoção de pintores e pinturas Expressionistas Abstratas como antídoto à arte com conteúdo social. Em uma entrevista para a Granada Television em junho de 1975, Thomas Braden, agente da CIA na época e um dos responsáveis pela distribuição dos fundos, afirmou:

Penso que o orçamento para o Congresso da Liberdade Cultural num ano em que estive encarregado era cerca de 800.000 a 900.000 dólares, o que incluía, naturalmente, o subsídio para a revista do Congresso, a *Encounter*. Isso não significa que todos os que trabalhavam para a *Encounter* ou todos os que escreviam para a *Encounter* soubessem alguma coisa sobre isso. A maioria das pessoas que trabalhava para a *Encounter* e todos, exceto um dos homens que a dirigiam, não tinham ideia de que era financiada pela CIA⁹⁸.

Para completar, Eva Cockcroft (1974:40) afirma "As funções das operações secretas da CIA e dos programas internacionais do Museu Moderno eram semelhantes".⁹⁹ Museus passaram a comprar em grande quantidade pinturas Expressionistas Abstratas de artistas vivos numa escala surpreendente. Os preços destas obras alcançaram números inimagináveis. Revistas e publicações artísticas criaram o gosto artístico para o Expressionismo Abstrato. As exposições eram organizadas com a colaboração entre as instituições e o governo numa velocidade também nunca vista.

Nos anos 50, a necessidade de expurgar o Realismo Social fez com que a CIA, utilizando o dinheiro público, infiltrasse na imprensa e nos museus, promovesse artistas, comprasse e vendesse obras de arte. O Expressionismo Abstrato e sua negação das características sociais e políticas da arte serviram como instrumento de conformismo e arma anticomunista.

Toda esta operação foi feita através do *Congress for Cultural Freedom* fundado em 1950 com a ideia de promover ou patrocinar organizações e projetos de esquerda que

⁹⁸ Para ler a entrevista completa ver o link: [Congress for Cultural Freedom \(spartacus-educational.com\)](http://spartacus-educational.com)
Tradução livre de " *I think the budget for the Congress of Cultural Freedom one year that I had charge of it was about \$800,000, \$900,000, which included, of course, the subsidy for the Congress's magazine, Encounter. That doesn't mean that everybody that worked for Encounter or everybody who wrote for Encounter knew anything about it. Most of the people who worked for Encounter and all but one of the men who ran it had no idea that it was paid for by the CIA.*"

⁹⁹ Tradução livre de " *The functions of both the CIA's undercover operations and the Modern Museum's International programs were similar*".

fossem anticomunistas. O CCF foi considerado por Eric Pullin (2013) a maior operação secreta da CIA durando desde sua fundação até 1967. Em 1966 e 1967 o *New York Times* e a revista de esquerda *Ramparts* expuseram a relação entre a CIA e o CCF tornando suas atividades inúteis. Muitos dos documentos que comprovam esta ligação ainda são seguros e, portanto, não acessíveis à pesquisa. Em 2013 uma nova diretiva da CIA estabeleceu que os documentos poderiam ser revistos ao custo de \$72 dólares por hora. Os documentos do CCF encontram disponíveis para consulta sob pedido e estão organizados em seções com metros e metros de caixas contendo documentos que podem ou não serem relevantes a pesquisa.

Em outras palavras, através de depoimentos, entrevistas e artigos de ex-agentes da CIA e recipientes de fundos do CCF, podemos concluir que o Macartismo e a CIA adotaram o Expressionismo Abstrato como única forma de arte aceitável manipulando as ideias que este movimento tinha de liberdade ao mesmo tempo em que, ironicamente, transformaram artistas ligados às ideias comunistas, em milionários.

A ascensão do Expressionismo Abstrato como vanguarda e a sua posição de arte oficial/original americana, por si só, aponta uma contradição. Um movimento que se propunha apolítico, que defendia *l'art pour l'art*, se transformou em *art-as-a-weapon*.

O CCF tornou-se o oficial promotor das exposições da arte Expressionista Abstrata, também promoveu revistas e plataformas políticas a críticos que fossem favoráveis ao movimento. O Congresso organizou inúmeras exposições nos anos 50, entre elas "*The New American Painting*" que circulou em várias cidades europeias entre os anos 1958-59 e outros importantes shows como "*Modern Art in the United States*" (1955) e "*Masterpieces of the Twentieth Century*" (1952). Mas as obras do Expressionismo Abstrato têm como uma das características suas enormes dimensões, assim era caro mover essas exposições ao redor das grandes cidades. Assim museus e milionários foram convidados a participar deste projeto. Entre os participantes, se Nelson Rockefeller, cuja mãe era cofundadora do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Rockefeller foi um dos principais patrocinadores do Expressionismo Abstrato e o MoMA foi contratado pelo Congresso para Liberdade Cultural para organizar as mais

importantes exposições. Vale lembrar que o então chefe operativa da CIA Thomas Braden era também secretário executivo do Museu de Arte Moderna em 1949.

De acordo com um artigo do *The Independent*¹⁰⁰, existem duas fontes de financiamento da arte expressionista abstrata pela CIA: Donald Jameson - um agente da CIA - e Tom Braden - ex-chefe da divisão de Organizações Internacionais (IOD), que é 'o escritório da CIA que "liderava" o Congresso pela Liberdade Cultural e a revista Encounter' (de acordo com cia.gov).

A CIA viu nos princípios do Expressionismo Abstrato uma ideia de anticomunismo, uma ideologia de liberdade. Um movimento não figurativo, divorciado das questões históricas e sociais, politicamente silencioso serviu convenientemente aos projetos do governo americano durante a guerra fria. Ainda nesse artigo, Donald Jameson afirmou que:

Reconhecemos que este era o tipo de arte que nada tinha a ver com o realismo socialista... Moscovo naqueles dias era muito feroz nas suas denúncias de qualquer tipo de não conformidade... Assim, poderíamos raciocinar de forma bastante adequada e precisa que qualquer coisa que eles criticassem tanto e tão fortemente merecia apoio de uma forma ou de outra¹⁰¹.

E prossegue:

Mas penso que o que realmente fizemos foi reconhecer a diferença. Reconheceu-se que o Expressionismo Abstrato era o tipo de arte que tornava o Realismo Socialista ainda mais estilizado, rígido e confinado do que era. E essa relação foi explorada em algumas das exposições¹⁰².

A CIA e seus agentes não economizaram dinheiro para promover este movimento que era a antítese do Realismo Social e que foi adotado como a verdadeira expressão do pensamento americano. Considerado uma inovação artística para o novo panorama mundial, o Expressionismo Abstrato foi usado não apenas nos Estados Unidos, mas

¹⁰⁰ O artigo completo pode ser lido no [Modern art was CIA 'weapon' | The Independent | The Independent](#) *The Independent* de 22 de outubro de 1995.

¹⁰¹ Citado no artigo do *The Independent* em 22 de outubro de 1995. Tradução livre de "We recognized that this was the kind of art that did not have anything to do with socialist realism... Moscow in those days was very vicious in its denunciation of any kind of nonconformity... So, one could quite adequately and accurately reason that anything they criticized that much and that heavily was worth support in one way or another."

¹⁰² Tradução livre de "But I think that what we did really was to recognise the difference. It was recognised that Abstract Expressionism was the kind of art that made Socialist Realism look even more stylised and more rigid and confined than it was. And that relationship was exploited in some of the exhibitions."

internacionalmente, para atacar politicamente artistas que utilizassem a estética realista ou representacional invocando questões histórico-sociais.

A CIA, suas organizações culturais e os artistas apolíticos dominaram as visões sobre as artes durante a Guerra Cultural/Guerra Fria. O dogma que o artista podia se desconectar do engajamento político foi disseminado e ainda é efetivo atualmente. Ironicamente, a utilização deste dogma evidencia sua própria impossibilidade.

Os efeitos das ações da CIA e a guerra cultural ainda são presentes. A partir daí criou-se e difundiu-se uma ideia de artistas apolíticos, separados das lutas populares e engajamentos sociais das classes trabalhadoras e, conseqüentemente, artistas próximos às elites e prestigiosas fundações.

A Escola de Pintura Americana, a Arte Americana, a Pintura Gestual evocava a arte pela arte, a liberdade de criação, o desinteresse pela recepção dos significados da obra de arte, enfim uma arte individualista e não representativa, afastada deliberadamente de qualquer engajamento político ou social. Foram estas características que coincidiram com o projeto político do governo e que permitiram a CIA patrocinar e controlar este movimento artístico, dominando o cenário nacional e internacional por uma década inteira.

Ainda que artistas como Pollock, De Kooning e outros não pudessem prever a repercussão que suas ideias tiveram quando utilizadas pelo governo, a CIA somente pode efetuar seus projetos porque os fundamentos daquele movimento possibilitaram. Sobre a participação consciente ou não destes artistas neste projeto de governo, Shapiro (1990: 342) afirma que:

Embora os artistas que fizeram esta arte geralmente já não fossem políticos (incluindo aqueles que o foram em algum momento do passado), estavam, em geral, de acordo com a política oficial, não apenas com a sua fixação na ameaça comunista, mas também no seu desprezo

pela arte Figurativa, especialmente a arte política de esquerda dos Realistas Sociais na América¹⁰³.

E prossegue:

Se esses fatores não dissipassem completamente as dúvidas sobre a sua utilização como parte do aparato de propaganda do estabelecimento, podiam consolar-se, como os artistas inevitavelmente fazem, nos registos de exposições. Poucos provavelmente questionarão os propósitos para os quais as suas pinturas são exibidas, desde que sejam, de facto, ampla e regularmente mostradas.¹⁰⁴

Ao longo do processo histórico vimos que determinados tipos de arte depois denominados como movimentos artísticos necessitam de artistas do mesmo modo que necessitam de patrocinadores e até mesmo de críticos. Assim foi o Renascimento onde o poder político e a ideologia eram quase um só corpo com as artes e seus artistas. Isto é, tanto o artista como seu patrocinador ou mecenas, sabiam o que estavam transmitindo ao seu público.

O Expressionismo Abstrato, no entanto, tem um carácter de exceção na história da arte contemporânea, porque as propostas dos artistas ligados ao movimento eram diretamente em oposição ao que o movimento foi amplamente utilizado e promovido.

Seria o Expressionismo Abstrato uma forma de arte dominante se não fosse a interferência da CIA e do governo americano? De acordo com os críticos, sim, possivelmente. O movimento tem valor estético e representa as ansiedades daquele período histórico. Seus artistas foram impelidos pelas circunstâncias históricas a agir, “no entanto, no processo global de trabalho, o sujeito realiza a posição teleológica de modo consciente, mas sem ter condições de prever todos os condicionamentos e todas as consequências de sua atividade” (Magalhães, 2007: 17).

Ainda segundo Magalhães (2007: 21):

¹⁰³ Tradução livre de “Although the artists who made this art were generally no longer political (including those who had been at some time in the past), they were on the whole in accord with official policy, not only with its fixation on the Communist menace but also in their disdain for figurative art, especially the left-wing political art of the Social Realists in America.”

¹⁰⁴ Tradução livre de “If these factors did not entirely allay qualms about their employment as part of the establishment propaganda apparatus, they could take comfort, as artist inevitably do, in the exhibition records. Few are ever likely to argue about their purposes for which their paintings are exhibited just so long they are in fact widely and regularly shown.”

A arte é o lugar privilegiado da expressão da subjetividade, é a possibilidade concreta de afirmação da personalidade. Significa a escolha que uma subjetividade realiza sobre a forma de tratar conflitos que estão diretamente ligados à sua própria personalidade e a sua generalidade.

Assim, artistas como Rothko, Pollock, De Kooning trataram suas indagações relacionadas à realidade social em que viviam. As suas necessidades interiores foram motivadas pela existência material-concreta.

A crítica ao Realismo Social, a desilusão com o comunismo, a necessidade de criar uma resposta após as guerras e as crises que marcaram a primeira metade do século XX foram questões que levaram os artistas a adotarem diferentes respostas, afirmando seu ato de liberdade. No entanto, as respostas encontradas pelo Expressionismo Abstrato serviram como *art-as-weapon* na guerra cultural e na criação de uma imagem favorável dos Estados Unidos diante do mundo.

Importante ressaltar que a Guerra Cultural a que estamos nos referindo é aquela promovida, sob diversos aspectos, pela CIA durante a Guerra Fria visando, sobretudo atacar o comunismo e seus adeptos nacionais e internacionais, ao mesmo em que tentava também neutralizar os sentimentos contra o imperialismo. Stonor Saunders descreve muitas das estratégias utilizadas pela agência de inteligência americana tais como a promoção e subsídio de arte e literatura anti comunista, a contratação ou patrocínio de intelectuais e revistas que promovessem os valores democráticos americanos, o suporte a arte não-Figurativa abstrata entre outras ações que culminam com a organização do Congresso pela Liberdade Cultural (*Congress for Cultural Freedom*) que foi, segundo Petras (1999:1) "uma espécie de NATO cultural que agrupava todo o tipo de esquerdistas e direitistas "anti-estalinistas" ¹⁰⁵.

O poder com o qual estas políticas culturais agiram como um antídoto contra a arte com claro contexto político social, da mesma forma em que promoveram a ideia do indivíduo e sua liberdade de criação representada pelo Expressionismo Abstrato. Como afirma Saunders (1999: 275):

¹⁰⁵ Tradução livre de "a kind of cultural NATO that grouped together all sorts of "anti-Stalinist" leftists and rightists".

Uma das características extraordinárias do papel que a pintura americana desempenhou na Guerra Fria cultural não é o fato de ter feito parte do empreendimento, mas sim o de um movimento que se declarava tão deliberadamente apolítico poder tornar-se tão intensamente politizado¹⁰⁶.

O Expressionismo Abstrato tem indiscutível valor estético e significância para além da manipulação que sofreu durante a Guerra Cultural. Jackson Pollock, protótipo desse movimento, afastou-se da estética regionalista¹⁰⁷ para ser o pioneiro num estilo de pintura completamente diferente em estilo e forma. Criou uma pintura baseada na improvisação e na aplicação gestual da tinta enfatizando uma estética experimental que refletia a ideologia do pós-guerra nos Estados Unidos. Ou nas palavras de Gaken Johnson (2002: 180):

Após os horrores de duas Guerras Mundiais e uma depressão, e com a erosão da vida americana assolada por um consumismo já não disfarçado, incluindo a mercantilização da própria obra de arte, o que poderia ser pintado agora? Foi neste contexto que Lyotard se pergunta: "O que queremos da arte hoje?" E ele responde: "Bem, que ela experimente, que deixe de ser apenas moderna"¹⁰⁸.

Para Serge Guilbaud, a estética do Expressionismo Abstrato baseava-se na liberdade de criação, liberdade esta simbolizada pela pintura gestual, pela improvisação e experimentação. Uma estética que propunha um modelo social de reforma baseado na autonomia do indivíduo, ao que Clement Greenberg e Harold Rosenberg vão definir como "a arte pela arte".

Numa entrevista em 1992¹⁰⁹, Clement Greenberg vai negar, ou melhor minimizar a influência do Departamento de Estado americano no sucesso do Expressionismo Abstrato. Para ele, o Departamento de Estado agiu quando o movimento já havia

¹⁰⁶ Tradução livre de *"One of the extraordinary features of the role that American painting played in the cultural Cold War is not the fact that it became part of the enterprise, but that a movement which so deliberately declared itself to be apolitical could become so intensely politicized"*.

¹⁰⁷ Pollock adotou esta escola nos anos em que foi aluno de Benton para depois romper com a estética regionalista rejeitando a arte figurativa e o consenso cultural.

¹⁰⁸ Tradução livre de *"After the horrors of two World Wars and a depression, then with the erosion of American life beset by a consumerism no longer disguised, including the commodification of the artwork itself, what could be painted now? It was against this context that Lyotard asks himself: "What do we want of art today?" And he answers, "Well, for it to experiment, to stop being only modern."*

¹⁰⁹ A completa entrevista de Robert Burstow com Clemente Greenberg em 1992 pode ser encontrada no link [On Art and Politics | Frieze](#).

alcançado o sucesso nos Estados Unidos e na Europa. Assim respondeu Greenberg a estas questões:

"Esse sentimento de desilusão com a arte europeia estava de alguma forma ligado a uma desilusão com a política europeia?

Não, isso surgiu nos últimos 10 ou 15 anos com académicos como Serge Guilbaut e talvez Tim Clark. Isso foi muito disparate e ainda é - como o Departamento de Estado apoiou a arte americana e essa parte da Guerra Fria, e assim por diante? Foi apenas depois de a arte americana ter conquistado reconhecimento em casa e no estrangeiro, principalmente em Paris, que o Departamento de Estado disse que agora podemos exportar isso. Eles não tinham se atrevido a fazer isso antes disso. A batalha estava ganha"¹¹⁰.

Nesta mesma entrevista ele admite não se importar com o fato que a CIA ou outra agência governamental investisse dinheiro no Congresso para a Liberdade Cultural e assim descreve o seu sentimento quanto a sua participação neste Congresso:

"Por que se juntou ao Comité Americano para a Liberdade Cultural? Para combater o companheirismo de viagem, para combater a simpatia pela Rússia ou simpatia pelo estalinismo. Como se sentiu quando surgiram as revelações sobre o organismo-mãe, o Congresso para a Liberdade Cultural, ter sido financiado pela CIA? Não me incomodou muito. Eu sabia na altura que havia dinheiro da CIA ou do governo em algum lugar, e não senti que tivesse feito muito; nem senti que tivesse comprometido alguém, porque o dinheiro do governo foi fornecido sem quaisquer condições"¹¹¹.

Greenberg (Burstow, 1994) defende uma arte que não necessita de explicações. Para ele o Expressionismo Abstrato era esta "arte pela arte" como toda arte deveria ser.

A arte por amor à arte, é isso que defendo. Estou a simplificar, mas penso na direção certa, para eliminar as irrelevâncias. Na arte, não se estabelecem prescrições, embora gostasse de o fazer em relação às fotos de Mapplethorpe. Acho algumas delas repulsivas. (...)

¹¹⁰ Tradução livre de: Was that sense of disillusionment with European art in any way linked with a disillusion with European politics? No, that came up in the last 10 or 15 years with academics such as Serge Guilbaut and maybe Tim Clark. 2 That was a lot of shit and still is - how the State Department supported American art and that part of the cold war, and so forth? It was only after American art had made it at home and abroad, principally in Paris, that the State Department said we can now export this stuff. They hadn't dared to before that. The fight had been won.

¹¹¹ Tradução livre de "Why did you join the American Committee for Cultural Freedom? To combat fellow-travelling, to combat sympathy for Russia, or sympathy for Stalinism. How did you feel when the revelations came out about its parent body, the Congress for Cultural Freedom, having been funded by the CIA? It didn't bother me much. I knew at the time that there had been CIA or government money somewhere around and I didn't feel that it had done much; nor did I feel that it had compromised anybody because the government money was fed without any conditions."

Eu continuo a afirmar 'arte por amor à arte', embora haja um limite, como há para tudo¹¹².

Tudo isto considerado, nos faz concluir que o valor da arte, sua criação e Recepção está sempre relacionado com a sua realidade histórica. Seja quando os artistas respondem a esta realidade, ou quando a produção e recepção artística é utilizada para atender as necessidades de um específico projeto político. Ainda que não seja direta e transparente esta relação aparece com o Regionalismo e a Depressão e o Expressionismo Abstrato e a Guerra Fria.

A influência que do muralismo mexicano nos Estados Unidos pode ser observada na criação de programas do governo que patrocinavam as artes como o *New Deal, Works Progress Administration*. A Grande Depressão proporcionou o ambiente para uma arte pública de conteúdo social, assim como um contexto que permitiu que alguns artistas americanos aceitassem e seguissem as ideologias marxistas dos artistas mexicanos.

No final dos anos trinta, e até 1942, o *New Deal* chegou ao fim. A depressão económica tinha terminado e a intervenção dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial transformou o país numa superpotência. Como parte do esforço para projetar o seu poder e ideologias, os Estados Unidos iniciaram um período de 'caça às bruxas', destacadamente com o Macartismo, perseguindo artistas e intelectuais que se acreditava serem comunistas.

O muralismo parecia possuir tudo aquilo que esta política não queria promover. Consequentemente, não é uma surpresa que o movimento artístico subsequente, o Expressionismo Abstrato, tenha estabelecido uma rutura com o regionalismo americano, o realismo social e, claro, a influência da arte mexicana. A nova geração de artistas americanos acreditava que a arte deveria ser apolítica. Ou como Greenberg (Burstow, 1994) se referiu:

¹¹² Tradução livre de "Art for arts sake, that's where I'm at. So I'm simplifying, but I think in the right direction, to get the irrelevancies out of the way. In art you don't lay down prescriptions, though I'd like to on Mapplethorpe's photos. I think some of them are revolting. (...) I still say 'art for art's sake', while there's a limit as there is to everything."

Após a guerra, não direi que os Expressionistas Abstratos fugiram da política, mas a abandonaram. Pollock tinha sido comunista. Não sei se ele era membro do Partido ou não. Nunca lhe perguntei. Eles perderam todo o interesse, todos eles.¹¹³

Mesmo Greenberg não pode negar a influência da política na produção e na crítica das artes neste período:

Como este foi um período tão ativo e volátil em termos de política, isso não se refletiu na arte e na crítica de arte? Nada disso... bem, talvez em algum lugar.¹¹⁴

Era o despertar de um novo momento histórico e a arte urbana estava também em transformação.

1.4 - Os anos pós-guerras e a relativa obscuridade do muralismo.

A presença da arte mural nos Estados Unidos não se limita aos anos 1920 a 1950. Em 1913, Edwin Howland Blashfield público uma série de seis palestras apresentadas no Instituto de Arte de Chicago em março de 1912¹¹⁵, nas quais eram discutidas as demandas da pintura mural e seu valor.

Até este período, no entanto, a pintura mural americana era, essencialmente, decorativa. Esta situação se modifica quando artistas e críticos passam a demandar uma nova aproximação à pintura mural, insistindo que os murais deveriam participar da realidade cotidiana. Eles estavam cansados das temáticas alegóricas e sujeitos históricos distanciados da realidade contemporânea.

Até os anos 1930, os termos “pintura decorativa” e “pintura mural” eram aceitas como sinônimos, como afirmou Sheldon Cheney (in Patterson, 2000: 06). As novas demandas aproximaram os artistas do movimento modernista e abriram as discussões

¹¹³ Tradução livre de "After the war, I won't say the Abstract Expressionists fled politics but they abandoned it. Pollock had been a communist. I don't know whether he belonged to the Party or not. I never asked him. They lost all interest, the whole lot of them.

¹¹⁴ Tradução livre de "As this was such an active, volatile period in politics, didn't any of this get into the art and the art criticism? Not a bit of it ... well, maybe somewhere."

¹¹⁵ Estas palestras foram digitalizadas e estão disponíveis em formato original [Full text of "Mural painting in America: the Scammon lectures delivered before the Art Institute of Chicago, March 1912, and since greatly enlarged / by Edwin Howland Blashfield." \(archive.org\).](#) ou [Mural painting in America : the Scammon lectures delivered before the Art Institute of Chicago, March 1912, and since greatly enlarged / by Edwin Howland Blashfield. : Blashfield, Edwin H. : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) ambos pertencem à coleção do Whitney Museum of American Art.

sobre a pintura mural. A essas discussões soma-se a forte influência do muralismo mexicano. Os murais se modificam, modificando também sua forma. Muitos dos murais criados sob os auspícios do WPA/FAP eram predominantemente realizados em painéis móveis e pintados em telas, ainda que alguns ainda utilizassem frescos.

Esta mobilidade tornou a discussão sobre o que constitui a arte mural ainda mais complexa, pois agora ela não está comprometida com a área em que foi realizada. Deixando de lado as técnicas, Patterson observa que os murais da FAP nos anos 1930 foram criados para a comunidade e para o consumo democrático. Assim, neste período a pintura mural ganhou mais audiência. Ganhou também a preferência de muitos artistas como Ben Shahn, Benton entre outros. Para estes artistas o mural, ao contrário do cavalete, possibilitava que a pintura se tornasse uma possessão pública. Criando uma arte pública que expressa a vida cotidiana, a sociedade se aproximava da arte, não apenas a compreendia, mas também se identificava com ela.

No entanto, nos anos pós-guerras, o modelo da arte elitista e dirigida para o mercado retoma seu lugar. Para alguns artistas e críticos, o muralismo e sua associação com a propaganda política e com o populismo causou danos à arte. Para eles era necessário recuperar a autonomia da arte em oposição a esta “*poor art for poor people*”. Entre estes críticos ao muralismo estavam Clement Greenberg¹¹⁶, o poeta Octávio Paz¹¹⁷, o artista Jackson Pollock e, curiosamente o próprio David Alfaro Siqueiros que criticou o muralismo por se tornar extremamente politizado ao invés de se ocupar com as questões sociais mais amplas.

A interferência ou mesmo o controle do governo sobre o muralismo, seja ele no México revolucionário, na Itália Fascista ou ainda nos Estados Unidos do *New Deal*, provocou

¹¹⁶ Em 1939 Clement Greenberg publicou o artigo “*Avant-garde and Kitsch*” revisado e novamente publicado em 1965 onde definia sua crítica a arte figurativa e defendendo a arte com as tradições artísticas europeias. Por seus artigos, ele foi considerado instrumental na aparente despolitização da arte moderna nos anos 50. Muitos destes artigos podem ser encontrados na coletânea *Art and Culture: Critical Essays, Beacon Press Edition Unstated*, 1965

¹¹⁷ Octavio Paz por sua vez, comenta que as pessoas veem os muralistas como santos. “*La gente mira sus pinturas como los devotos miran las imágenes sagradas.*” Octavio Paz, *Los privilegios de la vista. Arte de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 201.

o fortalecimento da arte mural tanto no campo estético como em seus significados, porém esta mesma interferência será a causa de seu declínio durante a Guerra Cultural.

1.5 - Os murais e o exílio durante a Guerra Fria

Nascida como uma arte decorativa, a pintura mural articulou um repertório visual a uma prática política funcionando como instrumento de comunicação e coesão social. Este engajamento social encontrou um “terreno perigoso” durante a Guerra Fria, mais especificamente, durante o Macartismo americano. A linguagem clara e democrática dos murais era inconveniente para as políticas governamentais.

Artistas, escritores e cineastas, antecipando o período de censura e perseguições que estava a surgir nos Estados Unidos, aceitaram o convite do presidente mexicano Lazaro Cárdenas (1934-1940) e se mudaram para o México¹¹⁸. A maioria deles eram artistas afro-americanos interessados em estudar e trabalhar com os artistas mexicanos no *Taller de Gráfica Popular*¹¹⁹. Para Melanie Anne Herzog (2019)¹²⁰ no início dos anos 50, México tornou-se num refúgio para artistas afroamericanos que procuravam escapar das políticas repressivas das Guerra Fria e do racismo exacerbado dos Estados Unidos da América. A autora complementa que a ideia de uma arte para ajudar os analfabetos e pobres a resgatar suas identidades foi também um dos atrativos para estes artistas. Entre esse primeiro grupo de exilados americanos no México encontramos Elizabeth Catlett, Charles White, entre outros.

¹¹⁸ Uma discussão mais aprofundada sobre o exílio dos artistas americanos no México durante os anos 40 e 50 pode ser encontrada no livro *Cold War Exiles in Mexico U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance* de Rebecca M. Schreiber publicado em 2008. Nele, a autora discute este exílio cultural como uma resposta à repressão estatal americana durante a Guerra Fria.

¹¹⁹ O *Taller de Gráfica Popular* foi fundado por Leopoldo Mendez, Luis Arenal e Pablo O’Higgins de uma separação destes artistas da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários. Diane Miliotes escreveu *The Taller de Gráfica Popular: What May Come* onde a criação, atuação e importância do TGP.

¹²⁰ Melanie Anne Herzog discute as motivações e atuações de artistas afroamericanos que buscaram auto exílio no México em seu artigo *African American Artists in Mexico* que é parte do livro organizado por Eddie Chambers sobre a presença negra na arte americana (,,,) *The Routledge Companion to African American Art History*. New York: Taylor & Francis 2019

Figura 2.41:

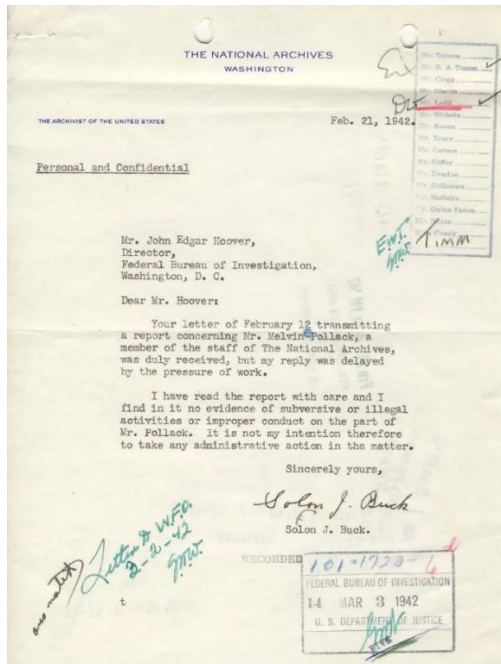


Elizabeth Catlett *Sharecropper* 1952. © Catlett Mora Family Trust / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque – Museu de Arte da Filadélfia

Quando o presidente Truman assinou a Ordem Executiva 9835 ¹²¹, em 1947, tornando oficial a lista de organizações “subversivas”, agências do governo e o setor privado encontraram bases legais para a discriminação. Qualquer um e qualquer ideia podia ser incluída na lista dos “desleais”. Muitas das organizações e pessoas que tiveram seus nomes colocados na “Lista Negra” eram artistas.

¹²¹ [Executive Orders Disposition Tables | National Archives](#) . Esta Ordem Executiva pode ser lida na íntegra no link [Executive Order 9835—Prescribing Procedures for the Administration of an Employees Loyalty Program in the Executive Branch of the Government | The American Presidency Project \(ucsb.edu\)](#) como parte do projeto da Universidade de Santa Barbara sobre a Presidência Americana.

Figura 2.42:



Documentos tornados públicos em 2020, entre eles esta carta descrevendo a investigação do funcionário Melvin Pollack como sendo livre de atividades comunistas. Acervo do Arquivos Nacional publicada no blog do *National Center of Declassification/ National Archives* [pollack-archives-letter.jpg \(1085x1409\)](https://www.nationalarchives.gov.uk/pollack-archives-letter.jpg) (wp.com)

O medo de serem convocados a depor nos tribunais e comitês macartistas, a segregação racial, a perseguição as ideias progressistas impedia a criação, distribuição e exibição das produções artistas que representassem qualquer pensamento crítico social.

Muitos artistas, seguindo seus predecessores, optaram por se exilar no México. No exílio, eles denunciaram os limites da retórica democrática e a frágil ideia de inclusão social americana.

Naturalmente, estas expressões artísticas não encontraram lugar dentro dos Estados Unidos e muitos destes artistas se encontravam na Lista Negra Macartista. Agravando a situação, muitos pintores afro-americanos que já haviam confrontado a rápida ascensão do Expressionismo Abstrato, encontravam poucas oportunidades nas galerias inter-raciais em cidades como Nova Iorque e Chicago na década de 1950. Assim descreve Rebecca Schreiber (2008: IX):

O primeiro grupo a chegar após a Segunda Guerra Mundial era composto por artistas visuais, muitos dos quais eram afro-americanos, que foram para a Cidade do México para estudar ou trabalhar ao lado de artistas mexicanos no Taller de Gráfica Popular (Ateliê de Artes Populares) no final da década de 1940 e início da década de 1950. Esses artistas incluíam Elizabeth Catlett, Charles White, John Wilson e Margaret Taylor Goss Burroughs. O maior número de exilados da Guerra Fria, aqueles que foram incluídos em listas negras na indústria cinematográfica de Hollywood, começou a se mudar para a Cidade do México e Cuernavaca no início da década de 1950¹²².

E continua:

Para os artistas e escritores afro-americanos, a discriminação racial após a Segunda Guerra Mundial os deixou desiludidos com a perspectiva de igualdade racial nos Estados Unidos. A associação do governo dos EUA de organizações antirracistas ao Partido Comunista também impulsionou ainda mais o exílio de artistas e escritores afro-americanos dos Estados Unidos¹²³.

A autora ressalta que ainda que estes exílios tenham se iniciado com o convite do Presidente Cárdenas, quando a maioria dos artistas e escritores se mudaram para o México para escapar do Macartismo, ele não era mais o presidente do país e, embora o México carregasse uma tradição em abrigar refugiados políticos, as pressões do governo americano vão enfraquecer este compromisso e algumas “deportações extraoficiais” passaram a ocorrer no final dos anos 50. Os refugiados que chegaram no México anteriormente, passaram a ajudar os recém-chegados a se estabelecer.

Segunda Schreiber (2008: 3):

Durante a Segunda Guerra Mundial, Catlett e outros afro-americanos de orientação política à esquerda reconheceram a hipocrisia de afro-americanos lutando contra o ódio racial no exterior enquanto enfrentavam discriminação nos Estados Unidos. No período pós-Segunda Guerra Mundial, os afro-americanos ficaram cada vez mais frustrados com a persistência da violência racial e das leis de segregação racial (Jim Crow). Esse sentimento de traição e indignação é

¹²² Tradução livre de “The first group to arrive following World War II consisted of visual artists, many of whom were African American, who went to Mexico City to study or to work alongside Mexican artists at the Taller de Gráfica Popular (Popular Arts Workshop) in the late 1940’s and early 1950’s. These artists included Elizabeth Catlett, Charles White, John Wilson, and Margaret Taylor Goss Burroughs. The largest number of Cold War exiles, those blacklisted from the Hollywood film industry, started relocating to Mexico City and Cuernavaca during the early 1950s.

¹²³ Tradução livre de “For the African American artists and writers, the racial retrenchment following World War II left them disillusioned with the prospect of racial equality in the United States. The U.S. government’s conflation of antiracist organizations with the Communist Party further compelled the exile of African American artists and writers from the United States.”

evidente em seu trabalho artístico, como na pintura "Freeport" (1946) de Charles White, que representava o assassinato de um soldado negro e seu irmão em Freeport, Long Island¹²⁴.

Figura 2.43:



Freeport, Columbia, 1946 Charles White publicado no *The Magazine Antiques* em dezembro de 2023. [Hand of an Angel; Eye of a Sage - The Magazine Antiques](#)

Um outro exemplo da arte denunciando o racismo nos Estados Unidos neste período é a obra-prima de John Wilson¹²⁵. Intitulada *O Incidente*, a obra retrata uma família negra assistindo com terror, pela janela de sua casa, membros da *Ku Klux Kan* retalhando o corpo linchado de um homem negro. Sobre a motivação de Wilson para a criação deste mural, Daniel Fuller (2020) reflete que:

Entre 1877 e 1950, ocorreram mais de 4.000 assassinatos em todo o país de afro-americanos, e multidões mataram 360 pessoas. Todos os estados americanos, exceto quatro, testemunharam linchamentos. Essas atrocidades, atos de terror racial, nunca foram punidas.

¹²⁴ Tradução livre de "During World War II, Catlett and other left-wing African Americans recognized the hypocrisy of African Americans fighting a war against race hatred abroad while they experienced discrimination in the United States. During the post-World War II period, African Americans grew increasingly frustrated with the persistence of racial violence and Jim Crow laws. This sense of betrayal and outrage is evident in their artistic work such as Charles Whites painting Freeport (1946), which represented the murder of a black soldier and his brother in Freeport, Long Island".

¹²⁵ John Wilson realizou os estudos para o mural *O Incidente* em seu estúdio no México. Wilson viveu no México de 1950 a 1956, frequentando La Esmeralda, a escola nacional de arte na Cidade do México. Enquanto o Expressionismo Abstrato mantinha seu status no mundo das artes, Wilson optou por abraçar o realismo social em seus murais como instrumento de seu próprio ativismo.

As vítimas eram em sua maioria ignoradas. Em "The Incident", Wilson tenta dar-lhes uma voz¹²⁶.

Figura 2.44:



John Woodrow Wilson, *Study for the mural "The Incident,"* 1952; opaque and transparent watercolor, ink, and graphite, 17 by 21 1/4 inches. All images courtesy the Yale University Art Gallery, New Haven.

Atualmente uma reprodução deste mural, que continua a ser representativo de uma era, faz parte de uma exibição móvel conhecida como *Reckoning with The Incident: John Wilson 's Studies for a Lynching Mural*.

Entre os anos 1960 e 1970 foram os artistas afro-americanos que obtiveram um significativo impacto na cultura americana. Rebecca Schreiber (2008: XIX) afirma que:

Embora o mural como uma forma artística amplamente utilizada tenha ressurgido nos Estados Unidos no contexto do Movimento das Artes Negras, ele sobreviveu em grande parte através do trabalho de artistas afro-americanos no México, assim como daqueles que projetaram murais para faculdades negras no Sul durante as décadas de 1940 e 1950¹²⁷.

Na década de 1960, observamos que a arte mural estava ligada às comunidades imigrantes e afro-americanas. Neste sentido, devemos observar as origens da comunidade mexicana em Chicago. Um documentário da rede pública de televisão

¹²⁶ Tradução livre de "Between 1877 and 1950, there were more than 4,000 murders nationwide of African Americans, and large mobs killed 360. All but four American states saw lynchings. These atrocities, acts of racial terrorism, were never punished. Victims were mostly unacknowledged. In *The Incident*, Wilson attempts to give them a voice."

¹²⁷ Tradução livre de "While the mural as a widely used artistic form reappeared in the United States within the context of the Black Arts Movement, it survived in large part through the work of African Americans artists in Mexico as well as those who designed murals for black colleges in the South during the 1940's and 1950's."

PBS¹²⁸, atribui como razões para este crescimento a necessidade de mão-de-obra durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo este documentário, os governos americanos e mexicanos fizeram um acordo permitindo a entrada temporária de imigrantes para trabalhar nas ferrovias e indústrias têxteis em Chicago. O governo americano esperava que estes trabalhadores retornassem ao seu país após a Guerra, o que não ocorreu. Esta comunidade continuou a crescer e, segundo o Centro para Estudos de Imigração (*Center of Immigration Studies*), nos anos 60 Chicago era a terceira maior cidade mexicana nos Estados Unidos, atrás apenas de Los Angeles, na Califórnia e San Ant3nio, no Texas.

O movimento chicano estava, mais uma vez, alterando a configura33o urbana nos Estados Unidos. Os muralistas chicanos dos anos 1960 e 1970 se identificavam como herdeiros do muralismo mexicano de Rivera, Siqueiros e Orozco. Segundo Marc Rodriguez (2011: 71)

The 1970s became a period of expansion and experimentation in Chicago's mural movement as the Latino and African-American communities as well as others, including the Polish-American community, commissioned murals or painted murals on their own on the urban canvas of exposed brick walls often left open to view by the demolition of 19th-century buildings across the city.

Figura 2.45



Artistas Chicanos em frente ao mural de Mario Castillo 1968, *Metaphysics (Peace)* fotografia cortesia de Mario Castillo. Julian Samora Library, Institute for Latino Studies, University of Notre Dame.

¹²⁸ Para acessar a este documento ver o link [FRONTLINE/WORLD. Rough Cut. Chicago: Little Mexico | PBS](#) de 31 de outubro de 2006.

Figura 2.46:



Casa Aztlan considerada o centro de criatividade artística em Chicago foi umas das primeiras manifestações da comunidade local contra a gentrificação e é um marco da nova arte chicana. Pilsen Mural foto de Ted Lacey, publicada no guia para os murais de Chicago pela Universidade de Chicago em 2001

Ainda segundo Marc Rodriguez (2011: 71):

Nas décadas que antecederam o amplo reinvestimento nas cidades e a crescente gentrificação das comunidades de baixa renda, comunidades latinas e de outras etnias tentaram embelezar e reivindicar a paisagem urbana através da arte pública, ao mesmo tempo em que as cidades frequentemente demoliam prédios considerados 'arruinados', expondo ainda mais tijolos à pincelada do pintor. De certa forma, o movimento muralista das décadas de 1960 e 1970 cresceu em paralelo com a renovação urbana e em oposição a ela, preenchendo os espaços deixados pela destruição do ambiente construído¹²⁹.

Apareciam ali em Chicago os elementos constituintes do muralismo contemporâneo: a arte mural como representação, identidade e justiça social em oposição a gentrificação das comunidades pobres pelo Estado e pelo capital privado.

A ressurreição do muralismo nos anos 1980 coincidiu com o declínio da hegemonia modernista e a ascensão dos novos movimentos de direitos civis, tais como anti-apartheid, direitos para pessoas com necessidades especiais, direitos para as comunidades LGBTQ+, além dos movimentos feministas e de proteção ao

¹²⁹Tradução livre de "In the decades before the widespread reinvestment in cities and the rampant gentrification of low-income communities, Latino and other ethnic communities tried to beautify and claim the urban landscape through public art, while at the same time cities often tore down 'blighted' buildings exposing ever more brick to the painter's brush. In some ways, the mural movement of the 1960s and 1970s grew in tandem with urban renewal and in opposition to it, filling in the spaces left by the destruction of the built environment."

ambiente¹³⁰. O mural continuará com as suas antigas características de representar a realidade cotidiana, acentuando agora a representação das comunidades locais.

Maria Claudia Andre (2018:127) afirma que:

Como expressão sociocultural, a arte mural ainda permanece um lembrete vívido dos valores e ideais da Revolução Mexicana, inspirando as gerações mais jovens de artistas a transformar as paredes da Cidade do México em uma tela na qual podem expressar seus envolvimento políticos, bem como seu próprio "sonho de uma ordem"¹³¹.

Se no México os murais continuam a endossar causas sociais, também nas comunidades chicanas como em Chicago, essa tradição renovada vai provocar o ressurgimento desta arte combinada com os movimentos civis que lutam pelos direitos das comunidades LGBTQ, das pessoas neuro divergentes, com necessidades especiais, e acima de tudo, do reconhecimento das diversas identidades culturais.

Figura 2.47



Mural intitulado "Breaking the Chains," de John Pitman Weber na Rockwell e LeMoyne em 1971. Chicago Public Art Group / John Pitman Weber

¹³⁰ A relação entre a arte pública, em especial os murais, e os novos panoramas socioculturais é discutida por Natalia de la Rosa e Julio Garcia Murilo no artigo New Muralism after Muralism onde eles discutem o processo de reativação dos murais públicos abraçando vários significados e praticas entre os anos de 1970 e 1990. Os autores também discutem as novas praticas artisticas chicanas que procuram se libertar das tradições figurativas do muralismo mexicano.

¹³¹ Tradução livre de "As sociocultural expression, mural art still remains a vivid reminder of the values and ideals of the Mexican Revolution, inspiring younger generations of artists to make Mexico City's walls a canvas on which to express their political engagements as well as their own "dream of an order".

Muitos dos murais desta época em Chicago foram destruídos. O mural *Metaphysics* (Peace) de Mario Castillo foi uma das vítimas da gentrificação. No entanto, a necessidade de preservar os murais provocou o ativismo das comunidades e fortaleceu a organização dos muralistas na cidade.

As causas do exílio e as experiências vividas e promovidas pelos artistas durante este período vão contribuir para a criação de uma nova estética e o surgimento de uma diferente dimensão política no mundo cultural.

Muitos artistas, como Charles White, Isamu Noguchi, entre outros que escolheram o México para o seu lugar de exílio, assim o fizeram porque estavam interessados na arte pública mexicana, em particular, na arte mural. Esses artistas transportavam as estratégias e as técnicas empregadas pelos artistas mexicanos para denunciar o racismo e a resistência nos Estados Unidos.

Figura 2.48:



Charles White's 1939 W.P.A. mural "Five Great American Negroes" retratando Sojourner Truth, Booker T. Washington, Frederick Douglass, George Washington Carver e Marian Anderson. Credit The Charles White Archives and The Howard University Gallery of Art, Washington

A Guerra Fria foi, sem dúvida, uma época de contenção cultural. A extrema força utilizada para conter as produções artísticas e culturais críticas às políticas americanas não conseguiu neutralizar seus oponentes.

Diante da perseguição e exclusão, os artistas encontraram formas inovadoras para expressar e criar possibilidades estéticas.

Novamente, o muralismo não acabou. Pelas vias oficiais a arte mural cai em uma relativa obscuridade, mas não acabou. Podemos até mesmo afirmar que ela voltou ao

seu lugar original, ou seja, as paredes e os muros das cidades. Ali, o muralismo abraçando sua característica democrática, passou a representar não os projetos dos governos, mas as lutas e o cotidiano das comunidades locais.

Figura 2.49:



Unidos para Triunfar John Pitman Weber e Josue Pellot. Hoyne & Division, Chicago IL, 1971 e restaurado em 1997.

Vimos que a resistência dos artistas americanos à influência europeia abriu caminho para a exploração de uma escola mexicana que abordava questões sociais e ideias políticas. O sucesso da abordagem política radical dos artistas mexicanos refletiu-se na conquista de seguidores em todo os Estados Unidos, especialmente durante o New Deal, quando os artistas americanos escolheram não apenas adotar as técnicas artísticas mexicanas, mas também incorporar a ideologia marxista deles.

Para Octavio Paz:

No México, a influência do muralismo foi trágica, pois em vez de abrir portas, as fechou. O muralismo gerou uma seita de discípulos acadêmicos e vociferantes. Nos Estados Unidos, a influência foi benéfica: abriu as mentes, sensibilidades e olhos dos pintores¹³².

Artistas como Bernard Zakheim, Victor Arnautoff e Ben Shahn, que seguiram o estilo de Rivera, provocaram controvérsias e, em alguns casos, foram alvo de censura. Esta censura tornou-se ainda mais grave durante o Macartismo, quando muitos artistas e

¹³² Tradução livre de "In Mexico the influence of muralism was tragic because instead of opening doors it closed them. Muralism engendered a sect of academic and vociferous disciples. In the United States the influence was beneficial: it opened the minds, sensibilities and eyes of the painters." Octavio Paz "Social Realism in Mexico: The Murals of Rivera, Orozco and Siqueiros."

escritores, para escapar das perseguições do governo americano, encontraram refúgio no México.

Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos surgia uma nova escola artística que seria reconhecida como a escola americana de pintura: O Expressionismo Abstrato. Este movimento que parece repudiar o muralismo, sofre também influências dele. Como por exemplo, o uso de telas enormes, como verdadeiros murais móveis.

A discussão sobre a interferência das agências governamentais na promoção do Expressionismo Abstrato não subtrai as qualidades estéticas e inovadoras deste movimento. No entanto, o fato que durante os períodos históricos do Entre Guerras, da Segunda Grande Guerra e da Guerra Fria a arte foi utilizada, com ou sem a cumplicidade do artista que a produzia, como instrumento de propaganda e arma de proliferação ideológica demonstra o seu poder político.

Esse poder político das artes se apresenta em diferentes circunstâncias e faces. As artes podem, ao mesmo tempo, dar voz e identidade aos oprimidos e servir como arma nas mãos do opressor.

Capítulo III – A Arte e a Cidade

*“Old Muralism is dead. Long live the New Muralism”*¹³³

Jens Besser

No capítulo anterior vimos que com a ascensão do Expressionismo Abstrato, o muralismo passou por transformações significativas, representando uma mudança radical em relação às abordagens mais tradicionais e figurativas que caracterizavam o movimento mural anterior.

Vimos que, enquanto o muralismo anterior, especialmente no contexto mexicano, muitas vezes se concentrava em narrativas figurativas e sociais, o Expressionismo Abstrato rompeu com essas convenções.

Essa mudança não apenas influenciou a estética do muralismo, mas também redefiniu o papel do mural na sociedade. A arte produzida pelo Expressionismo Abstrato muitas vezes era menos preocupada em comunicar mensagens políticas diretas e mais focada em provocar respostas emocionais e intelectuais. A ênfase na individualidade e na experimentação formal marcou uma ruptura significativa com a abordagem mais coletiva e comprometida do muralismo anterior. Essa transformação reflete não apenas mudanças estilísticas, mas também uma evolução nas ideias sobre arte, individualidade e sociedade.

Nos cabe agora discutir estas transformações, ou seja, como a arte urbana responde às mudanças sociais contemporâneas, quais são seus novos significados e sua nova linguagem. Enfim, neste capítulo vamos discutir a arte urbana e seus significados contemporâneos. Entendemos que esta discussão não pode ser separada dos conceitos de vida e espaço urbanos, pois, segundo Adorno (2002: 5):

...os projetos urbanísticos que deveriam perpetuar, em pequenas habitações higiénicas o individuo como ser independente, submetem-no ainda mais radicalmente a sua antítese. O

¹³³ Muralismo Morte - The Rebirth of Muralism in Contemporary Urban Art. Jens Besser, From Here to Fame Publishing. 2010 p.13

poder total do capital. Do mesmo modo como os habitantes afluem aos centros em busca de trabalho e de diversão, como produtores e consumidores. As unidades de construção se cristalizam sem solução contínua em complexos bem organizados.

Nestas unidades urbanas, a realidade vai inspirar a criação artística como expressão e representação de grupos excluídos. Para Adorno (1985), esta criação artística cria também uma falsa identidade do universal com o particular. Ainda segundo Adorno, a catarse artística significa uma perigosa repressão dos instintos humanos, uma forma ideológica de neutralização e incorporação da subjetividade humana à totalidade alienada.

Lukács (2011), ao contrário, via a arte como resultado de determinações sociais empreendidas num longo processo de desenvolvimento histórico. Seria, segundo o filósofo húngaro, uma etapa de harmonia das relações entre subjetividade e objetividade, indivíduo e género.

Como Celso Frederico explica (2000: 303):

Para Lukács a arte se constitui enquanto uma objetivação do ser social, como um momento fundamental e decisivo do processo de autoformação do ser humano; um reflexo antropomorfizador da realidade, ou seja, criado pelo homem; próprio do homem e para o homem.

A arte, no caso do nosso objeto de estudo, a arte urbana, seria assim um reflexo da vida cotidiana, ainda segundo Frederico (2005: 113), um materialismo espontâneo onde “os homens intuitivamente percebem que o mundo exterior existe de modo independente de sua consciência.”

Segundo Lukács (2011) a arte não nasce do agradável, ela é uma figuração da realidade. Como figuração da realidade, diversas manifestações da arte urbana como a música e a dança representam a urbanidade em determinado momento histórico. Os produtores desta arte urbana são, ao mesmo tempo, os viventes daquela realidade, são membros das comunidades, minorias étnicas, em outras palavras, possuem vínculos anteriores e simultâneos com a comunidade cuja arte que produzem representa.

Embora este não seja objeto de nosso estudo e pesquisa, é importante ilustrar quais são algumas destas outras manifestações artísticas que compõem o que chamamos de arte urbana. Não pretendemos fazer um histórico destas, mas sim apontar alguns dos desafios e contradições que afligem a arte urbana em geral no mundo contemporâneo.

Passados mais de 50 anos em pesquisas sobre a arte urbana¹³⁴, vamos analisar a seguir, como os estereótipos relacionados a esta forma de arte, como vandalismo e transgressão, modificaram-se e estão mais relacionados com a representação artística do que com o fato de serem ou não legais.

Enfim, como se deu esta transformação na percepção da arte urbana? Como a arte urbana, incluindo aqui os murais, graffitis, música e outras manifestações artísticas, emergiu de um ato marginalizado e alcançou um reconhecido mérito artístico no espaço público?

1 - O hip hop/rap – o ritmo e a linguagem de uma nova identidade

No início dos anos 60, acelerando-se na década de 90 devido a globalização, a cultura em geral passou a ser progressivamente comercializada. Foi este fenómeno que Adorno e Horkheimer chamaram de Indústria Cultural onde a criatividade e a imaginação foram absorvidas e transformadas para consumo das massas. É também neste período que os ambientes urbanos foram redefinidos e muito do espaço público privatizado. Este movimento foi conhecido como gentrificação.

¹³⁴ Diversas publicações acadêmicas, revistas especializadas e conferências sobre arte urbana oferecem uma visão abrangente das pesquisas mais recentes. Entre os autores mais conhecidos, podemos citar: Alison Young que em 2013 publicou o livro *Street Art Public City: Law, Crime and Urban Imagination* examinando a história da arte urbana e a experiência em produzir e olhar a arte de rua. Podemos mencionar também a revista científica organizada por Pedro Soares Neves da Universidade de Lisboa *Street Art and Urban Creativity* que reúne pesquisas relacionadas com as Ciências Sociais, Estudos Urbanos, Artes Visuais e Performáticas entre outras manifestações relacionadas com a criatividade urbana. São diversas as publicações sobre a arte urbana examinando não apenas seus significados, mas também sua legalidade, como os estudos de Nicholas Ganz em *Street Messages* ou o de Susan Hansen que entre outros estudos sobre a arte urbana discute as contribuições desta arte para as discussões sobre as políticas de desenvolvimento sustentável.

Mas o que é gentrificação? Como podemos definir este fenómeno que tem sido de estudos históricos e sociológicos nas últimas décadas? Para Japonica Brown-Saracino (2017)¹³⁵ em seu artigo *Explicating Divided Approaches to Gentrification and Growing Income Inequality* a gentrificação oferece imagens concorrentes para os pesquisadores, dependendo das perguntas que guiam as suas respectivas pesquisas. Assim, entende a autora, certos grupos de pesquisa entendem gentrificação como uma força praticamente imparável que desempenha um papel proeminente na reorganização espacial da vida urbana. Outros tendem a apresentá-la como um fenómeno menos significativo para os residentes marginalizados.

O termo gentrificação inevitavelmente gera controvérsia. Pesquisadores e as pessoas em geral, discordam sobre a sua definição, as suas causas e, acima de tudo, as suas consequências. As motivações dos gentrificadores, suburbanos e deslocados são as mesmas, uma preocupação em definir e preservar a identidade no mundo moderno; o que difere entre eles são os meios ao dispor de cada grupo. A preocupação com a identidade implica levar a sério a importância da onda de gentrificação: os gentrificadores e suburbanos são membros de diferentes grupos de status, usando a habitação como símbolos de status para definir e reivindicar a pertença a esses grupos. Os deslocados estão igualmente preocupados com a manutenção da sua identidade, mas não têm acesso à mesma quantidade de recursos que os gentrificadores.

Num artigo pesquisando a relação entre gentrificação e saúde pública, Nrupen A. Bhavsar, Manish Kumar, Laura Richman (2020) concluem que:

Entre os estudos que utilizam uma abordagem qualitativa, a gentrificação foi definida através de alterações determinadas pelos investigadores nas características demográficas, nos preços de aluguel ou no rendimento familiar. Os estudos que utilizaram uma abordagem quantitativa para definir a gentrificação geralmente aplicaram dois critérios principais. Primeiramente, os bairros tinham que ser elegíveis para serem gentrificados. A elegibilidade era definida comparando um bairro (por exemplo, setor censitário, grupo de blocos) com uma área geográfica maior (por exemplo, cidade). Os valores dessas variáveis geralmente tinham que estar no limite ou abaixo da mediana da área geográfica maior ou ter um z-score negativo em

¹³⁵Japonica Brown-Saracino discute como o fenómeno da gentrificação possui diversas formas de análise e correntes diversas para sua definição e efeitos. Esse artigo foi publicado na *Annual Review of Sociology*, Vol, 43 páginas 515-539 em maio de 2017.

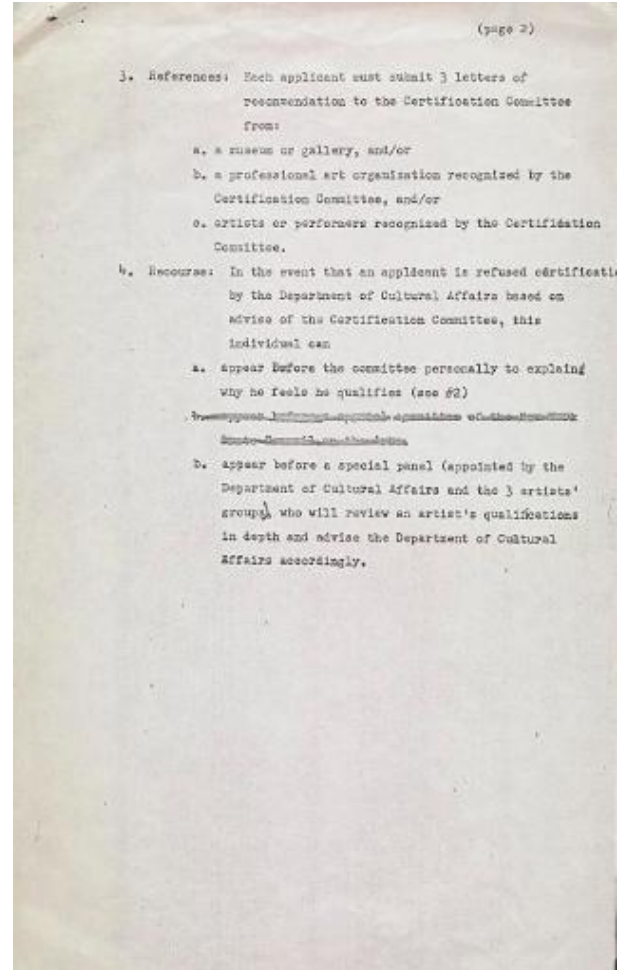
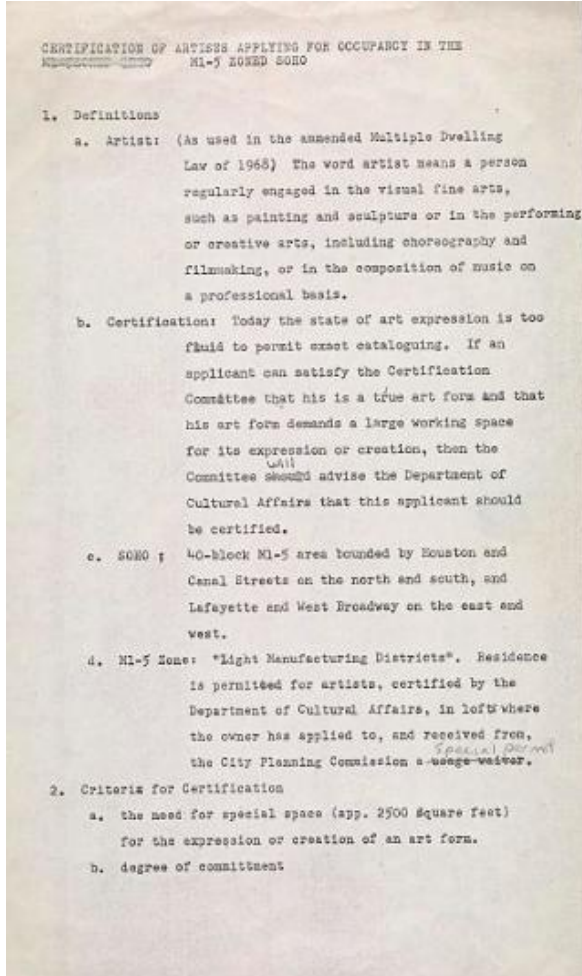
comparação com a área geográfica maior. Em segundo lugar, deveria haver uma mudança no valor do z-score, porcentagem ou mudança numérica de um período inicial para um acompanhamento para uma variável (ou variáveis) de interesse.¹³⁶

Todos parecem concordar, no entanto, que não importa como a definimos, a gentrificação está a tornar-se mais prevalente nas cidades dos Estados Unidos.

Curiosamente, em SoHo (South of Houston Street), Nova Iorque, um dos lugares iniciais em que ocorreu a gentrificação, este processo começou com artistas que viram nos espaços industriais abandonados a possibilidade de existirem residências e estúdios com baixos alugueis. Foram eles, que procuraram o conselho municipal da cidade para apresentar esta ideia. Em 1971, foi criada a *SoHo Artist-in-Residence* transformando cerca de 200 galpões comerciais em lofts para artistas certificados. Esse processo está documentado nos arquivos da Associação dos Artista de SoHo, que podem ser encontrados no Smithsonian Instituto. De acordo com os documentos encontrados nestes arquivos, eram considerados “artistas certificados” aqueles que são regularmente envolvidos com a produção das artes visuais e são considerados pelo comité de certificação “verdadeiras expressões das belas-artes”, a ver:

¹³⁶ Tradução livre de “Among studies using a qualitative approach, gentrification was defined through investigator-determined changes in demographics, rent prices, or household income. Studies that used a quantitative approach to define gentrification generally applied two major criteria. First, neighborhoods had to be eligible to be gentrified. Eligibility was defined by comparing a neighborhood (e.g., census tract, block group) with a larger geographic area (e.g., city). Values for these variables generally had to be at or below the median of the larger geographic area or have a negative z-score compared to the larger geographic area. Second, there had to be a change in z-score value, percent, or numerical change from a baseline period to follow-up for a variable(s) of interest.” Em *Defining gentrification for epidemiologic research: A systematic review*. PLOS One Nrupen A. Bhavsar, Manish Kumar, Laura Richman. Publicado em 21 de maio de 2020. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0233361>.

Figuras 3.50 e 3.51:



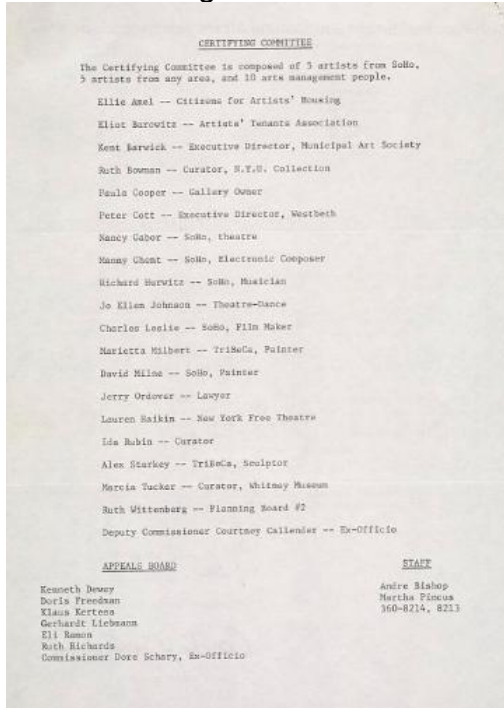
Imagens do documento para certificação de artistas candidatos a residência em SoHo. Arquivos da cidade de Nova Iorque Associação de Artistas de Soho de 1970-71 Em [Slideshow | CollectionsOnline/sohoarti/Box_0001/Folder_008 \(si.edu\)](https://collectionsonline.sohoarti.com/Box_0001/Folder_008)

Mais uma vez cabia aos órgãos governamentais definir o que era considerado “artista certificado”. Segundo Yukie Ohta (2013), entre os critérios estavam: ser comprometido com o fazer artístico como fonte primária de renda, viver e trabalhar no mesmo espaço físico, produzir uma arte considerada como “Belas Artes”. O comitê de certificação formado por vinte membros incluindo artistas, residentes e membros da municipalidade, aceitava ou rejeitava as aplicações recebidas e a municipalidade não

sabia explicar por que alguns casos eram rejeitados e outros aceitos. Mesmo com critérios, a seleção parecia ser aleatória.

De acordo com os arquivos da Associação de Artistas de SoHo, estes eram os membros do comitê em 1971:

Figura 3. 52:



Imagens do documento para certificação de artistas candidatos a residência em SoHo. Arquivos da cidade de Nova Iorque Associação de Artistas de SoHo de 1970-71 Em [Slideshow](#) | [/CollectionsOnline/sohoarti/Box_0001/Folder_008](#) (si.edu)

Como veremos no próximo capítulo, mesmo que esta lei ainda esteja em vigor, os altos valores imobiliários, os sofisticados e caros cafés e restaurantes estão retirando os artistas que se refugiaram em SoHo e NoHo numa das muitas faces da gentrificação¹³⁷.

¹³⁷ A experiência sobre a ascensão e queda do projeto de artistas residentes em Soho foi descrita por Richard Kostelanetz no seu livro *SoHo: The Rise em Fall of an Artists' Colony* publicado em 2003 pela editora Routledge, Nova Iorque/ Londres.

Nos casos mais comuns de gentrificação, históricos bairros de trabalhadores e centros urbanos foram revisitados e seus tradicionais residentes, empobrecidos, deslocados para dar lugar a uma nova arquitetura urbana.

Como uma das reações a estas transformações, artistas e ativistas reformularam suas práticas direcionando sua arte diretamente às comunidades e utilizando as ruas como palcos.

Estas áreas e bairros, em sua maioria, entraram em decadência quando as indústrias transferiram seu parque para outros países em busca de mão de obra barata, diminuindo ou mesmo extinguindo os empregos nas zonas industriais americanas¹³⁸. Pobres, especialmente negros e outras minorias, foram separados nestas zonas onde se encontraram sistematicamente afastados ao acesso de recursos e das possibilidades de crescimento económico disponíveis em outros lugares.

Estas áreas de desemprego e pobreza foram abandonadas pelo poder público até que uma “aliança” formada entre o governo, bancos, incorporadoras imobiliárias e outras iniciativas privadas, começou a investir na revitalização urbana e visando diversas e lucrativas possibilidades económicas.

Para realização dos seus investimentos, estes grupos deslocam os antigos residentes, trazendo novos habitantes, estes com maior poder económico para a área “revitalizada”. Uma das consequências deste deslocamento é a intensificação da pobreza e a concentração destes grupos minoritários. Este é o berço dos movimentos artísticos e culturais representativos destas minorias. Onde nasceu, por exemplo, o hip-hop.

¹³⁸ Historicamente, nos Estados Unidos, a classe trabalhadora formou comunidades vizinhas aos centros industriais para ficarem próximas ao trabalho nas fábricas. Hoje, de acordo com o Bureau of Labor Statistics dos Estados Unidos - [2022 United States Manufacturing Facts - NAM](#), apenas cerca de 8% da força de trabalho americana é composta por empregados manufatureiros. O resultado histórico é a formação de uma parcela da população sem emprego ou com subempregos entrincheirada nos centros urbanos. Em muitos casos, nestas comunidades vimos surgir vibrantes expressões culturais e multirraciais representando o surgimento de uma solidariedade diante dos desafios comuns a todos eles.

Em julho de 2023, participando de um encontro celebrando os 50 anos do Hip-Hop¹³⁹, o ativista e autor Kevin Powell afirmou durante uma entrevista que o hip-hop foi criado por negros pobres americanos, indígenas e latinos em Los Angeles e Nova Iorque.

Para Powell:

Penso que é importante salientar que, para mim, o hip-hop é uma resposta direta ao Movimento pelos Direitos Civis. Não nos podemos esquecer de que, no final da sua vida, o Dr. King estava a organizar uma campanha para os pobres. As pessoas frequentemente esquecem que ele também estava em Memphis porque estava a trabalhar com homens negros de classe trabalhadora ou pobres que eram trabalhadores de saneamento, e trabalhadores de recolha de lixo que estavam a lutar por melhores direitos laborais. O Dr. King e o que ele defendia são muito importantes para o surgimento do hip-hop, porque sabemos que foram os afro-americanos pobres, os antilhanos pobres e as pessoas latinas pobres na cidade de Nova Iorque que acabaram por criar o hip-hop, e havia uma energia paralela a acontecer com as pessoas negras de classe trabalhadora ou pobres, ou pessoas latinas pobres na Costa Oeste da Califórnia ¹⁴⁰.

No início, o hip-hop ou rap foi recebido como uma “moda”, para a seguir ser considerada a música dos ghettos e, por isso, ser desprezada. A origem do rap é difícil de traçar, mas desde 1979, com a canção *Rapper’s Delight* do grupo Sugar Hill Gang até os dias atuais podemos notar um desenvolvimento na virtuosidade da técnica através de instrumentos e novas tecnologias. Não apenas sua execução se transformou, mas, principalmente seu conteúdo. Membros da comunidade encontraram no Rap uma forma de descrever e analisar os fatores políticos, económicos e sociais que marcavam a decadência das áreas urbanas em que viviam. A letra da música *The Message*, um clássico do hip-hop, de *Grandmaster Flash and The Furious Five*, lançada em 1982 é um exemplo desta característica.

You’ll grow up in the ghetto living second rate / And your eyes will sing a song of deep hate / The places you play and where you stay, / Looks like one great big alleyway / You’ll admire all the number book takers / Thugs, pimps, and pushers and the big money makers / Drivin’ big

¹³⁹ *The African American Research Library and Cultural Center* de Fort Lauderdale promoveu *South Florida Book Festival* intitulado *WORD! Celebrating 50 Years of Hip-Hop Culture*. A entrevista pode ser lida na íntegra no link [Kevin Powell on How Hip-Hop Can 'Empower Our Communities' \(eurweb.com\)](http://eurweb.com)

¹⁴⁰ Tradução livre de “I think that for me, it’s also important to say that hip-hop is a direct response to the Civil Rights Movement. Let’s not forget at the end of his life, Dr. King was organizing a poor people’s campaign. People often forget that he’s also in Memphis because he is working with working-class or poor Black men who were sanitation workers, and garbage workers who were fighting for better rights as workers. Dr. King and what he was talking about is very important to the birth of hip-hop because we know it was poor African Americans, poor West Indians, and poor Latinx folks in New York City who ended up creating hip-hop and there was a parallel energy happening with working-class or poor Black folks or poor Latinx folks on the West Coast in California.”

cars, spendin' twenties and tens, and you want to grow up to be just like them / . . . It's like a jungle sometimes / It makes me wonder how I keep from goin' under.

Enfim, as letras do rap eram uma descrição sem disfarce da catástrofe urbana e da miséria dos que viviam nas periferias. Estas músicas não apenas denunciavam as condições económicas, mas também abriam o caminho para debater as questões raciais nos Estados Unidos, a ausência de representação e o preconceito, como observamos na letra da música *Proud to be Black* de D.M.C em 1986:

Ya know I'm proud to be black ya'll, And that's a fact ya'll / Now Harriet Tubman was born a slave, She was a tiny black woman when she was raised / She was livin' to be givin', There's a lot that she gave / There's not a slave in this day and age, I'm proud to be black.

O rap cresceu e ganhou visibilidade, não obstante, sua reputação estava ainda sendo questionada. Alguns relacionavam o rap à violência entre jovens negros, gangs e minorias étnicas. Famílias negras criticavam a música por acreditarem que ela incentivava a violência entre os jovens das periferias. Mike E. Dyson (2004:62-63) no artigo *The Culture of Hip Hop* cita Tipper Gore dizendo:

Tipper Gore has repeatedly said that rap music appeals to “angry, disillusioned, unloved kids” and that it tells them it is “okay to beat people up

E que:

Violent incidents at rap concerts in Los Angeles, Pittsburgh, Cleveland, Atlanta, Cincinnati, and New York City have only reinforced the popular perception that rap is intimately linked to violent social behavior by mostly black and Latino inner-city youth.¹⁴¹

Embora o rap não esteja limitado aos ghettos e periferias, seus temas continuam, nos dias atuais, a ilustrar os conflitos e contradições da comunidade negra urbana. Dyson (2004: 63) faz a seguinte relação entre a vida urbana e o rap:

O aumento do isolamento social, das dificuldades económicas, da desmoralização política e da exploração cultural suportados pela maioria das comunidades pobres dos ghettos nas últimas décadas deu origem a uma forma de expressão musical que capta os termos da existência dos pobres nos ghettos¹⁴².

¹⁴¹ Fotógrafa e ativista, foi esposa do vice-presidente americano Al Gore.

¹⁴² Tradução livre de “The increasing social isolation, economic hardship, political demoralization, and cultural exploitation endured by most ghetto poor communities in the past few decades have given rise to a form of musical expression that captures the terms of ghetto poor existence.

De forma similar aos murais pintados em ruínas e lugares abandonados, o rap surgiu e se proliferou nestas mesmas áreas e, conseqüentemente, seus artistas vão refletir as transformações urbanas ocorridas em nome da revitalização das cidades.

Discutiremos o processo de revitalização e os seus efeitos para a arte urbana no próximo capítulo, mas faremos uma breve referência a este processo para ilustrar a sua relação com o rap.

Partimos do princípio de que o fenómeno da gentrificação não ocorre da mesma maneira em todos os lugares e que os seus significados e conseqüências são também variados. Este fenómeno se estende, por exemplo, desde o desejo e a necessidade de crescimento económico local, de redução da criminalidade urbana, da valorização e revitalização de antigas propriedades, até o deslocamento dos habitantes originais dos bairros gentrificados. Sendo, este último, uma das maiores e mais devastadoras conseqüências destes projetos. A maioria dos casos de gentrificação resulta que estas comunidades não podem mais viver nas áreas onde desenvolveram sua cultura. Um dos clássicos exemplos de gentrificação que deslocou os tradicionais residentes tornando economicamente impossível para eles retornarem à área gentrificada é o caso de Wynwood em Miami.

Segundo Marcos Feldman (2011), Wynwood foi um dos primeiros subúrbios de Miami criado em 1913. Inicialmente composto por anglo-americanos, o bairro se transforma após a Segunda Guerra como conseqüência da desindustrialização, da imigração, da renovação da vida urbana e da construção de estradas. Em 1970, 42% da população de Wynwood era porto-riquenha e vivia abaixo ou na linha de pobreza. Esta deterioração económica foi acompanhada pela estigmatização social do bairro. Líderes comunitários criaram as *Community Based Organizations* (CBO) e estas organizaram a participação dos residentes na vida cívica através do voto e de parcerias com o poder público. Ainda de acordo com Feldman, nos anos 80, foram criadas duas que, em parceria com o ativismo religioso implementaram os negócios e desenvolveram programas habitacionais no local. Milhares de residentes, através destas organizações criaram “mini prefeituras”, estabeleceram um código urbano,

criaram um departamento de polícia local, enfim, descentralizaram a administração municipal com os residentes cuidando de sua própria comunidade através dos *Neighborhood Enhancement Teams* e da paróquia de *Corpus Christi*. No entanto, no final da década de 80 e na década de 90, as lideranças se dividiram e já não compartilhavam a visão da geração anterior. O ativismo religioso, através da paróquia de Corpus Christi se esvazia e novos interesses emergem na região. No momento em que a gentrificação já estava em plena força, os CBOs tornaram-se parceiros menores dos empreendimentos privados e governamentais. Para Feldman (2013:05) “A gentrificação de Wynwood através da criação de uma “cena” artística, com a sua “Art Walks” não foi liderado por artistas ou “upgraders incumbentes”, mas sim por promotores imobiliários e grandes colecionadores de arte.”¹⁴³ Segue dizendo:” A ascensão do Wynwood Art District confirma que “SoHos agora são feitos, não nasceu, em estratégias de redensolvimento econômico baseadas na cultura” (Zukin 1989, p. 202)”¹⁴⁴.

Iremos analisar esta relação da arte e gentrificação no próximo capítulo, mas vale observar que, citando Feldman “A cena em uma reunião da Câmara Municipal em maio de 2011 no parque do bairro revelou a alteração do equilíbrio de poder. O prefeito convocou a reunião para ouvir os moradores de Wynwood. Mas os participantes mais vocais foram corretores de imóveis, desenvolvedores e galeristas”¹⁴⁵.

O processo de gentrificação ocorrido em Wynwood contou com a não-intencional ajuda da própria comunidade quando esta se organizou e descentralizou a administração pública municipal. Os comitês, antes formados por tradicionais residentes e líderes comunitários, passaram a ser ocupados em sua maioria por

¹⁴³ Tradução livre de “The gentrification of Wynwood through the creation of an arts “scene,” with its monthly “art walks,” was not led by artists or “incumbent upgraders” but rather by real estate developers and major art collectors.”

¹⁴⁴ Tradução livre de *The rise of the Wynwood Art District confirms that “SoHos are now made, not born, in culture-based economic redevelopment strategies”* (Zukin 1989, p. 202).

¹⁴⁵ Tradução livre de “The scene at a May 2011 Town Hall meeting at the neighborhood park revealed the shifting balance of power. The city mayor called the meeting to hear from Wynwood residents, but the most vocal participants were realtors, developers and gallerists”.

corretores e investidores privados. Os prédios com apartamentos alugados foram demolidos com a aprovação da prefeitura e dos comités locais argumentando que era uma medida contra o crime e as drogas. Os tradicionais residentes foram alijados do processo decisório, afastados de sua própria comunidades e deslocados de forma direta e indireta para outros bairros. Feldman nos anos 70, afirma, 39% da população em Wynwood e bairros adjacentes eram porto-riquenhos e que atualmente os porto-riquenhos não ultrapassam 3% da população.

Embora o processo de gentrificação seja multifacetado e apareça em diferentes formas dependendo do bairro ou das cidades onde se realiza, na maioria dos casos, o poder económico prevalece sobre os interesses das comunidades. O rap aparece não apenas denunciando o processo, mas também educando e oferecendo soluções a estas comunidades abandonadas pelo poder público. O rapper Hussle usou a música para educar sua comunidade e outros sobre os efeitos da gentrificação e como combatê-los¹⁴⁶. Hussle usou sua música para difundir sua visão de comunidade e de como construí-la. Muitos outros rappers atuaram e atuam nesta mesma direção, tais como Killer Mike que chegou a abrir um banco para atender as comunidades negras e latinas. Tricia Rose (1994) afirma que Rap música é conhecida pela sua habilidade de promover discernimento sobre as condições socioeconómicas das minorias na sociedade americana. Para ela, o Rap, mais de que qualquer outra forma de expressão cultural negra, articula o abismo entre a experiência urbana dos negros e a ideologia dominante em respeito as oportunidades e igualdade racial.

Independente das mensagens e do sucesso que o estilo tem obtido, o conhecimento superficial que a maioria das pessoas tem do rap, ainda não lhe concede bastante

¹⁴⁶ Na letra das músicas “Last Time I Checc’d” e “Hussle & Motivate” ele fala como adquirir negócios locais antes que os grandes investidores o façam.

Last time that I checked
I'm the street's voice out West
Legendary self-made progress
Last time that I checked
First get the money then respect
Then the power, and the hoes come next
Last time that I checked

apreciação e respeito musical. O rap é ainda associado com uma cultura violenta e criminosa.

Comercialmente bem-sucedido, fazendo parte de premiações importantes do *status quo* como o *Grammy Awards*, o rap se encontra hoje dividido entre o *hardcore*, isto é, aquele em que a consciência social e o orgulho racial lidera as composições, e o *pop*, no qual exploram o lugar-comum entre raças e classes sociais se não de uma mensagem social, mas certamente carrega uma mensagem mais suave sobre as questões sociais. Assim explica Clarence Lusane em *Rap, Race and Politics* (2004)¹⁴⁷:

A música rap é um grande negócio. De acordo com o Los Angeles Times, em 1990 o rap gerou 600 milhões de dólares (nesse ano, apenas dois álbuns de rap - admitidamente do "lado mais suave" do espectro - "*Please Hammer Don't Hurt 'Em*" de Hammer e "*To The Extreme*" do grupo branco Vanilla Ice venderam 14 milhões de cópias apenas nos Estados Unidos, enquanto os impactantes "*Fear of the Black Planet*" dos Public Enemy e "*Sex Packets*" dos Digital Underground também venderam mais de um milhão cada); em 1991, as vendas subiram para 700 milhões¹⁴⁸.

O sucesso traz desafios para o gênero. Para muitos, significa a higienização do rap, isto é, retirando dele qualquer conteúdo ofensivo. Eminem, MacMiller, Machine Gun Kelly, Post Malone e outros, ainda que não sejam negros, obtiveram fama e reconhecimento como rappers, alguns sendo fiel ao conteúdo original, outros adotando um estilo mais versátil. Muitas comunidades negras se recusam a aceitar este rap como autêntico. Essa tendência de apropriação do movimento que originalmente expressa as lutas das minorias étnicas diante da realidade urbana tem um exemplo similar com o Blues. Originalmente, um gênero musical das comunidades negras americanas, representando o pobre negro urbano do Norte e o pobre negro camponês do sul dos Estados Unidos, hoje tem a maioria de sua audiência formada

¹⁴⁷ Lusane, Clarence. "Rap, race, and politics." *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (2004): 351-62.

¹⁴⁸ Tradução livre de *Rap music is a big business. According to the Los Angeles Times, in 1990 rap brought in \$600 million (in that year, two rap albums alone – admittedly from the "soft" end of the spectrum -Hammer's Please Hammer Don't Hurt 'Em and the white group, Vanilla Ice's, To The Extreme sold 14 million copies just in the United States, while the hard-hitting Public Enemy's Fear of the Black Planet and Digital Underground's Sex Packets also sold over a million each); in 1991, sales rose to \$700 million.*

por jovens brancos bem-sucedidos¹⁴⁹. No entanto, Kevin Powell, na mesma entrevista em 2023, reafirma a validade e importância do hip-hop como veículo para estabelecer um diálogo e fortalecer comunidades:

Assim, a minha esperança é que as pessoas compreendam que o Movimento pelos Direitos Civis durou 13 anos, de 1955 a 1968. O que estou a falar foi apenas o verão de 2020. Desde então, perdemos mais irmãos e irmãs para a violência racial, brutalidade policial, proibição de livros, e os direitos de voto estão a ser atacados por todo o lado. Estão literalmente a atacar as nossas comunidades, a atacar os estudos negros, a decisão recente do Supremo Tribunal sobre a ação afirmativa. Portanto, a minha esperança é que compreendamos que não pode ser apenas sobre ser um influenciador nas redes sociais, não pode ser apenas sobre quantos seguidores tens no Threads, Twitter, TikTok, YouTube. Não pode ser apenas sobre dinheiro, dinheiro, dinheiro. Na realidade, precisamos fazer algo para capacitar as nossas comunidades, porque quando não o fazemos, realmente voltaremos a 1950, 1940, 1930, 1920 neste país.

O hip-hop pode realmente ser um veículo porque tocou tantas gerações diferentes de pessoas para liderar essa conversa. Pessoas inspiradas pelo hip-hop que são escritores, como você e eu. Não pode ser apenas "Oh, estive na White Party, aqui estão as minhas fotos". Não pode ser apenas "Estou nas finais da NBA e aqui estão as minhas fotos". Na realidade, precisa ser: estamos a votar regularmente? Estamos a organizar-nos nas nossas comunidades regularmente? Estamos a ensinar uns aos outros a nossa história para sabermos o que está a acontecer e entender como responder à loucura que está a acontecer agora? Essa é a força do hip-hop usada para o bem¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Durante meados do século XX, à medida que o blues ganhava popularidade, especialmente através das gravações de artistas como Robert Johnson, Muddy Waters e B.B. King, músicos brancos começaram a interpretar e a executar o género. Isso levou ao surgimento de intérpretes brancos de blues que foram comercialmente bem-sucedidos e alcançaram reconhecimento generalizado. A indústria musical frequentemente comercializava blues de forma a torná-lo mais acessível e apelativo para uma audiência predominantemente branca de classe média. Essa estratégia de comercialização e marketing contribuiu para a percepção do blues como um género que transcendeu fronteiras raciais e socioeconómicas. Somado a isso, as mudanças culturais e sociais da década de 1960, especialmente o movimento pelos direitos civis, desempenharam um papel importante na quebra das barreiras raciais na música. Os movimentos contraculturais da década de 1960 adotaram o blues como uma forma de expressão musical autêntica, contribuindo ainda mais para a sua integração nas preferências musicais da classe média branca. Para uma leitura mais aprofundada da história do blues e suas implicações sociais ver Adelt, Ulrich. *Blues Music in the Sixties: A Story in Black and White*. Rutgers University Press, 2010.

¹⁵⁰ Tradução livre de: *So my hope is that people will understand, the Civil Rights Movement was 13 years, 1955 to 1968. What I'm talking about was just the summer of 2020. Since then, look, we've lost more brothers and sisters to racial violence, police brutality, banning of books, voting rights are attacked all over the place. They're literally coming after our communities, coming after Black studies, Supreme Court decision just now on affirmative action. So my hope is that we understand it can't just be about being a social media influencer, it can't just be about how many followers you got on Threads, Twitter, TikTok, YouTube. It can't just be about money, money, money. We actually need to do something to empower our communities because when we don't, we really will be back to 1950, 1940, 1930, 1920 in this country.*

Referindo-se as similaridades do rap e blues, na mesma linha de pensamento de Powell, Dyson (2004:64) observa que:

Os blues desempenharam para outra geração de negros, assim como o rap desempenha hoje: como uma fonte de identidade racial, permitindo formas de exibição e afirmação de machismo para homens negros desvalorizados que sofrem de degradação social, permitindo comentários sobre condições sociais e pessoais em linguagem não censurada, e promovendo a capacidade de transformar a dor e a angústia em arte e comércio¹⁵¹.

O rap faz parte de uma cultura urbana que, tal como o graffiti, possui uma linguagem própria, fortemente voltada para o grupo social que o criou e o consome. São eles as comunidades negras, que forçadas pelo passado escravista ao analfabetismo (ou semianalfabetíssimo) contam com a oralidade para reprodução de sua cultura. Os artistas do rap exploram a criatividade gramatical, a sabedoria verbal e a inovação linguística destas comunidades.

2 – O graffiti¹⁵²

De maneira semelhante, o graffiti como já vimos, não foi criado em Nova Iorque, mas assumiu um grande e importante significado entre as décadas de 1960 e 1970 como expressão cultural dos jovens e pobres daquela cidade.

Hip-hop can actually be a vehicle because it has touched so many different generations of people to actually lead that conversation. Hip-hop-inspired people who are writers like yourself, myself. It can't just be, "Oh, I was at the White Party, here's my pictures." It can't just be, "I'm at the NBA finals and here's my photos." It actually needs to be, are we voting on a regular basis? Are we organizing in our communities on a regular basis? Are we teaching each other our history so we can know what's happening and understand how to respond to the craziness that's happening now? That's the power of hip-hop that is used for good.

¹⁵¹ Tradução livre de *The blues functioned for another generation of blacks much as rap functions today: as a source of racial identity, permitting forms of boasting and asserting machismo for devalued black men suffering from social degradation, allowing commentary on social and personal conditions in uncensored language, and fostering the ability to transform hurt and anguish into art and commerce.*

¹⁵² Queremos mais uma vez esclarecer que não temos a intenção de construir a história do graffiti, queremos, no entanto, apontar alguns pontos de intercessão entre esta forma de arte urbana e o muralismo. É nosso entendimento que ao ilustrar os aspectos e as contradições de outras formas de arte urbano podemos situar melhor o nosso objeto de pesquisa que é o muralismo contemporâneo.

Nos anos 1970, Nova Iorque mostrava sinais de falência económica e social. Segundo o Instituto Rockefeller¹⁵³:

A partir de 1961, a cidade de Nova Iorque estava a registar défices anuais na conta corrente; as receitas da cidade não conseguiam financiar as despesas correntes e os pagamentos da dívida. Em 1974, no meio da segunda recessão da década, o défice anual atingiu os 487 milhões de dólares. A cidade manteve os gastos e serviços através de empréstimos para cobrir essas despesas operacionais. Em 1974, Nova Iorque pediu emprestado 2,2 mil milhões de dólares para compensar os défices e financiar outros projetos de capital. No mesmo ano, a dívida pendente da cidade atingiu 13,5 mil milhões de dólares.

Michael Reagan (2021) observa que

“Com a perda de empregos e empresas, veio a perda de residentes, à medida que milhares de nova-iorquinos abandonavam a cidade. Em conjunto, Nova Iorque perdeu 11.000 unidades habitacionais entre 1970 e 1975 devido a abandono e demolição; até o final da década, a cidade perderia quase um milhão de residentes”¹⁵⁴.

Reagan (2017:16) afirma ainda que a partir da reação das elites urbanas nova-iorquinas:

Até 1975, a responsabilidade social para as elites económicas da cidade significava compromisso com orçamentos equilibrados e austeridade severa, em vez de qualquer noção de bem-estar social. Essa mudança teve consequências dramáticas para a ordem do capitalismo racial na cidade, cortando programas que beneficiavam a classe trabalhadora de qualquer raça, mas com impactos particularmente significativos nas mulheres e pessoas de cor, resultando numa espécie de impacto “de duplo cano”¹⁵⁵.

Neste período a discussão e o entendimento de uma “cultura de pobreza” relacionava a pobreza não diretamente com desenvolvimento, mas sim com o fato de que o

¹⁵³ Tradução livre de *“Starting in 1961, New York City was running annual current account deficits; the City’s revenues could not fund their current expenditures and debt payments. By 1974, in the midst of the second recession of the decade, the annual deficit had reached \$487 million. The City maintained spending and services by borrowing to cover these operating expenditures. In 1974, New York City borrowed \$2.2 billion to offset deficits and finance other capital projects. In the same year, the City’s outstanding debt has reached \$13.5 billion.”* Em [Behind the Fiscal Curtain: Forgotten Lessons from the 1970s NYC Fiscal Crisis – Rockefeller Institute of Government \(rockinst.org\)](#).

¹⁵⁴ Tradução livre de *“With the loss of jobs and firms came the loss of residents as New Yorkers fled the city by the thousands. In aggregate New York lost 11,000 housing units between 1970 and 1975 due to abandonment and demolition; by the end of the decade the city would lose close to one million residents.* Reagan, Michael Beyea. A Crisis Without Keynes: The 1975 New York Fiscal Crisis Revisited. Em 12 de agosto de 2021 [A Crisis without Keynes: the 1975 New York City Fiscal Crisis Revisited — The Gotham Center for New York City History](#).

¹⁵⁵ Tradução livre de *“By 1975, social responsibility for the city’s economic elites meant commitment to balanced budgets and harsh austerity, rather than any notion of social wellbeing. This turn had dramatic consequences for the order of racial capitalism in the city, cutting programs that benefited working class people of any race, but had particular “double-barreled” impacts on women and people of color”* Reagan, Michael, *Capital City: New York in Fiscal Crisis, 1966-1978* dissertação de doutorado apresentada na Universidade de Washington em 2017. [Reagan_washington_0250E_17396.pdf](#).

desenvolvimento não estava à altura das expectativas. Entre grupos de esquerda e de direita que tentavam explicar a pobreza, predominava a ideia de que era uma questão subjetiva, cultural e não necessariamente econômica. Reagan (2017) cita como exemplos Kenneth Clark – um intelectual negro que atribuía a pobreza a falta do modelo patriarcal familiar, Edward Banfield – conselheiro dos presidentes Nixon, Ford e Ronald Reagan que via o problema da pobreza como inabilidade ou mesmo falta de vontade de considerar o futuro e controlar impulsos, e Daniel Patrick Moynihan que relacionava pobreza e etnia, considerando a relação entre escravidão, e leis de segregação racial nos Estados Unidos. Reagan observa que, embora Moynihan relacione a estrutura histórico-social e pobreza entre as comunidades negras americanas, ele conclui que este mesmo histórico decompôs o modelo patriarcal e, como consequência, enfraqueceu a estrutura familiar. Em todas estas discussões Reagan aponta um fator comum, o fato que a maioria das famílias negras e porto-riquenhas viviam sob a ajuda de projetos sociais financiados pelo governo e que, estes projetos não estavam solucionando o problema¹⁵⁶.

Em realidade, gangs de adolescentes reinando nas ruas desconsiderando a propriedade pública ou privada, o crime nas ruas e o graffiti aparecendo como vandalismo nesta distopia urbana, fez com que esta forma de expressão artística fosse rapidamente estigmatizada e marginalizada¹⁵⁷.

Em 11 de julho de 1995, o prefeito de Nova Iorque, Rudolph Giuliani, cria uma força tarefa para combater o graffiti envolvendo diversos departamentos de sua

¹⁵⁶Existe uma vasta literatura pesquisando a chamada Cultura da Pobreza e suas consequências. Nosso objetivo aqui, no entanto é apontar como esta cultura influenciou as decisões governamentais em Nova Iorque nos anos 70 acentuando a separação socioeconômica e cultural dos bairros negros e latinos. Para uma discussão mais aprofundada sobre a cultura da pobreza ver os autores Daniel Moynihan *Understanding Poverty*, Kenneth Clark em *Dark Ghetto: Dilemmas of Social Power* e Edward Banfield *The Unheavenly City: The Nature and Future of our Urban Crisis*, entre outros.

¹⁵⁷ Sob a administração do prefeito Rudolf Giuliani foi criada, em 1995, uma força tarefa anti-graffiti. Em 1999, Giuliani estabeleceu o GFNYC – Graffiti Free New York City criando uma linha direta para que proprietários e outros denunciassem esta ilícita prática artística.”

administração e convocando a sociedade em geral a denunciar esta atividade. Assim determina o decreto de criação da força tarefa:

O prefeito pediu a todos os nova-iorquinos que testemunhem crimes de graffiti em andamento, que saibam de lojas vendendo ilegalmente produtos relacionados a graffiti, ou que queiram ajudar nas iniciativas de educação, fiscalização e limpeza do programa Nova Iorque Limpa, que liguem para a Linha Direta Anti-Graffiti da NYPD pelo número (212) 374-5914¹⁵⁸.

A polícia, representando o poder público, perseguiu o graffiti pela escolha do local onde era executado, e pouco entendia seu conteúdo. Esta arte corrida e perseguida encontrava nos muros, prédios, trens e qualquer superfície urbana um lugar de criação. O graffiti via nos murais uma forma menos nefasta de arte urbana. Mas qual seria então a diferença entre ambos? De acordo com o *Center for Art Law*¹⁵⁹, o graffiti foi definido como trabalhos de arte não autorizados baseados em palavras (*unauthorized artworks that are word-based*), enquanto os murais seriam trabalhos artísticos tipicamente autorizados, se não comissionados (*works typically authorized, if not commissioned*). Graffiti deriva do latim, *graphire*, que significa escrever, e é diretamente relacionado com o *graffito* italiano para inscrição ou desenho; o substantivo significa literalmente "arranhar." O dicionário Oxford (2013) define-o como "escrita ou desenhos rabiscados, riscados, ou pulverizados ilicitamente numa parede ou noutra superfície de um local público."

Quaisquer que sejam as tentativas de definir o Graffiti, veremos que esta fórmula não é assim tão clara. Na maioria das vezes, o graffiti esteve associado a rebeldia e ilegalidade. O graffiti moderno e a arte graffiti são também diferentes. Vejamos um pouco da história do renomado grafiteiro Cornbread. Ele começou a escrever seu nome nas paredes na Filadélfia para chamar atenção de uma colega da escola. Mais tarde, ele não apenas aperfeiçoa sua assinatura, mas expande seus objetivos. Ele passa a ter como alvos determinados prédios e instituições, carros de polícia como

¹⁵⁸ Tradução livre de "The Mayor asked all New Yorkers witnessing graffiti crimes in progress, who know of stores illegally selling graffiti-related products or who want to help with New York Clean education, enforcement and clean-up initiatives, please call the NYPD's Anti-graffiti Hotline at (212) 374-5914." Ordem Executiva de Rodolph Giuliani em [Press Release #379-95 \(nyc.gov\)](#)

¹⁵⁹ [Public Art and the Law: A Primer – Center for Art Law \(itsartlaw.org\)](#)

forma de protestar e denunciar as injustiças sociais e a brutalidade policial contra as minorias. Cornbread elevou o graffiti a um diferente nível, deu ao graffiti um significado artístico e ganhou reconhecimento público inspirando artistas urbanos em todo o mundo. Por sua natureza ilícita, o graffiti não é apenas uma arte visual, mas também performática e gestual. Isto é, o artista carrega seus instrumentos e tintas, inicia e completa sua obra com a rapidez e eficiência de quem pode ser preso se for apanhado durante a execução¹⁶⁰.

Como o hip-hop, o graffiti representa uma cultura jovem, transformadora, e radical. Nos anos 70 e 80, o graffiti foi considerado a forma visual do hip-hop. Os artistas urbanos, influenciados por Cornbread, aperfeiçoaram sua escrita, tornando-a mais artística, com cores vibrantes e letras com formas mais complexas.

Embora o graffiti e seus criadores tenham sido e ainda sejam considerados do lado oposto ao da lei e do *status quo*, um caso ilustra a ironia da relação entre o graffiti e a gentrificação.

Nas primeiras décadas do século XXI, um depósito abandonado e semidestruído na Rua Davis em Nova Iorque se transformou no ponto de encontro de muitos grafiteiros. Jerry Wolkoff, o proprietário deste prédio de cinco andares, abandonado desde 2009, fez um acordo com esses artistas permitindo que eles pintassem o exterior sem sofrer as consequências da lei anti-graffiti. Esse acordo fez florescer uma comunidade de artistas urbanos reunindo mais de 1500 grafiteiros de todo o mundo ao redor do então conhecido como 5Pointz.

Em 2013, no entanto, motivado pelo crescimento imobiliário local. O proprietário decidiu derrubar o edifício e transformá-lo num condomínio de luxo. Artistas do mundo todo, incluindo Banksy, se reuniram e se organizaram para evitar o sacrifício de mais um artefacto cultural em nome do desenvolvimento urbano. Wolkoff, porém, ignorando

¹⁶⁰No documentário *Wall Writers: Graffiti in its innocence* concebido e dirigido por Roger Gastman personagens históricos do graffiti descrevem como e porque faziam os *tags*. O documentário apresenta entrevistas inéditas com os considerados fundadores do Graffiti como Cornbread e Taki 183.

as manifestações, pintou de branco toda a superfície do prédio apagando em uma noite, mais de uma década de trabalhos artísticos.

Os artistas grafiteiros que, historicamente ignoram as leis, foram ao tribunal para pedir reparações. Em 2018, numa decisão inédita, o tribunal determina o pagamento de \$6.75 milhões de dólares em danos¹⁶¹.

Embora o tribunal não concorde com todas as conclusões dos jurados, concorda que Wolkoff violou conscientemente os direitos VARA dos demandantes em relação a essas 36 pinturas. O tribunal conclui ainda que a responsabilidade e a intencionalidade devem ser atribuídas a mais nove obras. Dada a natureza repreensível da conduta intencional de Wolkoff, o tribunal concede os danos estatutários máximos ao abrigo da VARA para cada uma das 45 obras de arte destruídas ilegal e intencionalmente, no montante combinado de \$6,750,000¹⁶².

Este episódio marca um capítulo diferente na história do graffiti. O que antes era uma ameaça as forças dominantes, considerado um código para delinquência urbana, o graffiti foi reconhecido e abundantemente recompensado por um júri e um juiz.

Na decisão favorável aos artistas, a Justiça reconhece o graffiti como forma de arte visual, portanto, sob a proteção legal de acordo como o Visual Artists Rights Act de 1990 e assim determina

Assim, no caso Cohen I, o tribunal decidiu que a arte de aerossol dos demandantes está sob a proteção da VARA como obras de "arte visual", Cohen I, 988 F. Supp. 2d at 216, e que, de acordo com § 106A(a)(3)(B), a VARA "concede ao 'autor de uma obra de arte visual' o direito de processar para evitar a destruição da obra se ela for de 'reconhecida estatura'", Cohen I, 988 F. Supp. 2d at 215. A VARA também permite que o artista busque danos monetários

¹⁶¹ O caso conhecido como 5Pointz passou a ser referencia nas escolas de Direito pelo precedente que representou. O texto integral da decisão judicial pode ser encontrado em [DECISION: This is the Court's written decision in what has commonly become know as the 5Pointz litigation. The Court finds in favor of the plaintiffs in the amounts determined in this decision. Judgement will be entered shortly. Ordered by Judge Frederic Block on 2/12/2018. \(Innelli, Michael\) \(justia.com\)](#)

¹⁶² Tradução livre de "Although the Court does not agree with all of the jurors' findings, it does agree that Wolkoff willfully violated plaintiffs' VARA rights in respect to those 36 paintings. The Court further finds that liability and willfulness should attach to an additional nine works. Given the abject nature of Wolkoff's willful conduct, the Court awards the maximum statutory damages under VARA for each of the 45 works of art wrongfully and willfully destroyed in the combined sum of \$6,750,000."

conforme § 106A(a)(3)(A) se a obra for distorcida, mutilada ou de outra forma modificada em prejuízo da honra ou reputação do artista¹⁶³.

Em oposição aos programas de criminalização do graffiti e seus autores, esta decisão situa o graffiti junto as demais formas artísticas, portanto possuidor de direitos autorais e seus autores protegidos contra danos morais. Assim descreve:

Como explicado no caso Cohen I, "VARA emendou a legislação de direitos autorais existente para adicionar proteções a dois 'direitos morais' dos artistas: os direitos de atribuição e integridade." Cohen I, 988 F. Supp. 2d at 215. A VARA codificou o direito à integridade para conceder "ao autor de uma obra de arte visual" o direito (A) de evitar qualquer destruição, mutilação ou outra modificação intencional dessa obra que seria prejudicial à sua honra ou reputação, sendo que qualquer distorção, mutilação ou modificação intencional dessa obra é uma violação desse direito, e (B) de evitar qualquer destruição de uma obra de reconhecida estatura, sendo que qualquer destruição intencional ou grosseiramente negligente dessa obra é uma violação desse direito¹⁶⁴.

Neste mesmo episódio um outro paradigma é quebrado. Aquele que afirma que o graffiti desvaloriza a propriedade. Como parte da decisão judicial, o documento descreve:

Cohen supervisionou o local, manteve-o limpo e seguro, designou espaço nas paredes e explicou as regras e normas do local aos novos artistas. Ao longo do tempo, a criminalidade na vizinhança diminuiu e o local tornou-se uma grande atração, atraindo milhares de visitantes diários, incluindo ônibus de turistas, excursões escolares e casamentos. Produtores de filmes, televisão e vídeos vieram; foi usado no filme de 2013 "Now You See Me", estrelado por

¹⁶³ Tradução livre de "Thus, in Cohen I, the Court held that plaintiffs' aerosol art comes under VARA's protection as works of "visual art", Cohen I, 988 F. Supp. 2d at 216, and that, under § 106A(a)(3)(B), VARA "gives the 'author of a work of visual art' the right to sue to prevent the destruction of [the] work if it is one of 'recognized stature,'" Cohen I, 988 F. Supp. 2d at 215. VARA also permits the artist to seek monetary damages under § 106A(a)(3)(A) if the work was distorted, mutilated, or otherwise modified to the prejudice of the artist's honor or reputation". Decisão da Justiça que pode ser lida na íntegra em [DECISION: This is the Court's written decision in what has commonly become know as the 5Pointz litigation. The Court finds in favor of the plaintiffs in the amounts determined in this decision. Judgement will be entered shortly. Ordered by Judge Frederic Block on 2/12/2018. \(Innelli, Michael\) \(justia.com\)](#)

¹⁶⁴ Tradução livre de "As the Court explained in Cohen I, "VARA amended existing copyright law to add protections for two 'moral rights' of artists: the rights of attribution and integrity." Cohen I, 988 F. Supp. 2d at 215. VARA has codified the right to integrity to provide "the author of a work of visual art" the right (A) to prevent any intentional destruction, mutilation, or other modification of that work which would be prejudicial to his or her honor. or reputation, and any intentional distortion, mutilation, or modification of that work is a violation of that right, and (B) to prevent any destruction of a work of recognized stature, and any intentional or grossly negligent destruction of that work is a violation of that right.

Jesse Eisenberg e Mark Ruffalo, e foi o local de destaque para uma turnê do cantor de R&B Usher¹⁶⁵.

Mesmo antes da decisão do tribunal, em 2013 era comum ver ônibus cheios de turistas visitando 5Pointz diariamente, estúdios de cinema alugando o local para locação de filmes, entre outras atividades.

Figuras 3.53 e 3.54:



Robert Stolarik/The New York Times/RE dux - 5Pointz antes e logo após ter sido pintado de branco em novembro de 2013.

Ironicamente, os incorporadores imobiliários notaram esta afluência e passaram a investir na área que emergiu como um novo epicentro cultural. O graffiti passou a ser percebido como autêntica forma de cultura urbana e os espaços grafitados viram seus preços subirem.

Assim como os rappers. Os grafiteiros passaram a viver e trabalhar com o dilema de serem uma contracultura, a voz das minorias, ao mesmo tempo em que sua arte se transformava em instrumento de deslocamento e gentrificação. Tópico que

¹⁶⁵ Tradução livre de “Cohen oversaw the site, kept it clean and safe, allotted wall space, and explained the site’s rules and norms to new artists. Over time, crime in the neighborhood dropped and the site became a major attraction drawing thousands of daily visitors, including busloads of tourists, school trips, and weddings. Movie, television, and music video producers came; it was used for the 2013 motion picture *Now You See Me*, starring Jesse Eisenberg and Mark Ruffalo, and was the site of a notable tour for R&B singer Usher.”

discutiremos com mais profundidade no próximo capítulo. O graffiti, antes marginalizado, passa a ocupar áreas urbanas privilegiadas¹⁶⁶.

Figura 3.55:



MOSA Museu de Arte de Rua Foto de Rae Maxwell for MoSA. Header image: The New York Times

3 - O novo muralismo: A arte urbana ocupando galerias

Como vimos no capítulo anterior, os murais são um poderoso instrumento de liberação, liberdade de expressão, de ações sociais. São também um importante componente da relevância social das artes visuais. Os murais carregam ainda um grande impacto nas interações entre arte e política. Esta relação dinâmica se manifesta em diferentes maneiras ao redor do mundo. Ora denunciando injustiças sociais, ora reclamando uma memória histórica e conscientização. Sendo instrumentos de mobilização e ativismo ou pelo simples fato de converterem espaços públicos em galerias de arte aberta aos transeuntes. O fato é que os murais afetam a dinâmica social de uma maneira ou de outra.

Fortemente centrado em criar uma cultura através do uso de imagens para educar uma população, em sua maioria, analfabeta, o muralismo mexicano criou um senso de solidariedade em torno de causas comuns à população alvo. Desempenharam

¹⁶⁶ Um exemplo foi a cadeia de hotéis de luxo Citizen M que convidou os artistas do 5Pointz a criar o Museu da Arte Urbana dentro dos seus salões. Este seria um espaço gratuito e luxuoso em algumas das cidades mais famosas do mundo. Produzir uma arte sob encomenda para uma grande corporação provou ser um dilema ético irresistível, todos os artistas concordaram com a criação do MoSA em 2018. Essa iniciativa foi coordenada por Jonathan Cohen "Meres One" o mesmo artista que supervisionava 5Ppointz e como curadora Marie Cecile Flageul. Numa entrevista em 16 de setembro de 2018, Meres One explica a ideia desse museu e pode ser lida na íntegra em [citizenM Partners with 5 Pointz Creates to Launch MoSA at citizenM New York Bowery \(streetartnyc.org\)](http://citizenM Partners with 5 Pointz Creates to Launch MoSA at citizenM New York Bowery (streetartnyc.org))

também, como vimos, um papel na preservação da memória histórica e na valorização de identidades culturais diversas. No entanto, as representações políticas que eram centrais no muralismo do século XX acabaram por criar tensões e conflitos entre o público e os artistas distanciando o muralismo das comunidades que eles se propunham representar.

Também no capítulo 2 verificamos que o Estado e a iniciativa privada aproveitaram este momento para voltar seus interesses para os espaços fechados das galerias e museus e apostar numa arte simbólica diminuindo a importância da arte figurativa no mercado. Assim, observamos a ascensão do Expressionismo Abstrato cujas obras de arte eram tão grandes que se assimilavam aos murais, mas cujos temas eram abstratos e seus locais de exibição eram prestigiosas galerias.

Assim, o muralismo, àquele relacionado a propaganda governamental ou diretamente ligado a educação das massas, praticamente desaparece do cenário oficial artístico para ressurgir de forma independente como uma das expressões espontâneas da arte urbana no final do século XX.

Inicialmente, o retorno dos murais é marcado por sua independência, pela ausência de financiamentos públicos e por, na maioria das vezes, fazer uma crítica à ordem social. O uso das novas técnicas possibilitava rápidas intervenções artísticas em espaços públicos não autorizados. Segundo Jens Besser (2010: 13):

O que eventualmente conduziu a um renovado interesse em murais foi o surgimento de uma nova forma de arte no espaço público. No entanto, os métodos dos muralistas mexicanos deixaram de ser utilizados. Em vez disso, o arsenal dos novos muralistas consistia em rolos de pintura e varas extensíveis, o que possibilitava pintar grandes superfícies rapidamente, bem como latas de spray, pincéis, giz, posters e projetores de vídeo. Os novos artistas de murais eram frequentemente críticos em relação à sociedade e, o mais importante, o seu trabalho era independente de financiamento governamental. (...) O meio da lata de spray permitia intervenções rápidas e não autorizadas nos espaços urbanos ¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Tradução livre de "What eventually led to a renewed interest in murals was the emergence of a new art form in public space. Yet the methods of the Mexican muralists were no longer used. Instead, the artillery of the new muralists consisted of paint rollers and extension bars, which made it possible to paint large surface fast, as well as spraycans, paintbrushes, chalk, posters and video projectors. The new mural artists were often critical of society and, most importantly, their work was independent of government funds. (...) The medium of spraycan enabled quick, unathourized intercentions in urban spaces."

Servindo como componente estético que contribui para transformações urbanas, os atuais murais são também um instrumento económico inovador, seja ele utilizado por grandes investidores, seja ele utilizado por artistas que procuram uma forma de sustentar-se economicamente com sua arte. Assim, reflete uma das artistas entrevistadas em nossa pesquisa. Em entrevista, Anat Ronen¹⁶⁸ nos conta que ela viu nos murais uma oportunidade de desenvolver uma carreira quando imigrou para os Estados Unidos. Autodidata, a artista diz que foi uma decisão económica, uma chance para utilizar suas habilidades naturais e entrar num mercado que estava em crescimento. Hoje ela é reconhecida como artista urbana e recebe encomendas em diversos estados americanos. Na ocasião a entrevista em junho de 2022, Anat Ronen estava pintando um mural sob encomenda na pequena cidade de Bartow na Florida. Ela afirma possuir liberdade criativa e prefere adotar temas relativos a natureza em suas pinturas. Anat atribui o crescimento dos murais em centros urbanos ao fato de que são projetos únicos e originais, diferentes de billboards. Para ela, pequenos e médios empresários encomendam murais para promover seus negócios pelo caráter personalizado que cada mural possui. Enquanto a maioria de seus trabalhos sejam comissionados, Anat ainda encontra tempo e disposição para produzir uma arte engajada, mesmo que segundo ela “É importante para mim incluir uma mensagem nos meus murais, mas, por vezes, essa mensagem é demasiado forte para as ruas (ou sinto que estou a expor-me demasiado)”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Anat Ronen é uma premiada muralista residente em Houston, TX. Nascida em Israel ela imigrou para os Estados Unidos e depois de iniciar sua carreira como artista autodidata, atingiu reconhecimento tendo suas obras produzidas em diversos estados americanos. Seus trabalhos podem ser vistos em [anat ronen :: artist](#)

¹⁶⁹ Tradução livre de “is important for me to include a message in my murals, but sometimes that message is too much for the streets (or it feels like I am exposing myself too much)”.

Figura 3.56:



Pintura mural “*In a Perfect World*” de Anat Ronen em Houston, 2013 CALL IT STREET ART, CALL IT FINE ART, CALL IT WHAT YOU KNOW – Station Museum of Contemporary Art

A moderna pintura mural também influencia seu valor no mercado das artes. Uma proposta para um mural contém, além do design e layout, o preço de tudo que é necessário para o sucesso da sua realização. Murais pré-fabricados e colagens, por serem produzidos em larga escala, perdem sua singularidade e, conseqüentemente, são menos valorizados. Certamente os murais atuais possuem diferentes técnicas comparados aos afrescos renascentistas e ao muralismo mexicano. A utilização de stencils ainda é observada em muitos murais. No entanto, novidades como a incorporação de tinta spray na maioria dos murais, o uso do vinil, de técnicas para proteção contra raios UV, a utilização de andaimes mecânicos e outras inovações técnicas acrescentam valor a arte mural.

Por todas estas características, os murais contemporâneos, em sua maioria não poderiam existir sem patronagem. As instituições públicas ou privadas que patrocinam a arte mural buscam alcançar objetivos políticos e econômicos, sejam eles de emancipação e representação social ou de promoção comercial. Vale acrescentar que os murais contemporâneos contam com a participação de incontáveis artistas ao redor do mundo, sejam eles famosos ou não. Esta variedade de talentos apresenta também

uma diversidade de propostas artísticas com diferentes objetivos dependendo de cada muralista.

Talvez em função destes patrocínios e da diversidade dos temas, este novo muralismo está acontecendo cada vez mais em espaços sancionados, ainda que alguns artistas continuem a atuar na ilegalidade.

Inicialmente, grande parte destes novos murais foram pintados na ilegalidade em fábricas e prédios abandonados. O perigo de serem presos fez com que vários artistas pintassem à noite e muitas vezes em companhia de amigos. Estes muralistas estavam encontrando seus espaços entre os muros das cidades cheias de *billboards* e galerias de artes elitizadas e museus. Esta geração de artistas urbanos cresceu durante os anos 1990. Eles procuravam criar uma arte acessível a todos. Artistas como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat popularizaram a arte em espaços públicos e se tornaram legendários antes de serem explorados economicamente no mercado das artes. Amy Raffel (2020) discute como o próprio Haring usou estratégia de marketing para promover as causas sociais que defendia com sua arte. A autora afirma que Haring provou ser a mercantilização da arte de rua uma bem-sucedida estratégia de promoção das causas que defendia. Em pouco tempo, os lotes vazios e prédios abandonados estavam cobertos por esta arte que modificou o cenário urbano.

O crescimento do novo muralismo ganhou atenção do público e com ela, atraiu patrocínios e espaços sancionados para sua elaboração. Com efeito, hoje vemos exposições sendo organizadas onde o público pode observar os murais em espaços sancionados públicos e privados ao custo do ingresso. Espaços móveis de exibição como o Banksyland (figura 3.56) uma exposição não-autorizada das obras do artista de rua Banksy que viaja de cidade a cidade em diversos países com replicas e algumas obras originais do artista. Um outro exemplo foi a grande exposição da arte mural em 2008 promovida pelo Tate Museu em Nova Iorque (Figura 3.57).

Figura 3.57:



Banksy na exibição de arte urbana *Backjump* em 2003, Berlin Foto: *Street Art BLM*

Figura 3.58:



Exibição de arte urbana nas paredes do Tate Museu em 2008 © Sixeart, © JR, © Faile / Foto © Tate

Esse novo muralismo não está direcionado para a educação cultural como na primeira metade do século XX. Ao contrário, ele retoma, em certa proporção, a tradição de decorar o ambiente urbano seja este público ou privado.

Nos dias atuais, o novo muralismo representa uma fração de significativa importância no mundo das artes. As novas tecnologias permitem a realização de murais complexos em curto tempo dando forma à imaginação e à criatividade do artista. Embora as razões para criar murais possam variar, abrangendo expressões pessoais dos artistas, mensagens políticas e o aprimoramento do apelo turístico de um destino, os murais funcionam como uma forma de arte pública acessível a todos que passam por eles. Murais são um importante componente da vida urbana. Jonathan Skinner

(2017:3)¹⁷⁰ apresenta alguns fatores que demonstram a importância, não apenas cultural, mas econômica dos murais. Assim ele cita o exemplo de uma pequena vila que alcançou reconhecimento internacional como local de turismo cultural através dos murais:

Chemainus (...) é uma pequena vila com cerca de 3.000 habitantes (dados de 2011), localizada na Ilha de Vancouver, na Colúmbia Britânica (Canadá). Dependente da indústria madeireira, a comunidade uniu-se no início da década de 1980, quando a sua única indústria entrou em declínio, resultando na perda de empregos devido à mecanização da serraria. Para contrariar a recessão econômica e diversificar a dependência da comunidade, a resposta local foi desenvolver uma experiência turística de arte centrada na história da cidade (Barnes e Hayter 1992). Eles saturaram a vila com quarenta e duas imagens da história da comunidade nas laterais dos edifícios, transformando a tela em branco de um lado ou extremidade em um atrativo e chamativo elemento visual. Essa "galeria ao ar livre" atrai cerca de 400.000 turistas anuais, sustenta mais de 300 pequenos negócios e destaca o epíteto da vila: 'A Pequena Vila Que Conseguiu'¹⁷¹.

Cidades e empresas contratam muralistas para realização de projetos em oposição a contratação de billboards. Festivais dedicados às pinturas murais são frequentemente organizadas. Enfim, o novo muralismo que cresceu com outras formas de arte urbana nos anos 90, se espalhou durante das primeiras décadas do século XXI, tornando-se uma manifestação da cultura urbana por excelência. Entre os diversos empreendimentos de turismo cultural utilizando as visitas a murais como atividade central podemos citar: - Winnipeg, Manitoba (Canadá) em 2016 oferecendo uma vista a uma série de murais celebrando as etnias e a diversidade cultural da cidade; - a Trilha de Murais em St. Petersburg, Florida entre outros¹⁷².

¹⁷⁰ Skinner, Jonathan, and Lee Jolliffe. *Murals and Tourism*. Philadelphia, PA: Routledge, 2017.

¹⁷¹ Tradução livre de Chemainus, *noted above as a murals destination, is a small town numbering about 3,000 in population (as of 2011) located on Vancouver Island, British Columbia (Canada). Dependent upon the sawmill industry, the community came together in the early 1980s when their sole industry went into decline with a loss of employment due to mechanization of the mill. To counter the economic downturn and to diversify community dependence, the local community response was to develop an art tourism experience about the town (Barnes and Hayter 1992). They saturated the town with forty-two community history images on the sides of buildings, developing the blank canvas of a side or gable end into an attractive eye-catching feature. This 'al fresco gallery' gained the town some 400,000 annual tourists, sustains over 300 small businesses and points to the town's sobriquet: 'The Little Town That Did'.*

¹⁷² Em sites como www.tripadvisor.com podemos encontrar uma variedade de passeios em diversas cidades do mundo para visitar murais. Os preços variam entre \$11 até \$245 dólares e são, em sua maioria, administrados por empresas privadas.

Não há dúvida sobre a proliferação dos murais nas cidades. Eles não estão mais restritos aos espaços abandonados, ao contrário, estão no coração da cidade, decorando espaços públicos e revitalizando áreas abandonadas.

Skinner (2017:10) assim descreve a tipologia dos murais:

Tabela 3.1:

Tipo	Motivação	Exemplo
Económico	Desenvolvimento, embelezamento e revitalização urbana	Murais em trilhas e rotas em áreas urbanas
Político	Mensagens, expressão de pontos de vista políticos	Murais em áreas de conflito, murais como resistência e murais como campanha política
Comemorativo	Comemoração de eventos ou pessoas	Murais produzidos num tempo específico para comemorar pessoas ou eventos significativos para àquela determinada área
Comercial	Promoção de produtos e serviços	Murais pintados em edifícios comerciais ou outros lugares que carregam mensagens comerciais para promoção de produtos e serviços
Artístico	Expressão do artista	Graffiti

Tipologia dos murais por motivação de Jonathan Skinner e Lee Jolliffe – 2017 ¹⁷³

Empreendedores aprenderam como lucrar alterando a cultura da arte urbana; “Wow! *These buildings are canvases!*” ¹⁷⁴ afirmou, citando seu pai, Tony Goldman, em 2015, Jessica Goldman, CEO da Goldman Properties uma incorporadora multimilionária. Ela estava se referindo aos murais de Wynwood, um espaço aberto em 2009 considerado um modelo de revitalização urbana.

¹⁷³ Tradução livre

¹⁷⁴ Jessica Goldman Srebnick é a CEO da Goldman Properties, muitas das suas entrevistas ela se refere ao talento de seu pai, Tony Goldman, em transformar bairros decadentes em valorizadas áreas imobiliárias como fez em Soho já em 1968 (antes do A.I.R. 101). Foi ele quem primeiramente observou a possibilidade dos murais e graffiti como instrumento de valorização de propriedades. [How Graffiti Became Gentrified | The New Republic](#)

Figura 3.59:



Wynwood Walls Goldman Properties Foto by Management/Goldman Global Arts

As antigas tradições da pintura mural decorativa ganham ressignificação no mundo atual. Embora conte com certo grau de liberdade criativa, há que se questionar se ainda representam as comunidades sem voz ou teriam esvaziado seu significado social, convertendo-se em um instrumento de transformação urbana ao serviço do capital. Esta discussão será aprofundada no próximo capítulo, mas queremos observar aqui algumas transformações que este novo muralismo vem sofrendo ao longo dos anos.

Primeiramente podemos observar que, no início, os artistas eram obrigados a criar e executar sua criação em condições perigosas. O perigo vinha do fato de utilizarem espaços não autorizados e abandonados. Esses artistas trabalhavam contra o tempo, fugindo das forças públicas, como a polícia ou inspetores urbanos; se expunham também a áreas onde o índice de criminalidade urbana era alto. Em seu favor, experimentavam uma ampla liberdade artística geralmente expressando críticas sociais e representando a cultura das comunidades locais. Os murais eram espontâneos e embora as novas técnicas como a tinta spray tenha ajudado na elaboração desde murais, eles ainda se arriscavam pintando áreas de difícil acesso como altos muros e prédios sem nenhuma estrutura de segurança.

Figura 3.60:



Ward 8, mural celebrando os 100 anos do direito ao voto das mulheres. 2020. Dee Dwyer / DCist/WAMU

Quando adotados como empreendimento o novo muralismo ganhou caráter comercial e legal. Isto representou a expansão e popularização dos murais e possibilitou que artistas urbanos vivessem do produto de sua arte em tempo integral. Por outro lado, alguns artistas apontam a perda de certa independência criativa quando submetem seus projetos aos gostos do seu patrocinador.

Os artistas atuando dentro desta legalidade estão sujeitos às vontades de seus mecenas. Geralmente, estes artistas devem apresentar um plano detalhado do projeto incluindo além do design, todos os materiais e equipamentos necessários, incluindo seguro, para execução do projeto.

Todavia, ainda que o poder público esteja envolvido nas transações entre as empresas e os artistas, é raro encontrar murais oficiais como aqueles do velho muralismo. O Estado exerce, na maioria das vezes, o papel de mediador e incentivador de projetos culturais ou no máximo de copatrocinador destes projetos. Mas os investimentos são acima de tudo privados.

No início do novo muralismo vimos que a espontaneidade marcava a criação artística. Como afirma Jens Besser (2010: 143) “a imagem se desenvolve no muro, não no papel”¹⁷⁵ embora, acrescenta ele, certa imagem já esteja se formando na mente do artista semanas antes de pintar um mural. Para este artista, o espaço é mais do que

¹⁷⁵ Tradução livre de “*The picture develops on the wall, not on the paper.*”

uma moldura para sua pintura, o espaço é uma parte viva dos murais. Portas, janelas, texturas, ruínas são parte ativa daquilo que será representado.

Nas fábricas abandonadas e ruínas de edifícios o artista pode criar livremente, sem responder às vontades e aos gostos dos proprietários, que são, por natureza, desconhecidos. As ruínas, partes do edifício, as condições das paredes todos estes elementos fazem parte da decisão artística não apenas pelo seu formato, mas também pelos seus significados.

Mesmo este muralismo tem sido objeto de inúmeras exposições e festivais, tais como Muralismo Morte, o *Centocelle* (figura 3.60), entre outros. O Centocelle¹⁷⁶, um subúrbio praticamente abandonado em Roma, foi revitalizado através de diversas atividades culturais e artísticas. Segundo Ricciarini e La Placa (2020:235):

Do ponto de vista da comunicação visual, a arte urbana contribui de forma substancial para a recuperação desses espaços públicos inexplorados, precariamente conectados à rede urbana¹⁷⁷.

Jens Besser em *Muralismo Morte: The Rebirth of Muralism in Contemporary Urban Art* fotografou diversos murais, legais e ilegais em diversos lugares do mundo, chamando atenção por buscar artistas que não são reconhecidos pelo público em geral e são, em sua maioria pintados em áreas abandonadas sem alcançar muita atenção deste mesmo público. Segundo Besser, são estes murais localizados em rodovias e rotas de trem que, contraditoriamente, que alcançam mais espectadores. A impacto da exibição de pinturas murais denominada Muralismo Morte que não apenas deu origem a catálogos fotográficos e livros, como o acima mencionado, mas também resultou na criação do Museu Muralismo Morte localizado em Dresden, Alemanha. Este museu teve como um dos seus objetivos explorar as tênues margens entre a legalidade e ilegalidade desta arte urbana. O MMMD contava com uma parte oficial com lojas e exposições e uma outra, não-oficial localizada no distrito do governo com inúmeros

¹⁷⁶ Durante dois anos, respetivamente em outubro de 2017 e 2018, o bairro de Centocelle acolheu o evento de promoção da arte urbana "Differenziata mon amour", com o objetivo de sensibilizar as pessoas para temas como a recolha de resíduos.

¹⁷⁷ Tradução livre de "Dal punto di vista della comunicazione visiva la street art contribuisce in modo sostanziale al recupero di quegli spazi pubblici inediti, precariamente connessi alla rete urbana"

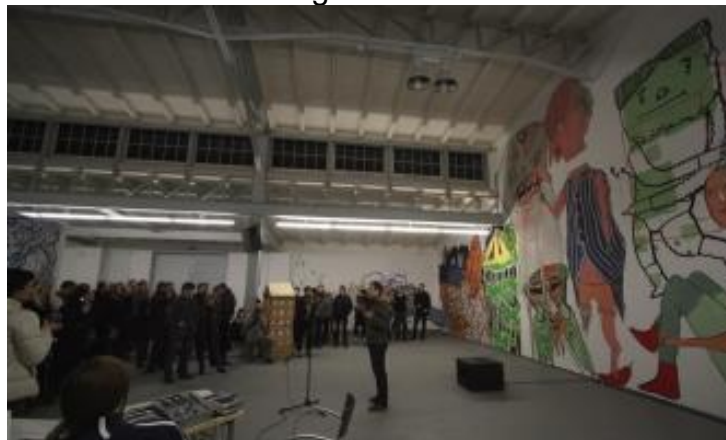
muros que pareciam não ter dono (Figura 3.61). O museu não teve administradores nem rececionistas. Estava sempre aberto e era acessível a todos. Neste sentido, segundo Besser (2010), o MMMD estava também fazendo uma crítica à burocracia presente em muitos museus.

Figura 3.61:



Centocelle, Roma. Occupied Rome: social centers in Rome - Romeing

Figura 3.62:



Muralismo Morte Dresden – Exibição não-autorizada no distrito governamental em Dresden - muralismo morte
| Urban Script Continues (anarchy.com)

Não há dúvidas que o novo muralismo é um fenómeno de massas. Este movimento é também marcado pelo intenso diálogo entre os artistas de diferentes cidades e países. Frequentemente, este diálogo resulta em colaboração, em uma mistura harmónica de estilos, em uma troca de experiências que fazem do mural uma experiência única.

A globalização afetou o muralismo em diversas maneiras. Por um lado, possibilitou a criação de uma rede de comunicação entre os artistas, por outro compartilhou as condições sociais e económicas comuns aos países capitalistas objeto de representação de muitos artistas muralistas.

No entanto, retornando a Adorno (2002: 5-6):

Toda cultura de massas em sistema de economia concentrada e idêntica. (...) Os dirigentes não estão mais tão interessados em escondê-la; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente e reconhecida. A verdade de que nada visão além de negócios lhes serve de ideologia.

Para Adorno (2002) esta unidade da indústria cultural reflete a unidade política e representa um esquematismo da produção e consumo cultural. Neste sentido a arte urbana é subordinada a finalidade que o esquema lhe atribui. Nas palavras de Adorno “Estão ali para confirmar o esquema, ao mesmo tempo em que o compõe” (2002: 9). Os baixos custos das cópias de peças de arte, o fácil acesso dos murais que aparentemente rompem o privilégio cultural, para Adorno significa a própria ruína da cultura no esquema da indústria uma vez que “os produtos da indústria cultural podem estar sendo favoravelmente consumidos, mesmo em estado de distração” (Adorno, 2002:10). Mas é também quando esta indústria cultural “mediante suas proibições, fixa positivamente - como a sua antítese, a arte de vanguarda” (2002: 11).

Em oposição à negatividade proposta por Adorno, Lukács desenvolve o pensamento estético em relação a arquitetura destacando dois tipos de reflexo que, como escreve Leandro Konder (2009: 155), podem ser assim descritos:

Segundo o filósofo húngaro, existem na arquitetura dois tipos de reflexo: num primeiro momento, a construção reflete determinadas necessidades práticas e o construtor se baseia no conhecimento científico, desantropomorfizador, tanto das funções que a construção deve cumprir quanto dos meios materiais e das normas técnicas adequadas ao processo construtivo. Esse primeiro reflexo se apresenta inexoravelmente a todos os grupos humanos, de todos os tempos e de todos os lugares, pois é possível existir uma sociedade sem pintura ou sem tragédia, mas não sem construções.

Ao mesmo tempo, Konder enfatiza que a partir da construção, é possível um segundo reflexo (antropomorfizador) que reflete e comunica seus traços históricos, sociais e culturais constituídos no seu devir temporal específico. Esse seria, em Lukács, o segundo reflexo:

Esse segundo reflexo faz da arquitetura, na terminologia lukacsiana, uma arte de mimese duplicada (*gedoppelte Mimesis*). É ele que permite às obras-primas da arquitetura produzir um efeito catártico que leva o sujeito da vivência espacial a se elevar bruscamente, no plano da sensibilidade, da sua particularidade como indivíduo, à altura de todo um momento da história da humanidade (KONDER, 2009: 156).

Neste sentido, esta elevação possibilita ao indivíduo enriquecer e compreender a sua realidade de forma mais profunda e crítica e, conseqüentemente, enriquecê-la. O reflexo artístico está ligado a existência objetiva do homem e aponta para o destino da humanidade e não é nunca uma simples reprodução da realidade imediatamente posta.

Enquanto Adorno destaca “a necessidade permanente de efeitos novos. Que permanecem, todavia, ligados ao velho esquema, só faz acrescentar, como regra supletiva, a autoridade do que já foi transmitido (2002: 11). Para Adorno, estas inovações devem estar conectadas ao esquema ou estrutura existente, ou seja, ao contexto histórico em que a arte está inserida. Já Lukács (2011) enfatiza a positividade da arte como uma forma de elevação e transcendência. Para ele, a arte é capaz de elevar o espírito humano e oferecer uma visão mais profunda e significativa da realidade. Lukács argumenta que a arte reflete os valores e as aspirações humanas, buscando uma síntese entre a subjetividade individual e as demandas sociais. Adorno valoriza a inovação e a conexão com a tradição ao buscar efeitos novos na arte.

Assim, Celso Frederico (2005: 110) explica citando Lukács:

O comportamento cotidiano do homem, assim, é o começo e o fim de toda ação humana. Lukács retoma a imagem do rio de Heráclito, imagem cara aos dialetas: o cotidiano é visto como um rio em seu permanente fluxo, dentro do qual tudo se movimenta, se transforma, se espalha e retorna ao seu leito: “dele (do cotidiano) se depreendem, em formas superiores de Recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte; diferenciam-se, constituem-se de acordo com suas finalidades específicas, alcançam sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social – para logo, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar de novo na corrente da vida cotidiana” .

Para Lukács a vida social dos homens é sempre enriquecida pela arte. Mas a arte não se encerra em sua simples existência. Para o filósofo, é mais importante saber qual é a função exercida pela arte na vida cotidiana dos homens. Portanto tanto sua criação como sua recepção refletem e interferem na realidade cotidiana.

Em Adorno vimos que a indústria cultural deixou livre o corpo para atacar a alma das produções artísticas submetendo-as à autoridade daquilo que já estava esquematizado.

Nos últimos anos do século XX e primeiras décadas do século XXI vimos a proliferação dos murais em centros urbanos. Surgidos historicamente como veículos de protestos, representação e propaganda política, os murais contemporâneos, no entanto parecem funcionar como queriam os pós-modernistas, a arte urbana como um acontecer indiferenciado onde tudo é possível, um dissolver da arte na vida para além de qualquer julgamento. Ou, como afirmou Adorno a respeito da arte, estariam os murais e seus artistas livres para desenvolver sua criatividade, mas atacados em sua alma, ou seja, em sua significação?

Entre o esvaziamento das artes como entendiam os pós-modernistas e as discussões sobre a estética proposta pela Escola de Frankfurt e a linha Lukacsiana, Agnes Heller vai afirmar (1987: 177):

Em vez de criticar, começamos a apoiar-nos uns aos outros. Os elementos comuns de nossos critérios repentinamente se tornaram mais importantes que os que nos separavam. A defesa da autonomia da obra de arte implicava a defesa de uma possível unidade de subjetividade e objetividade: a defesa de um juízo estético determinado que não era simplesmente uma questão de gosto pessoal. Implicava assumir que devem existir certas pautas para julgar a qualidade e a importância das obras de arte, que a distinção entre 'superior' e 'inferior' é válida e que é da máxima importância, inclusive assunto de vida ou morte, apoiar umas obras de arte e rechaçar outras”.

Em Lukács (2011), a arte é um reflexo dialético que eleva os homens a condição humana. A arte educa o homem fazendo-o transcender a fragmentação produzida pelo fetichismo da sociedade de consumo. Ao refletir sobre a vida cotidiana a arte “eleva” o homem que se separa do cotidiano para a ele retornar enriquecendo espiritualmente a humanidade.

No entanto, ele também reconhece o que chama “ciclo problemático do agradável”, ou seja, produtos menores voltados para o mero entretenimento da vida. Ou seja, segundo Celso Frederico (2000: 305-306):

As realizações pseudoestéticas que integram o “ciclo problemático do agradável”, ao contrário, fixam o indivíduo em sua imediatez cotidiana. Elas apenas cumprem a função de entretenimento, dirigindo-se à esfera privada dos indivíduos. Diferentemente das realizações verdadeiramente artísticas, elas não generalizam, não colocam o indivíduo em contato com o gênero. Essa permanência na mera singularidade impede a “elevação”, o contato enriquecedor com o gênero e, por isso, o caráter social da personalidade humana não se desenvolve.

Entre as propostas de reorganização urbana e gentrificação, os murais estão assumindo características diferentes daquela do muralismo mexicano e mesmo das propostas iniciais da arte urbana representativa e de protesto, para assumir um papel oficial nos projetos urbanísticos contemporâneos. De acordo com Kristen DiPietro (2018: 05) um dos instrumentos para avaliar a influência dos murais no processo de embelezamento de bairros são os números de licenças de negócios concedidos a novos empreendimentos em bairros e distritos que estavam abandonados. Assim, afirma a autora:

A arte pública é um investimento por parte de artistas, proprietários de negócios e membros da comunidade no embelezamento do bairro. O processo de gentrificação começa ao criar um bairro rentável através do embelezamento e envolvimento comunitário, como visto pela Casa Atzlan¹⁷⁸.

DiPietro relaciona o surgimento de cada mural com o crescimento econômico onde este se localiza. Sua teoria é os murais são um positivo indicador da gentrificação usando a arte e o embelezamento para promover a demanda por moradia e desenvolvimento de negócios nos bairros.

Tomemos como exemplo o crescimento de murais sancionados e comissionados pelo poder público em parceria com agentes do setor privado.

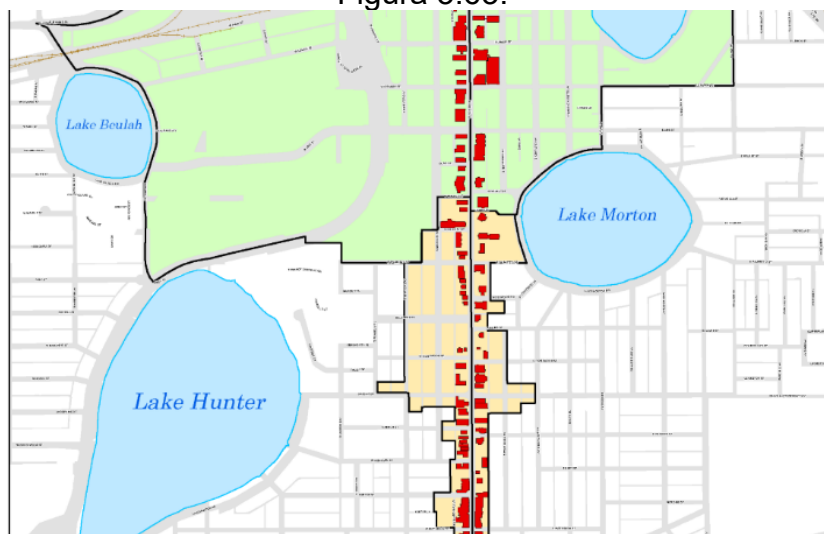
Na Flórida, a cidade de St. Petersburg possui aproximadamente 500 murais, em sua maioria localizados no corredor central da cidade (figura 3.63). Na pequena cidade de Lakeland¹⁷⁹, a prefeitura, em parceria com setores privados, investiu mais de meio milhão de dólares para criação de cem murais no centro e no distrito histórico vizinho

¹⁷⁸ Tradução livre de “*Public art is an investment by artists, business owners and community members to the neighborhood beautification. The process of gentrification begins by creating a profitable neighborhood through beautification and community outreach, seen by Casa Atzlan*”.

¹⁷⁹ Através *Lakeland Community Redevelopment Agency* (LCRA) a cidade tem desenvolvido parcerias públicas e privadas e investido na arte urbana como parte importante dos processos de revitalização de bairros históricos. [Signature Projects — LCRA \(lakelandcra.net\)](http://SignatureProjects—LCRA(lakelandcra.net)).

a este (figura 3.62). Houston, no Texas, conta mais ou menos com 150 murais¹⁸⁰. Nova Iorque¹⁸¹ com mais de 400, Richmond, na Virgínia em torno de 200. Philadelphia possui em torno de 3600 murais. Mesmo Los Angeles, que sofreu uma interrupção legal na produção dos murais desde o Movimento Chicano nos anos 60 e 70, voltou a produzi-los em 2010 e possui em torno de 1000 murais, hoje criados em conformidade com a ordenança municipal.

Figura 3.63:



Mapa mostrando as áreas em Dixieland onde o projeto para os murais foi desenvolvido. Mapa via The City of Lakeland

¹⁸⁰ Um estudo datado de 2023 publicado e desenvolvido pelo *Texas Cultural Trust* demonstra o impacto das artes na economia do estado citando, entre outras, as seguintes conclusões [Texas Arts and Culture Generates Over \\$6 Billion For the State, Improves Mental Health, and Enhances Education, Study Says | Texas Cultural Trust \(txculturaltrust.org\)](https://txculturaltrust.org/):

- A indústria de artes e cultura no Texas cresceu mais de 30% na última década, gerando 6 mil milhões de dólares para a economia do Texas e quase 380 milhões de dólares em receitas de impostos estaduais sobre vendas.
- O impacto do financiamento público para Distritos Culturais ultrapassou significativamente o investimento inicial do estado, gerando um retorno de dois para um para a economia estadual. Distritos culturais criam empregos, geram receitas significativas em impostos, impulsionam o turismo, atraem negócios e revitalizam comunidades.
- Em todo o Texas, quase 845.000 pessoas estão empregadas em carreiras criativas, o que representa 1 em cada 15 empregos.
- 1 em cada 4 visitantes do Texas participa no turismo cultural. Os turistas de artes e cultura ficam mais tempo, trazem mais pessoas e gastam mais dinheiro do que os turistas não culturais.

¹⁸¹ Maiores informações sobre investimentos em arte pública em Nova Iorque podem ser encontradas em [Home - Public Art Fund](#).

Figura 3.64:



Propaganda da cidade de St. Petersburg para passeios nas Trilha de Murais. [Walking Mural Tours - Florida CraftArt](#)

Desde o início dos anos 2000, a popularização dos murais nas cidades ganhou força e novos significados. A arte urbana que era, em sua maioria, afastada das regulamentações urbanas e legais, agora é criada sob a direção e ordenações municipais. As Câmaras de Comércio, na maioria das cidades acima mencionadas, criam comissões para incentivar, organizar e patrocinar os murais, estabelecendo parcerias com o setor privados, sejam eles pequenos negócios ou grandes incorporadoras.

A prefeitura de Lakeland na Flórida, por exemplo, criou, em 2021 o projeto chamado *Art Infusion* cujo objetivo é revitalizar o centro histórico da cidade. Como afirma Alis Drumgo (2021), gerente da *Community Redevelopment Agency*, responsável pelo projeto:

Dixieland tem vivenciado uma explosão de projetos de renovação nos últimos anos que nos trouxeram a Born and Bread Bakehouse, o Patriot Coffee e o Union Hall. Também devemos isso aos negócios familiares de longa data, lojas boutique, restaurantes e residentes que ajudaram Dixieland a atingir todo o seu potencial nos últimos anos. Para este projeto, criamos um conjunto de paletas de cores inspiradas na antiga Dixieland. A arte é conhecida por

contribuir para revitalizar comunidades e temos a missão de adicionar arte a cada projeto de reabilitação¹⁸².

Ao analisarmos o documento que estabelece as regras e condições para participação no projeto¹⁸³, notamos a parceria entre artistas, poder público e iniciativa privada. O que não vemos neste projeto, é a participação da comunidade, ainda que Drumgo tenha mencionado “residentes” na apresentação do projeto.

As cidades experimentaram e ainda experimentam um fluxo artístico que estimula a economia local e desenvolve a indústria turística. Assim é criada toda uma estrutura para sustentação destes projetos, tais como websites que mapeiam as “Trilhas de Murais” em determinadas cidades.

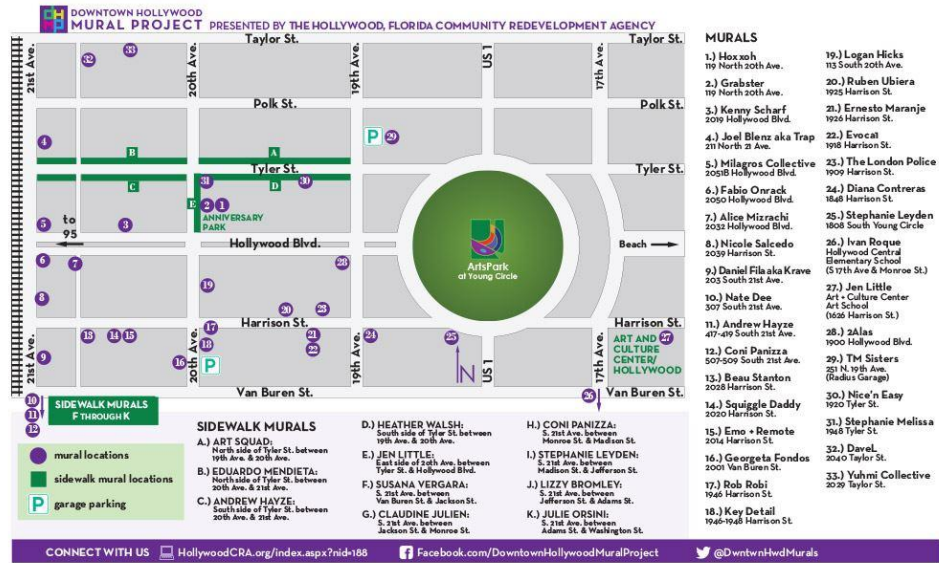
Os mapas das trilhas de murais ou dos Murais Tours podem ser encontrados nos escritórios de turismo das respectivas cidades ou online, como por exemplo em Hollywood, FL - [Mural Tour | Hollywood Community Redevelopment Agency , FL \(hollywoodcra.org\)](#), Lakeland, FL - [Murals in Lakeland - Visit Central Florida, St. Petesburg, FL - Official Walking Mural Tour of St. Pete - St. Pete Mural Tour \(stpetemuraltour.com\)](#), Houston, TX - [Houston Mural Map - Houston Mural Map](#), entre outros.

Embora a maioria das trilhas possam ser feitas gratuitamente, seguindo o mapa disponível nos centros turísticos. Algumas empresas começaram a capitalizar a oportunidades, oferecendo uma variedade de passeios explorando a arte urbana, como por exemplo em Nashville, TN , onde os passeios custam entre \$50 a \$600 por pessoa - [Nashville Mural Tours](#),

¹⁸² Tradução livre de “Dixieland has experienced an explosion of infill renovation projects over the last couple of years that brought us Born and Bread Bakehouse, Patriot Coffee, and Union Hall. We also owe it to the longstanding family businesses, boutique shops, eateries, and residents that have helped Dixieland hit its full potential over the last few years. For this project, we created a set of color palettes inspired by Old Dixieland. Art is a known contributor to revitalizing communities and we have a mission to add art to every redevelopment project”.

¹⁸³ O projeto ainda está ativo e é considerado um elemento vitorioso na revitalização do centro histórico em Lakeland. O documento que estabelece a criação e participação no processo pode ser encontrado no link [South Florida Corridor Art Infusion Grant Project - Building Facade & Mural Program | City of Lakeland \(lakelandgov.net\)](#)

Figura 3.65:



Trilha de murais em Hollywood, Fl. Disponível gratuitamente nos escritórios de turismo da cidade.

O crescimento económico pode ser observado em ambos os lados. Também os artistas começam a abrir estúdios e viver integralmente de sua arte. Sites especializados para contratação de artistas como Upwork (*The Best Murals Specialists For Hire In the United States - Upwork™*), Thumbtack (*The 10 Best Mural Artists Near Me (with Free Estimates) (thumbtack.com)*), entre outros se popularizam facilitando o contato entre o cliente e o artista, na maioria das vezes freelancer.

Vale observar também que há critérios para participação nos murais. Estes são, em sua maioria, determinados sob o ponto de vista legal, pelos órgãos públicos e sob o ponto de vista artístico pelas empresas que solicitam determinado design ou que escolhem entre os designs apresentados pelo artista.

Entre os critérios para participação, estes são os mais comuns¹⁸⁴:

¹⁸⁴ Em geral estes são os principais requisitos para um artista participar dos projetos murais urbanos. Cada projeto apresenta suas especificidades, mais recentemente, as prefeituras têm promovido também exposições

- Fazer parte de um banco de dados onde se cadastram os artistas;
- Submissão do portfólio artístico;
- Aprovação do proprietário;
- Na maioria das vezes, os murais não podem apresentar produtos ou fazerem propagandas comerciais;
- Não podem conter símbolos ligados a grupos violentos ou qualquer outro gesto considerado ofensivo; gestos agressivos ou similares que impliquem em rompimento da paz.

Entre outros requerimentos ligados a documentação do artista, como licenças e seguros, estes são os mais comuns em diversas localidades pesquisadas. Para o artista que é aprovado e tem seu trabalho exposto nas zonas centrais de cidades reurbanizadas, cabe o reconhecimento e conseqüentemente o aumento do valor de seu trabalho. Este artista que agora trabalha sob os aparatos legais, aparecem novas oportunidades. Por exemplo, atualmente, há nos Estados Unidos, em apenas no site de chamadas para artistas denominado Café¹⁸⁵, 40 oportunidades abertas para artistas urbanos. Nas chamadas encontram-se informações a respeito do orçamento disponível e temas a serem desenvolvidos. Com as oportunidades surgem também novos problemas como copyright e direito de remoção, transformação ou mesmo destruição da arte pintada na propriedade de outros.

Os artistas urbanos, que por tanto tempo evitaram as leis, agora voltam-se aos tribunais para proteger o seu legado. Desde 1990 com a criação da emenda à Lei de Direitos Autorais dos Estados Unidos, o Visual Artists Rights Act (VARA) protege e

temporárias e moveis através de mini-murais. Para participação nestes projetos os requerimentos são similares com os dos grandes murais. Na maioria das vezes, quando mais renomado é o artista, maior é a possibilidade de ser contratado. Como exemplo, algumas chamadas só podem ser respondidas mediante convite, isto é, elas são parcialmente abertas ao público. Como cada chamada tem diferentes especificações, para maiores detalhes sobre requisitos para participação dos artistas é necessário visitar os sites das comissões urbanísticas e câmaras de comércio locais como [City of Chicago :: Mural Registry](#), ou websites dedicados a divulgação e seleção de chamadas nacionais e locais como [CaFÉ \(callforentry.org\)](#).

¹⁸⁵ O site é especializado em chamadas e oportunidades para artistas em geral tendo seções específicas para cada gênero artístico incluindo arte pública. [CaFÉ \(callforentry.org\)](#)

concede certos direitos a artistas visuais em relação às suas obras de arte. Entre esses direitos estão o direito à integridade da obra, o que significa que os artistas podem ter controle sobre modificações significativas em suas obras, mesmo após a venda. Este ato foi utilizada para reparação dos danos causados nos graffitis de 5Pointz abrindo um precedente judiciário para os artistas urbanos. No entanto, sob esta lei, de acordo com *Americans for the Arts*¹⁸⁶ o artista contratado para instalar ou pintar um obra de arte esta excluído desta proteção.

O muralismo questionador, representativo dos excluídos, que trabalha sob o manto da ilegalidade não desapareceu, mas, certamente, o que vemos prevalecer nas cidades de hoje é um muralismo que estaria próximo daquilo que Lukács chamou de “ciclo problemático do agradável”, aquele que Adorno qualificou como esquematizado desde a sua criação, aquele que é utilizado para a gentrificação dos tradicionais bairros de trabalhadores e centros de cidades.

Esta mercantilização do que antes era público atinge extremos. O muralismo que era, inicialmente, uma arte para além dos museus e galerias, que propunha uma arte acessível a todos, retorna ao confinamento dos espaços pagos. Assim, vemos hoje a exposição internacional itinerante *Banksyland*¹⁸⁷, onde imagens virtuais, recriações e algumas peças originais são expostas em espaços pagos em diversas cidades simultaneamente. Os ingressos são, na maioria das vezes, esgotados em um curto tempo. Banksy, um artista marcado pela contestação, pelo uso de espaços abandonados e controversos, pela negação e crítica do *status quo*, tem suas obras expostas no exato ambiente que ele critica. A exposição não tem autorização do artista

¹⁸⁶ [Black Art Matters: Does Federal Law Protect and Preserve Protest Street Art? | ARTS Blog \(americansforthearts.org\)](https://americansforthearts.org/)

¹⁸⁷ [BANKSYLAND - Experience the world's most elusive artist](https://www.banksyland.com/)

e segundo as informações do site do evento¹⁸⁸ “Os representantes de Banksy recusaram-se a receber uma taxa ou royalties desta exposição”¹⁸⁹.

Figura 3.66:



Banksyland em Banksyland | Morgan Arts Complex 2023.

Interessante observar que estas contradições não passam despercebidas pelos recetores. Podemos utilizar alguns comentários publicados em média sociais a respeito da exposição:

Discussão no post do *Banksyland* no Facebook em 25 de fevereiro de 2023¹⁹⁰:

Tug Collins.

Banksy is my favorite artist. He inspired me to get into graffiti and I can personally say this show is a joke. Banksy would be ashamed to see how much money they profit off of his work. This is a straight cash grab and ruin the experience. Don't waste your time nor money on this if you truly respect Banksy and his philosphys (sic)

¹⁸⁸ BANKSYLAND | WORLD TOUR | BANKSY: The World's Most Sought After Artist de acordo com os próprios organizadores este evento é “... an international touring exhibition that immerses audiences in the works of the world's most infamous and elusive artist: BANKSY. The one-of-a-kind exhibit includes original and studio works, salvaged Street Artworks, and never-before-seen immersive installations. Experience the mystique and cultural impact of the most sought-after artist of our time, live and in person.”

¹⁸⁹ Tradução livre de “Banksy’s representatives have declined to take a fee or royalties from this exhibition” em BANKSYLAND | WORLD TOUR | BANKSY: The World's Most Sought After Artist

¹⁹⁰ <https://www.facebook.com/worldofbanksy>

Any friends into Banksy

DO NOT go to the exhibit happening in St Pete/ Tampa. It's rich slobs that purchased his work and charging to view it. That is antithetical to Banksy's message and goes against everything he stands for. He WOULD NOT charge you or anyone to go and view his work.

Don't encourage rich people privatizing works that criticize their existence while making themselves money. It's cringe

Manuela Connelly :

Capitalism at its best. Making money off of fake Banksy pieces and a show that the artist has never approved.

Shawn M. Goudard:

If you are a fan of Banksy and paying for a Banksy art show you do not understand Banksy

Ou como podemos também observar neste diálogo, mesmo que a exposição não seja legítima, ela traz benefícios aos artistas locais.

Marcos Soria:

idk why we keep coming to this conversation but they are not local

Eileen Stafford:

where the event is yes they are. Just chill and support locals

Eileen Stafford

I don't understand why this bothers you? You're bullying others if they attend this exhibit. That's fascism so please stop. This exhibit brings people to the waré ouse district where we have hundreds of local artists and their art.

Shawn M. Goudard:

then you would be someone who likes pretty pictures with out acknowledging the meaning of the art at all. The fact that any money is being made off this protest art is morally inept and goes against everything the art stands for. So being willing to pay for this show maybe questions if you really a a fan.

Enfim, apenas neste post, são cerca de 102 comentários, a maioria criticando a contradição de pagar para ver Banksy, outros criticando a própria exposição por quase não ter nenhum original do artista e outros, uma minoria, defendendo e divulgando a oportunidade de ver as obras de Banksy em sua cidade. Numa direção diversa

daqueles que tomam tempo para escrever comentários, neste mesmo post foram 287 gostam, 71 adoram, 10 mostraram-se zangados, 5 surpresos, 4 sorriram e um triste.

Figura 3.67:



Banksyland in Houston, Texas. Foto de Erin Keever

A ironia da mercantilização das obras do artista é claramente visível numa das perguntas e respostas presentes no site do evento:

WILL THERE BE A GIFT SHOP AT THE EXIT?

Of course. Merchandise to commemorate your visit will be available for purchase at the gift shop located conveniently at the show's exit area.

As críticas ao evento estão ligadas aos espectadores e são as mais variadas, tais como em Seoul, das 150 peças em exibição, apenas 27 eram originais, e apenas depois de muitas reclamações, os organizadores criaram um panfleto informativo diferenciando as originais das réplicas. De acordo com o site de notícias do mundo das artes conhecido como Artnet¹⁹¹, o escândalo foi tamanho que a empresa ofereceu a devolução do dinheiro para aqueles que não quisessem mais atender ao evento.

¹⁹¹ [Organizers of an Unauthorized Banksy Show Will Issue Refunds After Visitors Complain There Aren't Enough Real Banksys in It \(artnet.com\)](http://artnet.com)

Figura 3.68:



Réplica do artista Banksy em Seoul foto cortesia da exibição *"The Art of Banksy: Without Limits."*

Um artista de espaços públicos, locais abandonados e não sancionados, tem sua arte reproduzida em ambientes fechados para serem visitados mediante a apresentação de ingressos. Um artista com claras mensagens anticapitalistas capitalizado mundialmente por este bem-sucedido empreendimento chamado Banksyland. E, embora parte da audiência reconheça a contradição que esta exposição encerra, outros se queixam por não serem peças originais esquecendo se que as “peças originais” estavam nos muros e prédios em diversas cidades ao redor do mundo. Em fato, apesar da abordagem anti-establishment, as obras de Banksy têm sido vendidas por quantias significativas no mercado de arte ou têm sido instrumentos de valorização nos locais onde são encontradas, criando um paradoxo onde um artista crítico da comercialização do mundo acaba por fazer parte dele. Para os que reconhecem esta contradição, eles não a associam com o artista, mas sim com aqueles que exploram sua obra. Para os que reconhecem o valor artístico e estético das obras de Banksy, o desejo de ver suas obras ao vivo encara a frustração de serem contemplados com cópias destas pinturas. Em ambos os casos, a popularidade do artista está diretamente relacionada com o seu conteúdo crítico e a característica peculiar de serem encontradas em áreas publicas abandonadas ou não-autorizadas criando uma expectativa sobre como, onde e quando surgirão outras pinturas.

Figura 3.69:



Banksyland em Viena. Fotografia cortesia de "The Art of Banksy: Without Limits."

Mesmo que este evento não tenha uma comparação como exibição de um artista de rua, são muitos os exemplos de incorporação e mercantilização da arte de protesto urbana por empresas e instituições capitalistas. Sejam estes investimentos em espaços privados ou em grandes áreas públicas em nome da revitalização urbana.

3.1 - A Dualidade da Street Art

Esta é a face do muralismo contemporâneo. Um movimento que representa os não representados, que dá voz aos excluídos, que critica o sistema, vivendo lado-a-lado e por vezes, sendo confundido com o muralismo decorativo e "agradável".

Vale recordarmos que o termo *Street Art* é utilizado em nosso trabalho, no sentido coletivo, isto é, ele engloba várias manifestações artísticas como o graffiti e o mural. É importante lembrarmos também que a *Street Art* é um meio de comunicação, suas formas artísticas possuem o poder de informar, de comunicar e até mesmo de persuadir. Elas dão voz a indivíduos ou grupos e estão relacionadas com a percepção dos problemas sociais da época em que se inserem.

É também relevante lembrar que a linguagem e os símbolos visuais ajudam a formar a percepção social, e que, *consequentemente*, a *Street Art* é capaz de dar corpo e voz às emoções e sentimentos humanos e formatar opiniões políticas. Em outras palavras, a *Street Art*, direta ou indiretamente, tem como um de seus papéis, formar a consciência social. Ela é, em essência, descentralizada e democrática.

Já vimos também que muitos aspectos da vida urbana foram alterados com a presença da *Street Art* (Wynwood Project, 5Jointz e outros). Sejam áreas abandonadas utilizadas para o graffiti e murais, ou áreas sancionadas onde estas formas artísticas serão um forte componente da gentrificação e revitalização de bairros, a *Street Art* possui um papel ativo na vida urbana.

O artista, por sua vez, se encontra no centro destas transformações se debatendo entre os interesses da comunidade sobre a qual a *Street Art* reflete, e os interesses dos grupos dominantes, públicos ou privados, que instrumentalizam esta arte.

Deste conflito, vimos surgir soluções diversas, como aquelas do muralismo mexicano, de seus opositores, ou mesmo dos artistas do Expressionismo Abstrato (ainda que sua arte não seja especificamente *Street Art*). Mais recentemente, vimos as obras de Meek, Banksy e outros que promovem a *Street Art* como expressão e instrumento para questionar a ordem vigente e, discutimos, ainda que brevemente, a problemática da comercialização da *Street Art*.

Entre as muitas questões levantadas, algumas assumem prioridade em nosso trabalho. Porque é que certos grupos políticos, instituições privadas e o poder público demonstram cada vez mais, interesse na *Street Art*? Quais são suas demandas políticas e que interesses representam? Entre a representação dos grupos marginalizados e o patrocínio dos grupos dominantes, devemos questionar o que esta contradição revela?

No centro desta discussão está a cidade e a transformação da vida urbana.

O que nos cabe discutir, então, é como esta transformação se estabeleceu e como a participação e apropriação da arte urbana por políticas governamentais, ações do mercado ressignificaram a arte urbana e quais os caminhos desta arte diante dos

novos desafios. Ou como disse Warren Susman “Como funcionar no mundo e ainda não se tornar desse mundo”¹⁹².

Este será o nosso próximo capítulo.

¹⁹² Tradução livre de “*How to function in the world and yet not to become of that world.*”

Capítulo IV – A (Des) Humanização do Espaço Urbano: Arte e Poder nas Cidades

*Real estate and art go hand in hand now.*¹⁹³
Meres One

O capítulo anterior suscitou algumas questões que precisamos debater para uma melhor compreensão do poder da arte urbana, especialmente dos murais, na sociedade contemporânea. Entre essas questões, destaca-se o problema de como a arte consegue equilibrar-se entre o poder econômico opressor e a voz dos oprimidos. Para abordar melhor essa problemática, entendemos que é crucial discutir as transformações da cidade e da vida urbana nos dias de hoje.

Consideramos que no centro das atuais transformações da paisagem urbana, uma batalha intrincada se desenrola entre a *Street Art* e a sua instrumentação nos processos de gentrificação. O *Graffiti* e a *Street Art* têm sido a voz dos marginalizados, um reflexo artístico das lutas, sonhos e identidades das comunidades marginalizadas. Emergiram das ruas e das ruas moldam suas narrativas, proporcionando uma saída para a autoexpressão e um testemunho visual das raízes e história do bairro. O *Graffiti* e a *Street Art* são reflexos da alma de um bairro, da sua criatividade e da sua vitalidade. No entanto, quando confrontados com a gentrificação, são muitas vezes mercantilizados, embalados e vendidos como elementos decorativos, perdendo a sua autenticidade.

Graffiti e murais, antes situados nos espaços esquecidos da cidade, tornam-se elementos ativos na construção da nova urbanidade. O *Graffiti* e a *Street Art*, mas em especial o *Graffiti* contribuiu para derrubar as hierarquias da comunicação, uma vez que não necessitava das instituições para se comunicar com as massas. Este *graffiti* que procurava descaracterizar e ocupar o espaço público criando uma nova identidade para este mesmo espaço, este *graffiti* ilegal e transgressivo encontrou-se na mira das transformações perdendo, em muitos casos, alguns de seus componentes-chave.

¹⁹³ Meres One foi o principal autor da ação judicial contra Wolkoff e os seus associado, no famoso caso contra a destruição dos *graffiti* de 5Pointz em Nova Iorque. [How Graffiti Became Gentrified | The New Republic](#)

Considerando cinco elementos-chave da *Street Art* e Graffiti como sendo: o muro, a transgressão, o anonimato, o público, as palavras e imagens podemos observar que, embora o muro continue a ser indispensável como corpo da *Street Art*, a virtualidade e novas tecnologias levaram graffiti e murais inteiros para dentro de salas privadas, galerias e museus¹⁹⁴. A transgressão que anteriormente se notava não apenas pela ilegalidade da ação, mas também pelas mensagens de protesto. O anonimato foi, de forma geral, perdido com a comercialização da *Street Art* uma vez que os artistas agora devem ser reconhecidos para serem contratados. O público que era o dos residentes locais e transeuntes também se modifica uma vez que estes residentes são deslocados e os prédios transformados em áreas comerciais, ou mesmo aquelas áreas que continuam a ser residenciais são revitalizadas elevando os custos de moradia, tornando impossível para os tradicionais habitantes continuarem a viver nos bairros em que cresceram. O que antes era visto pelos moradores, agora são apreciados por visitantes. A palavra e as imagens permanecem de caráter jocoso, informativo e mesmo contestatório, ainda que algumas delas tenham cedido ao “agradável”.

Alguns artistas, fiéis às suas raízes, continuam a produzir uma arte comprometida em dar voz às minorias, representar as lutas e histórias dos que habitam os bairros esquecidos pelo poder públicos, questionar o *status quo*, e retomar o espaço o público. Outros, ainda que não se identifiquem com a cultura da *Street Art*, se propõem a criar obras (murais) que se enquadram no movimento, aproveitando as oportunidades que a revitalização urbana promove aos artistas.

Enfim, diante da onda arrebatadora da gentrificação, os artistas desenvolveram soluções estéticas, estilísticas, formais, dimensionais e espaciais revelando mais uma vez o fazer histórico no processo criativo artístico.

A antiga e constante discussão sobre *graffiti* e vandalismo foi parcialmente resolvida ao tornar o *graffiti* legal, incorporando-o a outras práticas artísticas urbanas. Artistas

¹⁹⁴ Como já mencionamos anteriormente a exposição privada Banksyland, que exhibe as obras do artista, ainda que sem sua autorização, a diversos países.

de rua como Roger Gastman, Caleb Neelan e Banksy são exibidos em galerias privadas ou vendidos em leilões para ricos colecionadores.

A *Street Art* que usava os muros da cidade como telas, continua a usá-las, mas agora, sob a gentrificação, esta arte é considerada um ato de embelezamento dos centros urbanos e, em sua maioria, patrocinadas por galerias, empresas ou pelo poder público.

Ao examinar o impacto da gentrificação na *Street Art* e vice-versa, procuramos entender como essas duas forças interagem, se chocam e se adaptam dentro de paisagens urbanas. Por um lado, a *Street Art*, como vimos, tem o poder de desafiar o *status quo*, romper as noções convencionais de espaço público e agir como um catalisador para a mudança social. Pode dar vida a bairros negligenciados, fomentando um sentimento de identidade entre os moradores.

Por outro lado, a chegada da gentrificação traz muitas vezes uma onda de renovação urbana, investimento económico e transformação estética. Essas transformações, na maioria dos casos significa a privatização do espaço público, a intrusão do mercado no domínio da cultura pública e a remoção e substituição gradual dos residentes de baixa renda e população de rua, por indivíduos de classe média e alta.

Neste capítulo vamos explorar os efeitos multifacetados da gentrificação na *Street Art*, incluindo o potencial deslocamento de artistas e as transformações impulsionadas pela gentrificação no caráter do bairro. Também examinaremos como a *Street Art* navega nesta paisagem em mudança, desde a adaptação e resiliência até atos de resistência e desafio.

Diante da rápida transformação urbana, é importante explorar como a *Street Art* pode manter sua autenticidade, ser a voz de uma comunidade e permanecer uma forma vital de expressão cultural.

Para tanto, vamos discutir o que é a gentrificação e como este processo vem sendo realizado ao longo das três últimas décadas. Veremos que um dos instrumentos de

gentrificação é o uso das artes, em especial dos murais. Mas também a arquitetura, uma outra forma artística, tem sido instrumental para a revitalização de áreas urbanas.

Para prosseguirmos e aprofundarmos esta discussão, é importante relembrarmos o conceito de arte em que pautamos nossa pesquisa. Isto é, a arte como sendo resultado das ações do sujeito sobre a natureza e a sociedade e, ainda que este sujeito realize sua posição teleológica de modo consciente, ele não tem condições de prever todos os condicionamentos e todas as consequências de seu ato.

Entendemos assim que a *Street Art*, ainda que seja produzida como ferramenta de comunicação socialmente e politicamente ativa, foi, em muitos casos, apropriada pelo poder económico que utiliza uma ideia de diversidade, inclusão, desenvolvimento e segurança, para excluir dos espaços urbanos os elementos indesejáveis como as populações de rua e mendigos, os pobres e marginalizados. O artista, como observamos através de suas obras e entrevistas, não tem controle de todas as consequências de seu ato criador.

Na mesma direção, vamos observar a arquitetura hostil. Aquela que se utiliza de elementos de desconforto para direta ou indiretamente, repelir os indesejáveis do chamados espaços públicos.

Os murais serão parte ativa da instalação deste belo nas cidades e os criadores e espectadores deste belo se relacionam com os murais das mais diferentes maneiras. Para nossa pesquisa, entrevistamos 50 pessoas divididas em três grupos: artistas urbanos, pessoas cujos trabalhos relacionam-se com a produção artística como editores de revistas de arte, diretores de museus, representantes da comissão de revitalização das prefeituras, educadores artísticos, etc. e espectadores, pessoas sem nenhum vínculo com as artes ou com o processo de revitalização urbana, são cidadãos recetores da arte. Os entrevistados representam também diferentes países e cidades tais como dez brasileiros, um francês, um suíço, um grego, quatro italianos, trinta e três americanos. As entrevistas foram estruturadas e em sua maioria foram realizadas virtualmente. Veremos, através delas, que os artistas urbanos respondem

ao seu tempo histórico, eles procuram obter independência econômica o suficiente para que possam produzir com liberdade. Mesmo com trabalhos autorizados e comissionados por agências do governo ou empresas privadas, estes artistas acreditam que possuem a necessária liberdade criativa suficiente para conciliar a sua arte com a necessidade de atender as demandas de um cliente específico. Eduardo Kobra¹⁹⁵ acredita que antes de ser reconhecido internacionalmente, precisa fazer pequenas concessões. “Escutar o cliente”. Segundo ele:

Meu estilo estava ali. Eles sabiam o que estavam comprando. Mesmo no início eu procurava deixar minha voz estampada na parede. Hoje me encontro numa posição privilegiada. Aceito os trabalhos que quero e desenvolvo meus projetos com total independência.

Estes artistas urbanos, mesmo que não sejam ativistas, respondem as demandas sociais de seu tempo. Assim, ao observarmos os murais ao redor do mundo, encontramos aqueles que combatem as guerras (figura 4.68) e outros que celebram eventos ou homenageiam pessoas (figura 4.69). Encontramos também outra variedade de temas como meio-ambiente, diversidade étnica, cenas históricas, e mesmo imagens abstratas ou fictícias que proporcionam o prazer de olhar o belo e o fantástico.

Figura 4.70:



Artistas pintam as paredes de casas destruídas por Israel em Gaza em Deir Al-Balah, centro da Faixa de Gaza, 13 de junho de 2023. Fotografia: REUTERS/Mohammed Salem - [Gaza graffiti artists bedeck houses destroyed by Israel in war | Reuters](#)

¹⁹⁵ Eduardo Kobra começou sua carreira aos 11 anos em São Paulo. Hoje possui murais em inúmeros países do mundo. Seus murais são em prédios altos e normalmente retratam pessoas importantes ou etnias. Entrevista concedida em 2 de outubro de 2023.

Figura 4.71:



Memorial de Nelson Mandela em Vilakazi Street, Soweto. Fotografia: Ulrich Janse van Vuuren / ONE - [67 things Nelson Mandela said that made the world a better place - ONE.org Africa](#)

Sejam quais forem as escolhas do artista, estas imagens, enquanto produção artística, refletem sobre as características universais do género humano como controle social e ânsia de liberdade. Elas refletem o mundo que nos rodeia e, ao mesmo tempo, contribuem para o desenvolvimento do género humano e para a percepção coletiva do nosso ambiente natural e social. Esta percepção coletiva da urbanidade e o clamor por segurança e qualidade de vida nas cidades tornou a gentrificação não apenas possível, mas desejada.

A gentrificação é um tema complexo e está longe de ser um consenso. Ela oferece a possibilidade de uma cidade limpa, segura e bela ao custo da remoção do “feio” e perturbador, como por exemplo mendigos, gangs, drogas, prostituição, lixo, e moradores de rua. A artista plástica C. Pierson é crítica do processo de gentrificação, mas entende as razões e benefícios que ela traz para a vida urbana. Segunda ela:

Eu me lembro quando era estudante de artes na faculdade em Miami. Eu podia frequentar um estúdio de arte localizado em Wynwood e ficava lá por horas criando e trabalhando em minha arte. Poder utilizar um estúdio era uma oportunidade única e valiosa, mas para ir até lá ou retornar depois de ter trabalhado era uma aventura, pois a vizinhança era assustadora. Não me sentia segura. Acredito que a transformação começou com a Art Basel. Eu entendo o que significa, mas tudo é tão diferente agora. É impressionante¹⁹⁶.

Para uma melhor compreensão da velocidade e poder do processo de gentrificação nos centros urbanos, vamos examinar, ainda que brevemente a formação do

¹⁹⁶ Entrevista da artista e professora de Artes aposentada Celeste Pierson em 20 de janeiro de 2024.

Wynwood Art District em Miami. Escolhemos este caso por se tratar de um processo inovador que não apenas utilizou da arte para se concretizar, mas que teve a arte como elemento catalisador e motivador da revitalização daquela área urbana. O projeto de gentrificação de Wynwood e seu sucesso servem de inspiração para muitas cidades quando planejam revitalizar os seus bairros considerados falidos. A arte como porta de entrada causa um impacto positivo nas comunidades e, possibilita a direta intervenção de políticas públicas em nome do desenvolvimento.

1 - Higienização e homogeneização de áreas urbanas: O preço da gentrificação

Figura 4.72:



Antes e depois da gentrificação perto da histórica rua Rigaer Strasse, em Berlin. A gentrificação é uma renovação urbana ou uma forma de limpeza social? (Fotografia: Louise Hawson)

Antes de discutirmos o processo e as consequências da gentrificação de áreas urbanas, é interessante discutir que cidade é esta. Para Lefebvre (1991) este conflito não é algo historicamente novo, uma vez que as cidades estão funcionando como deveriam, considerando distribuições históricas e contínuas e desiguais do poder. Para ele, a cidade não é uma ocorrência natural, mas sim resultado das interações históricas, o resultado material das relações sociais e distribuições de poder que priorizam certas formas e usos do espaço sobre outros. Em seu livro *Direito à Cidade*, Lefebvre (1977: 341) afirma que "O espaço (urbano) foi moldado e moldado a partir

de elementos históricos e naturais, mas este tem sido um processo político. O espaço (urbano) é político e ideológico" ¹⁹⁷.

Em seu artigo sobre espaço público e desigualdade em São Paulo (Brasil), Teresa Pires do Rio Caldeira (2014: 01), cita Susan Buck-Morss quando esta afirma que:

Para os dominadores, o espaço público é uma extensão de seu espaço pessoal: pertencem a ele porque ele lhes pertence. Para os politicamente oprimidos (uma expressão que nosso século aprendeu não ser apenas uma questão de classe social), a existência no espaço público é provavelmente sinônimo de vigilância estatal, censura pública e restrições políticas.

Sob a ideologia neoliberal das cidades ocidentais, o espaço público é também o espaço de acumulação de capital e consumismo. Como o capital é em constante expansão, os centros abandonados, os decadentes bairros de trabalhadores e outras áreas urbanas esquecidas precisam ser reinseridas e revalidadas. Esta necessidade se traduz, na maioria dos casos, em processos de gentrificação.

1.1 - O que é a gentrificação?

No livro *Planetary Gentrification* (Lees, L., Shin, H. B., and López-Morales, E, 2016:55), um grupo internacional de pesquisadores da história urbana, publica os resultados de suas pesquisas sobre a gentrificação, partindo do princípio de que este processo é uma

destruição criativa do ambiente construído, empreendedorismo urbano, projetos urbanos que valorizam o "capital espacial" de certos locais para atrair grupos sociais de rendimentos mais elevados, contextos pós-crise que proporcionam oportunidades de reinvestimento significativas" ¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Tradução livre de "Space has been shaped and moulded from historical and natural elements, but this has been a political process. Space is political and ideological" (Lefebvre, 1977: 341).

¹⁹⁸ Tradução livre de "creative destruction of the built environment, urban entrepreneurialism, urban projects enhancing the "spatial capital" of certain locations to attract upper-income social groups, post-crisis contexts providing significant reinvestment opportunities".

Os autores citam a socióloga inglesa Ruth Glass (Lees, L., Shin, H. B., and López-Morales, E, 2016: 01) que cunhou o termo gentrificação para ilustrar as transformações urbanas em Londres em 1964. Assim ela descreveu:

Uma a uma, muitas das áreas de classe trabalhadora em Londres têm sido invadidas pela classe média - alta e baixa. Ruas modestas e humildes e casas - com dois quartos em cima e dois em baixo - foram tomadas, quando os arrendamentos expiraram, e tornaram-se residências elegantes e caras. Casas vitorianas maiores, degradadas num período anterior ou recente - que eram utilizadas como pensões ou de outra forma ocupadas por várias famílias - foram novamente melhoradas. Atualmente, muitas dessas casas são subdivididas em apartamentos ou "casinhas" custosos (em termos do novo jargão snob do imobiliário). O estatuto social atual e o valor dessas habitações frequentemente estão em relação inversa com o seu estatuto, e de qualquer forma são enormemente inflacionados em comparação com os níveis anteriores nos seus bairros. Uma vez que este processo de "gentrificação" começa num bairro, ele avança rapidamente até que todos ou a maioria dos ocupantes originais de classe trabalhadora sejam deslocados e o carácter social do bairro mude¹⁹⁹.

Lees, Shin e López-Morales partem desta definição para ilustrar os modelos iniciais da gentrificação em bairros e áreas urbanas abandonadas, dando um passo à frente ao afirmar que a gentrificação, pelas próprias características do capital que a engendram, é um fenómeno global que não se restringe mais às áreas urbanas, mas que conserva suas características básicas de deslocamento e exclusão. Enfim, um fenómeno que busca criar o ambiente ideal – limpo e seguro – para o residente ideal – produtor e consumidor.

Para estes autores, inicialmente a gentrificação estava fortemente ligada a uma localização específica (bairros urbanos) e a um processo urbano específico (reabilitação). O processo consistia, basicamente, em reformular projetos urbanos que implicam a substituição dos habitantes existentes por “residentes ideais” definidos

¹⁹⁹ Tradução livre de “*One-by-one, many of the working-class quarters in London has been invaded by the middle class – upper and lower. Shabby, modest mews and cottages – two rooms and up two down – have been taken over, when the leases have expired, and have become elegant, expensive residencies. Larger Victorian houses, downgraded in an earlier or recent period – which were used as lodging houses or were otherwise in multiple occupation – have been upgraded once again. Nowadays, many of these houses are been subdivided into costly flats or “houselets” (in term of the new real state snob jargon). The current social status and value of such dwellings are frequently in inverse relation to their status, and in any case enormously inflated by comparison with previous level in their neighbourhoods. Once this process of “gentrification” starts in a district it goes on rapidly until all or most of the original working class occupiers are displaced and the social character of the district changed.*”

pelas partes interessadas economicamente mais poderosas. Desde os anos 1980 e 1990, a gentrificação é entendida sobretudo como um processo de deslocamento desencadeado pela dinâmica crescente e diversificada de reinvestimento de capital no ambiente construído em todo o mundo.

Por ser um fenómeno complexo e multifacetado, não há apenas uma resposta sobre o que é gentrificação. Esta discussão pode ser encontrada nas academias e mesmo entre os moradores dos bairros, alvos do processo, como tendo aspectos, maneiras e consequências variadas. Mas o que ela tem em comum é o entendimento que o processo de gentrificação inclui: processos sociais complexos, faces de consumo e de produção, desinvestimento e reinvestimento de capital, forças de mercado, intervenções governamentais, estoque habitacional atualizado e o influxo de indivíduos de classe média que são em sua maioria brancos (caso americano), mas também de outras etnias.

Considerando a complexidade do fenómeno e o que encontramos em comum nos diversos entendimentos dele, consideramos que a gentrificação é o "processo pelo qual o capital é reinvestido nos bairros urbanos, e os moradores mais pobres e seus produtos culturais são deslocados e substituídos por pessoas mais ricas e suas estéticas e comodidades preferidas" (Stein, 2019: 41)²⁰⁰.

Solimar Fraga Martins (2019) discute alguns dos novos componentes da gentrificação, analisando como este processo está modificando a cidade de Lisboa. Segunda a autora, o turismo e as novas formas de alojamento proporcionam a expansão da economia da cidade, ao mesmo tempo em que altera as características históricas e cotidianas dos bairros afetados por esta indústria. Martins ressalta que as transformações do modelo familiar pós-modernidade também contribui para esta face da gentrificação vinculado ao turismo. Assim ela explica (2019: 8):

Se na modernidade a busca por acumular riqueza e constituir renda, comprar imóvel e veículos representava o sonho muito espelhado pelos filmes norte-americanos, hoje a classe média pós-moderna detém outros objetivos. As novas famílias de classe média hoje fogem do velho

²⁰⁰ Tradução livre de *"process by which capital is reinvested in urban neighborhoods, and poorer residents and their cultural products are displaced and replaced by richer people and their preferred aesthetics and amenities."*

formato da família burguesa, e isso representa um aspecto positivo no sentido de escapar aos estereótipos. Essa nova classe média está mais aberta também a novos prazeres e lazeres de não somente visitar aquilo que representa a cultura de um povo, mas de preferência inserir-se nesses espaços, seja como turistas de curto período, seja em vivências e temporadas mais longas em muitos casos.

Neste sentido, a autora continua, ocorre uma estetização da vida social. Isto é o viver e experimentar o cotidiano torna-se arte na produção do entendimento da realidade social. Esse turismo oferece experiências personalizadas e acessíveis como hostels, alojamentos locais Air Bnb e outros. Esta nova classe média encontra as facilidades para locação tais como descrição dos imóveis, localidade, e formas de pagamento que podem ser efetuadas *online* de qualquer parte do mundo, através de sites como Booking, Vrbo, etc.

A oferta e o crescimento desta forma de hospedagem possibilitam que os moradores de média ou baixa renda das áreas desejadas (sítios históricos, ou proximidades das atrações turísticas, etc.) abandonem suas casas para transformá-las em alojamentos temporários para turistas. Martins ressalta que com os alojamentos locais, hostels e outras formas de hospedagem chegam também cafés, restaurantes e todo um comércio voltado para o turismo. Os preços são elevados e os residentes, na maioria das vezes, não são consumidores dos negócios em seu próprio bairro.

O crescimento desta economia é intenso, somente em Portugal, Martins, citando Gomes (2018: 42-43) observa:

Registre-se que o número de alojamentos locais em Portugal para o ano de 2010 era de 4.895 ofertas, enquanto em 2018 a previsão é de que atinja 68.827 imóveis. Para o distrito de Lisboa (envolve sua região metropolitana, incluindo as freguesias mais antigas da cidade e que detêm valor histórico-patrimonial) encontramos para 2018 17.261 imóveis disponíveis como alojamentos locais.

O turismo em Portugal foi o grande fator de recuperação da crise econômica de 2008 que assolou a Europa. As cidades de Lisboa, Porto e a região de Algarve tornaram importantes centros turísticos e desde então, o país tem investido numa estrutura compatível com esta indústria. Ainda segundo Martins (2018:12), entre as estratégias para atrair turistas, podemos destacar:

(...) a venda da imagem de um país seguro, no que diz respeito a não ter registado em sua recente história atentados terroristas, assim como a manter baixos índices de violência urbana. Outros fatores também interferiram positivamente no aumento do fluxo turístico: a proximidade

dos demais países europeus; o grande número de dias ensolarados, típicos de um país localizado no sul da Europa; e o custo de vida mais baixo do que em outros países do velho continente.

Enquanto o turismo e suas novas formas de alojamento representam um crescimento económico para o país, ele traz consigo alterações na vida cotidiana de seus habitantes, muitos destes, não beneficiados por este crescimento. Assim explica Martins (2018:16):

No caso português e de Lisboa, o turismo representa na atualidade uma importante fonte de renda para a cidade e o país, no entanto isso não se reflete, por exemplo, no aumento do salário mínimo nacional, que tem apresentado índices muitíssimo inferiores aos valores das rendas de imóveis, assim como o valor de compra e venda. Tais processos impulsionados pelo movimento crescente de turistas, pelas formas mais fáceis e baratas de hospedagem, como os hostels e alojamento local, possibilitam o aumento da escassez de imóveis aliado a conjunturas como as do “visto *gold*”²⁰¹ e a atracção de novos moradores às velhas freguesias históricas.

E prossegue alertando para a ausência de uma legislação que proteja ou limite a ocupação destas freguesias observando que (Martins 2018: 16):

Não há legislação na atualidade, além de propostas de difícil execução, que possam regrar os limites de cada freguesia na disponibilização de imóveis para moradia em arrendamento anual e moradia transitória para turistas de curto ou médio prazo.

Em suma, podemos verificar aqui mais uma vez a complexidade do fenómeno da gentrificação. Ainda que este processo tenha ocorrido como solução à uma crise económica que assolou o país, esta transformação extingue ou modifica aspectos históricos da cidade. Ainda segundo Martins (2018: 6):

Com a substituição dos moradores locais por turistas de temporada, os tradicionais bairros históricos vão perdendo suas características originais através da perda de sua identidade dada por seus habitantes. A forma de ser, de vestir e de viver, acaba por ser substituída por uma massa crescente de turistas que perambulam por esses lugares em busca de novidades e divertimento, além da transitoriedade na forma de ocupação de apartamentos por dois, três, ou mais dias que, comumente, acaba por perturbar a vida cotidiana daqueles que ali ainda vivem.

²⁰¹ O visto *gold* em Portugal permitia que qualquer pessoa que investisse 500 mil euros obtivesse um visto temporário de residência e, após seis anos, poderia de obter a cidadania portuguesa e a consequente cidadania europeia. Desde 2012 quando foi criado, foram investidos 7.318.438.201,77 euros no programa Golden Visa. Desse total, 6.451.363.649,48 euros foram aplicados no mercado imobiliário. Em 19 de julho de 2023, a Assembleia da República de Portugal aprovou a versão final do projeto de lei Mais Moradias, modificando significativamente este visto, proibindo por exemplo, qualquer investimento imobiliário. Dados encontrados no site da Global Citizen Solutions [Golden Visa Estatísticas e Números — Portugal em 2024](https://globalcitizensolutions.com) (globalcitizensolutions.com) em 3 de março de 2024 .

Este fenómeno é comum em centros urbanos ao redor do mundo. Suas características podem ser um pouco diferentes dependendo das necessidades locais, mas objetivos são os mesmos. Isto é, a expansão da atividade privada em áreas publicas, desenvolvimento económico das áreas gentrificadas, deslocamento das populações locais e revitalização de áreas urbanas abandonados ou semi-utilizadas economicamente. Este processo define a estética da urbanidade contemporânea como um espaço ativo, seguro, higienizado, belo, mas também, excludente.

1.1.1- Mudanças no espaço público

Entre os anos 70 e 90, a população dos Estados Unidos cresceu em mais de 100 milhões de habitantes, conseqüentemente, as cidades também viram um crescimento entre 73% e 81%, acordo com o censo americano. A suburbanização, vista no país durante a maior parte do século XX, no final deste mesmo século, começará a se inverter²⁰².

O crescimento populacional provocou, por exemplo, o aumento da circulação de automóveis. Este, por sua vez, incrementou o tempo de deslocamento entre as residências suburbanas e o locais de trabalho (centros das cidades). Parte dos empregos localizados nos centros urbanos são de salários mais elevados, mas que também necessitam de flexibilidade e extensão das horas trabalhadas. Este tipo de emprego nas áreas urbanas aumentou o poder aquisitivo, mas diminuiu o tempo de lazer dos trabalhadores com rendimentos mais elevados. A existência de um parque habitacional envelhecido ofereceu lucrativas oportunidades para o mercado imobiliário. Rapidamente, começaram a surgir novos empreendimentos, sejam por construções ou remodelação de prédios. Este “novo” morador urbano abdica dos

202 Países com diferentes grupos de renda ou populações reagiram de forma diferente ao aumento da urbanização. Do mesmo modo em que, por exemplo, nas cidades europeias o fenómeno da suburbanização (quando ocorre), tem aspectos, características e motivos diferentes daquele ocorrido nas cidades americanas em geral. Dados do US Census 1970-90s. Em 11 de março de 2024 www.census.gov/ces

grandes espaços e jardins, em busca da funcionalidade, conforto e amenidades da vida urbana²⁰³.

A redução da criminalidade, as transformações na arquitetura urbana com criação de parques, o surgimento de restaurantes finos, bares, galerias de arte e outras amenidades, entre outros, transformaram os centros urbanos em áreas de produção de consumo, criando também a necessidade do residente ideal, como dissemos posteriormente, o produtor e consumidor.

A tabela abaixo mostra as tendências nas características dessas cidades centrais ao longo de três décadas em 244 cidades americanas. Vemos que estas cidades estão a crescer durante este período, experimentando aumentos significativos da percentagem de agregados familiares minoritários, a percentagem de agregados familiares nascidos no estrangeiro, agregados familiares pobres e agregados familiares com formação universitária que vivem em cidades centrais.

Tabela 4.2:

	1990	2000	2010
Total de agregados familiares	84.175	90.864	94.130
Percentagem de minorias 2	27.9%	35.3%	40/4%
Percentagem de estrangeiros nascidos	5.9%	8.5%	10.2%
Percentagem com educação universitária ou superior	21.8%	24.8%	27.4%
Percentagem de agregados familiares em situação de pobreza	17.3%	16.7%	19.1%
Percentagem de habitações construídas antes de 1940	22.2%	19.1%	19.2%
Percentagem de habitações construídas nos últimos 10 anos	16.5%	12.3%	10.0%
Renda bruta mediana, em dólares de 2010	698	718	795
Valor mediano das habitações ocupadas pelos proprietários, em dólares de 2010	127.589	141.340	184.839
Rendimento mediano dos agregados familiares, em dólares de 2010	44.084	46.384	44.478
N	244	244	244

Características dos centros urbanos nas décadas de 1990, 2000 e 2010. Dados mais atuais não estão ainda disponibilizados. Fonte U.S. Census Bureau, Center for Economic Studies
www.census.gov/ces

203 Edward Glaeser e Jesse Shapiro da Universidade de Harvard publicaram um estudo sobre esta mobilidade urbana considerando que entre os fatores que determinaram o crescimento das cidades estão “three large trends: (1) cities with strong human capital bases grew faster than cities without skills, (2) people moved to warmer, drier places, and (3) cities built around the automobile replaced cities that rely on public transportation” Neste estudo, eles analisam os dados do census para determinar as diversas faces do crescimento urbano nos Estados Unidos. – Em *Is There a New Urbanism? The Growth of U.S. Cities in the 1990s* Universidade de Harvard, Cambridge, Massachusetts Em 14 de março de 2024 e: <http://post.economics.harvard.edu/hier/2001papers/2001list.htm>

Tabela 4.3

	Todos os agregados familiares	Agregados familiares de alta renda,	Agregados familiares universitários	Agregados familiares brancos
Casados	40.6%	60.8%	45.1%	42.5%
Chefiados por homem	5.0%	4.9%	2.5%	4.0%
Chefiados por mulher	15.15	7.1%	6.0%	11.0%
Presença de crianças menores de 18 anos	40.5%	42.6%	29.3%	35.2%
Isolados linguisticamente	6.3%	3.2%	4.0%	1.8%
Rendimento do agregado familiar, em dólares de 2010	24.300	N/A	40.100	26.900
Chefe de família branco	69.3%	78.1%	78.2%	N/A
Chefe de família negro	12.3%	7.1%	6.3%	N/A
Chefe de família hispânico	10.6%	7.5%	4.9%	N/A
Chefe de família de outra etnia	7.8%	7.3%	10.6%	N/A
Educação inferior ao ensino secundário	17.3%	8.2%	N/A	12.1%
Ensino secundário completo	23.1%	18.4%	N/A	23.2%
Algum ensino superior	31.2%	30.2%	N/A	32.6%
Ensino superior completo ou superior	28.4%	43.2%	N/A	32.1%
Nascidos no estrangeiro	14.8%	12.8%	16.0%	5.5%
Empregados	75.8%	88.6%	87.2%	78.7%
Com idade inferior a 35 anos	52.5%	46%	54%	52%
Idade entre 35 e 65 anos	41.0%	50.3%	42.1%	40.6%
Idade superior a 65 anos	6.5%	3.7%	3.9%	7.4%
N	4.154.000	1.624.000	1.180.000	2.878.000

Características dos residentes urbanos Fonte U.S. Census Bureau, Center for Economic Studies
www.census.gov/ces

A tabela 3 mostra aumentos moderados na percentagem média nacional de famílias que se mudam para os centros das cidades (áreas gentrificadas ou em processo de gentrificação), a maioria dos quais ocorre de 2000 a 2010. A Tabela 4 mostra o significativo aumento de diversas etnias migrando para o centro das cidades.

Tabela 4.4:

	1990	2000	2010
<i>Todos os agregados familiares</i>			
Agregados familiares de baixo rendimento da cidade central			
Agregados familiares de alto rendimento da cidade central	24	24	25.7
Subúrbios	10.4	9.7	11
	65.6	66.3	63.2
<i>Agregados familiares de alto rendimento</i>			
Agregados familiares de baixo rendimento da cidade central			
Agregados familiares de alto rendimento da cidade central	13.9	14	15.9

Subúrbios	14.2 72	13.1 72.9	15.9 68.2
<i>Agregados familiares com ensino superior</i>			
Agregados familiares de baixo rendimento da cidade central	19.1	18.6	21.7
Agregados familiares de alto rendimento da cidade central	15.9	15.4	17.2
Subúrbios	64.9	66.1	61.1
<i>Agregados familiares brancos</i>			
Agregados familiares de baixo rendimento da cidade central	18.4	16.8	19.4
Agregados familiares de alto rendimento da cidade central	11.3	10.7	12.4
Subúrbio	70.4	72.6	68.2

Mudanças baseadas nos salários dos residentes - Fonte U.S. Census Bureau, Center for Economic Studies www.census.gov/ces

Tabela 4.5:

	1990	2000	2010
<i>Todos os agregados familiares</i>			
Cidade central não-brancos	10.3	13.6	17.1
Cidade central brancos	24.1	20	19.7
Subúrbios	65.6	66.3	63.2
<i>Agregados familiares de alto rendimento</i>			
Cidade central não-brancos	5.3	7.9	11.2
Cidade central brancos	22.8	19.3	20.7
Subúrbios	72	72.9	68.2
<i>Agregados familiares com ensino superior</i>			
Cidade central não-brancos	5.2	7.8	12.2
Cidade central brancos	29.9	26.2	26.7
Subúrbios	64.9	66.1	61.1
<i>Agregados familiares brancos</i>			
Cidade central não-brancos	4	4.5	7.9
Cidade central brancos	25.6	22.9	23.8
Subúrbios	70.4	72.6	68.2

Mudanças baseadas em etnicidade - Fonte U.S. Census Bureau, Center for Economic Studies www.census.gov/ces

Podemos observar ainda na tabela abaixo, o incremento nas condições económicas nas áreas gentrificadas quando comparadas aos anos 90, principalmente entre os migrantes - aqui considerados todos aqueles que não moravam nestas áreas há pelo menos 10 anos. Há também, nos bairros gentrificados, um maior número de residentes com educação universitária e uma população ligeiramente mais jovem se comparada aos bairros não gentrificados.

Tabela 4.6

	1990 – Características do bairro		2000 Características do bairro	
	Bairros em processo de gentrificação	Bairros não-gentrificados	Bairros em processo de gentrificação	Bairros não-gentrificados
Renda familiar média	21.738 (5.477)	23.734 (4.889)	38.294 (10.399)	26.408 (5.837)
% Brancos	0.240 (0.29)	0.283 (0.31)	0.229 (0.27)	0.221 (0.26)
% Negros	0.574 (0.39)	0.504 (0.38)	0.553 (0.38)	0.515(0.37)
% Hispânicos	0.156 (0.24)	0.182 (0.26)	0.179 (0.25)	0.219 (.28)
% Sem educação secundária	0.499 (0.17)	0.485 (0.16)	0.366 (0.16)	0.415 (0.15)
% Com educação secundária	0.412 (0.13)	0.433 (0.11)	0.476 (0.25)	0.485 (0.11)
% Com licenciatura universitária	0.090 (0.09)	0.082 (0.09)	0.158 (0.17)	0.101 (0.10)
%Idade < 40	0.414 (0.17)	0.416 (0.14)	0.412 (0.15)	0.403 (0.13)
%Idade 40-60	0.301 (0.10)	0.305 (0.09)	0.361 (0.11)	0.354 (0.08)
%Idade 60+	0.285 (0.14)	0.279 (0.13)	0.227 (0.12)	0.243 (0.11)
Taxa de migração	0.667 (0.15)	0.661 (0.15)	0.694 (0.16)	0.685 (0.14)
Renda de migrantes	20.133 (6.105)	21.756 (5.314)	36.547 (14.236)	24.680 (6.046)
Renda de não-migrantes	24.718 (10.187)	27.740 (8.437)	38.993 (20.399)	30.289 (9.599)
N	458	2.550	458	2.550
Notas: A amostra de bairros de baixo rendimento consiste em áreas urbanas no quintil inferior do rendimento médio familiar de 1990. Bairros em processo de gentrificação são aqueles que experimentam um aumento de pelo menos \$10.000 no rendimento médio familiar entre 1990 e 2000. Migrante é definido como um chefe de família que não vivia na residência atual há 10 anos.				

Comparação entre as áreas gentrificadas e não gentrificadas entre os anos 1990 e 2000. Fonte U.S. Census Bureau, Center for Economic Studies www.census.gov/ces

Consistente com os dados acima citados e as evidências sobre o ressurgimento urbano, os pesquisadores descobrem que as famílias de renda mais alta que são jovens, brancas, com educação universitária e sem filhos são as mais propensas a se mudar para bairros de baixa renda. Gould e O'Regan (2001) concluem que as famílias de renda mais alta são mais propensas a escolher bairros de baixa renda em cidades com valores de habitação em rápida valorização, já que as pressões de acessibilidade

as levam a considerar estas opções de moradia que, sob o processo de gentrificação oferecem segurança e acessibilidade. Observamos também que famílias com rendimentos mais elevados, estão mais dispostas a pagar pelas amenidades urbanas.

Esses bairros costumam vivenciar significativos aumentos na renda familiar e nos preços dos imóveis. Enquanto alguns elogiam a revitalização de áreas degradadas, outros criticam o deslocamento de famílias de baixa renda.

Da mesma maneira que mencionamos o surgimento de empregos com melhor remuneração, a gentrificação altera ou mesmo intensifica o emprego informal e suas vulnerabilidades.

Ainda que seja um processo diverso e anterior ao da gentrificação, a precarização do trabalho é geralmente observada em setores da economia em declínio, como o trabalho rural, mas também aqueles em crescimento como os de serviços²⁰⁴. O emprego vulnerável, incluindo dos trabalhadores por conta própria e os trabalhos desempenhados por membros de unidades familiares, é a principal fonte de mão de obra para a economia informal. Segundo Marcos Antonio Tavares (2008: 107-108):

O apoio à economia informal, entretanto, parece adequado, uma vez que o próprio momento de reprodução ampliada do capital requer formas de trabalho mais flexíveis, que tornem possível “driblar” a legislação trabalhista, que impõe uma série de restrições à acumulação de capital. Verifica-se que os trabalhadores informais não apresentam grande resistência às questões como: exploração do trabalho infantil e ampliação da jornada de trabalho para além das oito horas diárias, como também a ausência de leis trabalhistas.

Esta economia informal constitui um grupo heterogêneo, uma mistura de iniciativa empresarial e sobrevivência. Ainda segundo o autor (Tavares, 2008: 136):

A extração do sobretrabalho tem se dado em escala crescente sob o título de trabalho informal (trabalho domiciliar, cooperativas, associações de trabalhadores, pequenas empresas e terceirização), principalmente, no último quartel do século XX e início do século XXI.

²⁰⁴ Para uma leitura mais profunda sobre o processo de precarização do trabalho na sociedade contemporânea nos referimos aos estudos de Maria Augusta Tavares em seu livro *Os Fios (in)visíveis da Produção: Informalidade e Precarização do Trabalho no Capitalismo Contemporâneo*. Editora Cortez, 2021 e Marcos Antonio Tavares em *Trabalho Informal: Da Funcionalidade à Subsunção ao Capital*, Edições UESB, 2008.

Esse emprego vulnerável é caracterizado por renda insuficiente, baixa produtividade, difíceis condições de trabalho e ausência de direitos básicos. Mas é, ao mesmo tempo, segundo Chen et alli (2023: 2):

Diferentemente do setor formal, o setor informal é caracterizado por (a) facilidade de entrada; (b) dependência de recursos locais; (c) propriedade familiar de empresas; (d) pequena escala de operação; (e) mão de obra intensiva e tecnologia adaptada; (f) habilidades adquiridas fora do sistema escolar formal; e (g) mercados não regulamentados e competitivos²⁰⁵.

Por outro lado, o emprego informal urbano não só funciona como uma rede de segurança, mas também pode ser visto como uma oportunidade para os trabalhadores migrantes. Em vez de ficarem presos em um mercado de trabalho fraco e marginalizado, eles podem se mudar para o mercado de trabalho de alto nível, ou se transformar em empregadores de microempresas, utilizando treinamento informal e formal durante seu emprego informal. As relações de trabalhos são modificadas a serviço do capital. O trabalhador informal é o patrão, o cliente e o trabalhador.

Um bairro gentrificado é um bairro urbano existente que tinha renda média relativamente baixa em 1990, e experimentou grandes aumentos na renda média ao longo da década de 1990. Este bairro se modifica, é preciso dar lugar aos novos moradores, aos residentes ideais, aquele que produz e consume. Para tanto, é necessário remover os “indesejáveis”²⁰⁶, é preciso dar lugar aos novos empreendimentos, principalmente os imobiliários.

No contexto da gentrificação, o termo “indesejáveis” foi estudado por Estebanez e Lina Raad no livro *Les Indesirables*. Nele, os autores afirmam que os indesejáveis são definidos pela classe dominante e possuem certas distinções e nuances internas. Segundo os autores *Les indésirables sont ceux qui sont mis à l'écart parce qu'ils sont*

²⁰⁵ Tradução livre de “Different from formal sector, informal sector is characterized by (a) ease of entry; (b) reliance on indigenous resources; (c) family ownership of enterprises; (d) small scale of operation; (e) labor-intensive and adapted technology; (f) skilled acquired outside the formal school system; and (g) unregulated and competitive markets.”

²⁰⁶ No contexto da gentrificação termo “indesejáveis” foi estudado por Estebanez e Lina Raad no livro *Les Indesirables*. Nele, os autores afirmam que os indesejáveis são definidos pela classe dominante e possui certas distinções e nuances internas. Segundo os autores *Les indésirables sont ceux qui sont mis à l'écart parce qu'ils sont considérés comme étrangers, autres, déviants* (Estebanez et Raad, 2016 :01).

considérés comme étrangers, autres, déviants (Estebanez et Raad, 2016 :01). Entre estas distinções e nuances particulares eles citam por exemplo que (2016:9):

Algumas prostitutas mais velhas, elevadas a figuras do bairro, experimentam formas de patrimonialização. Totalmente desconectada das condições de exercício da profissão, esta requalificação é mobilizada num imaginário de transgressão enquadrada, compatível com a transformação urbana projetada²⁰⁷.

Enfim, segundo Estebanez e Raad (2016:9),

Nas situações práticas de produção da indesejabilidade, agentes legítimos da polícia ou de segurança privada exercem uma ação de regulação social ao definir o que é tolerável e o que não é, num desvio à lei ou à regra que considera uma situação específica, mas também revela uma norma implícita²⁰⁸.

Para concluir que:

As medidas jurídicas ou regulamentares caracterizam-se por uma grande diversidade: podem visar certas atividades (como a mendicidade, o "rufianismo", o facto de dormir ao ar livre ou de beber em público), mas também práticas de vestuário (como o uso do véu ou da burka, por exemplo). Estas medidas são codificadas em leis, decretos, regulamentos ou cartas que são estabelecidos em diferentes escalas de poder (do nacional ao local, sem esquecer as regulamentações específicas para espaços coletivos como os transportes públicos ou os centros comerciais). Podem levar até à criminalização de certas práticas e, assim, de certas populações indesejáveis²⁰⁹.

Como vimos, gentrificação implica em deslocamento porque é preciso transformar estes bairros em áreas seguras, homogéneas e higienizadas.

²⁰⁷ Tradução livre de "*Certaines prostituées âgées, érigées en figures du quartier, connaissent ainsi des formes de patrimonialisation. Totalement déconnectée des conditions d'exercice du métier, cette requalification est mobilisée dans un imaginaire de la transgression encadrée, compatible avec la transformation urbaine projetée*".

²⁰⁸ Tradução livre de "*Dans les situations pratiques de production de l'indésirabilité, des agents légitimes de police ou de sécurité privée produisent une action de régulation sociale en définissant ce qui est tolérable et ce qui ne l'est pas, dans un écart à la loi ou à la règle qui tient compte d'une situation spécifique mais révèle également une norme implicite*".

²⁰⁹ Tradução livre de "*Les mesures juridiques ou réglementaires se caractérisent par une grande diversité : elles peuvent viser certaines activités (comme la mendicité, le "racolage", le fait de dormir dehors ou de boire en public), mais aussi des pratiques vestimentaires (le port du voile ou du burkini par exemple). Elles sont codifiées dans des lois, arrêtés, règlements ou chartes qui sont édictés à différentes échelles de pouvoir (du national au local, sans oublier les réglementations propres aux espaces collectifs comme les espaces de transports ou les centres commerciaux). Elles peuvent conduire jusqu'à la criminalisation de certaines pratiques et, par là, de certaines populations indésirables*".

Entre os variados processos ocorridos que provocaram o deslocamento e a remoção dos tradicionais residentes das áreas gentrificadas, vamos destacar a chamada arquitetura hostil.

1.1.2 - Sobre o direito à cidade.

Quem tem direito às praças, aos bancos, às calçadas e aos parques das cidades? Aquilo que comumente chamamos de espaço público no faz responder que todos nós. No entanto, como afirma Lefebvre o espaço social "além de ser um meio de produção, é também um meio de controle e, portanto, de dominação, de poder" (1977, p.26)²¹⁰. Em sua concepção de cidade, Lefebvre acredita que ela é, ao mesmo tempo, processo e produto e que, portanto, os espaços sociais são obras, resultantes dos ciclos de engajamentos, neste sentido, ainda segundo ele, similar a uma obra de arte.

Em nossa corrente forma de sociabilidade, este engajamento ocorre e se renova através do aparato económico. Assim, esta característica social incentiva a privatização dos espaços públicos, a parceria de pequenos negócios com o poder público, o incentivo do poder público ao grande capital, etc. Consequentemente, o conceito de espaço público se torna vago. Para Lefebvre, o espaço público urbano é em si mesmo uma mercadoria, definido entre aqueles que habitam ou ocupam o espaço urbano e aqueles que o possuem.

Mas o direito à cidade é ainda mais complexo, pois envolve uma aparente concordância entre os seus habitantes, mas emerge através das lutas das classes trabalhadoras e dos excluídos que reclamam seu espaço.

Espaços híbridos - onde a separação entre espaço público e privado se confundem - aumentaram o número de áreas comuns nas cidades, como praças e parques. Embora isso pareça um resultado globalmente positivo, esses espaços operam com diferentes graus de exclusividade, e as regras de engajamento nem sempre estão amplamente disponíveis ao público. Esses espaços apelam para o senso comum no

²¹⁰ Tradução livre de "*in addition to being a means of production, it is also a means of control, and hence of domination, of power*".

qual o mendigo, o morador de rua, os usuários de drogas, entre outros são indesejáveis e, portanto, precisam ser removidos.

Nova legislação adaptadas às novas necessidades urbanas criminalizam a mendigação, a coleta de itens descartados nos lixos, a limpeza de para-brisas em luzes vermelhas por dinheiro, e mesmo dormir em locais públicos. A arquitetura e o design, de forma direta ou indireta, são utilizadas para instrumentalizar essa hostilidade.

Peršak e Di Ronco (2017) descrevem que a cidade para "prevenir incivildades ditas decorrentes do comportamento dos sem-teto (como vasculhar lixo e dormir nas calçadas) proíbe os sem-teto em certas áreas da cidade – áreas que pertencem ao centro da cidade e atraem turistas e consumidores. Em um exemplo notável de ordenamento urbano, em 2014 a Comissão da Cidade de Fort Lauderdale tornou ilegal que qualquer pessoa dormisse publicamente no centro da cidade, afirmando que as infrações são puníveis com US\$ 500 e/ou sessenta dias de prisão.

Designs hostis mais suaves fazem uso da cor e do som para desencorajar a congregação e outros comportamentos "indesejáveis". Exemplos incluem o uso de luzes brilhantes e música clássica ou sons de alta frequência que desencorajam os jovens de permanecer. Designs que diretamente impedem qualquer pessoa de se deitar nos bancos ou calçadas, ou ainda, que impedem que se aqueçam nas saídas de ar quente dos prédios, como observamos nas figuras abaixo, passaram a ser parte do "embelezamento", ou melhor da arquitetura hostil da cidade.

Figura 4.73:



Barras para descanso dos braços que são muito baixas para descansar os braços e impedem que alguém se deite no banco. (©byalkan1/ Twitter)

Figura 4.74:



Bancos com ondulações, que parecem ser anatômicos, mas que impedem que alguém se deite. (foto: *The Guardian*)

Figuras 4.75 e 4.76:



– Exemplo de arquitetura hostil. Pedras pontiagudas debaixo do viaduto ou pontas de metal nas calçadas (©Simon Mundy/ Twitter)

Figuras 4.77 e 4.78:



A esquinas e calçadas são “decoradas”, assim espaços são ocupados por plantas ou cercas evitando os “indesejáveis” ©The EyeOpener/Twitter

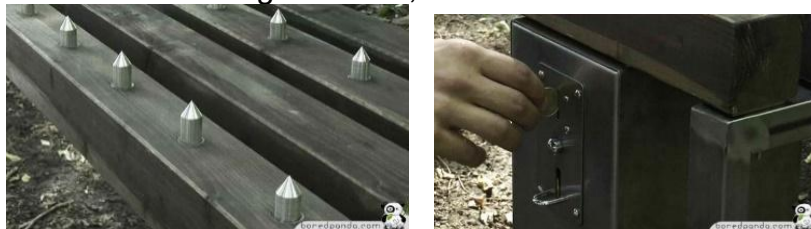
São muitos os exemplos de arquitetura hostil nas modernas cidades, mas dois casos nos despertam atenção por relacionar diretamente o uso da arte. O primeiro como crítica (ainda que mal-entendida), o segundo como parte do processo de hostilidade. A arquitetura não é neutra, sendo, na verdade, um campo social e político. Consequentemente, ela pode atuar tanto como meio de manutenção e reprodução de valores e estratificações sociais por meio da exclusão e segregação, ou o seu contrário.

Em 2008, o artista alemão Fabian Brunsing exibiu uma instalação carregada de sarcasmo para criticar a relação entre capitalismo e lazer. No seu estado normal, é banco todo coberto com pontas de metal numa praça pública. Para que os picos de metal se retraiam e seja possível utilizar o banco confortavelmente, o transeunte deve colocar uma moeda (cinquenta centavos de euro) numa máquina acoplada ao banco. Os picos se retraem por um período e, antes que retornem um alarme avisa que você pode se levantar ou colocar uma outra moeda²¹¹.

Parte instalação artística e parte obra de protesto contra o absurdo dos picos anti-sem-teto vistos em algumas cidades, a obra foi ironicamente interpretada por alguns como uma solução para o problema da ocupação dos bancos pela população de rua. Como por exemplo, algumas cidades na China adotaram a ideia em suas praças.

²¹¹ O artista disponibilizou o vídeo desta instalação de 2008. No vídeo observamos um banco de praça coberto por ponta metálicas quando chega um homem que para sentar-se, beber uma água e como uma maca, precisa de depositar \$ 0.50 numa máquina. Assim que deposita o dinheiro, as lanças metálicas se recuam e ele pode, finalmente, se sentar. Pouco tempo depois, um sinal eletrônico avisa que seu tempo está acabando e as lanças irão emergir no banco tornando impossível o repouso. Para maior clareza do processo assistir ao vídeo no site Fabian Brunsing ou <https://vimeo.com/1665301>.

Figuras 4.79, 4.80 e 4.81:



Instalação artística do designer alemão Fabian Brunsing criticando a arquitetura hostil urbana. [Fabian Brunsing](#)

O segundo caso faz parte de um projeto desenvolvido pelo artista Jill Anholt para a cidade de *Calgary Public Art Program and Transportation Infrastructure*. Em sua página online²¹², o artista afirma que o seu objetivo em criar as 30 silhuetas esculturais era conectar os 7000 passageiros que passam diariamente pela estação, permitindo que as figuras se misturem e se tornem parte da multidão maior. Ainda para o artista:

Milhares de pessoas aguardam em coletividade espontânea na plataforma do LRT, frequentemente apenas vagamente conscientes da presença anônima dos outros. Cada indivíduo partilha um breve momento no tempo e no espaço com os outros; um momento temporário de pertença. A História do Trânsito evoca a presença efêmera e a memória dos viajantes. Presente e ausente, visto e invisível, este trabalho procura capturar o rasto fugaz da presença humana dentro da infraestrutura cívica²¹³.

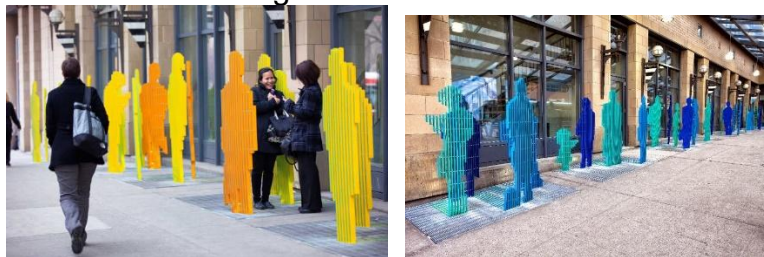
²¹² [TransitStory - Jill Anholt Studio](#)

²¹³ Tradução livre de *"Thousands of people wait in spontaneous collectivity on the LRT platform, often only vaguely aware of the anonymous presence of others. Each individual shares a brief moment in time and space with others; a temporary moment of belonging. Transit Story evokes the ephemeral presence and memory of travelers. Present and absent, seen and unseen, this work seeks to capture the fleeting trace of human presence within civic infrastructure"* [TransitStory - Jill Anholt Studio](#)

Segundo o artista, "... o trabalho ilumina a fachada do Centro de Convenções Telus, contribuindo para uma sensação geral de segurança para os passageiros"²¹⁴.

Esta sensação de segurança é acentuada pelo fato em que a instalação, construída nas grelhas de ar metálicas nas bordas da plataforma, remove qualquer possibilidade que a população de rua encontre um lugar aquecido para se sentar ou dormir durante o inverno. Estas grelhas de ar, em muitas cidades, são a única forma de aquecimento da população de rua e tem sido constante alvo da arquitetura hostil.

Figuras 4.82 e 4.83:



–*Project Transit Story* da artista Jill Anholt que pode ser considerado como instrumento da arquitetura hostil por excluir a população de rua das áreas onde poderiam encontrar aquecimento nas plataformas da estação em Calgary – [TransitStory - CODAworx](#)

Não podemos declarar aqui se o artista era conhecedor das consequências de sua obra, assim como Brunsing não podia esperar que sua obra fosse usada para justamente o oposto daquilo que protestava. Relembrando o que afirmamos no capítulo inicial deste trabalho, no processo global de trabalho, o sujeito realiza a posição teleológica de modo consciente, mas sem ter condições de prever todos os condicionamentos e todas as consequências de sua atividade.

Andreou (2015) afirma que há também um problema mais vasto. Estas medidas não distinguem e nem podem distinguir o mendigo de outros transeuntes considerados mais merecedores. Quando impossibilitamos que os despossuídos descansem em um abrigo de ônibus, também impossibilitamos para os idosos, para os enfermos, para a mulher grávida que teve um período de tontura. Ao tornar a cidade menos receptiva a diversidade humana, tornamo-la menos acolhedora para todos os seres humanos.

²¹⁴ Tradução livre de "...the work enlivens the facade of the Telus Convention Center while contributing to an overall sense of safety for commuters." Em [TransitStory - Jill Anholt Studio](#).

Ao tornar o nosso ambiente mais hostil, tornamo-nos mais hostis dentro dele. Entre as muitas consequências destas intervenções artísticas e arquitetônicas está a redução de espaços de convivência. Este mecanismo de exclusão, atinge não apenas o seu público-alvo, mas também os residentes idosos, que não encontram um lugar confortável para descansar depois ou durante um passeio, a mulher grávida, as crianças e seus acompanhantes adultos que não tem onde sentar para observá-las brincar, os portadores de necessidades especiais, entre outros. Elas transformam os centros e bairros gentrificados em áreas segregadas e, explícita ou implicitamente, alimenta preconceitos como pobreza x doença, mendigagem x crime, negro x branco, entre outros.

A homogeneidade e o senso de segurança desejados pelos projetos de gentrificação, não são humanizadores. A homogeneidade pode parecer solidariedade, mas como os grupos marginalizados continuam a ser relegados para a periferia, essa solidariedade é apenas superficial. Como a gentrificação tem sido realizada hoje, não importa para onde os sem-teto vão, eles serão considerados estranhos em sua própria cidade. Uma ameaça à segurança pública, ao consumo e à estabilidade.

O público convidado a ocupar estes espaços é o consumidor, dono de negócios, o que trabalha. Os restaurantes, bares e cafés expandem sua área privada, colocando mesas, cadeiras e bancos nas calçadas, assim, você é convidado a se sentar e relaxar, basta comprar um café.

Enfim, respondendo às questões iniciais deste capítulo, nos parece claro que, diante do processo de gentrificação e em termos concretos de acesso e uso, o espaço público não é um direito extensivo à toda a população, mas um privilégio de classe. Como exemplo podemos citar os cafés que estendem suas áreas colocando mesas e cadeiras nas calçadas onde somente podem sentar-se aqueles que podem consumir. Ou a instalação de jardins e obras de arte em áreas onde bancos e sanitários públicos não são disponíveis tornando curta a permanência de visitantes não-consumidores.

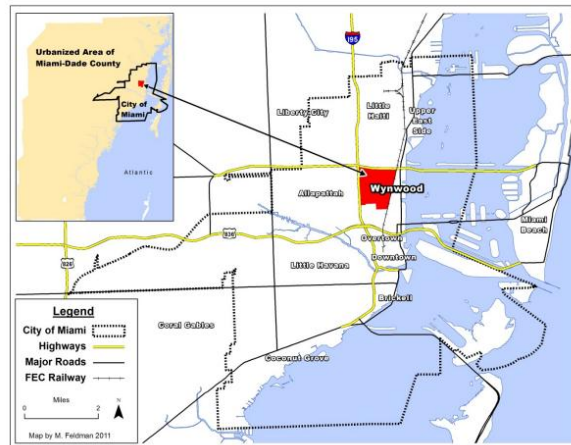
Se a arte, mais especificamente, a *Street Art*, está a ser usada para esconder as hostilidades da arquitetura e esconder a realidade flagrante dos projetos excludentes discutiremos ainda mais nos estudos de caso. Ressaltamos, sobretudo, que não é nossa intenção desviar o nosso foco de estudo para um estudo sobre gentrificação, ao contrário, veremos como os murais agem como instrumentos de poder político que podem propulsionar este processo. Assim, vamos utilizar os casos de Wynwood, SoHo e Porto Maravilha para reforçar a nossa hipótese de que a os murais tem sido peça fundamental na transformação das cidades no mundo atual. Em primeiro lugar, escolhemos o caso Wynwood Walls por ser emblemático no mundo das artes e por haver estudos conclusivos sobre os mecanismos de gentrificação desta área em Miami. Enquanto em Wynwood os ateliers e a presença do grande capital se fizeram central para aquele processo de gentrificação, em Nova Iorque, a experiência em Soho foi mais centralizada nos artistas que encontraram uma oportunidade de viver e trabalhar na área modificando a dinâmica do bairro. Por último, veremos o que muitos consideram um caso malsucedido de gentrificação: - o Porto Maravilha no Rio de Janeiro, Brasil. Veremos que, ali, apesar dos robustos investimentos, resultou não numa área elitizada e segura, mas uma área bela e vazia.

Vale lembrar que, em geral, a *Street Art* é pensada para enriquecer as experiências diárias de habitar ou interagir com espaços públicos e comunidades.

2 - Wynwood Walls – Quando a arte gentrifica.

Murais têm chamado a atenção em bairros gentrificados em todo o mundo. Eles são um instrumento para embelezamento do bairro e contribuem para aumentar o valor dos imóveis. Como consequência, há diversos investimentos, públicos e privados, promovendo esta forma artística. Um caso bem-sucedido do uso da arte no processo de gentrificação é o bairro de Wynwood em Miami.

Figura 4.84



Mapa de Wynwood, cidade de Miami e do condado de Miami-Dade

Os murais ajudaram a transformar esta área pobre e marginalizada em um bairro que atrai negócios, que tem um milionário mercado imobiliário e uma ativa vida cultural. Esta área que, no passado, era basicamente hispânica, ainda que contasse com uma vasta diversidade étnica (além dos porto-riquenhos e cubanos, moravam ali também haitianos, jamaicanos, entre outros) tornou-se um bairro elitizado e excludente.

Os murais têm sido uma forma importante de arte atraindo muita atenção. Artistas como Banksy, Hebru Brantley, Don't Fret, Jeff Zimmerman, JC Rivera e muitos outros estão estabelecendo essa forma de arte pública marcando uma grande presença em muitas cidades. Graças ao impacto dos murais em Wynwood Walls, o bairro vivenciou um notável crescimento no turismo e no desenvolvimento de áreas vizinhas.

O bairro de Wynwood tornou-se parte de Miami em 1913. Na década de 1920, quando o boom imobiliário da Flórida, a área de Wynwood desenvolveu casas e prédios de apartamentos principalmente para famílias de classe média ou ricas. Wynwood foi uns dos primeiros subúrbios de Miami.

Sua economia era basicamente manufatureira, chegando a ser conhecido como *Garment District*. Ao sul da 29th Street e particularmente da 25th Street, ao sul do emergente *Garment District*, havia apartamentos de baixo custo que abrigavam afro-americanos, mais tarde, particularmente depois de 1940, um número crescente de migrantes porto-riquenhos.

Em torno de 1979, Miami empregava mais de 5 mil trabalhadores concentrados em sua maioria no setor têxtil em Wynwood Garment District (City of Miami, 1979). Feldman (2011) observa que, num período de 2 anos (1959-1961), as manufaturas transferiram suas fábricas para Hialeah. Evitando os trabalhadores sindicalizados em Wynwood. Essas fábricas encontraram no bairro próximo, trabalhadores cubanos dispostos a trabalhar com baixos salários e sem as proteções sindicais. Assim se fez uma separação socioeconómica entre os cubanos, que se instalaram em subúrbios, e os porto-riquenhos e afro-americanos que permaneceram na decadente área de Wynwood. A recessão económica dos anos 70 provocou a decadência da indústria manufatureira. O fechamento de fábricas, o desemprego, e aumento da pobreza provocou o surgimento de bairros isolados pelos rendimentos e pela etnicidade.

Feldman (2011: 31) chega a afirmar que “Na década de 1980, Wynwood era um dos bairros mais pobres de uma das cidades mais pobres do país”²¹⁵. O panorama económico provocou a primeira grande alteração nos componentes sociais do bairro. Assim descreve Feldman (2011: 32):

Em menos de duas décadas, o *Garment District* perdeu quase 60 por cento dos seus fabricantes de vestuário (Hernandez 1984; McCarthy 1985a), enquanto os seus armazéns foram convertidos, na sua maioria, em negócios de grosso detidos por coreanos, destinados a compradores latino-americanos (Proscio 1992). Residentes porto-riquenhos com meios financeiros abandonaram o bairro, mudando-se para outras partes do condado de Miami-Dade, para o condado de Broward ou abandonaram completamente o sul da Florida (Ovalle 2004b). A base populacional de Wynwood diversificou-se ainda mais, atraindo novos imigrantes da América Central, do Haiti e de outras ilhas das Índias Ocidentais, tornando-se lar de um número crescente de afro-americanos²¹⁶.

²¹⁵ Tradução livre de “By the 1980s Wynwood was one of the poorest neighborhoods in one of the poorest cities in the country”.

²¹⁶ Tradução livre de “In less than two decades the Garment District lost almost 60 percent of its clothing manufacturers (Hernandez 1984; McCarthy 1985a) while its warehouses were converted to mostly Korean-owned wholesale businesses catering to Latin American buyers (Proscio 1992). Puerto Rican residents with the financial means left the neighborhood, moving to other parts of Miami-Dade County, to Broward County or abandoned South Florida altogether (Ovalle 2004b). Wynwood’s population base diversified even further, drawing new immigrants from Central America, Haiti and other islands in the West Indies, and became home to a growing number of African-Americans”.

Figura 4.85:



Um grupo de residentes de Wynwood jogando domino na esquina da Segunda Avenida. Diversidade, informalidade e espaço espontâneo de convivência. 1992 – Foto de Fernando Yoveral/Miami Herald

À decadência económica segue o que Feldman vai chamar de estigma territorial, isto é, discursos dentro e fora da comunidade que vilificam a pobreza, desestabilizando e marginalizando moradores locais, abrindo caminho para futuras intervenções políticas que darão um novo corpo e função ao bairro. Assim, antes que estratégias empresariais para revitalizar bairros do centro da cidade fossem instauradas, o governo federal e local interveio com a limpeza de favelas e construção de rodovias abrindo caminho para as novas possibilidades de investimentos. Há indícios de que estas novas políticas urbanas bem como a construção de rodovias tiveram um impacto negativo em muitos bairros do centro da cidade. Por exemplo, Wynwood e outros bairros, perderam casas, corredores comerciais na década de 1960 para dar lugar estas inovações.

Durante as décadas de 1960 e 1970, a renovação urbana acelerou o deslocamento de moradores de baixa renda o núcleo urbano, iniciando assim um longo processo de

remoção física dos mesmos, como também de remoção de qual quer potencial obstáculo político ao projeto de redesenvolvimento (Feldman, 2011) ²¹⁷.

Os porto-riquenhos foram estigmatizados pela imprensa na década de 1950, mas receberam pouca atenção na década de 1960. Eles tinham se tornado o maior grupo "minoritário" em Wynwood, substituindo as famílias de classe média de anglo-americanos e exilados cubanos. Imigrantes de baixa renda, dominicanos, haitianos e outros vindo da América Central, se mudaram para Wynwood. Feldman (2011) comenta que esse pequeno bairro do centro da cidade, com altas taxas de pobreza e nenhum grupo étnico ou racial prevalente, foi relativamente ignorado na arena política urbana até que os porto-riquenhos começassem a se envolver nas políticas governamentais locais criando uma ideia de desenvolvimento comunitário nos anos 1970. Já na década de 1980, quando a agenda urbana do governo federal (guerra contra pobreza e outros projetos de desenvolvimento urbano) foi quase eliminada, o espaço foi criado para organizações não governamentais ajudarem a preencher o vazio da redução dos serviços sociais e mobilizar politicamente os residentes.

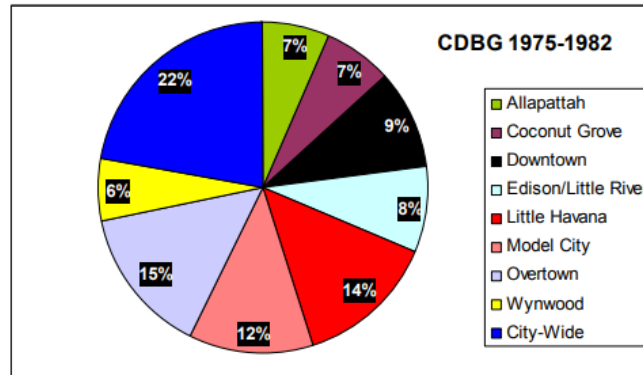
Entre 1973 e 1977, várias organizações sem fins lucrativos e agências governamentais foram estabelecidas em Wynwood, a maioria das quais continuam a existir como um papel simbólico e representacional das realizações dos porto-riquenhos no bairro. As intervenções urbanas de então respondiam às necessidades e reivindicações das comunidades. Líderes comunitários porto-riquenhos ganharam importância e dinheiro, ganharam também opositores, que argumentavam que eles priorizavam os porto-riquenhos em detrimento às demais etnias residentes no bairro.

Ainda que algumas das reivindicações dos moradores tenham sido atendidas, resultados do ativismo comunitário, os governo federal e local não investiram mais do que o mínimo necessário em Wynwood. Como observamos na tabela abaixo,

²¹⁷ Em seu trabalho "*The Role of Neighborhood Organizations in the Production of Gentrifiable Urban Space: The Case of Wynwood, Miami's Puerto Rican Barrio*" Marcos Feldman aprofunda a discussão sobre o processo e as consequências das intervenções governamentais e nas transformações urbanas em Wynwood desde a sua incorporação como bairro pela cidade de Miami. [The Role of Neighborhood Organizations in the Production of Gentrifiable Urban Space: The Case of Wynwood, Miami's Puerto Rican Barrio \(fiu.edu\)](http://www.fiu.edu/~urban/neighborhood-organizations).

Wynwood recebia o menor percentual dos fundos reservados a projetos de redesenvolvimento pela prefeitura

Tabela 4.7:



Nota: "City-wide" é uma categoria para fundos distribuídos por vários locais, e não para toda a cidade. Fonte: Registos da Comissão da Cidade de Miami, Arquivos do Escriturário da Cidade.

Parcela do Financiamento de Subvenções do Bloco de Desenvolvimento Comunitário por Áreas-Alvo da Cidade de Miami, 1975-1982

Expusemos ligeiramente a formação de Wynwood desde as migrações decorrentes das mudanças industriais até a formação e organização de instituições comunitárias e o estabelecimento da liderança porto-riquenha da região. Nosso objetivo não é contar a história de Wynwood, mas mostrar ainda que brevemente, como ocorreu a ocupação do bairro (manufaturas, *Garment District*, *Fashion District*, etc), e quem o ocupou (cubanos, porto-riquenhos, afro-americanos, imigrantes vindos da América Central, etc). Nosso objetivo é ilustrar como Wynwood se parecia antes dos grandes projetos artísticos que acompanharam a gentrificação do local.

Figura 4.86:



Um típico depósito convertido em galeria de arte em Wynwood. Foto: Marcos Feldman, 2010

Em 1990, o impulso das iniciativas de desenvolvimento econômico do bairro tinha como objetivo abordar as condições que limitavam o investimento imobiliário. As iniciativas comunitárias tornaram-se estreitamente alinhadas com a agenda política para Wynwood estabelecida pelo governo e elites empresariais na forma do Plano de Redesenvolvimento de 1979, o Plano de Bairro Seguro 128 de 1990.

Pouco antes, podemos observar empreendimentos relacionados ao mercado artístico. Em 1984, a WEDC (Wynwood Economic Development Corporation) sugeriu uma potencial mudança de orientação, apesar de sua curta duração como empreendimento, ao manifestar apoio público à criação do Complexo de Artes Sem Fins Lucrativos. Eles argumentaram que esse empreendimento não apenas prestigiaria a área, mas também melhoraria o bairro, atraindo visitantes nos fins de semana. O estabelecimento do Complexo de Artes recebeu financiamento parcial de US\$ 200.000 alocados pelo CDBG (Community Development Block Grant) de Wynwood.

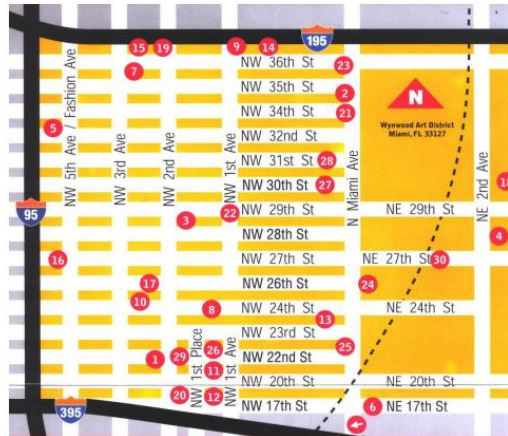
No início, as reuniões para decidir a implantação de projetos de desenvolvimento da região contavam com a participação de moradores, proprietários de pequenos negócios e órgãos governamentais. Com a ocupação do distrito por ricos colecionadores de arte e suas galerias privadas e o crescente interesse do mercado imobiliário, a participação dos residentes reduziu e o poder decisório caiu nas mãos do capital. Em especial, dois grandes investidores em Wynwood área Philip Levine e Tony Goldman. Este último, fundador da Goldman Properties, era quase que o exclusivo proprietário do Wynwood Café District, entre outros investimentos destacamos Wynwood Walls e Wynwood Garage onde se encontram uma das maiores coleções de murais em larga escala no mundo.

Em 2003, uma rede de mais de 30 galerias e espaços relacionados com as artes formaram a Wynwood Art District Association (WADA), a fim de reunir recursos e

promover o distrito. Em 2011, a associação incluía mais de 50 galerias e mais outros 100 negócios e locais relacionados às artes²¹⁸. Para Feldman (2011: 225):

Enquanto noutras cidades, os movimentos de revitalização inspirados nas artes eram liderados pelos próprios artistas, por vezes como parte de um movimento social mais amplo, em Wynwood foram os galeristas e promotores imobiliários que lideraram o movimento, que só teve sucesso após uma afluência de artistas residentes²¹⁹.

Figura 4.87:



Mapa das galerias, estúdios, coleções privadas e outros estabelecimentos relacionados com o mercado artístico em Wynwood Art District, 2003

Figura 4.88:

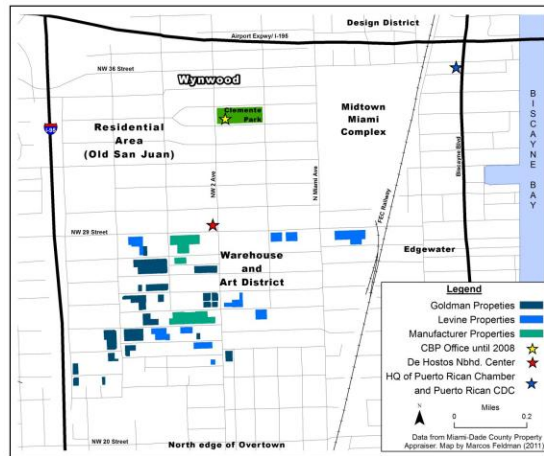


Em setembro de 2001 o *Miami Art Space* foi criado através da modernização e fortificação de um antigo armazém, escondido pelo mural estão inúmeras câmaras de segurança. Foto: Marcos Feldman

²¹⁸ [Wynwood Business Improvement District -- Miami, Florida Wynwood Business Improvement District — Miami, Florida \(wynwoodmiami.com\)](http://wynwoodmiami.com)

²¹⁹ Tradução livre de “Whereas in other cities, arts-inspired revitalization movements were led by the artists themselves, sometimes as part of a broader social movement, in Wynwood gallerists and real estate developers led the movement, which succeeded only after an influx of resident artists.”

Figura 4.89:



Mapa dos mais importantes proprietários no Wynwood Art District onde podemos observar a predominância dos grupos imobiliários Goldman e Levine. Foto: Marcos Feldman

Figura 4.90:



Antigas manufaturas transformadas em flats, investimento de Levine Properties. Foto: Marcos Feldman

Embora muitos dos murais comissionados em Wynwood refletissem ou mesmo abraçassem a ideia de revitalização urbana e as oportunidades trazidas por esta, alguns artistas e instituições comunitárias, atentos à intensa comercialização da arte e às transformações socioeconômicas ocorridas na área, usaram murais para dar voz às suas preocupações.

Figura 4.91:



Parede de uma das muitas galerias em Wynwood, 2011. Foto Marcos Feldman.

Figura 4.92:

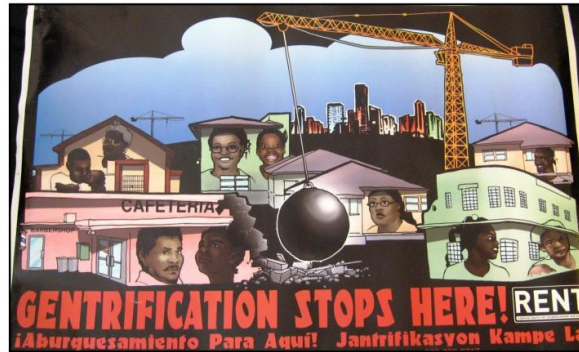


Imagem contra gentrificação no Centro por Justiça Social (Center for Social Justice) em Wynwood reproduzida em cartazes, brochuras e camisas. Foto SJC – Centro por Justiça Social.

Esta chegada de colecionadores de arte foi responsável pela conversão de dezenas de armazéns em galerias de arte. Este ambiente, no entanto, não foi liderado por artistas que vivem no bairro.

Na verdade, Wynwood representa um modelo mais recente de gentrificação liderada pelas artes. É uma gentrificação liderada por colecionadores de arte e especuladores, imobiliários na qual, o poder público oferece um patrocínio estatal mínimo para as artes. Em outras palavras, Wynwood é um distrito controlado pelo capital privado - mercado artístico e imobiliário - que recebe incentivos do governo. Juntos, estes dois investidores transformaram Wynwood, a maioria dos antigos residentes foram deslocados, prédios e casas demolidas, enquanto eventos e exposições de arte chamaram atenção para o “novo” distrito.

Segundo Feldman (2011) em 2009, quando Tony Goldman viu as paredes de Wynwood como telas em branco, e convidou artistas para preenchê-las com a arte mural foi preciso antes “limpá-las”. Esse processo de limpeza, no entanto, não se limitou às paredes. Foi necessário remover os indesejáveis, isto é, retirar a população de rua, demolir prédios e casas não compatíveis com o projeto, remover moradores usando instrumentos diretos ou indiretos como expulsão de inquilinos, policiamento dos jovens que se reuniam nas ruas e parques por uso de drogas ou álcool, alto custo dos alugueis, não renovação de contratos de aluguel, entre outros. Mesmo os artistas

convidados a trabalhar no distrito, não podiam, por motivos económicos, viver no local. A eles não era permitido nem dormir nos estúdios, ainda que a fiscalização não observasse muito esta regra.

Em 2002 foi iniciado Art Basel, inspirado na versão suíça criada em 1970, este festival anual de artes motivou a criação da *Wynwood Art District Association* – WADA – e desenvolveu projetos como o *Primary Flight* descrito por Feldman (2011: 255) como:

A exposição internacional da Art Basel deu o ímpeto em 2007 para uma série de projetos coordenados de graffiti conhecidos como *Primary Flight*. O graffiti tem uma longa história em Wynwood como forma de arte, exibido em "tags" e murais, além da sua associação tradicional como mercado territorial para gangues locais. Dois proeminentes artistas de graffiti de Miami, com longa experiência, que lideram os projetos anuais do PF, explicaram que as equipas de graffiti têm operado em Wynwood há décadas, pelo menos desde os anos 1980, mas o PF foi transformador e sem precedentes (globalmente, afirmam) porque elevou o graffiti a uma forma de arte refinada²²⁰.

Figura 4.93:



O *Primary Flight* é o maior evento do género no mundo, tendo contado com mais de 250 artistas de todo o mundo desde a sua criação, a maioria dos quais viaja para Miami durante a Art Basel.

²²⁰ Tradução livre de "The international exposure of Art Basel provided the impetus in 2007 for a series of coordinated graffiti projects known as *Primary Flight*. Graffiti has a long history in Wynwood as an art form, displayed in "tags" and murals, in addition to its traditional association as a territorial market for local gangs. Two prominent and long time Miami graffiti artist who lead the annual PF projects explained that graffiti crews have been operating in Wynwood for decades, since at least the 1980s, but PF was transformative and unprecedented (globally, they claim) because it has raised graffiti to a fine art form."

Marin Alexis, artista nova iorquina, escreveu um artigo discutindo “A Arte da Gentrificação” onde afirma “Dinheiro, Dinheiro, Dinheiro faz o mundo girar e, em alguns bairros carentes, a arte é o empurrão necessário para começar a girar”²²¹. Para depois concluir que “Dito assim, se você quiser expulsar os pobres e abrir espaço para os ricos, contrate uma artista e pague a ele/a uma ninharia para tornar o bairro bonito e ver os hipsters se mudarem” ²²². Para Alexis esta tendência tem crescido e muitas cidades tem abraçado a arte para revitalizar bairros decadentes e atrair investidores. Alexis em seu site apresenta algumas fotos antes e depois da arte e indaga o leitor: “Quem quer viver o ‘antes’, quando você pode viver o ‘depois’? Certo?” ²²³. Enfim, quem pode negar o poder que a arte tem em transformar ambientes em beleza, mesmo que o custo social seja discutível.

Para Francis Suarez, prefeito de Miami, em entrevista ao periódico Medium em 2019:

O que os Goldmans fizeram com as Wynwood Walls é como a história da fénix - eles criaram um bairro a partir das cinzas. Fizeram-no de forma não convencional, através da criatividade. Quando se tem esse tipo de visão, criam-se lugares em vez de edifícios. Transformaram o que antes era uma área indesejável, empobrecida e assolada pelo crime numa das zonas mais icónicas e visitadas da cidade²²⁴.

Encontrar o equilíbrio entre os aspectos positivos e as consequências negativas da gentrificação permanece como um desafio complexo para a comunidade e os formuladores de políticas. É evidente que os grupos com poder econômico são os principais beneficiados nesse processo. Ironicamente, alguns moradores tradicionais, que frequentemente enfrentam mudanças significativas em seus bairros e muitas vezes precisam buscar novas moradias, veem a gentrificação como benéfica. Para

²²¹ Tradução Livre de “*Money, Money, Money makes the world go round and in some needy neighborhoods, art is the push needed to start it spinning.*” (*The Art of Gentrification* (marinalexisart.com)).

²²² Tradução livre de “*Put it like this, if you want to push out the poor and make room for the wealthy, hire an artist and pay her a pittance to make the neighborhood beautiful and watch the hipsters move in.*”

²²³ Tradução livre de “*Who wants to live the ‘before’ picture, when you can live the ‘after’?*” *Right?*”.

²²⁴ Tradução livre de “*What the Goldmans have done with Wynwood Walls is like the story of the phoenix — they’ve created a neighborhood out of the ashes. They did it unconventionally, through creativity. When you have that kind of vision, you create places as opposed to buildings. They turned what was once an undesirable, impoverished, and crime-ridden area into one of the most iconic, most visited neighborhoods in the city*” Entrevista citada no periódico Medium em 06 de outubro de 2019 no site [The Walls of Wynwood, Florida. How an old rundown neighborhood was...](#) | by Jo Ann Harris, Writer of Daily Musings | Storymaker | Medium.

eles, a chegada desses novos empreendimentos representa mais segurança, mais oportunidades de emprego (embora muitos desses empregos sejam ocupados por novos moradores) e a oportunidade de conviver com a beleza promovida pela arte. Ainda que não possam mais viver naquele bairro, uma ideia de pertencimento, de que o abandono começou antes da gentrificação e que, portanto, o deslocamento seria de certa forma, inevitável. Sobretudo, como a dominação do capital se dá disfarçadamente, esta classe trabalhadora, agora desprovida do trabalho e das condições de permanecer em suas residências, não se sente explorada. Ao contrário, veem estes investimentos no bairro como uma forma de “salvar” a área em que uma vez eles puderam morar e trabalhar.

Figura 4.95



Wynwood antes da gentrificação. Foto: [Wynwood | Flashback Miami](#)

Figura 4.96:



Wynwood depois da sua transformação em distrito das artes.

3 - SoHo: De uma colônia de artistas ao bairro gentrificado.

Um outro caso que ilustra o papel da arte e dos artistas no processo de gentrificação, seja ele voluntário ou não, é a experiência em SoHo, Nova Iorque. Embora SoHo não

seja uma experiência diretamente relacionada com a *Street Art* ou *Graffiti*, escolhemos este exemplo por se tratar da atuação de artistas no processo de ocupação e transformação desta área. Transformação esta, que como afirmamos no início de nosso trabalho, reflete a ideia de que embora o sujeito realize sua posição teleológica de modo consciente, ele não tem condições de prever todos os condicionamentos e todas as consequências de sua atividade. Pretendemos demonstrar nesta curta análise, que embora os artistas residentes em SoHo tenham participado do projeto de reurbanização da área de forma consciente e organizada, eles não poderiam prever as ramificações e resultados de suas ações, ou seja, naquilo que SoHo é hoje.

Vejamos então, como foi este processo.

Nos anos 1960, *South Houston*, em Nova Iorque, era uma zona industrial rústica. Situada entre a rua Houston a norte, a Rua Canal a sul, a *West Broadway* a oeste e a rua Lafayette a este, ocupava quarenta e três blocos no *Lower Manhattan*. Os seus pequenos estabelecimentos e armazéns estavam repletos de trabalhadores, principalmente porto-riquenhos e afro-americanos, muitos deles não especializados. Caminhões congestionavam as estreitas vias, movimentando materiais junto a edifícios de aspeto desgastado (PETRUS, 2003).

Segundo Petrus (2003: 01)

Com o epíteto pejorativo de "*Hell's Hundred Acres*", devido à elevada incidência de incêndios acidentais, o bairro era considerado pelos influentes da cidade como em declínio e, por isso, uma localização privilegiada para renovação urbana²²⁵.

Entre as razões dos conflitos que nortearam a renovação da área conhecida como SoHo, estavam o aumento do desemprego entre os trabalhadores não-qualificados, o deslocamento das minorias pobres e programas de habitação indefinidos pela então prefeitura e a polémica construção da *Expressway* ligando New Jersey e Nova Iorque

²²⁵ Tradução livre "*Pejoratively nicknamed 'Hell's Hundred Acres,' due to the high incidence of accidental fires, the district was considered by the city's power brokers to be decaying and therefore a prime location for urban renewal.*"

(que implicou demolição de prédios, igrejas e residências além do aumento da poluição numa já poluída cidade). Essas discussões marcaram a década de 1960²²⁶.

Para nossos estudos, o aspecto principal desta experiência é que no bairro de SoHo (*South of Houston*) em Nova Iorque, os artistas criaram novos métodos de desenvolvimento urbano na década de 1960, utilizando o seu trabalho e expertise em design para inventar uma nova forma de habitação, o apartamento loft, em antigos espaços industriais. Neles, eles pagavam baixos alugueis e tinham espaços para trabalhar e viver, bem como outras áreas para exposições artísticas. Aaron Shkuda observa as reações do poder público sobre os artistas que estavam a ocupar os lofts industriais em South of Houston. Assim diz Shkuda (2015: 1):

O *New York Herald Tribune* relatou que "Beatniks de barba", juntamente com vermes e baratas, estavam a viver em apartamentos ilegais neste bairro sem nome (a área só viria a receber o nome de SoHo [*South of Houston*] em 1970). Um oficial dos bombeiros manifestou confusão quanto ao motivo de alguém optar por residir nesta parte da cidade. "Como recebem o leite em casa?" questionou. Em resposta, as autoridades da cidade iniciaram uma série de inspeções e ameaçaram com despejo quem estivesse a residir numa zona industrial²²⁷.

Vale observar que nos anos 1960 Nova Iorque enfrentou uma crise urbana. Pela primeira a cidade sofreu um declínio populacional. Os residentes da classe média começaram a mudar para os subúrbios e os trabalhos nas indústrias começaram a decair. Por outro lado, os artistas mudaram para estes bairros decadentes onde os espaços eram baratos e renovaram os lugares onde passaram a morar e trabalhar. No entanto, como sumariza Shkuda indagando (2015: 3):

O que mudou as opiniões dos responsáveis pelas políticas públicas, levando-os a considerar os artistas não como ocupantes ilegais, mas como pessoas capazes de revitalizar espaços urbanos? Num certo sentido, parece estranho estar a fazer estas perguntas, dado que a história dos bairros que foram reabilitados pelas mãos dos artistas é tão conhecida. A história começa com os artistas a mudarem-se para um bairro degradado devido ao seu espaço mais

²²⁶ Stephen Petrus faz uma análise histórica deste processo em seu artigo *From Gritty to Chic: The Transformation of New York City's SoHo, 1962-1976* que pode ser encontrado no link [Microsoft Word - sohorevised.doc \(sohomemory.org\)](#)

²²⁷ Tradução livre de *The New York Herald Tribune reported that "Beatniks with beards," along with vermin and cockroaches, were living in illegal apartments in this nameless neighborhood (the area would not earn the moniker SoHo [South of Houston] until 1970). One fire department official expressed confusion as to why anyone would chose to reside in this section of town. "How do they get their milk delivered?" he wondered. In response, city officials began a series of inspections and threatened anyone residing in an industrial zone with eviction.* Em *The Artist as Developer and Advocate* Aaron Shkuda *Journal of Urban History* 2015 41:6, 999-1016.

económico e a renovarem casas lá. Mais tarde, residentes mais abastados e proprietários de boutiques "descobrem" o enclave, elevam os preços e obrigam os artistas a sair²²⁸.

Shkuda prossegue explicando que quando esses artistas ocuparam os lofts industriais transformando-os em residências nos anos 1960, ninguém pensou que a presença desses artistas iria revitalizar a área. Entretanto, já na década de 70 as autoridades locais começaram a observar esse modelo de desenvolvimento. SoHo passou a ser visto como um excitante lugar para se viver. Shkuda atribui a revitalização de SoHo ao trabalho, a organização e o envolvimento político dos artistas que lá residiam. Estes, segundo Petrus (2003), começaram a ocupar a área desde os fins da década de 50 e início dos anos 60 em busca de espaços baratos onde pudessem viver e trabalhar. Petrus exemplifica o nível de organização destes artistas quando, em 1968, cerca de 600 deles formaram uma coalizão para impedir a construção da Expressway. A AAE – Artists Against the Expressway não apenas mobilizou os residentes, mas contatou artistas, curadores, críticos e outras pessoas influentes ao redor do mundo para impedir a construção da Expressway que, segundo eles seria a destruição desta colônia de 600 artistas na época. Diante das pressões o prefeito descartou o projeto como todo.

Apesar desta vitória, os artistas viviam sob constante pressão uma vez que a ocupação dos lofts era, na maioria das vezes ilegal. Segundo Petrus (2003: 13):

Embora as suas áreas de habitação e trabalho não fossem destruídas, outros problemas surgiram. Os artistas estavam a residir ilegalmente numa zona destinada à indústria e, apesar de o aluguel ser barato e o espaço abundante, eles sofriam as consequências desta situação. Estavam constantemente sob a ameaça de despejo; ocasionalmente, os senhorios praticavam aumentos abusivos do aluguel; os seus edifícios geralmente não cumpriam os códigos padrão e os regulamentos de incêndio; e não recebiam serviços básicos da cidade, como a recolha de lixo. Enquanto outros residentes recomeçavam após a derrota do Lower Manhattan

²²⁸ Tradução livre de What changed the opinions of policymakers, causing them to think of artists not as illegal squatters, but as people capable of invigorating urban spaces? On one level, it seems odd to be asking these questions at all, because the history of neighborhoods that underwent redevelopment at the hands of artists is so familiar. The story begins with artists moving to a rundown neighborhood for its cheap space and renovating homes there. Later, wealthier residents and boutique owners “discover” the enclave, drive up prices, and force the artists out.

Expressway, os artistas de South Houston antecipavam muitos mais episódios de manobras políticas e disputas legais²²⁹.

Um outro exemplo da capacidade de organização destes artistas foi a criação da ATA – *Artist's Tenant Association*. Com cerca de 500 membros, a ATA lutou contra as ações de despejo promovidas pelos Bombeiros e por políticos locais contra os residentes ilegais. Como resultado foi criado o programa A.I.R – *Artist in Residence*, sob o qual os artistas teriam que se inscrever para terem autorização de residir e trabalhar nos lofts industriais. Entretanto, a maioria dos artistas inscritos tiveram sua petição negada. Entre a negação dos registos aos artistas residentes e as pressões do poder municipal para impedir a residência nesta área industrial os artistas se mobilizaram ainda mais e em 1964 cerca de 1000 artistas protestaram em frente a prefeitura e ainda conseguiram que museus e galerias aderissem aos protestos fechando suas portas por um dia.

A ATA e a recém-criada CAH (*Citizens for Artists Housing*) conquistaram uma vitória legal e em abril de 1964 o Estado de Nova Iorque reconheceu e legalizou a residência em *South Houston*.

Petrus (2003: 17) aponta que:

A marcha oficial para obter residência legal no distrito industrial de South Houston começou em 1968 com a formação da Associação de Artistas de SoHo (SAA). A SAA, que recrutava entre os *Artists Against the Expressway*, incluía um comitê coordenador envolvido em questões políticas e burocráticas²³⁰.

²²⁹ Tradução livre de *Although their living and working quarters would not be destroyed, other problems loomed. The artists were residing illegally in an area zoned for light industry, and, though rent was cheap and space abundant, they suffered the consequences. They faced the constant threat of eviction; their landlords occasionally engaged in rent gouging; their buildings usually did not comply with standard codes and fire regulations; and they did not receive basic city services, such as garbage collection. While other residents began anew after the defeat of the Lower Manhattan Expressway, the artists of South Houston anticipated many more bouts of political posturing and legal wrangling.*

²³⁰ Tradução livre de *The official march to gain legal residency in the South Houston industrial district began in 1968 with the formation of the SoHo Artists Association (SAA). The SAA, which recruited from the Artists Against the Expressway, included a coordinating committee involved in political and bureaucratic matters.*

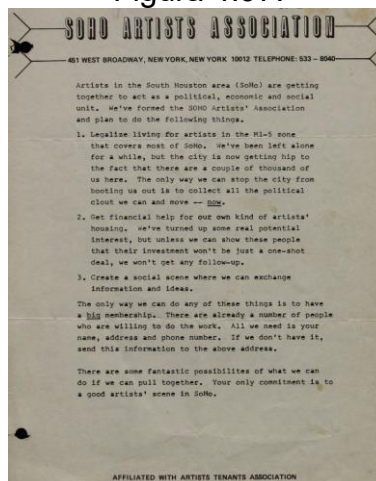
Vale observar também segundo Petrus (2003) que alguns dos residentes se opuseram a legalização do processo por acreditarem que isto elevaria o preço dos alugueis e os tornaria mais expostos às inspeções do Departamento de Bombeiros e do município.

O SAA – Associação de Artistas de SoHo contando com o apoio da rica patrona das artes e Comissária de Assuntos Culturais, Doris C. Freedman e, posteriormente, da imprensa como *Life Magazine*, *Time* e *New York Times*, conseguiu chegar a um acordo com o CPC – *City Planning Ccmmission* sobre a ocupação de SoHo. Assim, o CPC dividiu SoHo em duas áreas, criando diferentes requisitos para aceitação dos artistas-residentes. O Departamento de Assuntos Culturais iria certificar o artista e definir quem tinha o direito de morar em SoHo.

Em 20 de janeiro de 1971, a Comissão de Planeamento Urbano votou para legalizar o uso residencial de lofts industriais por artistas na área de quarenta e três blocos.

Confirmando o que afirmou Shkuda e Petrus, SoHo somente se transformou nesta colónia de artistas por que estes se mobilizaram e se organizaram atacando diversos aspectos desde protestos em frente a prefeitura até batalhas legais. Observamos que no seu primeiro volume, o informativo da SAA – *SoHo Artists Association* já reconhecia o poder que seus membros tinham quando organizados e estabelecia claramente as suas metas (Figura 4:101).

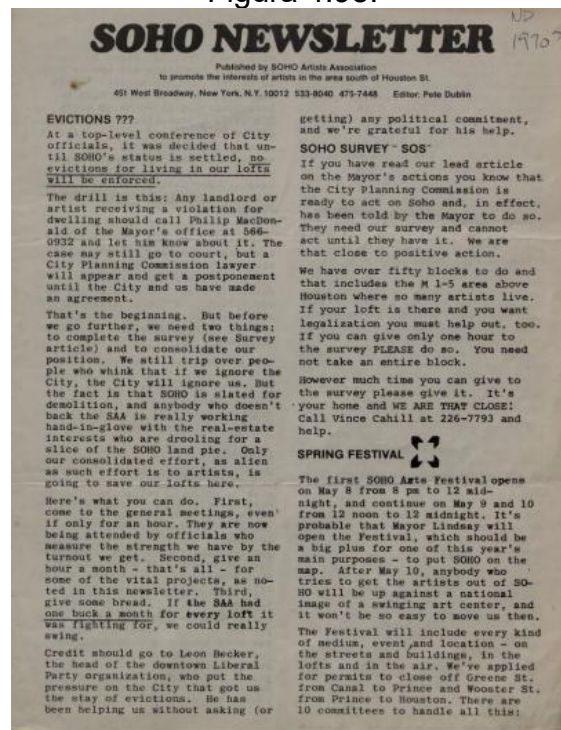
Figura 4.97:



Informativo da SAA – SoHo Artists Association convocando seus membros à mobilização em primeiro de agosto de 1968. Encontrado em [SoHo Artists Association Newsletters 1969-1974 - SoHo Memory Project](#).

Também em seu informativo, a SAA esclarece como os residentes deveriam agir se recebessem uma ordem de despejo (figura 4:102). Por este documento podemos observar o grau de organização e o nível de comunicação entre os membros e a associação, bem como entre a associação e a Comissão de Planejamento Urbano.

Figura 4.98:



Informativo da SAA – SoHo Artists Association comunicando um plano de ação em caso de despejo. 1970.
Encontrado em [SoHo Artists Association Newsletters 1969-1974 - SoHo Memory Project](#).

Em 1974, o governador Nelson Rockefeller assinou uma emenda legal oficializando SoHo com área residencial e legalizando seus moradores. Os quase 2000 mil residentes, entre os quais mais de 600 artistas se sentiram aliviados. Muitos queriam apenas voltar a produzir sua arte depois de tantas lutas. Para Petrus (2003: 24):

Muito mérito foi atribuído ao comitê coordenador da SAA, e com razão. Mas se não fosse pelo contexto econômico e político complexo, "SoHo" nunca teria nascido. Devido à desindustrialização, aos projetos abandonados de renovação urbana e a uma crise

habitacional, SoHo emergiu ostensivamente como um santuário para artistas que potencializaria a cultura da cidade e fortaleceria a sua economia²³¹.

3.1 – O declínio da colônia de artistas e a gentrificação de Soho

Numa cidade como Nova Iorque, esses espaçosos lofts logo vão atrair não-artistas, principalmente pelos baixos preços que até então eram praticados no distrito de Soho. A criatividade com a qual os artistas transformaram espaços fabris em apartamentos modernos atraiu a atenção da imprensa tais como o *New York Times* e a revista *Progressive Architecture*²³². Como consequência, os preços começam a subir rapidamente e uma nova onda de residentes ricos procuram o glamour dos lofts em Soho. Segundo Petrus (2003:27) “Um prédio na West Broadway que foi vendido por \$150,000 em 1970 tinha seu preço em \$450,000 em 1974”²³³.

O aumento do valor das propriedades em Soho acabou por modificar a identidade do bairro. Boutiques e galerias começaram a invadir o distrito. Artistas formaram associações para comprar os prédios, a rápida comercialização porque a rápida comercialização ameaçava a permanência deles no local.

O aparecimento de restaurantes sofisticados, galerias e boutiques atraíram uma nova clientela que passou a residir no distrito. Os preços dos alugueis aumentaram e como afirma Petrus (2003: 29) “Como resultado da gentrificação, os artistas já não conseguiam pagar para se mudarem para SoHo, e a maioria dos inquilinos sem um contrato de arrendamento de longo prazo não podia permanecer²³⁴.”

²³¹ Tradução livre de *Much credit went to the coordinating committee of the SAA, and rightly so. But if it had not been for the complex economic and political context, “SoHo” would never have been born. As a result of deindustrialization, abandoned urban renewal projects, and a housing crisis, SoHo ostensibly emerged as an artists’ sanctuary that would enhance the city’s culture and strengthen its economy.*

²³² Entre outras publicações, podemos citar: “Living,” *Life*, 27 March 1970; Hellman, “SoHo,” *New York*, 24 Aug. 1970; Kron, “Lofty Living”; Sharon Lee Ryder, “A very lofty realm,” *Progressive Architecture*, Oct. 1974; Norma Skurka, “A Landmark Loft in Soho,” *NYT*, 24 Nov. 1974; Nancy Newhouse, “In the Lap of Luxury,” *New York*, 30 Sept. 1974; Zukin, *Loft Living*, 58-65.

²³³ Tradução livre de “A building on West Broadway that sold for \$150,000 in 1970 was priced at \$450,000 in 1974.”

²³⁴ Tradução livre de “As a result of gentrification, artists could no longer afford to move to SoHo, and most renters without a long-term lease could not stay.”

A criatividade dos artistas transformou os galpões industriais de Soho em charmosos lofts onde puderam trabalhar e viver criando arte. No entanto, segundo Petrus (2003: 36):

Até 1977, os artistas residiam em 60 por cento das habitações. Mas os críticos observavam astutamente a tendência em curso. A popularidade desenfreada de SoHo estava a minar a sua vitalidade como um bairro de uso misto. À medida que os artistas e as indústrias desapareciam, o lugar tornava-se cada vez mais homogêneo²³⁵.

E completa afirmando:

O bairro servia muitas funções primárias como distrito industrial, comercial e residencial; os seus quarteirões eram relativamente curtos em contraste com a maioria dos quarteirões apenas a norte na grade monótona; os seus edifícios variavam em idade e condição e eram usados para diferentes fins; e as suas ruas eram frequentadas por trabalhadores, residentes e turistas em vários momentos. Por si só, esses fatores não tornavam SoHo um bairro vibrante, o que para Jacobs significava em grande parte um bairro economicamente bem-sucedido. Um exército de gentrificadores acelerou esse desenvolvimento. O sucesso extremo estava a levar a uma diminuição da diversidade e a um aumento da banalidade²³⁶.

Os artistas de SoHo criaram e popularizaram uma nova forma de vida em loft que sugeriu um futuro pós-industrial para as cidades ao reimaginarem espaços industriais como locais para habitação, museus, restaurantes e outros equipamentos culturais. Contraditoriamente, o sucesso dos artistas neste processo de revitalização da área decadente de Nova Iorque, transformou esta mesma área num espaço desejado, inflacionando os preços dos imóveis, atraindo diferentes tipos de investidores. Segundo Maureen Lynch (2011: 8):

Nos anos 1980, enquanto SoHo passava pelo seu próprio processo de gentrificação, os colonos boémios dos anos anteriores lamentavam o contínuo desenvolvimento residencial e comercial do seu bairro. Os lofts, alugados ou cooperativas, já não eram baratos e os novos inquilinos não eram artistas. As lojas e restaurantes tornaram-se cada vez mais sofisticados e os residentes antigos não podiam dar-se ao luxo de fazer compras ou comer na maioria deles. O bairro tornou-se um "destino" e os turistas lotavam as calçadas nos fins de semana. SoHo

²³⁵ Tradução livre de "As late as 1977, artists resided in 60 percent of the households. But the critics astutely observed the trend taking place. SoHo's wild popularity was undermining its vitality as a mixed-use neighborhood. As the artists and industries were disappearing, the place was becoming more and more homogeneous."

²³⁶ Tradução livre de "*The neighborhood served many primary functions as an industrial, commercial, and residential district; its blocks were relatively short in contrast to most of those just north in the monotonous grid; its buildings ranged in age and condition and were used for different purposes; and its streets abounded with workers, residents, and tourists at various times. By themselves, these factors did not make SoHo a vibrant neighborhood, which for Jacobs largely meant an economically successful one. An army of gentrifiers accelerated that development. The extreme success was leading to a decrease in diversity and an increase in banality.*"

tornou-se uma área mais refinada, com lofts renovados e estabelecimentos comerciais que atendiam a uma clientela diferente²³⁷.

Ainda para Lynch (2011) na década de 1980, SoHo tinha amadurecido e se consolidado como um bairro estabelecido, com uma identidade reconhecida e distintiva, assim como qualquer outro bairro em Manhattan. Os trabalhadores industriais que ocupavam a área durante o dia nas décadas anteriores não reconheceriam a West Broadway e não tinham motivos para lá ir, pois poucas indústrias ainda existiam. Os conflitos políticos sobre a existência e o estatuto residencial de SoHo já estavam no passado. A cidade criou uma agência para supervisionar as conversões de lofts, uma forma de habitação que havia progredido de experimental para quase convencional. O desenvolvimento económico constante de SoHo tinha posto fim à sua era industrial e ao estatuto de bairro boémio subterrâneo. Na década de 1980, SoHo tornou-se um bairro Boémio-Burguês (Bobo). Os seus antigos moradores lamentavam que Soho era agora uma atracção turística e não um destino para os artistas. SoHo era um bairro de destino da moda para os residentes da cidade e turistas estrangeiros. As ruas estreitas e os passeios estavam congestionados de tráfego pedestre, especialmente nos fins de semana. Os turistas de SoHo nos anos 1970 eram atraídos pelas galerias, mas nos anos 1980 as compras e a gastronomia eram atrativos adicionais para os visitantes.

4 - Porto Maravilha: Que maravilha de porto é este?

Nos casos anteriores observamos que as transformações causadas pela gentrificação modificaram consideravelmente a população residente dos bairros gentrificados através da comercialização da arte ou mesmo da atuação dos artistas (ainda que não tivessem a intenção de fazê-lo). O caso que vamos ilustrar, ainda que brevemente, traz aspectos diferentes na relação entre a arte e a gentrificação. Esse é, aliás, um

²³⁷ Tradução livre de *"In the 1980s as SoHo underwent its own process of gentrification, the bohemian settlers from earlier years decried the continuing residential and commercial development of their neighborhood. Lofts, rentals or coops, were no longer cheap and the new tenants were not artists. Stores and restaurants became increasingly upscale and old-time residents could not afford to shop or eat at most of them. The neighborhood had become a "destination" and tourists crowded the sidewalks on the weekend. SoHo became a more refined area with renovated lofts and retail establishments that catered to a different clientele."*

dos poucos casos que divide opiniões ao considerar a gentrificação do local um processo bem-sucedido ou não. Estaremos nos referindo a revitalização da área portuária do Rio de Janeiro, Brasil que sofreu um enorme investimento no projeto chamado Porto Maravilha.

Vale lembrar também que este fenómeno de revitalização urbana, como vimos, não se restringe a uma ou duas cidades, ao contrário, ele se expande em escala global e é caracterizado pela promoção de processos de gentrificação e elitização de certos espaços das cidades, notadamente suas áreas centrais, associados à ressignificação simbólica e à mudanças nas formas de apropriação desses lugares, seja pela mudança no perfil dos serviços ofertados e da população usuária dos mesmos, seja no perfil dos novos moradores. Para nós, o caso de Porto Maravilha é ilustrativo da instrumentalização da *Street Art* e da arquitetura para a sanitização de áreas urbanas para atender

4. 1 - O porto

Para que possamos entender esse processo de revitalização e gentrificação da região portuária do Rio de Janeiro, devemos levar em consideração as características desta área que historicamente, foi o porto de entrada para o comércio de escravos e, ainda que tenha uma localização privilegiada, passou a ser ocupada irregularmente por moradores de baixa renda.

Historicamente, entre os séculos XVI e XIX passaram por ali cerca de um milhão de africanos escravizados. Esta região não era apenas para o desembarque, mas também um complexo comercial do mercado escravista, com armazéns, entrepostos de vendas e outros. Também se localiza ali o Lazareto, local em que os escravos ficavam em quarentena, cujas ruínas foram descobertas em recentes escavações.

Segundo reporta o Museu do Amanhã em seu site²³⁸, esta área também abrigou um dos mais tristes capítulos da história:

Longe das visões das classes mais ricas, um descampado do tamanho de um campo de futebol profissional recebeu entre 1774 e 1830 o despejo de escravos que não resistiam à rotina de açoites. Muitos chegavam à Colônia bastante doentes, quase mortos. Durante muito tempo, a localização do Cemitério dos Pretos Novos era desconhecida. Até que, em 1996, durante obras na casa do número 36 da Rua Pedro Ernesto, foram encontradas ossadas que seriam de jovens provavelmente originários de Angola, Moçambique e Quênia. Estava desvendada, por acaso, a exata localização do cemitério, que recebeu 50 mil cadáveres em apenas 56 anos

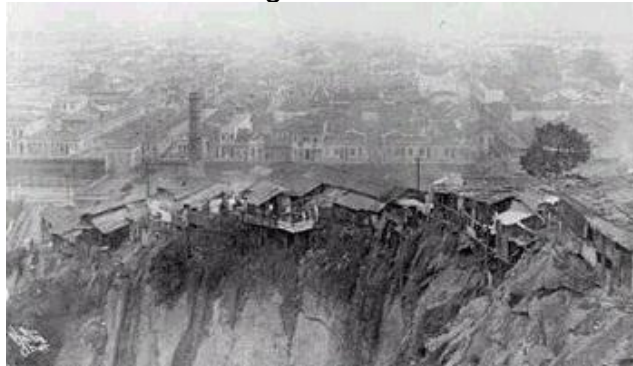
Com o crescimento da cidade do Rio de Janeiro e o florescimento da economia cafeeira a partir da década de 1850, o Porto de transformou passando a receber investimentos como a construção do Pier Barão de Mauá, investimentos urbanos como a modernização entre a região da Praça XV e o bairro do Caju.

Vale lembrar que neste período, o Rio de Janeiro ainda era a capital do Brasil e que, portanto, atraía empresas e moradores tendo também como consequência o aumento da frota automotiva. Todos esses aspectos conduziram a expansão da malha urbana como a construção da Avenida Rio Branco, da Ponte Rio-Niterói e da Perimetral entre outros.

Embora com todo este desenvolvimento urbano, os moradores da área não eram recipientes da riqueza que por ali passava. As casas eram precárias, as ocupações em sua maioria, ilegais ou não-documentadas como podemos observar na foto do que hoje conhecemos como Morro da Providência, considerada a primeira favela do Rio. Em muitos casos ali moravam os trabalhadores das grandes construções que estavam a transformar a área portuária do Rio de Janeiro no século XX.

²³⁸ Página do site do Museu do Amanhã com ilustrações históricas da região que hoje compreende o Projeto Porto Maravilha. Pode ser lido integralmente em [O PORTO HISTÓRICO — Google Arts & Culture](#)

Figura 4.99:



Morro da Providência no início do século XX. Foto de Augusto Malta. Em [Zona portuária: revitalizações e marcas históricas \(rio.gov.br\)](http://Zona%20portu%C3%A1ria%3A%20revitaliza%C3%A7%C3%B5es%20e%20marcas%20hist%C3%B3ricas%20(rio.gov.br))

A respeito destas transformações, Santos, Werneck e Novaes (2020: 02) vão observar que:

Neste processo de escassez de investimento em infraestrutura urbana, viu-se a expansão de habitações informais e a desvalorização de parte dessa área central da cidade. Ao mesmo tempo, a partir da década de 1980, são implementadas diversas políticas visando a preservação histórico-cultural do centro da cidade, onde destacam-se a criação da Zona Especial do Corredor Cultural, de “preservação paisagística e ambiental do Centro da Cidade do Rio de Janeiro” (Lei municipal 506, de 1984) e a criação da Área de Proteção Ambiental dos bairros de Saúde, Gamboa e Santo Cristo (APA SAGAS / Lei nº 971, de 1987), situados na zona portuária. Posteriormente, com a edição do primeiro Plano Diretor Decenal da cidade, em 1992, as APAs passam a ser denominadas de APACs - Áreas de Proteção do Ambiente Cultural²³⁹.

Esta curta introdução de como se formou e quem habitava a região portuária do Rio é necessária para entendermos como o processo de gentrificação atual atinge a vida cultural, histórica e material dos moradores daquela área. Vale acrescentar também, que o Porto Maravilha não foi o primeiro projeto que sacrificou o modo de vida dos moradores em nome de uma grande reestruturação urbana. Segundo Marcia Pimentel (2011) a primeira intervenção ocorreu quando o prefeito Pereira Passos promoveu uma grande reforma urbana em toda a região do Centro da cidade. Esta reforma implicou no aterramento de uma grande área da Baía de Guanabara, distanciando os ancoradouros das encostas dos morros da região, a abertura de novas avenidas como Rodrigues Alves, Francisco Bicalho e Central (atual Rio Branco). A matéria-prima para

²³⁹ [Zona portuária: revitalizações e marcas históricas \(rio.gov.br\)](http://Zona%20portu%C3%A1ria%3A%20revitaliza%C3%A7%C3%B5es%20e%20marcas%20hist%C3%B3ricas%20(rio.gov.br)).

o aterro da região portuária veio dos morros do Senado e do Castelo e das ilhas das Moças e dos Melões, todos derrubados durante as reformas do ex-prefeito Pereira Passos, na primeira década do século XX. Parte destes desabrigados vai ocupar os velhos casarões coloniais da Zona Portuária, que se transformaram em cortiços. Outros se alojaram na encosta do Morro da Providência e acabaram por fundar a primeira favela da cidade. Esse quadro de isolamento e deterioração da região se agravou com as mudanças nos transportes de carga marítima caracterizada pelo advento dos containers tornando os armazéns inúteis.

Diante do quadro de empobrecimento da população local e desinvestimento em termos de políticas públicas, no final do século XX a região é crescentemente vista como uma área vazia, abandonada, degradada e decadente, tanto nos discursos oficiais do poder público como no da mídia ²⁴⁰, o que justificaria a necessidade de uma “revitalização” urbana.

Como assinalamos no início deste tópico, a região portuária do Rio de Janeiro é rica em história, arquitetura e cultura. Por isso mesmo, há uma extensa produção intelectual sinalizando a relevância cultural desse território que, de principal centralidade (econômica, política e cultural) do Brasil no período colonial e na Primeira República, foi transmutado pela retórica contemporânea que busca justificar os processos de intervenção urbana, em uma espécie de grande vazio urbano, degenerado, inseguro e sem vida.

Para Albinati (2017) ²⁴¹ a operação urbana que vem sendo implantada na zona portuária do Rio de Janeiro – O Porto Maravilha desde 2010 é um reflexo das transformações na produção capitalista do espaço e de sua configuração. Assim, espaços urbanos são valorizados ou desvalorizados associados aos processos de

²⁴⁰ Pio, L.(2014). "Cidade e Patrimônio nos Projetos Corredor Cultural e Porto Maravilha". *Revista Húmus*. 4 (10), 55-65. [2360-7567-1-PB-libre.pdf \(d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net\)](#)

²⁴¹ Albinati, Mariana Luscher. Cultura e planejamento urbano na Zona Portuária carioca uma articulação utilitária. 2017 Revista Metrópolis Em [e-metropolis #29 | artigo 2 \(emetropolis.net\)](#)

gentrificação de bairros populares e do uso da cultura como recurso nos grandes projetos urbanos. Albinati (2017: 24) afirma que:

A complexidade da configuração social da região é narrada na propaganda oficial do projeto Porto Maravilha na forma de uma síntese histórica e cultural, pacífica e passada, que compõe a imagem de um produto vendável: “tradição e história com frente para o mar”, nas palavras de Sérgio Dias, ex-secretário de Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro (ANDREATTA, 2010). O mesmo discurso oficial que afirma o valor histórico e tradicional da região constrói a ideia de vazio, criando um hiato temporal que preenche o intervalo entre o início do século XX, quando se deu a reforma urbana capitaneada pelo prefeito Pereira Passos, e o início do século XXI, quando está sendo concretizado o Porto Maravilha.

Para Pio (2014: 55) O Projeto Porto Maravilha traz um elemento novo uma vez que abre os

debates a respeito da sustentabilidade econômica dos equipamentos culturais, o aumento da influência de agências internacionais (em especial, UNESCO e Banco Interamericano de Desenvolvimento) nas políticas culturais e urbanas e o aumento da importância dos princípios do planejamento estratégico e do marketing urbano na gestão das cidades são algumas das influências recentes que se efetivaram sobre os projetos de intervenção urbana e cultural.

Segundo o autor, o Porto Maravilha e Projeto Corredor Cultural (inserido no processo de revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro) são resultados da transformação do modo de ver a cultura patrimonial estabelecendo uma nova relação entre o passado e o presente como forma de reconhecimento da história e conquista da memória. Resgata-se a ideia de Walter Benjamin de “revelar o esquecido”. Resultando numa reinterpretação da história cultural das cidades. Assim, Pio explica o discurso que fundamenta de revitalização do Porto:

que importa nesse discurso é a renovação e o fortalecimento da imagem urbana, a continuidade natural entre passado, presente e futuro. Está presente na fala de curadores e políticos, bem como nos ritos de passagem e iniciação que muitas vezes caracterizam os megaeventos culturais ou esportivos, a reinauguração de equipamentos culturais e exposições e a legitimação de “novas áreas históricas” (Pio 2014: 57).

Albinati (2017: 24) assim descreve a participação da cultura no processo de revitalização urbana:

A cultura comparece como elemento central nos projetos conduzidos sob o ideário do empreendedorismo urbano, notadamente na produção de uma imagem da cidade e de sua população que sirva simultaneamente para “vender” a cidade para seu público externo (investidores, turistas etc.) e para gerar a adesão do público interno – os cidadãos – aos projetos urbanos. Dessa forma, práticas culturais de diferentes grupos sociais, lidas e reinterpretadas pelos grupos dominantes, são selecionadas, pinçadas e coladas em função da produção de uma imagem-síntese da cidade e de sua população, que, em geral, promove a

celebração da diversidade cultural escamoteando as diferenças e desigualdades que determinam a existência dos vários modos de vida urbanos.

Assim, entendemos que no processo de gentrificação ou revitalização da zona portuária do rio de janeiro a área de intervenção do Porto Maravilha tem de ser encarada como um terreno de oportunidades e potenciais, com uma vocação cultural e económica para atrair turistas e promover uma transformação económica da cidade como um todo. Por sua vez, o Corredor Cultural é concebido como uma resposta ao risco de perda total dos marcos históricos do centro histórico.

Embora a arquitetura e a preservação de certos aspectos culturais que constituíam a zona portuária do Rio estivessem sendo protegidos (de certa forma), os moradores da região ainda não eram vistos ou, quando vistos, eram associados com a pobreza, a decadência e a insegurança local. Albinati (2017: 27) explica:

Os sucessivos projetos se justificam a partir de um imaginário, em grande parte formulado pelos meios de comunicação de massa, no qual os bairros portuários aparecem como áreas abandonadas e de gradadas associadas, portanto, à insegurança e à criminalidade, que colocam em risco, mais do que os moradores e trabalhadores da região, então invisibilizados, o patrimônio histórico local, cuja existência e importância esses veículos passaram a reconhecer.

Este era o Porto, porta de entrada do comércio transatlântico escravista, abrigo dos desalojados urbanos, moradia de comunidades com uma identidade cultural que não “combina” com a ideia da moderna cidade. Um lugar de localização privilegiada na Baía de Guanabara. Uma área rica em história e cultura combinada com pobreza. É sobre esta ideia de decadência, insegurança e resgate cultural que uma parceria público-privada vai lançar o Projeto Porto Maravilha e Corredor Cultural. Um projeto que trabalha com o resgate e valorização histórico-cultural do território ao mesmo tempo que não se refere a “invisibilidade” dos residentes.

4. 2 – O que é o Porto Maravilha?

A zona portuária do Rio de Janeiro compreende corresponde basicamente aos bairros históricos da Gamboa, Saúde e Santo Cristo (a região do Caju só foi incorporada ao porto após sua expansão e modernização já no meio do século

XX). Como já mencionamos, foi objeto de inúmeras tentativas de reestruturação urbana. Segundo Moreira (2004):

Entre 1989 e 1996, o Plano de Desenvolvimento Urbano da Retaguarda do Porto do Rio de Janeiro foi concebido com o propósito de reintegrar a área ao tecido urbano da cidade, atrair novos empreendimentos privados (tais como serviços, comércio, lazer cultural e habitação para a classe média), além de reintegrar a área à Baía de Guanabara e valorizar o seu patrimônio arquitetônico e urbano. Em 1992, foi elaborado o "Plano de Estruturação Urbana da Zona Portuária" pela Secretaria Municipal de Urbanismo e Meio Ambiente, com o objetivo de orientar e estimular o tombamento de edifícios históricos, a criação de áreas para preservação e reabilitação, o uso habitacional e a reestruturação do sistema viário. Em 1994, surgiu o Projeto Cidade Oceânica do Rio de Janeiro, caracterizado pela criação de um polo de animação cultural e de intercâmbios no Porto, com a construção de centros comerciais, de serviços e de convenções. Em 2001, a prefeitura da cidade definiu como prioridade para a Secretaria de Urbanismo um programa de revitalização da área portuária, desenvolvendo o "Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária do Rio de Janeiro.

No entanto, foi apenas com o Porto Maravilha e o Corredor cultural que a noção de revitalização cultural obteve o status económico necessário para se transformar em ponto central do discurso de gentrificação do território.

A preparação para a Copa do Mundo (2014) e a seguir para os Jogos Olímpicos (2016) acelerou os projetos de reurbanização na cidade do Rio de Janeiro. A “cidade maravilhosa”, o paraíso tropical se sentia obrigada a mostrar ao mundo não apenas modernas características urbanas, mas segurança, limpeza e cultura. O Projeto Porto Maravilha que foi criado em 2009, encontrou nestas condições investimentos e alinhamento político para sua realização. O Porto Maravilha foi parte de uma serie de iniciativas para transformar o Rio de Janeiro no maior centro turístico do Hemisfério Sul e a principal capital para o desenvolvimento das Indústrias Criativas no Brasil, com foco no Design, Moda, Artes Cénicas e Audiovisuais.

O projeto implicou na demolição de viadutos (Perimetral), casas e na relocação de moradores e reocupação de edifícios com finalidades e capacidades renovadas. A ideia de combinar o passado com o presente se observa mais claramente através da arquitetura como por exemplo o Museu do Amanhã. Podemos observar na imagem abaixo a esquerda, o viaduto da Perimetral que atravessava a Praça XV e parte do porto. Já a direita, apos a demolição da Perimetral, a remodelação da Praça XV e o prédio futurístico do Museu do Amanhã (também visto na figura 105).

Figura 4.100:



Praça XV antes e depois da revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro. Foto de Janice Rodrigues. Em [\(55\) Pinterest](#)

Figura 4.101:



Museu do Amanhã desenhado pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava foi inaugurado em 2015 no Rio de Janeiro. Foto: Gotca Group INC Em [METALCON Announces Project Photo Competition Winners | Building Enclosure \(buildingenclosureonline.com\)](#)

4.3 – E os murais? Como eles aparecem neste megaprojeto de revitalização urbana?

Um dos pilares da revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro foi o investimento nas artes e no património cultural e urbanístico. Combinando estes fatores, o diretor executivo do Núcleo de Ativação Urbana do Projeto, Hiroshi Shibuya teve como objetivo criar a maior galeria de arte urbana a céu aberto da América Latina. Para isso ele dedicou 3.5 mil metros quadrados de área para execução de 18 murais de graffiti assinados por seis artistas da cena urbana de 11 mil m² de extensão. Numa entrevista à Agência Brasil, Shibuya afirma que não apenas muralismo e graffiti, mas *slam*, poesia, e outras performances farão parte do contexto artístico do Porto. Ele

afirma sobre o projeto artístico do Porto que *“A gente não fala só de arte, mas utiliza a arte como mola propulsora do desenvolvimento social e territorial da região”*.²⁴²

Eduardo Kobra um artista urbano reconhecido internacionalmente que fez parte desde projeto Porto Maravilha. Segundo Kobra não há contradição em trabalhar em projetos como este, para ele a arte será ainda um veículo de comunicação criando espaços mais humanizados e representativos das comunidades, não relacionado com o deslocamento populacional causado pela gentrificação.

Em sua entrevista Kobra explica seu ponto de vista sobre a relação comercial e liberdade criativa dos artistas de rua:

“... Esta relação entre as empresas, os artistas, a parte governamental, é ... toda esta institucionalização, né? Eu acho que tem pontos a serem colocados, né? Se você pega um menino de uma comunidade, um menino simples, que não tem um pai pra bancar, uma família pra incentivar, só recebe críticas. Esse cara muitas vezes com talento aflorado ele deixa o talento de lado e vai virar, vai trabalhar numa outra profissão, que não tem nada a ver com a vocação que ele tem por falta de condição financeira, né? Mas eu criei uma fórmula pra isso, né? Que eu fui muitíssimo criticado no começo por causa disso. Então eu acho que esses artistas, muitos deles hoje, fazem trabalhos de escolinha e oficinas mecânicas, em pet shop, em sacolão, eh... por que eles têm que sobreviver. Isso não é demérito algum. Contanto que se entenda a necessidade paralelo a isso, trabalhar com o seu trabalho autoral, com a sua linguagem, com a sua estética, com a sua mensagem, com aquilo que ele quer construir. Então muitos artistas precisam deste recurso, destes trabalhos encomendados, né?”²⁴³

Se por um lado ele reconhece a necessidade destes trabalhos comissionados para sobrevivência do artista, Kobra enfatiza a importância do artista não perder sua voz, sua linguagem e, portanto, sua expressão. Ele faz uma relação com a sobrevivência física do artista, mas também a sobrevivência da sua liberdade criativa. Kobra nos contou que depois de muitos anos ele atingiu uma fórmula que lhe proporciona fazer o que deseja, com plena liberdade e ainda ser pago por isso. No entanto, muitos artistas ainda não atingiram este ponto em sua carreira e seria uma hipocrisia criticá-los.

Bom, de uma certa forma, eu acredito que não vale a pena ser hipócrita, cada um sabe o porquê faz o que faz, certo? Agora, eu encontrei uma maneira de equilibrar isso, ou seja..., mas eu levei anos e vários e vários anos pra pessoas conhecerem meu trabalho, entenderem minha mensagem, o significado da minha obra pra que hoje quando uma empresa que é dona de um prédio, por exemplo, me procura pra pintar algo. Ela me procura e eu tenho liberdade criativa, né? Ou seja, ela me procura e eu apresento pra eles o que eu gostaria de pintar ali, certo?

²⁴² Em [Distrito de Arte no Porto Maravilha inaugura 18 murais de graffiti | Agência Brasil \(abc.com.br\)](https://www.abc.com.br)

²⁴³ Entrevista realizada no dia 2 de outubro de 2023 através do WhatsApp.

Claro que geralmente eu apresento duas, três, quatro propostas e sou pago por isto. Eu acho que é uma relação muito saudável por que eu, muitas vezes ocupo um prédio, um espaço importantíssimo faço o que eu quero e ainda sou remunerado, mas foi um processo pra chegar nisso, entende? Muitos artistas ainda precisam fazer os trabalhos por uma questão de sobrevivência.

É desta situação privilegiada que Kobra pode refutar trabalhos que são contraditórios com os seus princípios.

Agora, o que eu particularmente não faço, não venho fazendo e já neguei centenas de marcas e produtos ao redor do mundo. Porquê? Quando eu não encontro uma associação legítima, que faça sentido, uma conexão que esteja atrelada aos meus princípios, aos meus valores, às questões sociais, muitas vezes ao meu instituto. Porque as vezes eu quero ter uma ação no meu instituto eu preciso de recursos, né? E as vezes eu acabo cedendo uma arte para alguma marca ou algum produto como uma contrapartida da ajuda pra o meu instituto. Enfim, pra mim, tem que fazer sentido. Quando faz sentido, eu acho que não há demérito algum, né? Então, aí cada artista sabe o seu limite, sabe como transitar, e como fazer.

Baseado neste ponto de vista Eduardo Kobra, quando foi convidado a pintar um grande mural em virtude dos Jogos Olímpicos na cidade do Rio de Janeiro, escolheu o tema Etnias. O mural oficialmente intitulado *Todos Somos Um* faz parte de uma série de murais pintados por ele chamada *Olhares da Paz*, cujos painéis retratam algumas personalidades que são importantes para a paz, como Malala Yousafzai, Martin Luther King e Nelson Mandela.

Figura 4.102:



Mural Olhares da Paz localizado em São Paulo, Brasil. Foto: Eduardo Kobra/Divulgação. Em [Olhares da Paz - Eduardo Kobra](#)

4.4 – “A Beleza está nos olhos de quem vê” - Porto Maravilha: Um projeto exemplar de capitalização cultural que, para muitos, fracassou.

“É bonita (a área do Corredor Cultural e o Porto Maravilha), tem muitas atrações culturais e a prefeitura está investindo em novos projetos para movimentar a área. Meu companheiro vai dar aulas de teatro lá. A área é bonita e bem organizada, só não vou muito lá e principalmente à

noite por que esta muito vazia. Faz pena, o centro do Rio esta esvaziada. Pode ser por causa do COVID. Depois do COVID muitas pessoas passaram a trabalhar em casa e os prédios e escritórios de negócios no centro ficaram vazios. Assim as pessoas não frequentam o centro mais”²⁴⁴.

Assim, me explicou Sarah de Lemos, uma advogada e atriz de teatro residente no Rio de Janeiro. Segundo ela, os investimentos são positivos, a estrutura é viável e o poder público tem agido no sentido de ocupar com atividades culturais e recreativas na área gentrificada. Para Sara, um dos fatores que causaram o esvaziamento do centro do Rio de Janeiro foi a quarentena provocada pelo Covid mudando a rotina do trabalho urbano. Ainda segundo ela, o poder público tem investido em cultura para atrair visitantes e investidores para o local. Ela tem esperança de que num futuro próximo este problema seja solucionado.

Investimentos em eventos culturais, a implementação de estúdios de dramaturgia, artes e música acompanhados pelos murais e os modernos desenhos arquitetônicos que aparecem não apenas nos prédios, mas também no jardins e vias de transporte reafirmam o poder das artes na transformação do ordenamento urbano, tanto em sua forma como em sua substância. Renato Souza Faro (2017: 10) em sua tese “*The Branding of Porto Maravilha: Reimagining Spaces, Memory and Culture in Post-Olympics Rio de Janeiro*”²⁴⁵ destaca dois grandes exemplos, a saber:

Primeiramente, como representante de um evento cultural influente na área, escolhi a ArtRio, uma feira internacional de arte que reúne artistas, colecionadores de arte e algumas das principais galerias do mundo. Acontece anualmente e é capaz de atrair multidões enormes: a edição de 2015 trouxe cerca de 52.000 visitantes ao Pier Mauá, um complexo de armazéns na área portuária (ArtRio, s.d.). Os organizadores desta feira permanecem ativos durante todo o ano devido a um objetivo que vai além do próprio evento: servir como um centro para artistas locais, apoiando exposições e novas galerias, enquanto promovem talentos jovens e fomentam o consumo de arte e cultura entre o público brasileiro. Escolhi este evento não apenas pelo seu status como uma das maiores feiras de arte da América do Sul, mas também porque, ao ter

²⁴⁴ Entrevista realizada em 02 de março de 2024 através do WhatsApp.

²⁴⁵ Renato Souza Faro. Dissertação de mestrado apresentada na Radboud Universiteit em março de 2017 encontrada em [content \(ru.nl\)](#)

seis edições realizadas na zona portuária, tem influenciado a percepção da área como um polo cultural desde 2011²⁴⁶.

E continua

Segundo, como representante do património cultural no Porto Maravilha, escolhi o Circuito do Património Africano, um percurso visitável composto por seis importantes marcos históricos da presença afro-brasileira na área, incluindo muitas descobertas arqueológicas feitas durante os trabalhos de construção do processo de revitalização²⁴⁷.

O Rio de Janeiro conquistou o título de Cidade Património da Humanidade, concedido pela UNESCO, que não só promove a valorização do seu património tanto interna quanto externamente, mas também intensifica o sentimento cívico em relação à sua cultura. Isso inclui a valorização e/ou criação de novos patrimónios e práticas culturais na zona portuária, contribuindo para a requalificação da área como um vetor de crescimento económico e, simultaneamente, como o "coração cultural" da cidade. A construção do Museu de Arte do Rio e, especialmente, do Museu do Amanhã, fortalece a imagem e o prestígio da cidade, renovando sua oferta turística. Além disso, a cidade sediou diversos eventos esportivos e culturais, oportunidades para destacar talentos culturais locais e internacionais em diversas áreas "criativas", como música, cinema, literatura, artes visuais, gastronomia, bem como grupos tradicionais e ritos específicos de certas comunidades locais.

Inevitavelmente, arte urbana e seus artistas foram incorporados ao projeto. Artistas urbanos como Eduardo Kobra, Acme, Nadi, Juliana Fervo entre muitos outros pintaram murais retratando as lutas sociais, a representação feminina no campo de

²⁴⁶ Tradução livre de *First, as the representative of an influential cultural event in the area I have chosen ArtRio, which is an international art fair that gathers artists, art collectors and some of the main galleries in the world. It happens annually and is able to attract huge crowds: the 2015 edition brought around 52.000 visitors to Pier Mauá, a warehouse complex in the port area (ArtRio, n.d.). The organizers of this fair remain active all year due to a goal that goes beyond the event itself: to serve as a hub for local artists, supporting exhibitions and new galleries while also promoting young talents and fomenting art and culture consumption amongst Brazilian audiences. I have chosen this event not only due to its status as one of the biggest art fairs in South America, but because, by having six editions held in the port zone, it has been influencing the perception of the area as a cultural hub since 2011.*

²⁴⁷ Tradução livre de *Second, as a representative of cultural landmarking in Porto Maravilha, I have chosen the African Heritage Circuit, a visitable route of six important historical landmarks of Afro-Brazilian presence in the area, including many archeological discoveries that were made during construction work of the revitalization process.*

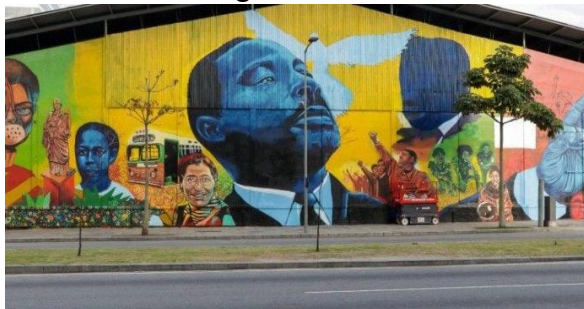
trabalho, as lutas anti-racistas, etc. A maioria dos temas ali desenvolvidos expressam preocupações socioeconômicas e culturais. Como podemos observar nas figuras abaixo:

Figura 4.103:



Mural Etnias de Eduardo Kobra ocupa uma área de 3 mil metros quadrados. Intitulado Todos Somos Um o artista faz uma referência aos anéis símbolo das Olimpíadas como representação das tribos nativas em cada um dos continentes: **Huli** (Oceania), **Mursi** (África), **Kayin** (Ásia), **Supi** (Europa) e **Tapajós** (América). Foto de Nic Bothama/EPA [The Olympic-sized mural art of Brazil's Eduardo Kobra | CBC News](#)

Figura 4.104:



Mural de Acme foi anunciado no dia 25 de maio, data que marcou um ano da morte do americano negro George Floyd, e visa recordar a história da escravidão e celebrar, através da arte, alguns dos principais nomes por trás das conquistas na luta pela igualdade racial no Brasil e nos Estados Unidos. Na pintura estão retratadas figuras históricas como Martin Luther King, Rosa Parks, John Lewis, o movimento *Black Lives Matter* e figuras brasileiras como Antonieta de Barros e Anastácia. Foto de Carlos Kulps. [Porto Maravilha ganha painel que exalta lideranças históricas do movimento negro | Rio de Janeiro | O Dia \(ig.com.br\)](#)

Um passeio pelo Porto Maravilha constitui-se de uma caminhada pelo calçadão construído às margens da Baía de Guanabara, entre a praça XV (estação das barcas) até o AquaRio, num trajeto de cerca 2,5km. O projeto completo envolve uma ligação até a Rodoviária Novo Rio. No trajeto do calçadão estão 28 pontos culturais, sendo os 4 mais famosos: o Museu de Arte do Rio (MAR), o AquaRio, o Mural Etnias (figura 105) e o Museu do Amanhã.

O Distrito de Arte com mais de 18 murais, sendo ele o mais famoso o Etnias do Eduardo Kobra é o mais novo e talvez o mais poderoso cartão-postal do Rio de Janeiro. Em sua entrevista, Kobra afirma que:

Artistas de galerias e estúdios estão pintando nas ruas, e artistas de rua estão sendo convidados para galerias e estúdios porque não há diferença. Arte é arte e a beleza de pintar nas ruas é porque é o acesso de todas as pessoas. É a forma de arte mais democrática que existe.

Embora o Porto Maravilha se apresente como espaço aberto e acessível a todos, independente da condição social, da raça, cor e gênero, em suma, sem exigências ou requisitos para o seu usufruto, sempre há de existir algum controle e limitação, por parte da sociedade e dos poderes constituídos, com relação ao uso e usufruto dos espaços e bens públicos. Desta maneira, a zona portuária revitalizada se torna um paradigma, pois enquanto espaço aberto e acessível apresenta também mecanismos de controle e exclusão. Segundo Ester Limonad (2022:3)²⁴⁸:

São espaços públicos produzidos com o fim de atender a segurança pública e social, equipados com circuitos de vídeo-vigilância, que contam com desníveis, muros e cercas ao seu redor, dotados de segurança policial ostensiva, de modo a afastar e impedir sua ocupação por indivíduos reputados como indesejáveis, em que se incluem os pobres, favelados, sem-teto e mendigos.

Ainda para a autora (2022: 4):

O urbanismo inóspito tem por característica criar espaços públicos direcionados a grupos sociais selecionados, com o objetivo de proporcionar-lhes um ambiente confortável, limpo e seguro, de modo a estimular o consumo suntuário e seletivo

O Porto Maravilha teve como objetivo principal reabilitar o Rio de Janeiro, isto é, preparar a cidade para receber as festividades da Copa do Mundo, dos Jogos Olímpicos e seus visitantes. A cidade precisava se apresentar como um local atraente e seguro e o discurso oficial de reabilitação do patrimônio histórico e arquitetônico e de revitalização da área central da cidade do Rio de Janeiro era recorrente. O Porto Maravilha se transformou num exemplo de empreendedorismo moderno, aliando capital público e privado.

²⁴⁸ Ester Limonad. *Contra o Urbanismo Inóspito: Desconstruindo o Porto Maravilha*. Universidad de Barcelona. Em <https://doi.org/10.1344/ara2022.265.39293>

Embora as parcerias entre poder público e iniciativa privada e entre poder local e consultorias internacionais não sejam novidade nesse tipo de intervenção, no Porto Maravilha tais relações parecem ser mais intensas e significativas do que nos casos anteriores, determinando inclusive o tipo de cidade que se quer construir. O Rio de Janeiro necessitava, através de sua modernização, resgatar o capital cultural e político da cidade. Para tanto, segundo Pio (2014: 62-63)

Para que a cidade se adapte aos desafios acima apresentados (que articulam a dinamização da economia e o reforço ou transformação das identidades urbanas), são necessárias campanhas publicitárias, a promoção de áreas comerciais, o incremento das infraestruturas de acessibilidade e comunicações, bem como a reserva de áreas para implantação de novos negócios. Pode-se concluir que a intervenção urbana em curso atualmente no Rio de Janeiro pode ser vista como mais um ato de reinvenção da identidade da cidade. A zona portuária possui um papel fundamental neste processo, como demonstra o slogan do Projeto – “Porto Maravilha - Uma nova cidade está nascendo”. Nesse sentido, o “Porto Maravilha” traz novos temas e questões ao entendimento da história das intervenções urbanas já ocorridas na cidade. (...) é notável a centralidade atribuída a “cultura”, (estilos de vida locais, patrimônio, cultura popular) na renovação do papel da cidade, tendência que pode ser vista em diversos projetos internacionais.

E conclui (2014: 63):

O discurso do projeto Porto Maravilha reflete demandas e prerrogativas atribuídas à cultura e à cidade na contemporaneidade. A revitalização é vista, nesse discurso, como estratégia de desenvolvimento urbano e forma de estimular tanto o progresso social quanto a diversidade cultural. Essa diversidade é a base da dinâmica desses espaços e é vista como o ingrediente que valoriza o poder informador do patrimônio e dos centros históricos e a fruição estética – o que leva à visão do patrimônio como “marca das cidades” ou “instrumento de participação cívica”. O histórico anterior de área estigmatizada é apagado, para dar lugar à Zona Portuária que é o “Coração cultural do Rio”. No mesmo tom, afirma-se também que “A instalação do Museu do Amanhã no Píer Mauá confere força e charme ao projeto de revitalização do Porto e promete se transformar num marco arquitetônico do Rio”

Por um lado, temos esse lindo museu a céu aberto, que oferece segurança, atrações culturais, concertos e outros eventos. Como fala Sara de Lemos em nossa entrevista *“Temos que ter paciência, o projeto é bonito e valoriza e promove a cultura, estamos nos sentindo mais seguros para frequentar as atividades no centro do Rio.”*

O Rio do abandono e da violência parece estar se transformando com a revitalização da área portuária ainda que em ritmo lento. O mercado imobiliário também está presente oferecendo modernas (e seguras) habitações na área revitalizada. Enfim, o projeto Porto Maravilha parece ser um modelo bem-sucedido de um multimilionário projeto de reurbanização que apresenta como pilar o resgate cultural através da

aproximação da arte e comunidade (como por exemplo a construção do Museu do Amanhã e do Museu de Arte – MAR) contando fortemente com a arte urbana como agente que integra arte e espectador com mensagens históricas, sociais e culturais.

Com todos esses avanços, para os cariocas, o Porto Maravilha que começou a ser implantado desde 2009 ainda é uma promessa, pois a área assim como quase todo o centro do Rio de Janeiro se encontra esvaziada. Para alguns, como Sara de Lemos, pode ser consequência da pandemia e das novas formas de trabalho; para outros pode ser por causa da lentidão da economia no país.

Se por um lado, o Porto Maravilha é um exemplo bem-sucedido de reurbanização, por outro, as críticas ao processo e os efeitos nocivos da gentrificação, bem como a utilização da arquitetura hostil na criação do belo demonstram uma face menos vitoriosa do projeto. Especialmente quando, depois de tantos anos, a região ainda se apresenta vazia e destituída de compromisso social para com aqueles que foram deslocados para dar lugar este museu a céu aberto.

Assim, segundo Limonad (2022: 3):

O espaço público do Porto Maravilha serve-nos de epitome ao urbanismo inóspito por não acolher a apropriação social, a simultaneidade, a diversidade e heterogeneidade, que fazem do urbano um espaço de encontro, lugar da festa, uma qualidade feita de quantidades. Urbanismo inóspito por oferecer uma cidade-objeto, composta de lugares-mercadoria a serem consumidos, subsumindo o valor de uso social e a produção pretérita de significados da cidade enquanto obra. Urbanismo inóspito por não se preocupar em promover um espaço acolhedor

Enfim, o Porto Maravilha me faz recordar uma crônica da escritora Clarice Lispector sobre a cidade de Brasília, mas que pode ser aplicada com certa acuidade a localidade que um dia foi a zona portuária do Rio de Janeiro. Entre outros momentos ela diz:

Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. (,,) Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, veem nisso uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia – minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. (...) todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza. Aqui é o lugar onde os meus crimes (não os piores, mas os que não entenderei em mim), onde os meus crimes não seriam de amor. (...) É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, uma outra coisa vai habitá-la. E se acontecer, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas. (...) Por mais

perto que se esteja, tudo aqui é visto de longe. (...) Essa beleza assustadora, esta cidade traçada no ar. ²⁴⁹

Figura 4.105:



Museu do Amanhã parte do projeto Porto Maravilha/ Foto: [A estagnação imobiliária e a crise do Porto Maravilha - Observatório das Metrôpoles \(observatoriodasmetroles.net.br\)](#)

Os projetos artísticos e culturais, sejam eles vistos na arquitetura, nas novas galerias ou nas artes de rua, foram um dos elementos-chave na revitalização da área portuária do Rio de Janeiro. Projetos estes que entraram para o calendário de eventos da cidade e que abriram oportunidades para os artistas como o ArtRio e o ArtRua²⁵⁰.

O ArtRio engloba vários subprojectos como o CIGA – Circuito Integrado das Galerias de Arte; o ArtRio Educação, que promove exposições e oficinas culturais; o ArtRio Social que, em parceria com ONGs locais promove atividades pedagógicas para crianças e jovens; e o Intervenções ArtRio, um projeto de intervenção urbana levando a arte a espaços públicos²⁵¹.

²⁴⁹ Clarice Lispector Nos Primeiros Começos de Brasília publicada originalmente em 1970 no Jornal do Brasil. Para ler a crônica completa ver [Nos primeiros começos de Brasília | Crônicas | Portal da Crônica Brasileira \(cronicabrasileira.org.br\)](#).

²⁵⁰ Estes projetos que começaram com a preparação da cidade do Rio para os Jogos Olímpicos são apresentados neste vídeo promocional encontrado em [ArtRio e ArtRua: criatividade e talento no Porto Maravilha \(youtube.com\)](#).

²⁵¹ Maiores detalhes sobre esses projetos e outras atividades artísticas desenvolvidas pelo ArtRio consultar o site oficial da organização em [ArtRio - Home](#).

Tal como Brasília na crónica de Clarice Lispector, o Porto Maravilha precisa ser povoado. A lentidão do mercado imobiliário²⁵² e o esvaziamento da região central da cidade ameaçam o sucesso deste empreendimento. A solução que parece ser vitoriosa é a implantação de projetos artísticos e culturais como os citados acima (ArtRio, ArtRua, entre outros).

Figura 4.106:



Os grafites do Porto Maravilha após serem escolhidos por um processo curatorial. Foto: Marcello Santos e Douglas Dobby

Uma das figuras importantes na promoção da arte de rua no Porto Maravilha é André Bretas. Ele é o produtor cultural e sócio da Visionartz que acredita poder gerar desenvolvimento social por meio da arte. Ele é considerado um grande articulador do cenário de arte urbana do Rio de Janeiro e trabalha com revitalização urbana por meio do grafite. Vale clarificar que Bretas encabeça o Instituto RUA e que esta é a sigla para Revitalização Urbana Artística. Segundo Laura Vieira Barreto de Oliveira Lima, em seu artigo “Cultura visual olímpica: os casos de Londres, Rio de Janeiro e Tóquio”, o graffiti que fez parte do projeto passou por uma curadoria e de certa forma estava sob controle dos investidores públicos e privados. Segundo ela (2018: 50):

fica notável os esforços de investimento numa visualidade em conformidade com a nova fase da Zona Portuária, na qual, a linguagem artística converse com o esperado pelos realizadores do Projeto Porto Maravilha no que diz respeito à adoção de um imaginário urbano ‘revitalizado’ para a área.

²⁵² Para melhor entendimento sobre a estagnação do mercado imobiliário no Porto Maravilha ver o artigo [A estagnação imobiliária e a crise do Porto Maravilha - Observatório das Metrôpoles \(observatoriodasmetrololes.net.br\)](http://observatoriodasmetrololes.net.br)

Ela cita a fala de André Bretas numa entrevista vinculada na página da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro numa reportagem intitulada “Grafite a favor da revitalização urbana” na qual ele afirma a necessidade de uma curadoria artística, sobre a qual destacamos o seguinte segmento:

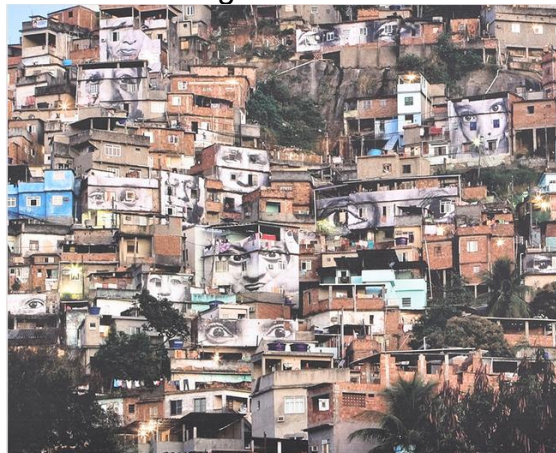
Queremos fazer um projeto com curadoria, e não um mutirão de grafite com vários artistas, para não ficar uma coisa de estilos diferentes. A gente quer que tenha uma linguagem do local, então estamos trabalhando na curadoria agora [...] ²⁵³.

Mesmo com a ideia da utilização da arte de rua, do graffiti e até mesmo da participação de artistas locais entre outros internacionais, a inserção das comunidades locais da região portuária do Rio de Janeiro não foi realizada, ou mesmo desejada. Um exemplo disto foi a participação do artista e fotógrafo local Maurício Hora em projetos como *Women are Heroes* e *28 Milímetros - Mulheres* com o artista francês JR, mas, ainda mais relevante foi o trabalho no Morro da Providencia chamado “Descascando a Superfície”. Nele, JR esculpiu as faces dos moradores do morro nos muros de suas casas que estavam marcadas para serem demolidas em função do Porto Maravilha. Ainda segundo Lima (2018: 55):

Os trabalhos em parceria foram uma saída para que Maurício Hora como um ator local pudesse apresentar seu discurso crítico em relação à maneira como se conduziu as obras na Região Portuária carioca no pré-Olimpíadas. Essas obras têm em comum o fato de trazerem ao centro de sua composição pessoas comuns que tem verdadeiramente uma ligação com o local, de tal modo, se atribui rostos àqueles que vivem no Morro da Providência e que tiveram que lidar com os as arbitrariedades do projeto Porto Maravilha.

²⁵³ Fragmento da entrevista de André Bretas para Danielle Veras, Site da Secretaria de Cultura do RJ, 2015 citada por Laura Vieira Barreto de Oliveira Lima em Revista Ensaios, Vol.12, jan –jun de 2018. ISSN 2175-0564

Figura 4.107:



Favela de JR parte do projeto 28 Milímetros – Mulheres. Morro da Providência, Rio de Janeiro, Brasil, 2008
Foto: JR-ART.NET / Cortesia da Galerie Perrotin

Ignorando ou ao menos esquecendo destas arbitrariedades e do fato que a preparação do Rio de Janeiro para os Jogos Olímpicos foi marcada pela exclusão e violência contra as comunidades empobrecidas da cidade²⁵⁴, os artistas e organizadores dos eventos artísticos e culturais apostaram na possibilidade de uma política visual questionadora e crítica do megaevento que foi a construção da cidade Olímpica (Lima, 2018). Ainda segundo a autora (2018: 55-56):

as obras que permaneceram como legado Olímpico na região Portuária podemos observar a predileção da fixação de obras que evocam o espírito Olímpico e símbolos que desviam os olhares das causas sociais locais recorrentes do megaevento. Mesmo após os Jogos, permanece a ideia de investir em um tipo específico de arte urbana no local, a criação do Museu de Arte Urbana do Porto (MAUP) anunciada pelo jornal O Globo numa reportagem de maio de 2018, também idealizado pelo curador André Bretas, indica a continuidade desse projeto que teve origem nos preparativos para as Olimpíadas, mas se trata de um projeto de ressignificação simbólica da cidade, e principalmente, da Zona Portuária.

As parcerias público-privadas numa coalizão de forças políticas aceleraram o processo de “limpeza social” nas áreas mais valorizadas da cidade e outras zonas periféricas convertidas em empreendimentos para atrair as classes media e alta. O Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro de novembro de

²⁵⁴ O Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro de novembro de 2015 apresenta e documenta inúmeras violações dos direitos humanos tais como repressão do trabalho informal e praticas de escravidão no trabalho formal, praticas repressivas especialmente voltadas para as populações de rua, militarização da segurança publica urbana e racismo. Este dossiê pode ser lido na integra em [Dossie Comitê Rio2015 \(childrenwin.org\)](http://DossieComiteRio2015(childrenwin.org)).

2015 esclarece que tais projetos são, em fato, uma política de realocização dos pobres na cidade a serviço de interesses imobiliários e oportunidades de negócios.

Segundo o Dossiê (2015: 29):

O Morro da Providência está localizado na área portuária do Rio de Janeiro, região central e infraestrutura. A comunidade tem uma longa história, de mais de 110 anos, tendo sua origem na ocupação do morro por remanescentes da Guerra de Canudos. A Prefeitura começou neste morro obras de urbanização (Projeto Morar Carioca), incluindo a abertura de vias, a implantação de um teleférico, um plano inclinado e abertura de espaços para visita turística. O problema central, conforme relato dos moradores, é a ausência de informação e do envolvimento da comunidade na discussão deste projeto, que ninguém conhece direito, e que implica em diversas remoções ou reassentamentos. A Prefeitura alegava que 380 famílias seriam reassentadas por estarem em área de risco, e outras 291 para a implantação do teleférico e do plano inclinado. No entanto, o argumento do risco utilizado pela prefeitura para justificar as remoções já foi descaracterizado por contra-laudo geotécnico, que concluiu por um número muito inferior de casas vulneráveis e que a maioria dos problemas seria facilmente solucionável com simples obras de contenção. A Defensoria Pública do Estado entrou com ação cautelar e em outubro de 2012 foi expedida decisão de paralisação das obras em função da ausência do Estudo Prévio de Impacto Ambiental (EIA), do respectivo Relatório de Impacto Ambiental (RIMA) e do Estudo de Impacto de Vizinhança, bem como da ausência de informação pelos moradores sobre o projeto, o cronograma e as remoções previstas.

Um aspecto quase fictício, o dossiê relata que as casas no Morro da Providência, como em outras localidades, eram marcadas para remoção e demolição com tinta spray sem nenhuma autorização dos seus moradores. A sigla da Secretaria Municipal de Habitação - SMH era inscrita nos muros o que dava a entender aos moradores “Saia do Morro Hoje. Este é o Morro, e estas foram as casas pintadas pelo artista JR que aparece na figura 110. A arte apostou nesta crítica visual gigante dando voz aos moradores, especialmente, as mulheres do Morro da Providência, mas não conseguiu interromper o processo de gentrificação e expulsão dos residentes desta comunidade. O projeto *Women are Heroes* de JR foi resumido num documentário que apesar de curto (cerca de 9 minutos) nos mostra a força e a resistência dos moradores do Morro da Providência, enquanto confirma o impacto da arte urbana nas comunidades em processo de gentrificação²⁵⁵.

É esta arte urbana que confere a beleza observada por Sarah de Lemos e muitos outros visitantes do Corredor Cultural e do Porto Maravilha como um todo, e é esta

²⁵⁵ Este documentário pode ser assistido em [JR - Women Are Heroes \(Brazil\) - Art in the Streets - MOCATv Ep. 3 \(youtube.com\)](#).

mesma arte urbana que dá voz às comunidades excluídas através da limpeza social que constitui o processo de gentrificação.

5 – A gentrificação e a arte mural

As medidas de revitalização das cidades são acompanhadas por um processo de "purificação, destinado a excluir grupos variadamente identificados como poluentes" (Sibley, 1995: 57). Como discutimos anteriormente, para que o processo de gentrificação fosse implementado, era necessário criar o estigma do território perigoso e infestado pelo crime e drogas. Era necessário criar o "medo do outro". Esses outros eram os pobres, os sem-teto, a subclasse e mesmo a classe trabalhadora e as minorias raciais. As próprias comunidades locais se identificam com a necessidade de intervenções, muitas delas não compreendem que gentrificação significa o deslocamento; outros membros da comunidade vão apoiar o processo ainda que signifique a impossibilidade de continuar a viver no bairro.

Criadas estas necessidades, intervenções públicas, parcerias público-privadas ou mesmo, somente o capital privado contando com incentivos públicos começam a atuar nas áreas a serem revitalizadas. Em muitos casos observamos a chamada arquitetura hostil à implementação de "projetos urbanísticos sem que a "sociabilidade, o sentido de identidade social e as possibilidades de apropriação social do espaço público não compareçam. (Ester Limonad, 2022: 4) Este tem como característica criar espaços públicos para grupos selecionados cujo objetivo é oferecer um ambiente limpo e seguro para estimular o consumo.

Nas últimas décadas, vimos que o uso de murais tem assumido um papel sem precedentes na concretização de projetos de gentrificação. Cidades como Miami, Baltimore, Filadélfia para citar apenas algumas nos Estados Unidos, abraçaram estas iniciativas. Para o artista, fica o dilema entre ter oportunidades para produzir suas obras e ganhar reconhecimento, podendo assim atingir um público muito maior do que antes era possível, mas ao mesmo tempo ser instrumento de exclusão dos grupos e comunidades que, originariamente, deram voz através de sua arte.

Analisar esta contradição e as possibilidades que a arte mural possui para ser instrumento de representação e voz de comunidades e grupos minoritários é a questão central de nosso trabalho. Como utilizar a *Street Art* e o graffiti para reclamar os espaços perdidos pela gentrificação? Como utilizar os murais como instrumentos de representação e identidade das camadas sociais consideradas “indesejadas” no ambiente urbano? Como participar desta onda comercial da pintura mural nos centros urbanos sem perder a autenticidade? Qual o poder da arte mural neste contexto socioeconómico e cultural nas cidades nos dias atuais?

Este projeto é chamado *Mending Walls* e seu fundador Hamilton Glass acredita que mais do que representar as comunidades locais, os murais têm como objetivo reunir grupos diversos de artistas e espectadores, para discutir questões sob diferentes perspectivas considerando as histórias de cada um. Este projeto é inovativo em muitos aspectos entre eles o de catalisar diferentes pontos de vista para trabalhar coletivamente num projeto artístico e de utilizar tecnologia para documentar e disponibilizar a história da criação de cada mural²⁵⁶. Neste sentido, um outro aspecto inovador do projeto é que o processo é tão, ou mais importante que o produto. Isto é, saber como e porque cada mural foi criado é parte integrante e interativa da arte com o espectador.

Vamos analisar, no próximo capítulo, como o projeto *Mending Walls* é demonstrativo do poder dos murais face aos desafios contemporâneos. Veremos como foi fundado, como funciona e como obtém patrocínios para seu funcionamento. Mais importante, veremos o seu impacto na sociedade.

²⁵⁶ Cada mural possui um QR código que possibilita a interação do espectador com todos os aspectos da criação da obra e seus participantes.

Capítulo V – *Mending Walls*: Os murais reclamando seu espaço

41 shots, Liana gets her son ready for school
She says, "On these streets, Charles, you've got to
understand the rules
If an officer stops you, promise me you'll always be
polite
And that you'll never ever run away
Promise Mama you'll keep your hands in sight"
Is it a gun? (Is it a gun?)
Is it a knife? (Is it a knife?)
Is it a wallet? (Is it a wallet?)
This is your life (this is your life)
It ain't no secret (it ain't no secret)
It ain't no secret (it ain't no secret)
No secret my friend
You can get killed just for living in your American skin

American Skin, Bruce Springsteen²⁵⁷

Durante mais de três meses consecutivos, na primavera e no verão de 2020, os Estados Unidos foram palco de milhares de protestos e rebeliões. Mais de 20 milhões de pessoas, de diversas etnias e de todas as partes, desde grandes cidades até localidades rurais, se uniram em manifestações que expressaram luto público e uma justa indignação. Esses protestos exigiam responsabilização pelo assassinato brutal de numerosos cidadãos negros pelas forças de segurança pública.²⁵⁸ Essa mobilização coletiva não apenas destacou a violência policial, mas também revelou o racismo sistêmico profundamente enraizado nas instituições e práticas sociais do país. As vozes e ações dos manifestantes ajudaram a despertar a nação para a crise

²⁵⁷ Canção escrita e gravada por Bruce Springsteen após o assassinato do estudante Amadou Diallo pela polícia de Nova Iorque. A versão integral da letra pode ser encontrada em [American Skin \(41 Shots\) | Bruce Springsteen](#).

²⁵⁸ Estes protestos foram amplamente documentados pela mídia televisiva e jornais dentro e fora dos Estados Unidos da América, como o artigo da BBC datado de 07 de junho de 2020 encontrado em [George Floyd: Huge protests against racism held across US \(bbc.com\)](#), a CNN de 25 de junho de 2020 reportando os protestos em Londres [June 14 Black Lives Matter protests | CNN](#) e The Washington Post de 17 de junho de 2021 avaliando os protestos um ano depois - [The impact of George Floyd and Black Lives Matter protests a year later - Washington Post](#).

de desigualdade racial e a necessidade urgente de enfrentar as injustiças estruturais que perpetuam a discriminação contra as pessoas negras e outras minorias étnicas.

Embora estes protestos tenham sido instigados pela morte de George Floyd resultado da violência policial, eles não se limitaram apenas na polícia ou no sistema de punição criminal. Jane Bailey, Asher Flynn, Nicola Henry analisam as relações entre os protestos antirracismo, as profundas desigualdades sociais, a pandemia de COVID 19 e, ao que denominam, tecnologia facilitadora da violência. Segundo os autores (2021)

À medida que os eventos da COVID-19 continuam a desenrolar-se, também se intensificaram os protestos contra outra pandemia, a 'pandemia do racismo', que levou às recentes mortes altamente divulgadas de afro-americanos, George Floyd, Ahmaud Arbery e Breonna Taylor²⁵⁹.

A violência policial foi, sem dúvida, a faísca, mas o combustível foram os múltiplos sistemas que não protegeram as vítimas do racismo e tornaram as suas vidas descartáveis. No mesmo estudo, Jane Bailey, Asher Flynn, Nicola Henry listam alguns exemplos destes sistemas observando que:

O maior risco de exposição a doenças e morte dentro destas comunidades reflete uma variedade de resultados da discriminação sistêmica, incluindo: viver em condições densamente povoadas/superlotadas devido à segregação dos bairros; viver em reservas sem instalações adequadas de água e saneamento; viver em áreas afastadas de mercearias, cuidados médicos e transportes seguros; falta de meios de transporte privados; superlotação em prisões, abrigos e centros de detenção²⁶⁰.

O assassinato de Breonna Taylor em sua casa, enquanto dormia, e o assassinato transformado em um chocante espetáculo público de George Floyd não são anomalias do um sistema de punição criminal. Nas palavras do advogado Benjamin Crump “não

²⁵⁹ Tradução livre de “As the events of COVID-19 continue to unfold, so too have protests against another pandemic, the “pandemic of racism” that led to the recent highly publicized deaths of Black Americans, George Floyd, Ahmaud Arbery, and Breonna Taylor”. Em Bailey, J., Flynn, A., & Henry, N. *Pandemics and systemic discrimination: Technology-facilitated violence and abuse in an era of COVID-19 and antiracist protest*. In *The Emerald international handbook of technology-facilitated violence and abuse* (pp. 787-797), 2021. Emerald Publishing Limited. [CH046-9781839828492.787..800 \(emerald.com\)](https://doi.org/10.1080/17442019.2021.1980000).

²⁶⁰ Tradução livre de “The higher risk of exposure to illness and death within these communities reflects a variety of outcomes of systemic discrimination, including: living in densely populated/overcrowded conditions due to neighborhood segregation; living on reservations without adequate water and sanitation facilities; living in areas remote from groceries, medical care, and safe transportation; lack of private means of transportation; overrepresentation in prisons, shelters, and detention centers”.

foi a pandemia de coronavírus que matou George Floyd. Foi aquela outra pandemia... A pandemia do racismo e da discriminação”²⁶¹.

Em 22 de abril de 2021 a rede de notícias BBC²⁶² publicou uma curta linha de tempo com os nomes de dez pessoas negras mortas pela polícia e descrevendo a circunstâncias das mortes. As mortes por violência policial vão além desta lista.

Nas primeiras horas do dia 4 de fevereiro de 1999, Amadou Diallo, um estudante guineense, foi alvejado com 41 disparos e atingido um total de 19 vezes por quatro agentes à paisana do Departamento de Polícia de Nova Iorque. Confrontando esta realidade brutal, o cantor e compositor Bruce Springsteen compôs a canção intitulada *America Skin*, também conhecida como *41 Shots*. Mais tarde, em 2020 ele relaciona este ato com o assassinato de George Floyd dizendo:

Essa música tem quase oito minutos de duração. Esse foi o tempo que George Floyd levou para morrer com o joelho de um policial de Minneapolis enterrado em seu pescoço. Isso é muito tempo. Foi o tempo que ele implorou por ajuda e disse que não conseguia respirar. A resposta do policial responsável pela prisão foi nada além de silêncio e peso. Então, ele não tinha mais pulso. E ainda assim, continuou²⁶³.

A arte, mais uma vez, expressa a contradição entre o indivíduo e a sociedade, manifestando uma visão do mundo que parte de uma subjetividade, aqui representada pelo artista e pela forma como este confronta a realidade, transcendendo-a e transportando-a para o âmbito da universalidade. A música reage contra a morte de um indivíduo, questiona as raízes da violência contra as pessoas negras e propõe a superação dessa realidade em direção a uma condição humana mais justa.

Embora não seja nosso objetivo principal discutir questões étnicas, sociais ou o chamado racismo sistêmico nos Estados Unidos, reconhecemos que tanto o

²⁶¹ Tradução livre de “it was ‘not the coronavirus pandemic that killed George Floyd. It was that other pandemic ... The pandemic of racism and discrimination” Em [George Floyd: 'Pandemic of racism' led to his death, memorial told \(bbc.com\)](#)

²⁶² Artigo pode ser lido na íntegra em [George Floyd: Timeline of black deaths and protests \(bbc.com\)](#)

²⁶³ Tradução livre de “*That song is almost eight minutes long. That's how long it took George Floyd to die with a Minneapolis officer's knee buried into his neck. That's a long time. That's how long he begged for help and said he couldn't breathe. The arresting officer's response was nothing but silence and weight. Then he had no pulse. And still, it went on.*” Em [American Skin \(41 Shots\) by Bruce Springsteen - Songfacts](#)

movimento *Black Lives Matters* quanto o projeto *Mending Walls* compartilham a necessidade de abordar o racismo e a justiça social nas cidades americanas. Portanto, consideramos necessário incluir em nossa análise uma reflexão sobre essas questões.

Mahzarin R. Banaji, Susan T. Fiske e Douglas S. Massey (2021: 2) no artigo *Systemic racism: individuals and interactions, institutions and society* define racismo sistêmico como sendo:

Diz-se que o racismo sistêmico ocorre quando oportunidades e resultados desiguais para diferentes raças estão incorporados ou são intrínsecos ao funcionamento das estruturas de uma sociedade. Em termos simples, o racismo sistêmico refere-se aos processos e resultados de desigualdade racial e iniquidade nas oportunidades de vida e no tratamento²⁶⁴.

Embora esse fenômeno seja mais visível entre os afro-americanos, ele se estende a quaisquer BIPOC (*Black, Indigenous, and People of Color*)²⁶⁵, como latinos, indígenas, entre outros.

Ainda segundo os autores (2021: 2)²⁶⁶,

O racismo sistêmico permeia (a) as estruturas institucionais de uma sociedade (práticas, políticas, ambiente), (b) as estruturas sociais (programas estaduais/federais, leis, cultura), (c) as estruturas mentais individuais (por exemplo, aprendizagem, memória, atitudes, crenças, valores) e (d) os padrões de interação diária (normas, scripts, hábitos). O racismo sistêmico

²⁶⁴ Tradução livre de “*Systemic racism is said to occur when racially unequal opportunities and outcomes are inbuilt or intrinsic to the operation of a society’s structures. Simply put, systemic racism refers to the processes and outcomes of racial inequality and inequity in life opportunities and treatment*”. BANAJI, M. R., FISKE, S. T., & MASSEY, D. S. Systemic racism: individuals and interactions, institutions, and society. *Cognitive research: principles and implications*, 6(1), 2021. Em [s41235-021-00349-3.pdf](#)

²⁶⁵ Neste capítulo vamos utilizar a sigla BIPOC para indicar diversas etnias. Originalmente criado para denominar Black e Indígenas, o termo se expandiu sendo adotado pelos movimentos negros como BIPOC, ou seja, Black, Indígenas e pessoas de cor. BIPOC é um projeto que visa dar visibilidade as etnias marginalizadas através de ativismo político e educação. Maiores informações podem ser encontradas no site [About Us — The BIPOC Project](#)

²⁶⁶ Tradução livre de “*Systemic racism permeates a society’s (a) institutional structures (practices, policies, climate), (b) social structures (state/federal programs, laws, culture), (c) individual mental structures (e.g., learning, memory, attitudes, beliefs, values), and (d) everyday interaction patterns (norms, scripts, habits). Systemic racism not only operates at multiple levels, it can emerge with or without animus or intention to harm and with or without awareness of its existence.*” Em “*Systemic racism is said to occur when racially unequal opportunities and outcomes are inbuilt or intrinsic to the operation of a society’s structures. Simply put, systemic racism refers to the processes and outcomes of racial inequality and inequity in life opportunities and treatment*”. BANAJI, M. R., FISKE, S. T., & MASSEY, D. S. Systemic racism: individuals and interactions, institutions, and society. *Cognitive research: principles and implications*, 6(1), 2021. Em [s41235-021-00349-3.pdf](#)

não só opera em múltiplos níveis, mas também pode emergir com ou sem animosidade ou intenção de causar dano e com ou sem a consciência da sua existência.

Narrativas sobre como a cultura afro-americana desvaloriza a educação, o trabalho árduo, a família, e as ambições das “pessoas de cor”, acrescentando as ideias de que nas comunidades e bairros onde vivem estas minorias predominam o uso e comércio de drogas, de pais que abandonam filhos, e crianças que odeiam escolas vão fazer parte de um imaginário social tão poderoso que até os membros destas comunidades passam a acreditar e reproduzir estas narrativas.

É neste contexto que em 2020, após o assassinato de George Floyd, o artista e arquiteto Hamilton Glass sentiu a necessidade de intervir. Durante uma conversa com um amigo, ele revelou que não conseguia entender porque oito minutos de vídeo mudaram a percepção da sociedade em relação a violência contra os negros. Seu amigo, Matt Lively vai afirmar que, naquela conversa, ele também descobriu algo novo:

Eu e outras pessoas brancas que ficámos perturbadas, vimos isso acontecer e, ao ouvir de ti (Glass) que isto é apenas mais um caso entre muitos, isso foi uma grande surpresa para mim e tirou-me dessa, sabes, dessa névoa²⁶⁷.

Enquanto para Glass este foi mais um ato de violência, para parte da sociedade que não convivia com estas experiências, ao assistir o vídeo se viu chocada como se aquele fosse um ato extremo e não tão comum. Muitas pessoas, independente de suas origens económicas ou raciais, confrontadas pela violência expressa no vídeo, tomaram as ruas em protesto.

Em meio a tantos protestos, alguns que resultaram em violência ainda que fossem, em sua maioria, pacíficos, Glass percebeu que a sociedade de forma geral estava sem respostas. Ele observou que entre as ocorrências explícitas de racismo e as

²⁶⁷ Tradução livre de “*Me and other White people that were upset saw it happen and then hearing from you (Glass) that this is just another instance this happening...that was a big surprise for me and it did snap me out of this, you know, this fog.*” Esta declaração é parte do documentário produzido pela rede PBS Mending Walls: the documentary e pode ser encontrado em [Mending Walls: The Documentary | PBS](#).

desigualdades da vida cotidiana, há uma insatisfação e divisão afetando toda a sociedade, incluindo, as comunidades vítimas desta opressão.

Somando-se a este contexto, poucos entendiam ou entendem o que significa o racismo sistêmico, que por sua própria natureza constrói sistemas individuais mentais baseados em desigualdades que preservam os sistemas sociais vigentes. Ainda segundo Mahzarin R. Banaji, Susan T. Fiske e Douglas S. Massey (2021: 3)²⁶⁸:

O sistema pode ser tão completamente onnipresente que deixa de ser perceptível ou, quando perceptível, não é reconhecido na sua verdadeira forma. Este paradoxo cria um desafio para os cientistas sociais e comportamentais, que não só devem gerar evidências sobre as complexidades do racismo sistêmico, mas também confrontar a rejeição inconsciente dessas evidências.

O vazio marcado pela violência e pelas desigualdades, intensificado pela transmissão ao vivo através de uma gravação de celular do assassinato de George Floyd, inspirou Hamilton Glass a canalizar essas angústias e insatisfações para a arte de rua. Segundo ele, aquela conversa com seu amigo Matt Lively, despertou a necessidade de transformar a situação em algo positivo e que pudesse incluir as diversas faces da sociedade ao confrontar o problema de justiça social. O objetivo não era fornecer uma resposta definitiva, mas sim destacar a necessidade de diálogo e de uma conversa aberta entre todos os membros da comunidade, independentemente de suas etnias. Através da pintura mural, o artista buscou confrontar os preconceitos existentes e promover uma reflexão coletiva sobre essa realidade social, visando superá-la por meio da arte.

Hamilton Glass não foi o único a recorrer à arte de rua para abrir uma discussão sobre os recentes acontecimentos. Muitas obras de arte foram exibidas chamando a atenção para a necessidade de justiça social, e outros projetos como *All Hands on Deck* do fotógrafo Damon Davis e o ativista Michael Skolnick, ou mesmo projetos fora deste específico contexto e país como o *Za'atari* fundado pelo artista Joel Begner.

²⁶⁸ Tradução livre de “*system may be so completely pervasive that it ceases to be perceptible or when perceptible, fails to be recognized in its true form. This paradox creates a challenge for social and behavioral scientists, who must not only generate evidence about the complexities of systemic racism, but we must also confront unthinking rejection of that evidence.*”

Damon Davis é um renomado artista, vencedor de um premio Emmy residente em St. Louis, Missouri. Cinco anos antes de George Floyd, Davis enfrentou a violência contra os negros, concebendo fotografias originais de mãos levantadas (figura 108) durante os meses de protestos após Michael Brown Jr. ter sido baleado e morto em Ferguson, em agosto de 2014. A frase “*All Hands on Deck*” refere-se às imagens icônicas captadas durante os protestos em Ferguson, que se seguiram à morte de Michael Brown Jr., um evento que alimentou o movimento “*Hands Up, Don’t Shoot*”, simbolizando a resistência contra a violência policial nos EUA²⁶⁹.

Figura 5.108:



Fotografia de Damon Davis parte do projeto All Hands on Deck – Em [All Hands On Deck — Damon Davis \(damondavisstudio.com\)](https://damondavisstudio.com)

O simbolismo presente nestas fotografias é profundamente significativo, na medida em que o gesto das mãos levantadas, tradicionalmente associado à rendição, é subvertido e ressignificado como um ato de resistência, unidade e reivindicação por

²⁶⁹ Maiores informações sobre Damon Davis e o Projeto *All Hands on Deck* podem ser encontradas no site do artista [All Hands On Deck — Damon Davis \(damondavisstudio.com\)](https://damondavisstudio.com).

justiça social. Este gesto transforma-se em uma poderosa expressão visual de protesto, enfatizando a luta coletiva contra a violência sistêmica e a desigualdade.

Em uma escala internacional, e não diretamente ligado aos protestos antirracismo nos Estados Unidos, o artista Joel Begner²⁷⁰ desenvolveu em 2013 o projeto Za’atari, no qual pinta murais em colaboração com crianças que vivem em contextos adversos e que enfrentam traumas profundos. Este projeto inclui locais como campos de refugiados na Síria, favelas no Brasil, instituições prisionais e casas de detenção de menores nos Estados Unidos e orfanatos na África do Sul, entre outros. Através dessa iniciativa, Begner busca não apenas embelezar esses espaços, mas também proporcionar uma forma de expressão artística que contribua para a recuperação emocional e a resiliência dessas crianças.

Este trabalho é emblemático da capacidade da arte de atuar como um meio de resistência e de cura, destacando a importância de dar voz às experiências vividas por indivíduos em situações de vulnerabilidade e opressão. A abordagem de Begner alinha-se com a crescente conscientização sobre a arte como ferramenta de ativismo social, enfatizando seu papel na promoção de justiça e dignidade humana em contextos de crise.

²⁷⁰ Para uma análise mais aprofundada do projeto Za’atari e do trabalho de Joel Begner pesquisar seu sítio em [The Syrian Refugee Art Initiative | Joel Artista](#).

Figura 5.109:



Campo de refugiados na Síria, 2017. Eihaa lê um poema inspirado pela sua participação num projeto de mural que traz a sua imagem. Fonte: [The Syrian Refugee Art Initiative | Joel Artista](#)

Hamilton Glass, Damon Davis e Joel Begner compartilham a característica comum de utilizar a arte como um meio de transformação social e pessoal. Embora existam vários outros projetos com objetivos semelhantes, o que torna o *Mending Walls* uma referência crucial para o nosso estudo é a forma como o poder político dos murais é revitalizado pela comunidade sob a orientação dos artistas e, por muitas vezes, com o patrocínio do capital privado não relacionado com os processos de gentrificação.

Esses murais são criados a partir da própria comunidade e por ela, mas sua influência não se restringe a esses limites. Eles constituem um convite aberto a todos os membros da sociedade para, por meio da pintura mural, discutir, alertar e refletir sobre o significado de racismo sistêmico e justiça social, sem apelar para métodos pedagógicos, ou como mencionamos anteriormente, o *Mending Walls* é a arte

educando enquanto arte. Este enfoque permite uma abordagem mais orgânica e inclusiva, onde a arte serve como um veículo para diálogo e conscientização, fomentando um espaço de reflexão e engajamento coletivo. Os murais tornam-se, assim, um reflexo das vozes e preocupações da comunidade, enquanto estimulam a participação ativa e a colaboração.

Para entender seu funcionamento, é necessário saber como este projeto surgiu.

1 - “*We need to talk*” – O nascimento do Projeto *Mending Walls*

Em 2021, eu tive a oportunidade de conversar com o artista americano Hamilton Glass durante a conferência anual da FAEA – *Florida Art Education Association*. Enquanto na década de 1990, os grafiteiros e artistas de rua eram considerados sujeitos transgressores e marginais, hoje eles são considerados profissionais e transitam pela sociedade com autonomia e respeito. Neste contexto, Hamilton Glass era o orador principal desta conferência. Nesta oportunidade, o projeto *Mending Walls* era já bastante conhecido, poucos meses após a conferência, depois de ser objeto de um documentário veiculado pela rede pública de televisão PBS, Hamilton Glass e o *Mending Walls* ganharam reconhecimento nacional e internacional²⁷¹. Com este reconhecimento vieram também maiores oportunidades e desafios. Maiores investimentos e fundos, mais pessoas e instituições interessadas, vem então a necessidade de delegar tarefas, e o cuidado para não perder a linha central do projeto que era de reunir pluralidades e, através da arte de rua, abrir uma discussão sobre como as diferenças nos aproximam.

Pretendo aqui ilustrar esses dois momentos. O primeiro, reflete as origens do movimento sobre o qual conversamos primeiramente em 16 de outubro de 2021, em Orlando. O segundo, como esses desafios foram encarados e como se encontra o projeto hoje, discutido em nossa entrevista em janeiro de 2024 através da plataforma Zoom.

²⁷¹ Documentário produzido por Pan Hervey e Hamilton Glass, veiculado pela PBS e vencedor do premio Emmy.

Em nossa primeira entrevista, Glass começa a falar sobre sua origem na Filadélfia e como costumava passar os verões na casa de sua avó em Richmond, VA. Adulto, ele estudou e trabalhou como arquiteto por 7 anos, mas sua mente e coração estavam voltados para a arte urbana. Para ele, o marco desta transição ocorreu em 25 de maio de 2020 quando George Floyd foi assassinado por policiais em Mineápolis, e os oito minutos deste violento acontecimento foram filmados e difundidos nas redes sociais e imprensa em todo o país. Glass se viu incomodado não apenas pela violência, mas principalmente pelo fato de que a morte de um homem negro teve impacto apenas por causa de um filme de oito minutos. Na entrevista, ele observa que há muitas situações de violência contra os negros nos EUA que não mereceram nenhuma atenção, como se estivessem banalizadas, mas que esta foi diferente porque alguém veiculou o vídeo testemunhando a violência, e aqueles oito minutos fizeram diferença. A morte de George Floyd tornou-se símbolo da violência policial contra a comunidade afroamericana nos EUA.

Frustrado e inquieto com a situação social, Hamilton Glass foi inspirado pela conversa que teve com o amigo e frequente colaborador artístico Matt Lively. Ele decidiu, então, reunir artistas de diferentes backgrounds para discutir justiça social através da produção de murais em Richmond, Virgínia. Em 19 de junho de 2020, este projeto juntou 30 artistas de diferentes origens, etnias e perspectivas para conversarem sobre as suas experiências de vida e criarem 16 murais pela cidade, com a esperança de que a sua arte, no final, gerasse diálogos mais profundos dentro e fora da comunidade e promovesse a cura.

Entre esses murais, destacamos "*A Time To Rise*" uma colaboração entre Nico Cathcart e Austin "Auz" Miles. Essa obra simboliza unidade e positividade em um momento de dor e reflexão social. No centro do mural está uma mãe e seu filho montados em um cavalo em movimento, representando duas gerações de mudança e o impulso em direção à prosperidade e equidade para todos. "*Say Their Names*" destaca um retrato de Radio Blitz, um rapper e mestre de cerimônias de Richmond, que é apresentado com as mãos levantadas e o olhar voltado para cima. Ele está

cercado pelos nomes das pessoas cujas vidas foram injustamente perdidas, simbolizando uma homenagem e reconhecimento àquelas que sofreram a violência e a injustiça. No mural “*In Conversation*” o diálogo entre Glass e Lively vai revelar partes de uma realidade desconhecida entre eles. Assim o mural é descrito no site²⁷²:

Hamilton Glass e Matt Lively iniciaram a sua conversa a partir da sua infância e do lugar onde cresceram. A conversa rapidamente se virou para os brinquedos que tinham e os programas de televisão que assistiam quando eram crianças. Descobriram que, embora os seus brinquedos e programas fossem semelhantes, havia pequenas diferenças. Crescendo em Filadélfia, as armas de brinquedo eram potencialmente perigosas para um jovem negro, pois podiam dar a um polícia distraído um motivo para disparar. O único brinquedo que Matt tinha de que se preocupar era o agora ilegal Lawn Dart. Existia um folclore em torno dos Lawn Darts – supostamente todos conheciam alguém que conhecia alguém que tinha sido morto por um deles. Hamilton abria hidrantes para se refrescar no verão, enquanto Matt tinha um aspersor para correr no quintal. Matt assistia aos *Jetsons*, entusiasmado com o futuro que o programa retratava. Hamilton também assistia, mas destacou que “não havia pessoas negras no futuro”. Ter essas conversas aproximou-os, permitindo-lhes ser mais empáticos não apenas em relação aos elementos da infância, mas também às suas visões de mundo²⁷³.

Figura 5.110:



– Um dos primeiros murais do Projeto *Mending Walls* realizado por Hamilton Glass e Matt Lively em agosto de 2020. Foto de Katrina Taggart-Hecksher. Em [Gallery 3 — Mending Walls RVA](#)

Esses murais tem em comum a representação que enfatiza a continuidade na luta por justiça social, refletindo a resiliência das comunidades na busca por um futuro mais

²⁷² [Gallery 3 — Mending Walls RVA](#)

²⁷³ Tradução livre de “Hamilton Glass and Matt Lively started their conversation around our upbringing and where we grew up. That quickly turned to what toys we had and TV shows we each watched as kids. We found that our toys and shows were similar but with slight differences. Growing up in Philly, toy guns were potentially dangerous for a young black kid to play with because it could give an unobservant police officer reason to shoot. The only toy Matt had to worry about was the now illegal Lawn Dart. There was folklore around Lawn Darts – everyone supposedly knew someone who knew someone killed by one. Hamilton cracked open fire hydrants to cool off in the summer, and Matt had a sprinkler to run through in the yard. Matt watched the *Jetsons* excited about the future the show depicted. Ham watched it too but pointed out that “there were no black people in the future”. Having this conversation made them a little closer to being able to be empathic with one another on not just the childhood elements but their total world views. Em [Gallery 3 — Mending Walls RVA](#).

justo. Mais do que isso, para Glass, ao propor uma conversa honesta sobre justiça racial, eles podem promover um profundo entendimento do que empatia.

O projeto foi então chamado “*We Need to Talk*”. E se transformou quase que instantaneamente em uma convocação para o diálogo. Stencils com este convite foram espalhados pelos muros de Richmond (Figura 5:111) e os artistas começaram a se mobilizar em torno da proposta. O projeto assume a denominação *Mending Walls* numa referência direta ao poema de Robert Frost²⁷⁴ que explora temas de fronteiras e divisão entre as pessoas. Hamilton Glass afirma, em entrevista, que foi atraído pela metáfora do poema sobre a reparação de muros, mas, neste caso, o projeto visa derrubar muros metafóricos — barreiras de incompreensão e desigualdade — e criar oportunidades para diálogo e empatia por meio da colaboração artística.

Hamilton relata que começou a organizar parcerias de trabalho intencionalmente juntando pessoas de diferentes etnias e origens. Por causa destas diferenças, surgiram alguns conflitos e discussões, exigindo a intervenção de Glass. Eles se sentaram para conversar e ambos passaram a entender melhor o "outro". Glass percebeu o poder curativo da arte quando desenvolvida com empatia e criatividade. Trabalhando juntos e dialogando, os artistas resolveram seus conflitos, expressando suas diferenças. Para Glass, a necessidade de diálogo, empatia e respeito se materializava através dos murais. Estes não eram apenas uma forma de honrar as frustrações e denunciar injustiças, mas, acima de tudo, serviam como um meio para iniciar conversas importantes sobre as comunidades e as experiências vividas por seus membros.

Assim, a missão do *Mending Walls* foi definida como²⁷⁵:

²⁷⁴ O poema *Mending Wall* pode ser lido na íntegra no site Academy of American Poets em [Mending Wall by Robert Frost - Poems | Academy of American Poets](#).

²⁷⁵ Tradução livre de “*Through collaborative, community-engaged art, Mending Walls aims to advance social justice by connecting community members from different backgrounds in conversation to foster empathy, understanding, and healing.*” Em [Mending Walls RVA](#).

Através da arte colaborativa e envolvida com a comunidade, o *Mending Walls* tem como objetivo promover a justiça social conectando membros da comunidade de diferentes origens em conversas para promover a empatia, compreensão e cura.

Para Glass, o *We Need to Talk* é

*“uma história de reconhecimento da nossa frustração e confusão coletivas, de compreensão das nossas diferentes experiências, de prática da empatia e de cura de uma comunidade através da arte. Precisamos falar e precisamos ouvir para fazer a nossa comunidade avançar”*²⁷⁶.

Em 2022, Hamilton Glass (2022) publicou um livro²⁷⁷ que narra as origens do *projeto Mending Walls*, assim ele escreve:

O ano de 2020 foi difícil para o mundo. Em meio a uma pandemia global, os Estados Unidos enfrentaram mais um assassinato brutal de um homem negro às mãos da polícia, o que desencadeou um levante que encheu as ruas com vozes de protesto contra o racismo sistêmico na América. Com as emoções da comunidade à flor da pele e as nossas exigências agora fisicamente expressas nas paredes da cidade de Richmond através de tags, estas expressões criam e marcam um espaço para que perguntas e conversas aconteçam.

Figura 5.111:



Stencil produzido para o projeto We Need to Talk em 2020. *Mending Walls RVA*

A *Street Art* trouxe Hamilton Glass para as ruas de Richmond. No entanto, para entender o impacto deste projeto, é fundamental lembrar, ainda que brevemente, a história de Richmond e do estado da Virgínia nesse contexto.

São inúmeras as publicações sobre o estado da Virgínia e sua capital Richmond. Entre elas destacamos o trabalho de Emory Morton Thomas, *The Confederate State of*

²⁷⁶ Entrevista realizada em 16 de outubro de 2021

²⁷⁷ *Mending Walls. A Healing Public Art Project. The Origin Story.* Hamilton Glass. Published by Nohow Books, Richmond VA, 2022.

*Richmond: A Biography of the Capital*²⁷⁸. Embora escrito no final dos anos 1970, ainda é considerada a melhor obra sobre o lado não-militar da história da Confederação. Thomas faz uma descrição concisa da cidade, sublinhando o papel proeminente de Richmond em momentos revolucionários e analisando os anos de conflito, recorrendo a uma ampla diversidade de fontes, como periódicos, diários, revistas, memórias, fontes secundárias, registros do Congresso e as atas do conselho municipal, para compor um retrato detalhado da capital durante a guerra. Consideramos também a relevante contribuição de Elvatrice Parker Belsches, pesquisadora e cineasta que desenvolveu pesquisas no âmbito da genealogia e da história afro-americana, ela dedicou seus esforços à preservação e promoção da história e das contribuições dos afro-americanos na região de Richmond. Entre seus trabalhos destacamos o documentário *An Overview of Black Women in Virginia and the Battle for the Ballot*,²⁷⁹, sobre a história do voto feminino dos EUA e *Richmond Virginia (Black America Series)*²⁸⁰ publicado em 2002 pela *Arcadia Publishing* o livro faz uma narrativa do legado significativo de realizações dos residentes afro-americanos em Richmond, evidenciando as contribuições nas áreas dos direitos civis, medicina e artes. A autora ilustra não apenas sucessos individuais, mas também a resiliência coletiva e o forte compromisso com o desenvolvimento da comunidade. Este contexto histórico é essencial para compreender a influência e a importância da comunidade afro-americana na cidade.

Existe uma rica produção acadêmica sobre Richmond, especialmente sobre o período da Guerra Civil, tais como as de Mary A. Decredico, *Confederate Citadel: Richmond and Its People at War*²⁸¹, e Harry Kollatz, *True Richmond Stories: Historic Tales from*

²⁷⁸ Thomas, Emory M. *The Confederate State of Richmond: A Biography of the Capital*. LSU Press, 1998.

²⁷⁹ Este documentário foi promovido pela Biblioteca de Direito Público em comemoração da ratificação e adoção da 19ª Emenda da Constituição dos Estados Unidos da América que garantiu o direito de voto as mulheres em 1920. O vídeo pode ser assistido na íntegra em [\(55\) Elvatrice Belsches: An Overview of Black Women in Virginia and the Battle for the Ballot - YouTube](#).

²⁸⁰ Belsches, Elvatrice Parker. *Richmond, Virginia (Black History Series)*, Arcadia Publishing, 2002.

²⁸¹ DeCredico, Mary A. *Confederate Citadel: Richmond and Its People at War*. University Press of Kentucky, 2020.

*Virginia's Capital*²⁸², onde o autor selecionou diversos artigos contando a história da cidade desde os primeiros assentamentos dos ingleses na América, até os primeiros ativistas dos movimentos civis nos anos 1960.

Richmond representa um verdadeiro percurso pedestre pela história americana. A cidade abriga marcos importantes: o edifício do Capitólio, projetado por Thomas Jefferson; a sede da Confederação durante a Guerra Civil; e um dos mercados de escravos mais movimentados dos Estados Unidos.

Segundo o historiador Gregg Kimball, da Biblioteca da Virgínia, em entrevista à NPR em 7 de fevereiro de 2019, “o sistema de escravatura que conhecemos na América realmente nasceu aqui”. Para Kimball, “não se supera um legado desses da noite para o dia”. Embora haja avanços, com pessoas de diferentes etnias e raças participando da política, ainda persiste “este subtexto” da história de escravidão na cidade e no país.

Um artigo da UNESCO, escrito por Rob Corcoran²⁸³, discute as tentativas e mesmos os avanços na correção e cura das práticas racistas em Richmond, Virgínia. Já na introdução o autor reconhece que:

Poucas cidades nos EUA carregam um fardo mais pesado de feridas raciais do que Richmond, Virgínia. Desde a sua fundação nas terras da população indígena e a sua proeminência no comércio interestadual de escravos, até ao seu papel como capital da Confederação do Sul durante a Guerra Civil e a sua defesa da Resistência Maciça, a cidade tem simbolizado a história do racismo na América(Corcoran s/d:1)²⁸⁴.

Mesmo com o final da Guerra Civil e a derrota dos Confederados, as leis conhecidas como Jim Crow²⁸⁵ mantiverem em ordem a discriminação contra os negros

²⁸² Kollatz Jr, Harry. *True Richmond Stories: Historic Tales from Virginia's Capital*. Arcadia Publishing, 2007.

²⁸³ Corcoran, Rob. "Healing the Wounds of Racism: A Case Study of Richmond, Virginia." Em [Corcoran_Richmond.pdf \(collective-healing.org\)](#).

²⁸⁴ Tradução livre de *Few U.S. cities carry a heavier burden of racial wounds than Richmond, Virginia. From its founding on the land of the indigenous population and its prominence in the interstate commerce of slavery to its role as capital of the Southern Confederacy during the Civil War and its advocacy for Massive Resistance, the city has symbolized America's history of racism.*

²⁸⁵ Estas leis legalizavam a segregação racial e foram estabelecidas após a Guerra Civil durando oficialmente até 1968.

praticamente intacta (Schmith, 2022)²⁸⁶. A segregação sustentada pelas leis Jim Crow se expandiu entre os estados (especialmente os do Sul, ex confederados), mas tornou-se oficial e nacional com a decisão da Suprema Corte no caso Plessy vs. Ferguson. Nesta decisão, sete juizes do Supremo Tribunal contra um entenderam que separar negros e brancos não contradiz a 14ª Emenda constitucional que determina que todos são iguais. Segundo o entendimento do Supremo Tribunal era justo organizar a sociedade em “separados, mas iguais”²⁸⁷.

Estas leis possibilitaram a divisão e separação das cidades em bairros destinados aos negros que, na maioria das vezes, não recebiam a mesma atenção e investimentos dos governantes. Schmith (2022: 101) nota:

Em 1934, a Home Owner's Loan Coalition (HOLC) introduziu os “mapas de segurança residencial”. O princípio da redlining era que o governo usasse um sistema codificado por cores para classificar áreas urbanas em mais de 200 cidades nos Estados Unidos. Foram usadas quatro cores para classificar cada área. O verde representava as melhores áreas, que estavam em demanda e consistiam de homens profissionais. O azul classificava as áreas ainda desejáveis, onde os bairros tinham atingido o seu estado máximo, mas tinham um baixo risco de infiltração de não brancos. O amarelo tinha a classificação de definitivamente em declínio e era considerado arriscado devido ao potencial de infiltração de grupos não brancos. Por último, o vermelho era considerado perigoso, onde a infiltração já tinha ocorrido²⁸⁸.

Ainda segundo Schmith (2022), adotando este código, os residentes brancos obtinham com facilidade empréstimos para comprar propriedades em áreas valorizadas. Por outro lado, os afro-americanos residiam nas áreas que não eram elegíveis para receber empréstimos federais.

Como herança da segregação e discriminação racial em todo o país, observamos as desigualdades sociais e económicas. De acordo com o DataUSA: Richmond Virgínia,

²⁸⁶ The Impact of Historical Residential Discrimination Policies in Richmond, Virginia N. Kristian Schmidt Biden School of Public Policy & Administration, University of Delaware, Newark, DE 19716, US Em [Microsoft Word - N Schmidt 2.docx \(udel.edu\)](#).

²⁸⁷ Uma discussão sobre esta decisão pode ser encontrada em [Plessy v. Ferguson | Constitution Center](#)

²⁸⁸ Tradução livre de “*In 1934 the Home Owner's Loan Coalition (HOLC) introduces “residential security maps”. The premise of redlining was for the government to use a color-coded system to classify areas across the urban United States in over 200 cities. There were four colors used to classify each area. Green represented the best areas that were in-demand and consisted of professional men. Blue classified the still desirable areas in which neighborhoods had reached their top status, however had a low risk of non-white infiltration. Yellow had a classification of definitely declining and was considered risky due to the potential infiltration of non-white groups. Last, red was deemed hazardous where infiltration had already taken place.*”

os residentes negros em Richmond representam 44.0% da população da cidade, entre 20% (homens) a 27% (mulheres) desse grupo viviam abaixo da linha da pobreza em 2022²⁸⁹. O impacto da segregação residencial em Richmond pode ser observado no uso e oferta do sistema de saúde, educação e segurança onde o acesso a estes direitos é consideravelmente inferior entre as comunidades negras.

O empobrecimento da população cria uma moderna segregação, uma que não precisa mais de leis para assegurar a separação entre ricos e pobres. A falta de acesso a moradia, saúde e educação se traduz em desemprego ou subemprego, em população de sem-tetos espalhados pela cidade. Esse quadro não apenas se aplica aos negros, mas a toda uma camada de excluídos e transmite medo e insegurança aos demais habitantes urbanos. Também como herança e consequência desta exclusão e marginalidade, a violência policial contra os negros é alarmante, como podemos observar na tabela 8 onde 80% das pessoas encarceradas são negros em comparação com 14% de brancos. E 71% das pessoas mortas em conflito com a polícia são negras também em comparação com 14% de pessoas brancas.

Tabela 5.8:

VIOLÊNCIA POLICIAL POR RAÇA ²⁹⁰						
Categoria	Negro	Latinx	N.Am	API	Outro	Branco
População de Richmond	47%	6%				40%
Demografia do Departamento de Polícia de Richmond	33%					61%
Pessoas Presas	80%					14%
Pessoas Mortas	71%	14%				14%

Mais Disparidades Raciais em Uso de Força Letal do que 81% dos Departamentos

Fonte: Uniform Crime Report, Mapping Police Violence, LEMAS

²⁸⁹ Dados encontrados em [Richmond, VA | Data USA](#).

²⁹⁰ Tabela encontrada e traduzida de [Police Scorecard: Richmond, VA](#).

Este é apenas um pequeno resumo da história das origens do racismo e pobreza em Richmond, VA. É esta herança económica, política e social que torna possível e comum matar muitos “George Floyd”²⁹¹. Mas também, por causa de sua história, os moradores de Richmond decidiram denunciar esta situação.

Entre artistas e membros da comunidade, oficiais do governo também foram convidados a participar das discussões cívicas promovidas pelo projeto. Um destes participante foi o prefeito da cidade, Levan Stone que via nos acontecimentos e protestos resultantes da morte de George Floyd uma necessidade de questionamento que, quer se queira ou não, precisavam ser discutidos. Como Marc Ceatham, um dos artista do projeto afirma:

A arte pode ser um veículo incrível. Os murais, em particular, podem ser um meio através do qual as pessoas param, refletem, pensam e aplicam o que estão a ver externamente ao seu interior. Com esperança, a longo prazo, projetos como o *Mending Walls* permitirão que as pessoas olhem para si mesmas e também mudem a forma como veem a comunidade, revelando perspectivas que talvez nunca tivessem considerado antes²⁹².

Comentando o diálogo que teve com Auz Miles, artista e parceira do mural no projeto, Nico Cathcart descreve seu envolvimento no *Mending Walls* da seguinte forma:

Isso abalou-me profundamente em relação ao que faço como muralista. Qual é o meu papel nisto? ...falámos muito sobre como queremos garantir que o design, este mural, este processo, não seja apenas uma questão de aparência, mas sim de ação. Como podemos aproveitar esta oportunidade e transformá-la em algo que realmente ajude os ativistas nas ruas?²⁹³

Nesta mesma direção uma ativista, que estava no centro dos protestos de rua, foi convidada a dialogar com os artistas do projeto. O objetivo era novamente, através do

²⁹¹ Em 25 de maio de 2020 George Floyd foi assassinado por policia em Minneapolis após um empregado de uma loja suspeitar que ele havia utilizado dinheiro falso numa compra. “*I can’t breath*” foram as últimas palavras de Floyd e elas se tornaram motto para as manifestações contra violência policial em todo o país. Movimentos de protestos, pacíficos e violentos, se espalharam pelo país.

²⁹² Tradução livre de “*Art can be an amazing vehicle. Mural can be an amazing vehicle in which people can stop, reflect, think and apply what there are seeing outwardly inwardly. Hopefully, in the long run, projects like Mending Walls will allow people to take a look at themselves and also change the way they may be seeing the community in a new way that they never seen before.*” [Mending Walls: The Documentary | PBS.](#)

²⁹³ Tradução livre de “...it’s just shook me to my core a little bit about what I do as a muralist? What is my role in this? And how...we talked a lot about how we want to make sure that the design, this wall this process was not about the optics, it’s about action and how can we take this opportunity and turn into something that really helps the activist on the street.” [Mending Walls: The Documentary | PBS.](#)

diálogo, ter informações corretas, adquirir a percepção do outro sobre aquela situação, e a partir daí iniciar o processo de criação artística. Para aqueles que estavam nas ruas, não lhes importava a questão estética, mas sim as possibilidades de influenciar a audiência de forma correta e justa. Assim ela descreve:

E quando se trata do resultado final da arte, se estamos em comunidade, na verdade, não tenho... não tenho nada a dizer sobre como deve parecer, o que deve contar, seja o que for. Confio que as histórias que surgirão de ti serão autênticas, simplesmente porque estás em comunidade comigo e porque sei que tens estado a ouvir e estás informado. E esse é o tipo de influência que quero poder ter uns com os outros²⁹⁴.

Um dos aspectos importantes destes diálogos preliminares a conceção do projeto que será o mural, é o fato de que os envolvidos, que pareciam entender ou conhecer um ao outro, descobrem novas nuances daquela realidade que lhes parecia familiar. Como resultado, os artistas criam murais com uma significância ampliada e, portanto, mais eficazes enquanto elementos de expressão e comunicação.

As artistas Auz Miles e Nico Cathcart, após estas conversas, criaram o mural intitulado “*Liberty Leads Her People*”, cuja ideia central está em representar as diversas lutas que as mulheres lideraram como luta por liberdade, pelo voto, por direitos civis, enfim, lutas que abriram o caminho para mudanças sociais.

Figura 5.112:



Liberty Leads Her People de Auz Miles e Nico Cathcart. Cortesia do site mendingwalls.com

²⁹⁴ Tradução livre de “And when it comes to whatever the output of the art is, if we’re in community. I actually don’t... I don’t have anything to say about like what it looks, tells, whatever. I actually trust that the stories that will come out through you just because you’re in community with me and because I know you’ve been listening and because I know you’re informed. And that’s the type of like influence I want to be able to have with one another”. [Mending Walls: The Documentary | PBS](http://mendingwalls.com).

Conversando sobre o processo de criação do mural, Auz Miles afirma:

A arte tem a capacidade de fazer as pessoas refletirem sobre algo e expô-las a coisas que talvez nunca tivessem sido expostas ou com as quais nunca tivessem tido uma relação. E mesmo que não mude a sua opinião, sabes, desde que estejam a pensar nisso, isso já é o início, o começo da ação²⁹⁵.

Desta maneira, entendemos que os murais deste projeto eram inclusivos em diferentes formas. Primeiro ao reunir diferentes elementos para uma discussão sobre o tópico, segundo por se tratar de uma representação artística que provoca uma reação/discussão entre seus recetores.

Hamilton Glass observou que, com os protestos, muitas coisas foram escritas nas paredes e muros das cidades. Para ele, isto aconteceu porque as pessoas não se sentiam ouvidas nem representadas. Como artista ele não tentou apagar estas mensagens, ao contrário, a proposta do *Mending Walls* foi de iniciar e dar continuidade às conversas que estas palavras provocaram.

2 - As representações e poderes da *street art* em Richmond através do projeto *Mending Walls*.

Como vimos anteriormente, os murais têm sido criados, incentivados e utilizados pelo poder público e privado como propaganda, componente dos processos de gentrificação, entre outros. Ainda assim, ele é um meio estético de autoexpressão e resistência. E responde a um conjunto de práticas culturais que formam redes sociais locais e globais, que reclamam o espaço público e difundem ideias como forma de comunicação popular.

Originalmente, assim como o hip-hop, o rap e a dança de rua, os murais e os graffiti eram formas ilegais de apropriação de espaços abandonados, usados para transmitir mensagens de protesto e representar os marginalizados através de uma arte rápida e

²⁹⁵ Tradução livre de "Art has the ability to allow people to think about something and exposes them to something that they may never would have been exposed to or have a relationship with. And even if it doesn't change their mind, you know, but as long as they've thinking about it, that's the beginning, that's the begging to action" *Mending Walls: The Documentary* | PBS.

relativamente simples. Artistas que criam expressões artísticas urbanas em várias localidades podem formar laços sociopolíticos e estabelecer padrões de resistência artística. Isso foi evidente na música, na dança e nas artes visuais (graffiti, murais, tags). De uma subcultura, a arte urbana de rua evoluiu para se tornar uma fonte de formação de identidade coletiva.

Esta forma de comunicação se mostrou tão eficaz que passou a ser utilizada por setores sociais não-marginalizados. No entanto, mesmo que alguns artistas e as suas obras tenham se tornado altamente comercializados, a *Street Art* geralmente exemplifica uma forma de resistência política, atuando como uma grande força de mensagens sociopolíticas. Devemos ter em consideração que esta não é uma história linear. Muitas das ações envolvendo a arte de rua ocorreram e ainda ocorrem simultaneamente, a arte transgressora e ilegal convive com a autorizada e comercial. O importante para nosso estudo é que o poder de comunicação desta forma artística não é anulado, mesmo quando apropriado pelos interesses económicos e políticos das classes dominantes.

Vale ressaltar que os murais do *Mending Walls* trazem um elemento novo ao conjugar arte e ativismo associado com o patrocínio e autorização dos órgãos públicos e entidades privadas. Entendemos que o novo aqui se caracteriza pelo fato de que mesmo trabalhando dentro das redes económicas e oficiais do Estado, os murais do *Mending Walls* carregam um componente subversivo em suas criações artísticas, relacionado principalmente com a maneira pela qual são criados em contradição com as formas popularizadas de murais que embelezam os bairros e cidades revitalizadas.

Ainda que hoje ocorra uma grande procura para a pintura mural como forma de embelezamento e revitalização das cidades e, conseqüentemente, como forma de atrair turistas e visitantes para determinada área urbana, Dr. Daryl Ward, CEO da Polk Arts & Cultural Alliance, afirma que:

Não há dúvida de que, se uma comunidade cria uma série de murais, está "publicitando" algo sobre essa comunidade - a sua cultura, a sua história, a sua visão, etc. E quando as comunidades fazem isso, tornam-se locais desejáveis para viver - o que torna a gentrificação uma preocupação séria. Quanto à representação, acho que cabe à comunidade decidir quem

querem que os represente como artistas (os que pintam os murais) e quem querem que os represente como "tema" (quem está sendo retratado nos murais). Onde pode dar errado é quando um terceiro (talvez um proprietário de um negócio, talvez até um governo local) PENSA que sabe o que uma comunidade precisa/quer em termos de representação²⁹⁶.

Ainda segundo ele, podemos atribuir a popularidade dos murais na atualidade ao incremento económico que estas obras de arte trazem aos locais em que se encontram. Assim ele afirma:

Acredito que a proliferação de murais é impulsionada por alguns fatores. Por um lado, penso que os governos locais reconhecem o incentivo económico de criar algo para os turistas "verem". Também acredito que as empresas da comunidade gostam da ideia de embelezar as suas propriedades e apoiar (esperançosamente) artistas locais para o fazer. Além disso, em alguns casos, é também um movimento de base em que áreas frequentemente marginalizadas criam um sentido de pertença e orgulho comunitário (como os Wynwood Walls em Miami) ao fazerem arte que representa a sua cultura, história e visão²⁹⁷.

Para Hamilton Glass, entretanto, os murais espalhados por Richmond, resultado do seu trabalho com outros artistas, são muito mais do que um apelo económico, ou uma atracção turística. Os locais aonde os murais são criados ganham vida, outras formas artísticas se apresentam como a dança e a poesia para formar uma celebração que deixa claro o sucesso da arte pública.

Para artistas como Jason Ford, representação é importante. E importante para crianças afro-americanas verem que alguém como eles podem ser bem-sucedidos. E completa:

²⁹⁶ Entrevista concedida em 12 de dezembro de 2023 por Dr. Waryl Ward, CEO da Polk Arts & Cultural Alliance e traduzida por mim "There's no question that if a community creates a series of murals they are "advertising" something about their community - its culture, its history, its vision, etc. And when communities do that, they become desirable places to live - which makes gentrification a serious concern. As far as representation, I think that's up to the community to decide who they want representing them as artists (the ones painting the murals) and who they want representing them as "subject matter" (who's being portrayed in the murals). Where it can go sideways is when a third-party (maybe a business owner, maybe even a local government) THINKS they know what a community needs/wants as far as representation."

²⁹⁷ Tradução livre de "I think the proliferation of murals is driven by a few factors. For one, I think local governments recognize the economic incentive of creating something for tourists to "check out." I also think that community businesses like the idea of beautifying their property and supporting (hopefully) local artists in doing so. Additionally, in some cases, it is also a bottom-up movement in which areas that are often marginalized create a sense of belonging and community pride (Wynwood Walls in Miami, for example) by making art that represents their culture, history, and vision."

Trata-se de unir forças e mostrar a nossa força conjunta. E agora, mais do que nunca, ver crianças negras, crianças brancas e crianças de diferentes origens unidas na luta coletiva por um objetivo comum. Isso traz um pouco de esperança às coisas²⁹⁸.

O *Mending Walls* “Foi uma resposta ao assassinato de George Floyd e a todos os protestos e revoltas que aconteceram no ano passado”²⁹⁹, disse Glass. Basicamente, o projeto uniu parceiros e grupo de artistas de diferentes comunidades e perspectivas para colaborarem em murais, incentivando os artistas a explorarem diferenças e conversarem sobre justiça racial e social enquanto criam murais cujos temas provocam estas conversas. Glass disse que a ideia é estimular essas conversas para além dos murais e dentro da própria comunidade, ajudando as pessoas a aprofundarem esses tópicos e incentivando-as a colaborar na busca por mudança.

Atuando em diferentes áreas de Richmond — uma cidade conhecida não apenas pelo seu passado racista, mas também pela sua vida artística com galerias locais, museus e o seu Distrito das Artes — os artistas do *Mending Walls* pegaram o familiar meio da pintura e usaram-no para estimular conversas que, segundo eles, são muitas vezes consideradas desconfortáveis, como raça, história e o ambiente sociopolítico.

Figura 5.113:



Mural *Together We Rise* de Noah Scali e Alfonso Perez, onde aparecem os nomes de pessoas negras mortas pela violência policial. Fotógrafa Principal: Katrina Taggart-Hecksher | Fotógrafa Assistente: Brenda Soque Em [Gallery 3 — Mending Walls RVA](#)

²⁹⁸ Tradução livre de “It’s about coming together and showing our strength together. And now, more than ever, having the little black kids, white kids, kids from different walks of life stand together in fighting collectively for the same thing. It sprinkles a little of hope on things” [Mending Walls: The Documentary | PBS](#).

²⁹⁹ Entrevista concedida de Hamilton Glass em 2021.

Na figura 113 podemos observar um dos murais do projeto e no site do *Mending Walls*³⁰⁰ encontramos uma detalhada descrição de como e porque ele foi concebido.

O mural acabado trata da história que nos levou até onde estamos hoje, das conversas que precisamos ter agora e da oportunidade que temos de avançar para um futuro melhor. Isso exigirá esforço e absolutamente não podemos fazê-lo sozinhos, mas espero que esta peça ofereça uma visão de como podemos começar a trabalhar juntos nisso³⁰¹.

Numa entrevista ao *Yale Daily News* de 30 de janeiro de 2024, Nico Cathcart, uma dos artistas colaboradoras do *Mending Walls*, reconheceu os efeitos do projeto em sua própria perspectiva de vida. Assim ele disse ao jornal:

Eu não tinha realmente pensado nos aspetos da genealogia e da raça... Eu sou branca e europeia e tenho um nome que posso rastrear através de registos..., mas [o meu co-muralista] não pode fazer isso³⁰².

O poder de representação deste projeto vai além do que está pintado nos murais. Primeiro porque ele se inicia com uma conversa, uma discussão aberta entre os artistas de diferentes backgrounds e que vão criar o mural desde seu conceito até sua elaboração final. Segundo, porque o objetivo principal do projeto é estabelecer um espaço seguro para a discussão de temas desconfortáveis. Uma parte importante do mural não está pintado, é a parte de seu nascimento, dos debates, dos conflitos e, por fim, do entendimento. Assim, um elemento novo foi adotado para que o espectador pudesse ter acesso a esta etapa: as discussões foram documentadas, filmadas e disponibilizadas ao público através de códigos de barra para leitura online. Enfim, cada mural possui seu próprio código de barras onde o espectador tem acesso aos filmes que documentam a conceção do respetivo mural.

³⁰⁰ [Gallery 3 — Mending Walls RVA](#)

³⁰¹ Tradução livre de *"The finished mural is about the history that has led to where we are today, the conversations we need to be having right now, and the opportunity we have to move forward into a better future. It will require effort and we absolutely can't do it alone, but hopefully, this piece offers a vision of how we might start to work on this together."*

³⁰² Tradução livre de *"I hadn't really thought about the aspects of genealogy and race ... I'm White and European and I have a name that I can trace back through records ... but [my co-muralist] can't do that"* em *'A project to get people talking:' Virginia's capital heals through public art - Winter Symposium 2024* (yaledailynews.com).

Uma experiência ilustrativa desse processo interativo e inovativo do *Mending Walls* foi reunir artistas e voluntários para a criação de um dos 16 murais que iniciaram o projeto. Neste mural, os participantes foram convidados a identificar os obstáculos para alcançar justiça social. Eles então escreveram nas paredes palavras como racismo, divisão, falta de oportunidades, entre outras. Alguns usaram palavras, outros representações gráficas, mas estavam ali na parede o que eles reconheciam como obstáculos para a existência de uma sociedade justa. A seguir, toda a parede foi pintada cobrindo estas expressões, tornando possível a criação do belo, que seria o mural pintado ali. Através desta experiência verificamos que o diálogo também foi eternizado simbolicamente ao superar os obstáculos com a criação do novo e belo.

Vale lembrar também que esta necessidade de conversar surgiu ironicamente quando estávamos todos isolados resultado da pandemia do COVID. Ainda assim, os participantes do projeto se reuniam regularmente através da plataforma Zoom, nas chamadas “*Civics Talks*”. Nesses encontros eles discutiam a situação social e de acordo com Glass:

A conversa foi a parte mais importante. A ideia de fazer com que as pessoas realmente falassem sobre o trabalho e a intenção por trás dele, e não apenas sobre a estética, era o que realmente definia o projeto. Portanto, as discussões cívicas estiveram presentes desde o início³⁰³.

Os participantes do projeto reconhecem que foi criada uma conexão entre eles e, como consequência, a produção artística é mais significativa. Criou-se, através dos murais um espaço seguro para o diálogo e a ação que até então eles não tinham experimentado. Os recetores desta arte também demonstram uma forma diferente de interação, alguns deles enviam mensagens e vídeos aos artistas, explicando como se sentem diante dos murais.

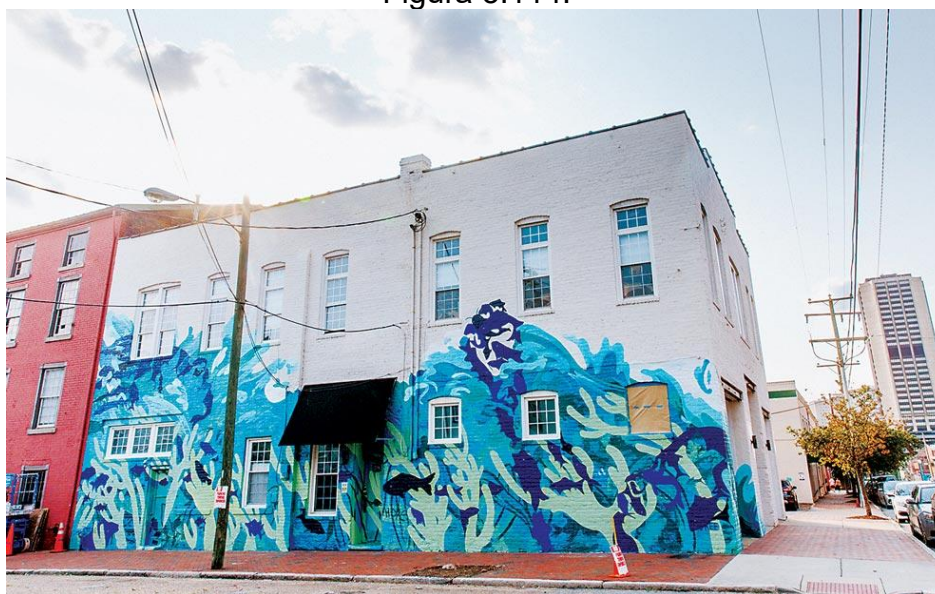
³⁰³ Tradução livre de “*The conversation was the most important part. The idea of having people really speak about the work and the intent of the work and not just the aesthetic of the work was really what the project was all about. So, the civics talks were there from the beginning*”.

Alguns artistas, diante dos protestos e outras manifestações, como Nadd Harvin³⁰⁴, questionaram-se se a arte seria o bastante, para depois afirmar que, neste momento histórico, a arte pública é a melhor forma de comunicação entre as comunidades e as pessoas que questionam esta realidade social e aspiram a transformá-la.

Um movimento que teve como ponto de partida a morte de um homem negro, suplicando por sua vida dizendo repetidas vezes “*I can’t breathe*”, encontra-se agora reunindo pessoas e comunidades diversas criando uma esperança de que estas mesmas comunidades, por tanto tempo ignoradas, possam finalmente dizer “*I can breathe*”.

Esta observação acima, foi a conclusão que chegaram Amiri Richardson’Keys e Emily Herr para criar o mural “*I can breathe*” (figura 110).

Figura 5.114:



Mural *I Can Breathe* de Emily Herr e Amiri Richardson-Keys, Richmond. Foto de Katrina Jones

Os artistas do projeto consideram suas obras abertas e sujeitas, portanto a livre interpretação dos recetores. Estes murais representam um confronto com as raízes

³⁰⁴ [Mending Walls: The Documentary | PBS.](#)

do racismo e suas consequências atuais. Para Samantha, membro da comunidade local, os murais estão em todo lugar e não podem ser evitados. Para ela:

Você vê com o canto do olho; as cores vibrantes atraem a sua atenção. A imagem ousada prende o seu olhar. É impossível não observar, impossível não parar e perguntar: Qual é a mensagem aqui? Qual é o símbolo? Acho que esse é o objetivo: ser chamativo. Mas, ao olhar mais de perto, você percebe uma mensagem subversiva e uma ideia que realmente precisamos conversar³⁰⁵.

O projeto que começou como uma iniciativa de arte de rua, hoje possui um podcast, um documentário pelo PBS premiado com um *Emmy*, um luxuoso livro de fotografias (compêndio dos murais instalados na cidade desde 2020), tem uma parceria com a Universidade de Virgínia para desenvolver material didático e treinamento para professores, entre muitas outras iniciativas.

O diálogo gerou empatia e respeito e Glass começou a criar murais nos lugares mais inesperados em Richmond. Ele relata, que recebeu uma encomenda para pintar um grande mural dentro do Museu de História e Cultura da Virgínia.

E assim ele representa os oprimidos com as bandeiras do Estados Unidos da América e da Confederação como pano de fundo (Figura 115).

Figura 5.115:



Mural de Hamilton Glass no Museu de História e Cultura da Virgínia – Foto de Hamilton Glass.

³⁰⁵ Tradução livre de “You see it out of the corner of your eyes, the bright colors draw you in. You know, the bold imagery it draws you in. You can’t not look at it. You can’t not stop and say: What is the message here? You know, what is the symbol? And I think that’s the point, you know, it’s eye catching. But then when you look at it there’s a whole subverted message and there’s a whole subverted idea that, I mean, that we need to talk about”. [Mending Walls: The Documentary | PBS.](#)

Ao utilizarem estes murais, os artistas conseguem transformá-los num tipo de "referência" para questões maiores, de modo a "iniciar conversas em vez de terminá-las." Ou como disse Dr. Heidi Powell "parece que as presenças de murais como espelhos não só refletem a paisagem física das cidades, mas também as dinâmicas sociais, culturais e econômicas que moldam essas comunidades"³⁰⁶. Ainda em sua entrevista, Dr. Powell reconhece que "os murais podem desencadear conversas e interpretações diversas, já que a arte muitas vezes fala uma linguagem emocional e simbólica. Isso pode ser tanto positivo quanto desafiador, especialmente quando se trata de parcerias entre artistas, empresas privadas e agências governamentais, já que essas colaborações muitas vezes envolvem questões financeiras e de poder".

Dr. Powell reflete a questão que nos fez escolher o *Mending Walls* como referencial para nossa pesquisa ou seja: os riscos da apropriação da arte de rua pelos poderes que, originalmente, esta arte se manifesta contra.

Para entendermos melhor caracter inovador do projeto *Mending Walls*, relembramos que em nossa pesquisa, exploramos o processo de incorporação, recombinação e ressignificação dos movimentos que compuseram o universo artístico do século XX e que culminaram com a *Street Art*, possibilitando a emergência de novas narrativas no século XXI. Vimos como não apenas os murais, mas as pinturas figurativas foram combatidas em meados do século XX dando lugar ao Expressionismo Abstrato. Se como propaganda (como no realismo soviético, ou nos stencil fascistas) ou como representação histórico cultural e educacional (como os muralistas mexicanos), o muralismo tinha como objetivo a população em geral. Após o declínio do movimento muralista, artistas, membros destas comunidades abandonadas, começaram a criar sua própria arte (como os movimento chicano, o hip-hop, o rap etc.). Também como vimos, essas iniciativas foram incorporadas e hoje vemos os murais em quase todas as grandes metrópoles, assistimos ao hip-hop receber prêmios competitivos na indústria de entretenimentos. Enfim, os graffiti e murais foram legalizados e

³⁰⁶ Entrevista com Dr. Heidi Powell diretora do departamento de pós-graduação da Faculdade de Artes da Universidade da Florida, concedida em 18 de outubro de 2023.

valorizados. O hip-hop entrou na moda e movimentou uma indústria milionária pelo que as comunidades estão mais uma vez esquecidas ou deslocadas para dar lugar ao novo.

Neste contexto, o projeto *Mending Walls* é uma referência de como equilibrar sucesso com ativismo. Também, repetindo o que afirmamos no início deste trabalho, a arte, como um ato intencional e planejado, educa enquanto arte, não enquanto atividade educativa e vai para além das representações imagéticas que exhibe. Em outras palavras, parece-nos que, ao invés de se transformar em instrumento nas mãos das instituições que critica, este projeto usa estas instituições, tais como museus, imprensa, bancos, organizações governamentais entre outros para tornar possível a realização e expansão de suas intervenções e prosseguir com o seu objetivo que é, essencialmente, estabelecer um espaço seguro para um diálogo acerca de tópicos inquietantes e desconfortáveis.

Enfim, os murais são criados para iniciar uma conversa, não para encerrá-la. Por isso, não são passivos nem conclusivos. Diferentes, portanto, dos murais que vimos até então, seu principal interesse reside na etapa anterior ao mural propriamente dito. Seu principal interesse está no diálogo que possibilitara sua concepção e elaboração. Mas, não para por aí, pois uma vez criado, os temas dos murais continuam a colocar problemas para que o espectador possa ser também sujeito do diálogo.

O projeto *Mending Walls* hoje tem murais por toda Richmond e como o próprio Hamilton Glass afirmou em sua entrevista “Não esperava que crescesse tanto e tão rapidamente. É difícil de atender todas as demandas para debates, palestras e projetos que nos chegam. Isto apenas demonstra a necessidade deste projeto. A necessidade de ter um ponto de partida para estabelecer um diálogo entre as diversas comunidades incluindo aqueles que estão no poder”³⁰⁷.

Para Glass é crucial para utilizar o seu trabalho de modo a servir o público e envolver as pessoas através da arte. Ele confia no poder da arte, que pode unir comunidades

³⁰⁷ Entrevista concedida em janeiro de 2024 via plataforma Zoom.

e promover a equidade no acesso às artes. Cada projeto que lhe é encomendado para criar uma mensagem é incorporada que conecta a obra à comunidade na qual ela está inserida e, portanto, funciona como uma ferramenta para defender e refletir sobre a existência humana. Como podemos observar através deste projeto, a Street Art mantém-se como um meio essencial de protesto para impulsionar a mudança social em comunidades marginalizadas.

O projeto *Mending Walls* é um movimento de resistência, não apenas pelas discussões que carrega, mas também pelo fato de estar obtendo sucesso financeiro suficiente para ampliar suas ações sem perder sua identidade como veículo de reflexão e ação dos excluídos. De acordo com o seu site, o *Mending Walls* recebe financiamento de várias organizações e parcerias focadas na comunidade. Entre os principais contribuintes estão a *Community Foundation for a Greater Richmond* e o *Virginia Museum of History and Culture (VMHC)*, que fornecem apoio financeiro e colaborativo à iniciativa. Além disso, o projeto conta com doações e esforços de voluntários, com oportunidades para os membros da comunidade participarem em debates cívicos e eventos de voluntariado. O projeto também colabora com organizações locais que se concentram em temas como justiça alimentar, reforma do sistema de justiça criminal e saúde mental, fortalecendo ainda mais o seu financiamento e base de recursos.

O objeto fundamental do reflexo estético é a sociedade e seu intercâmbio com a natureza. Como afirmam Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto (2011: 9) é necessário:

pensar a arte como uma manifestação do ser genérico do homem, como uma objetivação posta na realidade por ele, superando as perspectivas anteriores que procuravam definir a arte como uma faculdade humana inata ou como manifestação de uma superioridade além do humano. Ao contrário, a arte é resultado das ações dos homens sobre a natureza e a sociedade³⁰⁸.

³⁰⁸ COUTINHO, Carlos Nelson; PAULO NETTO, José. Apresentação. In: LUKÁCS, György. Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967. Organização e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 2011. p. 8-20.

Jean-Michel Basquiat ao refletir sobre a criação artista afirmou que: "Nessa altura, [um artista] era alguém que sabia desenhar, mas as minhas ideias mudaram desde então. Agora vejo um artista como algo muito mais abrangente do que isso" para completar: "Não penso em arte quando estou a trabalhar. Tento pensar na vida" ³⁰⁹.

Embora observamos esta conexão com a sua realidade, o artista deve mover-se para além desta imediaticidade. A arte, embora parta do cotidiano deve desprender-se dele. Como afirma Magalhães (2007: 27):

A configuração do artístico parte dos desejos dos indivíduos dentro de sua praxis mais rotineiras. No entanto, para que se transforme num reflexo estético tem de alçar-se à generidade, tem que transformar algo que é de início um recorte, um coágulo da cotidianidade, num processo de universalização. O reflexo estético elabora essa marca através da criação do típico daquele momento único. A partir de uma vivência individual e imediata toda a generidade humana é questionado. Em busca das satisfações que o cotidiano ainda não oferece, mas que já existem como possibilidade para o género humano".

Podemos identificar na afirmação acima a proposta dos murais do *Mending Walls* em Richmond. Eles são expressões artísticas surgidas nas necessidades daquele momento histórico, e são também um fazer histórico ao refletir a condição humana e a sua própria existência. Enfim, esses murais não são pedagógicos, não fazem história porque os artistas estão contando o seu tempo, eles fazem história porque refletem sobre o seu tempo e sobre as possibilidades de superá-lo ainda que estas soluções não existam no cotidiano. "*Toda obra de arte de valor discute intensamente a totalidade dos grandes problemas de sua época*" (Magalhães, 2007: 30).

Ao reunir artistas de diferentes culturas e etnias, Glass procurou conhecer de modo mais profundo os desafios, a riqueza e a amplitude que caracterizam as comunidades envolvidas no projeto e assim aumentar a capacidade de refleti-los esteticamente.

A configuração dos murais dependerá sempre do ponto central escolhido pelos artistas envolvidos em sua criação. Ainda segundo Magalhães (2007: 31):

A essência da obra de arte será obtida, então, pela organização artística do "mundo", realizada a partir do movimento que carregar todas as tensões e contrastes. Os elementos

³⁰⁹ Tradução livre de "At that point, [an artist] was somebody who could draw, but my ideas have changed since then. Now I see an artist as something a lot broader than that" e "I don't think about art when I'm working. I try to think about life." Em [Jean-Michel Basquiat \(jean-michel-basquiat.org\)](http://jean-michel-basquiat.org).

indispensáveis a concepção e ao momento histórico fixado estão em relação recíproca com as condições histórico-sociais do género e artístico – pessoais.

Assim sendo, embora uma obra de arte deva ser compreendida por ela própria, conhecer a biografia do artista, especialmente pelo caráter do projeto *Mending Walls*, pode facilitar a análise da obra. Como já esclarecemos, os murais deste projeto trazem dois elementos novos, O primeiro é que os artistas envolvidos são deliberadamente escolhidos por suas diferenças para provocar uma discussão mais profunda que será refletida na criação artística. Segundo, os espectadores têm acesso a estas informações através das instalações de códigos de barra nos murais, possibilitando, assim, que o receptor da arte conheça o processo e as razões de criação daquele mural específico. Novamente, embora este não seja um ponto indispensável para compreensão da obra de arte, estas características demonstram uma preocupação com a recepção dos murais que vai além do reflexo estético.

2.1 - *Mending Walls*: Um projeto que inova ou está apenas "Remendando as Paredes"?

Por tudo que expusemos neste e nos capítulos anteriores, consideramos o projeto *Mending Walls* fundamental para mostrar que a arte de rua não serve somente como uma plataforma para a expressão criativa, mas também desempenha um papel crucial na promoção da justiça social, na reflexão sobre questões existenciais e na defesa dos direitos das comunidades marginalizadas. Embora, nos últimos anos, muitas pesquisas sobre murais e a arte de rua tenham sido desenvolvidas, acreditamos que ainda há muito mais a ser estudado sobre este fenómeno. Acreditamos também que a relevância do nosso objeto está em estabelecer o que o projeto *Mending Walls* trouxe de transformativo para a arte mural. E neste sentido podemos afirmar que ao estabelecer diálogos e comunicar mensagens acessíveis a todos na arena pública, seu mural se torna um veículo poderoso para promover mudanças positivas e inspirar ações coletivas em prol de um mundo mais justo e inclusivo. O *Mending Walls* não apenas embeleza o ambiente urbano, mas também estimula conversas importantes sobre questões sociais e raciais. Além disso, ao envolver a comunidade

no processo criativo e proporcionar uma plataforma para expressão e diálogo, o projeto fortalece os laços sociais e promove a coesão comunitária.

Jane Golden (2002)³¹⁰ ao estudar os murais da Filadelfia afirmou que na década de 1980 ocorreu a institucionalização dos murais quando estes foram incorporados pelas grandes organizações que podiam ofertar os fundos necessários para a sua realização. Segundo ela, ao receber estes patrocínios muitos dos murais perderam suas origens populares. Alguns artistas conseguiram continuar a trabalhar envolvendo as comunidades como um importante componente de sua obra. Ainda segundo Golden por muito tempo e em muitas cidades é comum que os murais sejam apenas superficialmente reconhecidos pelas comunidades aonde se localizam e normalmente não recebem muita importância para além daquela que eles embelezam os bairros e comunidades. Diferente desta forma popularizada dos murais, os moradores das comunidades envolvidas no *Mending Walls* são também seus criadores, isto é, participam ativamente da concepção e execução dos murais. Estes, por sua vez, contam histórias. Estas são histórias do passado combinadas com o presente, e reclamando um futuro possível com a superação da discriminação racial, social e econômica.

Esta relação com a comunidade observada por Golden nos murais da Filadelfia foi mantida e expandida por Hamilton Glass trazendo elementos inovadores na arte mural.

Primeiramente, o projeto *Mending Walls* surgiu em resposta a questões sociais contemporâneas, particularmente a injustiça racial e o racismo sistêmico nos Estados Unidos. Como vimos, ele nasceu com o movimento *Black Lives Matter* e busca promover a cura, a compreensão e a conversa sobre desigualdades raciais por meio de esforços artísticos colaborativos. Ao contrário do muralismo mexicano, o *Mending Walls* não é patrocinado pelo Estado, mas é impulsionado pela comunidade, focando no diálogo entre artistas diversos e as suas experiências vividas. Vimos também, que

³¹⁰ Golden, J., Scobey, D. M., Rice, R., & Kinney, M. Y. *Philadelphia murals and the stories they tell*. Temple University Press. 2002.

seus murais se diferem dos que estão popularizados em área gentrificadas que, embora embelezem as áreas urbanas, perderam seu compromisso com as comunidades.

No contexto do muralismo mexicano, os murais destacam-se por apresentarem narrativas amplas, complexas e frequentemente alegóricas que abordam eventos históricos, a herança indígena e ideais socialistas. Em contraste, observou-se que nas zonas urbanas revitalizadas, os murais tendem a privilegiar a estética, sem necessariamente estabelecer uma conexão significativa com as comunidades aonde são instalados. Por sua vez, o projeto *Mending Walls* enfatiza a colaboração entre artistas e membros de comunidades com origens raciais, culturais e sociais diversas. Neste projeto, os murais adotam uma abordagem mais conversacional e pessoal, refletindo as discussões entre os artistas e membros da comunidade acerca de questões de raça, identidade e justiça. A ênfase não recai sobre narrativas históricas grandiosas, mas sim sobre histórias que são íntimas e intimamente ligadas à comunidade. Além disso, os murais promovem um diálogo com o espectador, em vez de veicular uma mensagem política direta.

Podemos afirmar também, pelo que exploramos no capítulo primeiro, que os muralistas mexicanos tinham como objetivo educar e empoderar as massas, e os seus murais frequentemente refletiam lutas e ideais coletivos. Os artistas eram vistos como líderes culturais que guiavam a consciência pública, com os murais funcionando frequentemente como uma comunicação pedagógica e unidirecional de ideologia. Por outro lado, observamos através de nossas entrevistas que muitos dos muralistas contemporâneos não veem uma relação direta entre a sua arte e os acontecimentos ligados as comunidades aonde se localizam, embora considerem a arte um veículo de comunicação e liberdade. Diferente de ambos, o projeto *Mending Walls* enfatiza o envolvimento da comunidade e visa promover conversas diretas sobre justiça social. Ao associar artistas de diferentes origens, os murais refletem processos colaborativos e perspectivas diversas. O foco reside nas experiências partilhadas e na empatia, em vez de transmitir uma única ideologia política.

Embora alguns elementos do projeto possam ser encontrados em outras iniciativas, os murais do *Mending Walls* destacam-se por serem centrados na comunidade e por requererem a colaboração de vários artistas de origens diferentes. Eles focam no diálogo e na empatia para discutir questões sociais contemporâneas, além de visarem não apenas embelezar os espaços, mas também abordar e desafiar as desigualdades sociais. Através do uso de códigos de barra, de caminhadas e passeios de bicicleta guiados, entre outras atividades projeto incentiva os espectadores a participarem em diálogos significativos, em vez de apenas consumirem a arte de forma passiva.

É importante ressaltar que fazendo esta forma de arte e ativismo, os murais não perdem seu valor enquanto arte, pois não se limitam a imediaticidade. Este é o caminho escolhido pelos artistas envolvidos para expressar certa realidade histórica e social. Eles não copiam a realidade nem ensinam verdades, mas enquanto obra de arte estes murais refletem momentos destas realidades, numa síntese entre passado e futuro, apontando as possibilidades para sua superação.

Para o artista Noah Scalin:

Transformar o passado racial não resolvido que estamos enfrentando é essencial. Se, como estamos fazendo em Richmond, conseguirmos efetuar essa transformação, acredito que o que fazemos em Richmond começará a replicar-se organicamente pelo país e pelo mundo³¹¹.

Por todas as razões expostas neste capítulo, consideramos os murais do projeto *Mending Walls* como uma iniciativa bem-sucedida e singular que utiliza a arte pública para iniciar uma conversa sobre o passado e apontar para o futuro, estabelecendo uma nova dinâmica nos processos de criação e receção da arte. Para os artistas envolvidos, os murais vão além de simplesmente embelezar as cidades, como muitos dos murais contemporâneos, e não se propõem a educar as comunidades, como no muralismo mexicano, ou a fazer propaganda, como na arte pública fascista.

O projeto *Mending Walls* aborda questões contemporâneas como racismo sistemático e injustiça social, refletindo as tensões e desafios enfrentados por comunidades

³¹¹ Tradução livre de “Transform the unhealed racial past and we are confronting, and if we can, not can, we are, if we are doing this in Richmond, I feel like it’s fractal that what we do in Richmond is going to organically start replicating across the country and across the globe”. [Mending Walls: The Documentary | PBS](#)

marginalizadas. Ele representa uma nova direção no muralismo, enfatizando a narrativa coletiva e a experiência vivida. O *Mending Walls* não só enriquece o espaço urbano, mas também provoca diálogos sobre identidade, pertencimento e justiça.

Vale ressaltar que, embora possamos observar em outros movimentos algumas das características acima mencionadas, Hamilton Glass inovou ao reunir todas elas no projeto *Mending Walls* e, após quatro anos desde sua fundação o projeto se expandiu para outros estados do país tais como Pensilvânia, Florida, e outros permanecendo fiel aos seus princípios originais.

Uma das formas mais eficazes pelas quais o projeto *Mending Walls* mantém o envolvimento da comunidade em Richmond é através da promoção de vários passeios de bicicleta e caminhadas guiadas. Estas atividades permitem explorar áreas emblemáticas de Richmond, como *Jackson Ward* e o *Museum District* onde se encontram parte dos murais. Ao integrar narrações detalhadas com os murais apresentados ao longo dos percursos, os participantes têm a oportunidade de uma experiência imersiva, que enriquece a compreensão não apenas da arte em si, mas também das histórias e contextos socioculturais que ela representa.

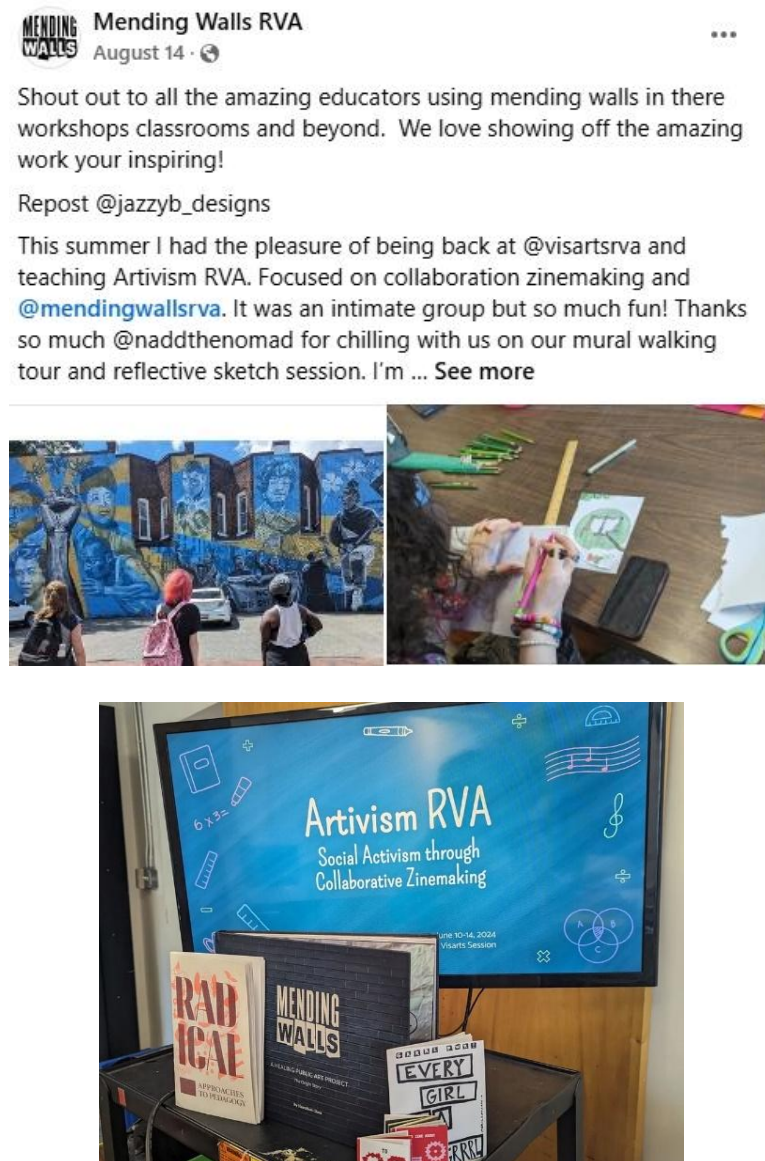
Figura 5.116:



Mapa das visitas guiadas aos murais do projeto *Mending Walls*. Fonte: [MAP — Mending Walls RVA](https://www.mendingwallsrva.com)

Uma outra forma de manter o dinamismo do projeto é a parceria com escolas e professor que atendem workshops com o projeto e usam os murais como instrumentos educativos. Estes workshops são realizados em diversos estados reproduzindo os objetivos originais do projeto de iniciar uma conversa através da arte mural. Como exemplo, podemos observar recentemente publicado no Facebook do *Mending Walls*:

Figuras 5.117 e 118:



Publicação do *Mending Walls* no Facebook celebrando a participação de professor no projeto. Publicado de 14 de agosto de 2024. (4) Facebook

Em uma outra publicação no dia 30 de janeiro de 2024 ilustra como o projeto tem se ramificado e crescido não apenas nas ruas, mas em discussões dentro das universidades.

Figura 5.119



Exibição de documentário “*We need to talk*” na Universidade Estadual da Pensilvânia. Foto de @psuartsarch. Publicado no Facebook em 30 de janeiro de 2024.

A exibição do documentário *We Need to Talk* na Universidade Estadual da Pensilvânia foi acompanhada da criação do mural “*Mending Walls*” pelo estudante Adl “Ko” Balogun,

“É realmente difícil encontrar o seu caminho se você não tiver algum tipo de representação visual do que deseja fazer”³¹², disse Balogun ao explicar que se inspirou em sua irmã mais nova que aspira uma dia trabalhar com Arte Terapia.

³¹² Tradução livre de “It’s really hard to find your way if you don’t have some kind of visual representation of what you want to do.” Em [Penn State iteration of ‘Mending Walls’ mural to be unveiled April 12 | Penn State University \(psu.edu\)](https://www.pennstate.edu/news/penn-state-iteration-of-mending-walls-mural-to-be-unveiled-april-12).

Figura 5.120:



Mending Walls mural criado por Adl "Ko" Balogun na Universidade Estadual da Pensilvânia – Foto de Penn State. Creative Commons [Penn State iteration of 'Mending Walls' mural to be unveiled April 12 | Penn State University \(psu.edu\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

O projeto *Mending Walls*, que tem como objetivo promover a arte e a comunidade, se conecta de maneira significativa com a discussão sobre racismo sistêmico, especialmente no contexto das relações raciais e da inclusão. Os murais criados no âmbito do *Mending Walls* frequentemente apresentam narrativas e vozes de comunidades historicamente silenciadas, oferecendo uma plataforma para expressar experiências e lutas relacionadas ao racismo e exclusão. Esses murais não são apenas uma forma de arte visual, mas também uma forma de ativismo, ajudando a educar o público sobre as injustiças e a promover um diálogo sobre a reparação e a reconciliação. Assim, *Mending Walls* se torna um espaço de resistência e esperança, onde a arte serve como um catalisador para a mudança social e para a superação das barreiras impostas pelas desigualdades sociais.

Segundo Bakhtin³¹³ nenhuma voz é isolada; todas as vozes estão em diálogo umas com as outras. Ou seja, qualquer obra de arte é influenciada por e responde a outras vozes e contextos históricos. No projeto *Mending Walls* esta relação se torna ainda mais clara. Isto é, a dialogicidade, proposta por Bakhtin, se manifesta na interação entre o artista, a obra e o público. A arte não é apenas uma expressão individual, mas também uma resposta e um engajamento com o contexto social, político e cultural em que é criada. Também, utilizando a teoria de polifonia do autor, observamos que as diversas vozes coexistem criando interpretações e significados múltiplos das obras murais enriquecendo não somente o diálogo entre seus agentes, mas também a experiência estética.

Os murais do *Mending Walls* são, portanto, segundo Bakhtin, um espaço dialógico que amplifica vozes marginalizadas, promovendo o diálogo sobre questões como raça, gênero e classe social.

Também Herbert Marcuse (2013)³¹⁴, explora a ideia de como a arte pode servir como um meio de resistência e libertação, enfatizando o seu potencial para inspirar o pensamento crítico e desafiar o status quo. Marcuse argumenta que a arte pode despertar um sentido de possibilidade e transcendência, levando à mudança social.

Em sua obra *Teoria Estética* (2015) Adorno³¹⁵ desenvolve suas ideias sobre a experiência estética e o papel da arte na sociedade. Ele argumenta que a arte pode ter um papel emancipador, desafiando as convenções sociais e promovendo a reflexão crítica. Segundo ele a arte tem uma função crítica e pode desafiar as convenções sociais. Adorno afirmava que a verdadeira arte deve ser capaz de provocar reflexões profundas e desconstruir as ideologias dominantes, contribuindo assim para a emancipação social. O que estes filósofos tem em comum é a afirmação do poder político das artes, em nosso caso, mais especificamente, da arte mural.

³¹³ Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich. *The dialogic imagination: Four essays*. University of Texas Press, 2010.

³¹⁴ Marcuse, Herbert. *One-dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. Routledge, 2013.

³¹⁵ Adorno, Theodor W. *Teoría estética: Obra completa 7*. Ediciones Akal, 2015.

Assim, entendemos que os murais do *Mending Walls* assumiram a responsabilidade de iniciar e provocar discussões que transformaram e transformam tanto os artistas quanto os espectadores em participantes ativos do processo artístico, ao mesmo tempo em que produziram e produzem uma arte que, a partir da individualidade, busca alcançar a universalidade da condição humana.

CONCLUSÃO

*As tiazinha se assusta, vandalismo ela vê
Lembrei do invisível que a tela finge não ver*

*Dexa os menino pixar, memória mais por viver
Licença que a nossa história nós mesmo tem que escrever!
Graffiti, bob skate não faz só por enfeite
Sugere que ele te esconde embaixo do tapete*

Nocivo Shomon, Bonde Pesado.³¹⁶

A pintura mural pode se apresentar em diversas maneiras, sejam as suas formas abstratas ou figurativas, sejam as suas motivações pessoais, políticas ou mero entretenimento; em todos os casos, como vimos nos capítulos anteriores, os murais são investidos de poder não apenas em sua produção, mas, e talvez principalmente, na sua recepção pelos espectadores visitantes ou membros da comunidade aonde são instalados.

Quando os murais foram entendidos como um movimento artístico através do Muralismo Mexicano suas manifestações e objetivos eram claros. Como vimos no primeiro e segundo capítulos, o muralismo tinha caráter pedagógico e propagandista que podem ser verificados não apenas no exemplo do México com os Três Grandes, mas também na Itália Fascista e na ex-União Soviética.

Após esta fase, o muralismo patrocinado pelos órgãos públicos entrou em certo declínio para ressurgir como expressões das minorias e comunidades marginalizadas na vida urbana. Assim vimos, ainda que brevemente, o graffiti e os murais das comunidades latinas e afro-americanas estampadas em diversos bairros não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo.

Durante esse período, notamos a ascensão das vozes marginalizadas por meio da arte de rua, incluindo tags, graffiti e murais, bem como através da música e da dança, como o hip hop/rap. Essas formas artísticas emergiram de grupos marginalizados e

³¹⁶ Fernando Soares Pereira, mais conhecido pelo seu nome artístico Nocivo Shomon é um rapper, tatuador e grafiteiro brasileiro. [Nocivo Shomon Lyrics, Songs, and Albums | Genius](#)

estabeleceram um modo de vida alternativo ao "oficial", criando uma estética representativa desses grupos sociais. Elas desempenharam um papel crucial na criação e afirmação de suas identidades culturais.

Originariamente, a arte urbana, tal como a ação de seus criadores e recetores, era subversiva e, por muitas vezes, ilegal. O graffiti era sinónimo de vandalismo e os murais apareciam em áreas não autorizadas. Os grupos de jovens que cantavam e dançavam nas calçadas e ruas criaram uma estética que não escondia a realidade em que viviam e, portanto, mostravam a vida urbana, suas crueldades e violência. Estes grupos sociais usaram as artes para serem vistos e ouvidos. Como canta o artista Nocivo Shomon citado acima “*As tiazinha se assusta, vandalismo ela vê Lembrei do invisível que a tela finge não ver*”.

Como exploramos nesta pesquisa, esses artistas, originalmente, não aspiravam transformar suas intervenções urbanas em arte, ao contrário, *Street Art* absorveu muito do espírito rebelde das culturas skate e punk.

As discussões acerca das origens e da função da arte de rua são intrinsecamente complexas. Conforme abordado no primeiro capítulo, a *Street Art* foi empregue como um instrumento de liberdade e educação durante o período revolucionário no México. Contudo, também foi utilizada como uma forma de ativismo e propaganda pelo regime fascista de Mussolini na Itália. A trajetória da estética reflete o processo de desenvolvimento humano, de modo que a produção artística e o conhecimento a ela associado estão diretamente vinculados à praxis cotidiana.

Neste contexto mais amplo, o movimento muralista chicano, surgido na década de 1960, emerge como um exemplo notável da interação entre ideias sociopolíticas e arte em espaços públicos. Este movimento ganhou especial relevância na Califórnia, Texas e Novo México, onde mexicanos-americanos e imigrantes mexicanos, frequentemente marginalizados, começaram a utilizar os murais como uma ferramenta de expressão para buscar uma representação mais equitativa e inclusiva

na sociedade. As vozes que anteriormente eram frequentemente silenciadas encontraram nos murais um meio poderoso de comunicação e protesto.

A expansão do movimento contou com o apoio crucial de ativistas estudantis, que ajudaram a disseminar mensagens e informações para o público em geral, tanto alfabetizado quanto analfabeto, através de cartazes e murais. Estes murais, criados nos diferentes bairros (bairros Chicanos), surgiram como uma resposta direta às condições sociais, económicas e políticas desafiadoras enfrentadas pela comunidade Chicana. Os murais não eram apenas obras de arte; eram manifestações de resistência e resiliência, refletindo as aspirações e as lutas de uma comunidade que buscava afirmar sua identidade e direitos.

A popularidade dos murais públicos deveu-se em grande parte à sua acessibilidade e capacidade de comunicação. Eram obras que todos podiam ver e entender, pertencendo a toda a comunidade, e serviram como uma vitrine para a identidade e história de um segmento frequentemente esquecido da sociedade. Influenciados pelo movimento *Black Power*, especialmente na demonstração de orgulho e fortalecimento cultural, os murais ajudaram a informar o público sobre as diversas lutas enfrentadas pela comunidade Chicana, enquanto reforçaram a importância da expressão cultural como um meio de reivindicação e transformação social.

Esta arte visual e performática se espalhou pelas cidades como gritos por justiça social. Ainda que seus artistas e suas manifestações não fossem de ativismo, não obstante, ela conseguiu catalisar as vozes dos marginalizados e, mais do que uma representação, esta arte passou a significar a identidade destes grupos.

As formas de produção artística à disposição do artista desempenham um papel ativo na construção da obra de arte. Nesse sentido, as ideias, os valores do artista, eles próprios construídos socialmente, são mediados pelas convenções e culturais de estilo, linguagem, género e vocabulário estético (Wolff, 1982, p.76)³¹⁷.

³¹⁷ Wolff, Janet. *A Produção Social da Arte*. Tradução: Waltensir Dutra. Zahar Editores Rio de Janeiro. 1982.

Não há, como vimos, uma separação entre o indivíduo e a sociedade, o que o artista cria é uma expressão de seu mundo e da humanidade em geral. Por isso mesmo, tais manifestações não puderam ser ignoradas.

Se, por um lado, esta arte de rua começou a se proliferar, por outro, o preconceito e o desconhecimento fizeram com que parte da sociedade temesse o confronto com esta realidade ali representada. O poder público tentou reprimir, sem sucesso, tais manifestações, para depois, modificando sua postura, abraçar e mercantilizar esta arte e seus artistas.

Como exemplo desta mercantilização e do apelo artístico do gênero, de acordo com o site Worldmetrics, a indústria do hip hop/rap vai movimentar cerca de trinta milhões de dólares em 2025³¹⁸. Em 2022, o hip-hop/R&B foi o gênero mais popular nos EUA, representando aproximadamente 28,7% do consumo total de música em todos os formatos, incluindo *streaming*, vendas físicas e downloads digitais. Vale lembrar que a influência do hip-hop se estende para além da música, como mercadorias, filmes, moda, entre outros. O hip-hop influencia toda uma camada social através das redes sociais e, por isso, recebe também patrocínios de marcas famosas³¹⁹.

Quanto as representações visuais como o graffiti e os murais, vimos, nos capítulos três e quatro, como estas expressões artísticas foram transformadas ou utilizadas na renovação das cidades. Num movimento curioso, artistas rebeldes, como Banksy, encontraram lugar (com ou sem a sua aprovação) em museus, galerias e leilões de arte. Vimos também que a *Street Art* foi, e ainda é, um instrumento poderoso e eficaz nos processos de gentrificação. Consideramos aqui não apenas os murais, mas também a arquitetura como uma forma de arte que, segundo Glancey (2001: 7) “em sua melhor forma, a arquitetura, que é diferente do mero edificar, eleva nossos

³¹⁸ Projeção feito pelo site [Hip Hop Industry Statistics Statistics: Market Data Report 2024 \(worldmetrics.org\)](https://www.worldmetrics.org) que analisa entre outros dados, o poder das mídias sociais na divulgação do gênero musical.

³¹⁹ O site da RIAA – *Recording Industry Association of America* oferece inúmeros e atualizados dados sobre a indústria musical nos EUA e aponta o hip-hop como sendo gênero musical mais seguido através da média social. [Music Scores A Gold Record on The Social Media Charts | MusicWatch Inc.](https://www.riaa.com/music-scores-a-gold-record-on-the-social-media-charts/)

espíritos e nos emociona; na pior, ela nos diminui, apesar de nunca poder realmente fazê-lo”³²⁰.

É necessário dizer que muitos de seus artistas, como observamos em nossas entrevistas, não veem a relação da arte como instrumento gentrificador, mas sim como forma de sobreviver (sobrevivência dos artistas e das comunidades representadas) ao movimento inevitável de revitalização das cidades. Entre todas as entrevistas realizadas para esta pesquisa, é predominante o entendimento que a *Street Art* e a gentrificação são dois elementos distintos. A maioria dos entrevistados evitou discutir o fenômeno da gentrificação, enfatizando a presença da arte de rua como uma conquista para os artistas e as comunidades. Como Tiffany Van Wieren³²¹, coordenadora do Programa *Arts in Medicine* em Lakeland, Florida, observa que:

Ser uma comunidade que valoriza as artes aumenta a saúde e o bem-estar da comunidade, tornando-a um lugar melhor para viver, impulsionando assim forças econômicas, como habitação e emprego. Entre os cidadãos comuns, penso que há uma compreensão de que a arte de rua nos faz sentir bem!

Como afirmamos no início dos nossos trabalhos, o artista responde aos problemas e crises de seu tempo histórico a partir de sua subjetividade, e mesmo vivendo os mesmo eventos históricos, eles apresentam diferentes soluções.

Por não relacionarem a arte de rua com o processo de gentrificação, estes artistas e recetores veem nessa parceria com o poder público e entidades privadas como oportunidades de realização profissional, ao mesmo tempo em que transmitem suas mensagens. Mais uma vez, ressaltamos o sujeito, seja ele o criador ou o recetor da arte, realiza sua posição teleológica de modo consciente, mas não tem condições de prever todos os condicionamentos e todas as consequências de sua atividade.

Uma parte comum nas entrevistas colhidas para este estudo foram as manifestações de solidariedade para com os excluídos e, ao mesmo, a concordância de que algo

³²⁰ Glancey, Jonathan. *A História da Arquitetura*. São Paulo: Edições Loyola, 2001

³²¹ Trecho da entrevista concedida em 30 de dezembro de 2023 e traduzida por mim do original “*Being a community that values, the arts increase the health and wellness of the community, and makes it a better place to live, thus driving economic forces, such as housing and employment. Among everyday citizens, I think there’s an understanding that street art makes us feel good!*”

deveria ser feito para que as áreas empobrecidas das cidades pudessem ser recuperadas oferecendo segurança aos seus moradores e visitantes. A discussão sobre a arte se afasta da discussão sobre os processos de gentrificação.

Entre os 21 artistas entrevistados, 19 se pronunciaram a favor da revitalização das áreas urbanas como uma necessidade imperativa. Um se opôs ao processo de gentrificação, e um se absteve da discussão alegando falta de conhecimento sobre os detalhes do programa além de pintar o mural que lhe foi encomendado.

Entre os dez espectadores entrevistados, visitantes das áreas gentrificadas que não tiveram relação direta com o processo de gentrificação, seis observam positivamente os projetos de revitalização da cidade. Para eles, a falta de segurança e o abandono destas áreas provocou o seu esvaziamento e, portanto, com a presença da administração pública e dos investidores privados estas áreas urbanas ganham vida, fomentam a economia criando oportunidades para os habitantes da cidade em questão. Quando indagados sobre a remoção dos mendigos e moradores de rua, ou mesmo da demolição das favelas para estabelecimento dos novos projetos, uma resposta comum foi não haver outra saída. Quatro dos entrevistados, embora aproveitem das áreas revitalizadas, reconhecem que o processo foi violento e desconsiderou os residentes locais fazendo uma limpeza social. Para eles, foi um processo para esconder a pobreza, e não para solucioná-la.

Os vinte entrevistados que trabalham na área artística compreendem que ter uma voz neste processo é importante. Para eles, os artistas e os que trabalham com as artes em geral deveriam ter participação ativa nas discussões sobre os processos de revitalização urbana. No entanto quinze dos entrevistados acreditam poder representar e ser a voz dos excluídos nas discussões sobre a gentrificação. Para eles, é a presença da arte, em suas diversas formas, que vai humanizar as áreas revitalizadas. Cinco dos entrevistados, embora admirem as obras artísticas presentes nas áreas revitalizadas, se preocupam com a mercantilização da arte de rua e seu consequente esvaziamento de significado.

Entre os entrevistados, destacamos a presença do artista de rua Hamilton Glass. Entre conversas e encontros durante a execução de projetos murais, entrevistamos Hamilton Glass em dois momentos. No primeiro nosso objetivo era entender como surgiu e o que tornava o *Mending Walls* tão singular. Num segundo momento, observamos como o projeto vem se desenvolvendo atingindo seus objetivos e, simultaneamente, alcançando sucesso económico.

Os artistas urbanos organizados pelo projeto *Mending Walls* vão se apropriar do poder público e realizar parcerias privadas, continuando a criar o entendimento e a colaboração entre pessoas e comunidades de diferentes origens e formações sociais. O poder da arte de rua aparece, neste caso, não apenas como reflexo do fenómeno social, mas como criador deste mesmo fenómeno.

Esta arte de rua tem lugar privilegiado na expressão da subjetividade, da personalidade, ela, nas palavras de Belmira Magalhães (2007: 22) “Significa a escolha que uma subjetividade realiza sobre a forma de tratar os conflitos que estão diretamente ligados à própria personalidade e à sua generalidade.” Assim, a génese de qualquer expressão artística, sua criação e recetividade, é radicalmente histórica. Ainda segundo Magalhães (2007: 25) embora os universos “façam parte de uma unidade enquanto pensar artístico sobre o cotidiano, apresentam desenvolvimentos específicos porque dependem da própria realidade histórica.”

Entendemos, então, que os murais, como manifestação artística, refletem sobre o seu tempo e sobre as possibilidades de superação, ainda que não sejam vistos desta maneira. Ou como exemplifica Magalhães (2007: 28):

A capacidade de ver Guernica representa refletir sobre a condição humana, que eleva aquele a que presenciou; mesmo que nem todos os homens possam ver e entender o quadro, só o fato de ter sido produzido e visto por uma pequena parte da humanidade torna o mundo diferente, porque eleva as possibilidades de toda a humanidade.

A arte de rua, em todas as suas formas como murais, graffiti, e outras expressões artísticas públicas, atua como um meio de recuperar e reviver valores humanos essenciais que foram importantes no passado. Esses valores podem incluir aspectos como a comunidade, a resistência, a identidade cultural e a justiça social. Ao mesmo

tempo, essa arte não é apenas uma repetição do passado, mas uma reinvenção ou adaptação dessas tradições e valores na perspectiva de novas forças que estão moldando o futuro.

Diante da complexidade e riqueza da arte de rua, observamos que ela serve não apenas como um espelho da sociedade, mas também como uma ferramenta de transformação. Seja através de murais, graffiti ou outras formas de expressão, esses trabalhos artísticos capturam e refletem as experiências, lutas e aspirações das comunidades, muitas vezes marginalizadas, que os produzem. Embora essas manifestações tenham surgido como formas de resistência e visibilidade, elas também evoluíram, sendo cada vez mais reconhecidas e até mesmo incorporadas em processos de gentrificação e mercantilização urbana.

No entanto, é crucial reconhecer que a arte de rua permanece, em sua essência, um meio poderoso de comunicação e empoderamento. Ela continua a ressoar com as questões contemporâneas, oferecendo uma plataforma para vozes que frequentemente permanecem silenciadas. Ao longo dos tempos, essas formas de arte não apenas documentaram a história e a identidade das comunidades, mas também inspiraram mudanças sociais e culturais, destacando a importância da expressão artística como uma forma de diálogo e reflexão.

Assim, enquanto a arte de rua continua a evoluir e a se adaptar às novas realidades, ela mantém um papel central na construção e afirmação de identidades culturais e na promoção de um senso de comunidade. Através da sua capacidade de desafiar e engajar, essa arte não apenas revive valores humanos essenciais do passado, mas também se projeta como um veículo de esperança e renovação para o futuro, moldando as paisagens urbanas e os corações das pessoas que nelas vivem.

Em outras palavras, esta investigação evidenciou como o muralismo, desde o seu surgimento no século XX, tem sido uma poderosa ferramenta de expressão social, cultural e política, refletindo as tensões e contradições da sociedade em diferentes

momentos históricos. O estudo dos murais, desde o Realismo Social até à Street Art contemporânea, revela uma transformação contínua que mantém, no entanto, elementos centrais de resistência e ativismo.

Por fim, acreditamos que esta pesquisa contribui para a compreensão do muralismo como um fenômeno histórico e social dinâmico, que continua a desempenhar um papel central na formação e contestação de narrativas urbanas contemporâneas. O ressurgimento dos murais nas cidades atuais, como exemplificado pelo projeto *Mending Walls*, reafirma o poder transformador da arte pública, destacando que, mesmo diante das pressões da indústria cultural e do mercado, a arte pode permanecer um veículo eficaz para a justiça social e o ativismo político.

Embora existam contribuições acadêmicas relevantes sobre o muralismo e sua relação com o poder política, a nossa pesquisa inova ao aprofundar a análise do paradoxo vivido pelos artistas de rua contemporâneos, que simultaneamente enfrentam o sucesso comercial e os desafios de manterem suas obras como expressões de resistência. Ao examinar de forma crítica como a arte de rua é apropriada por interesses econômicos, contribuindo para a elitização das áreas urbanas, nossa investigação propõe uma nova perspectiva sobre a dialética entre arte e gentrificação

Além disso, nossa pesquisa traz uma abordagem interdisciplinar que combina estudos de urbanismo, políticas culturais e economia criativa com a história da arte, oferecendo uma leitura ampliada do impacto da arte pública nas transformações urbanas e sociais. Ao conectar a emergência de projetos como *Mending Walls* com os processos de exclusão urbana, a pesquisa destaca como os murais podem ser, simultaneamente, símbolos de inclusão e agentes da reconfiguração das cidades. Além disso, ao focar no papel da arte como ferramenta de justiça social, nosso trabalho destaca a capacidade transformadora da arte pública em contextos contemporâneos, oferecendo uma leitura crítica do seu impacto nas cidades, nas comunidades e nas lutas sociais atuais.

Enfatizando as ambiguidades do sucesso dos artistas de rua e a análise das tensões entre a autonomia artística e as pressões do mercado, em vez de ver a arte de rua apenas como resistência ou conformidade, nossa pesquisa explora suas contradições, oferecendo uma visão mais complexa sobre o papel da arte pública no contexto atual. Assim, nossa investigação procura enriquecer o debate ao trazer novos entendimentos sobre como a arte pode tanto reforçar quanto contestar as desigualdades sociais e espaciais nas cidades contemporâneas.

Referências Bibliográficas e Fontes

Bibliografia

- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar; 1ª edição, 1985.
- _____. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 5th Edição, 2002.
- _____. *Teoría estética: Obra completa 7*. [S.I.] Ediciones Akal, 2015.
- ANREUS, Alejandro et alii. *The social and the real: political art of the 1930s in the western hemisphere*. University Park, PA; Pennsylvania State University Press 2006.
- ANREUS, Alejandro, GREELEY, Robin A. and FOLGARAIT, Leonard. *Mexican Muralism: A Critical History*. California: University Press, 2012.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- _____. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994.
- AVRAMIDIS, Konstantinos e TSILIMPOUNIDI, Myrto (Editors) *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*. New York: Routledge, 2017.
- BAILEY, J., FLYNN, A., & HENRY, N. *Pandemics and systemic discrimination: Technology-facilitated violence and abuse in an era of COVID-19 and antiracist protest*. In *The Emerald international handbook of technology-facilitated violence and abuse* (pp. 787-797), [S.I.] Emerald Publishing, 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e a Filosofia da Linguagem*. 12a. Edição, São Paulo: HUCITEC, 2006.
- _____. *The Dialogic Imagination: Four essays*. [S.I.] University of Texas Press, 2010.
- BELGRAD, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.
- BELSCHES, Elvatrice Parker. *Richmond, Virginia*. Charleston, SC: Arcadia Publishing, 2002.
- BEN-GHIAT, Ruth. *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*. London: University of California Press, 2001.
- BENGTSEN, Peter. *The Street Art World*, Lund: Lund University, 2014.

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTLEY, Meghan, "The Federal Art Project: Intentions, Goals, and Legacy". *Honors Theses*. 1668. <https://digitalworks.union.edu/theses/1668m> 2018.
- BERMAN, Greta. *The lost years: mural painting in new york city under the works progress administration's federal art project, 1935-1943*. New York: Garland Pub., 1978.
- BRAUN, E., & SIRONI, M. *Mario Sironi and Italian modernism: art and politics under fascism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- CHAMBERS, Eddie. *The Routledge Companion to African American Art History*. New York: Taylor & Francis 2019.
- CHARLOT, Jean. *The Mexican mural Renaissance, 1920 – 1925*. New Haven, Yale University Press, 1963.
- COCKCROFT, Eva. "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War" In: *Art Forum International*, Vol. 12, Nr. 10, June, 1974.
- O'CONNOR, F; THAW, V. (org) *Jackson Pollock. A Catalogue Raisonne of Paintings, Drawings, and Other Works*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- COFFEY, Mary K. "All Mexico on a Wall': Diego Rivera's Murals for the Ministry of Public Education." In *Mexican Muralism: A Critical History*, edited by Alejandro Anreus, Leonard Folgarait, and Robin Adèle Greeley, 56-74. Berkeley: University of California Press, 2012.
- _____. *Corporate Patronage at the Crossroads: Situating Diego Rivera "Rockefeller Mural" Then and Now*. Bloomsbury, NY 2019
- COUTINHO, Carlos Nelson; PAULO NETTO, José. Apresentação. In: LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932 - 1967*. Organização e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2011.
- CURLEY, John J. *A conspiracy of images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the art of the cold war*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DECREDICO, Mary A. *Confederate Citadel: Richmond and Its People at War*. Lexington: University Press of Kentucky, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

- _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. (Humanitas).
- _____. *O Que Vemos, O Que nos Olha*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998.
- DOSS, Erica. *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995
- DRIBEN, Leila. *La Generación de la Ruptura y sus Antecedentes*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 2012.
- ECO, Umberto (Org.). "A beleza dos monstros" In: *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ENGELS, Friedrich, *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Tradução de Leonardo Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 9th edição 1984
- FARO, Renato Souza. *The Branding of Porto Maravilha: Reimagining Spaces, Memory and Culture in Post-Olympics Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado apresentada na Radboud Universiteit em março de 2017 encontrada em <https://theses.ubn.ru.nl/server/api/core/bitstreams/2fb55fd5-22f2-405c-a792-522e832ed068/content>.
- FRASCINA, Francis. *Pollock and After. The Critical Debate*. London and New York: Routledge, 2nd edition 2000.
- FREDERICO, Celso. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: Editora da UFRN, 2005.
- GLANCEY, Jonathan. *A História da Arquitetura*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- GREENBERG, Clement, "Avant-Garde and Kitsch," In: *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1965.
- _____. Towards a Newer Laocoon in *Pollock and After. The Critical Debate*. London and New York: Routledge; 2nd edition 2000.
- GOLDEN, J., SCOBAY, D. M., RICE, R., & KINNEY, M. Y. *Philadelphia murals and the stories they tell*. Spain: Temple University Press, 2002.
- GONÇALVES, R. Clement Greenberg. "O Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria." In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, 2013.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. [S.I.] Hackett Publishing Company Inc. 1978.
- GRIEVE, Victoria. *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press, 2009.

- HARRIS, Jonathan. *Federal Art and National Culture: The Politics of Identity in New Deal America*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio (1830)*. Trad. de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1995
- HELLER, Agnes Lukács y la Sagrada Família, in Féér, Heller, Radnoti, Tamas & Vadjá, *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- HOPPE, BLANCHE e NEVES. Ilaria, Ulrich e Pedro S. *Urban Art: Creating the Urban with Art: Proceedings of the International Conference at Humboldt-Universität zu Berlin 15-16 July 2016*. Urban Creativity.org, maio 2018.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (editors). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- JAMESON, F. "The Twin Sources of Realism: Affect, or, the Body's Present." In: *The Antinomies of Realism*. Londres e New York: Verso, 2013.
- KARJANEN, D. J. *The Servant Class City: Urban Revitalization Versus the Working Poor in San Diego*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- KARMEL, Pepe (editor)c1. Jackson Pollock: Interviews, articles and reviews. The Museum of Modern Art, NY, 1999 Em 22 de janeiro de 2024 Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews (moma.org).
- KIRSCHKE, Amy H. *Aaron Douglas: Art, Race, and the Harlem Renaissance*. Jackson: University Press of Mississippi; 2nd edition, 1995.
- KOLLATZ Jr, Harry. *True Richmond Stories: Historic Tales from Virginia's Capital*. Virginia: Arcadia Publishing, 2007.
- KONDER, Leandro. *O marxismo na batalha das ideias*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- KOSTELANETZ, Richard. *SoHo: The Rise and Fall of an Artists' Colony*. New York, Routledge, 2003.
- LAFARGUE, Paul. *O Direito à Preguiça*. São Paulo: Editora Claridade, 2003.
- LAZZARO, Claudia, and CRUM, Roger J., eds. *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
- LEES, L., SHIN, H. B., and LÓPEZ-MORALES, E.: *Planetary Gentrification*, John Wiley & Sons, Cambridge, Malden, 2016.

- LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro, 2011.
- _____. *Writings on cities*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
- _____. *Reflections on the politics of space*. In R. Peet (Ed.), *Radical geography* (pp. 339–352). London: Methuen and Co. 1977.
- LEWISOHN, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. New York, NY: Abrams, 2008.
- LYNCH, Maureen. SoHo - From Boho to Bobo: The business establishments of West Broadway City University of New York ProQuest Dissertations Publishing, 2011. 1507929. Em 30 de abril de 2024 SoHo—From Boho to Bobo: The business establishments of West Broadway - ProQuest
- LINDEMAN, ASHLEY. *L'Arte Murale: Modern Italian Muralism in the Age of Fascism, 1932–1945*, Tese de doutoramento apresentada em 2022. Florida: Florida State University https://purl.lib.fsu.edu/diginole/Lindeman_fsu_0071E_17507.
- LUKÁCS, Georg. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: *MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LUKÁCS, Georg. *A estética de Hegel*. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932 - 1967*. Organização e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- _____. *Estética*, v. I. Barcelona: Ed. Grijalbo, 1974.
- _____. *Estetica 1: La peculiaridad de lo estetico*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1982.
- LUSANE, Clarence. "Rap, race, and politics." *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York and London: Routledge, 2004.
- MADDEN, D.J. *Revisiting the end of public space: Assembling the public in an urban park*. *City & Community*. 2010, 9(2), de <https://doi.org/10.1111%2Fj.1540-6040.2010.01321.x> em 25 de fevereiro de 2023
- MAGALHÃES, Belmira. *Da Impossibilidade da Festa à Festa Possível*. Alagoas: EDUFAL/ FUNDEPES, 2007
- MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial. O Homem Unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- _____. *One-dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. London and New York: Routledge, 2013.
- MARX, K ENGELS, F. *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844.Terceiro Manuscrito*. *Manuscritos Econômico-Filosóficos (marxists.org)* de 08/11/2007. Em 25 de julho de 2024.

- MARX, K. *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Obras Escolhidas*. Roma: Editori Riuniti, 1976.
- _____. *A Ideologia Alemã*. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MENDOZA STRAFFON, Larissa, *Art in the Making. The Evolutionary Origins of Visual Art as a Communication Signal*, Tese de Doutorado, Leiden University, 2014. URL: <http://hdl.handle.net/1887/28698>
- MILIOTES, Diane. *What May Come: The Taller de Gráfica Popular and the Mexican Political Print*. [S.I.] The Art Institute of Chicago/Yale University Press, 2014.
- MOREIRA, Clarissa da Costa. *A cidade contemporânea entre a “tabula rasa” e preservação: cenários para o Porto do Rio de Janeiro*. São Paulo: Unesp, 2004.
- PATTERSON, Jody. *Modernism for the Masses: Painters, Politics, and Public Murals in 1930s New York*. NewHaven and London: Yale University Press, 2020.
- PAZ, Octavio. *Los Privilegios de la Vista: arte de Mexico. México, D.F.:* Fondo de Cultura Económica, 1987 Los privilegios de la vista: arte de México : Paz, Octavio, 1914- : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive
- POLANYI, Michael. *Personal knowledge: Towards a post-critical Philosophy*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005.
- RAFFEL, Amy. *Art and Merchandise in Keith Haring’s Pop Shop*. New York: Routledge, 2020
- RICCIARINI, Marco e LA PLACA, Silvia. *Street Art nei luoghi dello sport: il cambiamento percettivo per riqualificare gli ambienti marginali*. In STREET ART Disegnare sui muri. Organizado por Antonella di Luggo e Ornella Zerlenga. La scuola di Pitagora editrice 2020.
- RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio, *Pintura Callejera Chilena: Manufactura Estética y Provocación Teórica*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2011.
- ROAZEN, Paul. *Cultural Foundations of Political Psychology*. New York, Routledge: 2017.
- ROSE, T. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: University Press of New England, 1994.
- ROSS, C. L., and BOSTON, T. D. (Eds.). *Inner City: Urban Poverty and Economic Development in the Next Century*. London and New York: Routledge, 2017.
- SANDLER, Irving. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Praeger, 1970.
- SAUNDERS, Frances S. *Who paid the piper: The CIA and the cultural Cold War* [S.I.] Granta Books, 1999

- SCHREIBER, Rebecca. *Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2008.
- SERRÃO, Vítor. *A Produção Artística e a História da Arte Face à Globalização. Conceito, criação e Fruição das Artes no Início do Século XXI*. 2012. Em [https://www.academia.edu/30650379/A produção artística e a História da Arte face à globalização conceito criação e fruição das artes no limiar do século XXI](https://www.academia.edu/30650379/A_produção_artística_e_a_História_da_Arte_face_à_globalização_conceito_criação_e_fruição_das_artes_no_limiar_do_século_XXI), Em 03 de outubro de 2024.
- SEGAL, Joes. *Art and Politics: Between Purity and Propaganda*. Amsterdam University Press, 2016. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d4tzzd>. Em 18 de fevereiro de 2024.
- SHAPIRO, David & Cecile *Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting*. USA: Cambridge University Press, 2009.
- _____. *Abstract Expressionism: A Critical Record*. USA: Cambridge University Press, 1990.
- SIQUEIROS, David Alfaro. "Manifesto of the Union of Mexican Workers, Technicians Painters and Sculptors," in *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, edited by Dawn Ades, 323-324. New Haven: Yale University Press, 1993.
- SIRONI, Mario. "Manifesto Della Pittura Murale." *La Colonna* 5 February, 1909.
- SKINNER, Jonathan, and JOLLIFFE, Lee. *Murals and Tourism*. Philadelphia, PA: Routledge, 2017.
- SMITH, Anthony D. *National Identity* (originalmente publicado em London: Penguin Books, 1991) de National identity : Smith, Anthony D : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive em 28 de fevereiro de 2023.
- STEIN, Philip. *Siqueiros: His Life and Works*. New York: International Publishers, 1994.
- STEIN S. *Capital city: Gentrification and the real estate state*. London/New York: Verso Books. 2019.
- TAVARES, Maria Augusta. *Os fios (in)visíveis da produção capitalista: informalidade e precarização do trabalho*. São Paulo: Editora Cortez, 2004.
- TAVARES, Marcos Antonio. *Trabalho informal: da funcionalidade à subsunção ao capital*. Bahia: Edições UESB, 2008.
- TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Tradução Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Ed. da UNESP, 2008.
- THOMAS, Emory M. *The Confederate State of Richmond: A Biography of the Capital*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998.

WOLFE, Betram. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. New York: Cooper Square Press 2000.

WOLFF, Janet. *A Produção Social da Arte*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

YOUNG, Alison. *Street Art World*. London: Recktion Books, 2016.

Artigos em Periódicos

BANERJEE T. The Future of Public Space: Beyond Invented Streets and Reinvented Places. *Journal of the American Planning Association*, 67(1), 9–24 (2001).

BRETON, André and RIVERA, Diego, “Manifesto Towards a Free Revolutionary Art”. In: *Partisan Review*, 6 (Fall 1938)

BURKE, Shane Michael. "5 Pointz down: the New York District Court ruling on 'Graffiti Mecca': Jonathan Cohen et al. v G&M Realty LP et al., Case No 13-CV-5612 (FB)(JMA) (EDNY 2013)." *Queen Mary Journal of Intellectual Property* 4, no. 3 (2014): 226-235.

BURSTOW, Robert. Interviews. Art on Politics in Frieze Issue 18, 06/09/1994. *On Art and Politics* | Frieze Em 02 de fevereiro de 2024.

ESTEBANEZ, Jean et RAAD, Lina. Les Indésirables. *Géographie et Cultures* No. 98 - 99. Editions L'Harmattan Paris. 2016

GOLUB, L. A Critique of Abstract Expressionism. *College Art Journal*, 14(2), 142–147. [golub-abex.pdf \(timothyquigley.net\)](#) 1955.

GOULD, Ellen e O'REGAN Katherine M. How low income neighborhoods change: Entry, exit, and enhancement – ScienceDirect NYU, Wagner Graduate School and Furman Center, NY, United States, 2011 *How low income neighborhoods change: Entry, exit, and enhancement* – Science Direct Em 19 de julho de 2023.

CHEN, M. et alli, Urbanization and vulnerable employment: Empirical evidence from 163 countries in 1991–2019. *Cities* Volume 135, April 2023. Urbanization and vulnerable employment: Empirical evidence from 163 countries in 1991–2019 (sciencedirectassets.com) Em 19 de julho de 2023.

HARRIS, Jo Ann – The Walls of Wynwood. Medium 06 de outubro de 2019. *The Walls of Wynwood, Florida. How an old rundown neighborhood was...* | by Jo Ann Harris, Writer of Daily Musings | Storymaker | Medium Em 23 de julho de 2023.

PIÑERO, Gabriela A. El tránsito entre el proyecto de un “Arte Americano” (1920- 1930) y la fórmula de un “Arte Latinoamericano” (1950-1970) *A Contra Corriente*. Vol. 11, No. 2, 2014.

RIGGLE, Nicolas Alden. "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Volume 68, Issue 3 August 2010

SCHLEIFER, Marc. Art and Socialist Realism. In: *Monthly Review Magazine*. Vol. 15, No. 7: November 1963.

Artigos e Catálogos eletrônicos

ALBINATI, Mariana Luscher. Cultura e planejamento urbano na Zona Portuária carioca uma articulação utilitária. 2017 *Revista Metrópolis* Em e-metropolis #29 | artigo 2 (emetropolis.net)

ALEXIS, Manis. The Art of Gentrification The Art of Gentrification (marinalexisart.com) Site do artista em 23 de julho de 2023.

AMORIM, Gabriel de Avellar. Muros Ocupados: A Arte do Muralismo como Estratégia de Propaganda. I Encontro Internacional de Estudos da Imagem 07 a 10 de maio de 2013 – Londrina-PR Em 22 de junho de 2021, <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Gabriel%252520de%252520Avellar%252520Amorim.pdf>

ANDREOU, A. Defensive Architecture: Keeping Poverty Unseen and Deflecting Our Guilt. *The Guardian*. Anti-homeless spikes: 'Sleeping rough opened my eyes to the city's barbed cruelty' | Homelessness | *The Guardian* Em 18 de julho de 2023

APEL, Dora. Diego Rivera and the Left: The Destruction and Recreation of the Rockefeller Center Mural, 1999 / Em 22 de junho de 2021, <https://hcommons.org/deposits/download/hc:22568/CONTENT/diego-rivera-and-the-left.pdf/>

AZUELA DE LA CUEVA, Alicia. Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (35), 109-144, 2008. Em 23 de junio de 2021, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004&lng=es&tlng=es

BAKRATSA, F. The Perception Of Fear Conditioning Urban Space. 51st Congress of The European Regional Science Association: New Challenges for European Regions and Urban Areas in *A Globalised World*. Barcelona, Spain LouvainLa-Neuve. 'The perception of fear conditioning urban space' (econstor.eu) Em 18 de julho de 2023.

BAZIN, Jérôme. Socialist Realism and Its International Models In Vingtième Siècle. *Revue d'histoire* Volume 109, Issue 1, 2011, pages 72 to 87 Em 23 de junho de 2021 <https://www.cairn-int.info/journal-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2011-1.htm>

- BÉANCE Catalog Em 12 de fevereiro de 2023 Backjumps Exhibition catalogue on Béance
- BENGTSEN, P Sanctioned “Street Art” and the fossilization of urban public space. Conference paper, 2017. Em https://www.academia.edu/33799260/Bengtson_P._2017_.Sanctioned_street_art_and_the_fossil
- BEYES, Timon Uncontained: The art and politics of reconfiguring urban space. *Culture and Organization*, 16:3, 229-246, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1080/14759551.2010.503499>
- BLANCHE, Ulrich. Street Art and related terms. SAUC - *Street Art and Urban Creativity*, 1(1), 32 - 39. 2015 <https://doi.org/10.25765/sauc.v1i1.14>
- _____. Keith Haring - a Street Artist? SAUC - *Street Art and Urban Creativity*, 2(1), 6 – 18, 2016. <https://doi.org/10.25765/sauc.v2i1.39>
- BRAVO, Monica. “The Last Word in Direct Naive Realism” Diego Rivera, Edward Weston, and Pulquerías. *American Art* Volume 34, Number 1, 2020. <https://doi.org/10.1086/709414>
- BRITA, Tania di. The Disappearance/Virtualisation of Graffiti and Street Art. SAUC - *Street Art and Urban Creativity*, 5(2), 6 – 17, 2020. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i2.168>
- BROWN-SARACINO, Japonica. Explicating Divided Approaches to Gentrification and Growing Income Inequality - *Annual Review of Sociology* 2017 43:1, 515-539 Em 10 de fevereiro de 2024
- CALDEIRA, Tereza Pires do Rio. Opinião • Novos estudos. CEBRAP (98) • Mar 2014 SciELO - Brazil - Qual a novidade dos rolezinhos? espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo Qual a novidade dos rolezinhos? espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo Em 18 de Julho de 2023.
- CEDENO, Janneth Aldana. Arte y política. Entre propaganda y resistencia. *Anuario Colombiano de História Social y de la Cultura*, 2010. Em 23 de junho de 2021, de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-24562010000200009
- CORCORAN, Rob. Healing the Wounds of Racism: A Case Study of Richmond, Virginia. *The UNESCO Slave Route Project: Healing the Wounds of Slavery* Corcoran_Richmond.pdf (collective-healing.org)
- COSTA, Luizan Pinheiro da Pichação: expressionismo abstrato e caos urbano. *Revista Internacional de Folkcomunicação* v. 3, n. 6, 2008. Em 23 de junho de 2021 de, <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/516/349>
- COUTO, Maria de Fatima M. Duas Visões sobre a Pop Art: Clement Greenberg e Arthur Danto. Em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp->

<content/uploads/2013/11/Duas-vis%C3%B5es-sobre-a-Pop-Art-Clement-Greenberg-e-Arthur-Danto-F%C3%A1tima-Couto.pdf>

- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Chicago; Graham Foundation for *Advanced Studies in the Fine Arts*; Cambridge, MA; London; MIT Press, 1996. [http://www.openbibart.fr/search/request?q=publisher:\(Chicago;%252520Graham%252520Foundation%252520for%252520Advanced%252520Studies%252520in%252520the%252520Fine%252520Arts;%252520Cambridge,%252520MA;%252520London;%252520MIT%252520Press\)](http://www.openbibart.fr/search/request?q=publisher:(Chicago;%252520Graham%252520Foundation%252520for%252520Advanced%252520Studies%252520in%252520the%252520Fine%252520Arts;%252520Cambridge,%252520MA;%252520London;%252520MIT%252520Press))
- DIPIETRO, Kristen. “The Influence of Murals on Gentrification.” *The Influence of Murals on Gentrification*, 2018. Em 11 de março de 2024 [The Influence of Murals on Gentrification | Kristen DiPietro - Academia.edu](#)
- DOSS, Erika. *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*. University of Chicago Press, 1991. Em 20 de junho de 2021, <https://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=o1tZpr06WPcC&oi=fnd&pg=PA1&dq=Abstract+expressionism+aesthetic&ots=mhqVuEntTC&sig=DuOXWvPIHCgUDW9AC2Eb2RulpJg%23v=onepage&q=Abstract%252520expressionism%252520aesthetic&f=false>
- DREON, Roberta. Was Art as Experience Socially Effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* V-1 | 2013 Pragmatism and Creativity. Em 22 de janeiro de 2024, [ejpap-606.pdf](#)
- EBERT, Teresa L. “THE AESTHETICS OF INDETERMINACY: THE POSTMODERN DRIP PAINTINGS OF JACKSON POLLOCK.” *The Centennial Review* 22, no. 2 (1978): 139–63. Em 19 de janeiro de 2024 <http://www.jstor.org/stable/23738393>
- FABRIS, Annateresa. Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material.*, 2004. Em 23 de junho de 2021 <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/v655wrntgYvckFFPQQC7ygj/?lang=pt>
- FILIPPI, Mauro. Street Art is dead. Again, and again. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 5(2), 84 – 90, 2020. <https://doi.org/10.25765/sauc.v5i2.206>
- FREITAS, Maria Helena R. S. Histórias que as Paredes Contam O Muralismo como Forma de Comunicação Alternativa na Cidade de Setúbal (1974-2014) Instituto Universitário de Lisboa, 2018. file:///home/chronos/u-11606fc27acf9a1à22098e80d03aeab8fa9cca9/MyFiles/Downloads/PhD_Maria_Sousa_Freitas.pdf
- FULLER, Daniel. John Wilson’s Lost Mural: Remembering *The Incident* Burnaway, 14 de janeiro de 2020. John Wilson’s Lost Mural: Remembering The Incident - Burnaway Em 04 de fevereiro de 2024

- GILBERT, Gregory. The Intersection of Abstract Expressionist and Mass Visual Culture— An Historiographic Overview. *Arts* 2023, 12, 64. Em 22 de janeiro de 2024 <https://doi.org/10.3390/arts12020064>
- GOESCHEN, Ulrike. From Socialist Realism to Art in Socialism: The Reception of Modernism as an Instigating Force in the Development of Art in the GDR, *Third Text*, 23:1, 45-53, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1080/0952882090278666>
- GREENBERG, Clement. "Towards a Newer Laocoon" in *Partisan Review*, 1940. [Laocoon.pdf \(finalsite.net\)](#)
- GROYS Boris. The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde. In: Günther H. (eds) *The Culture of the Stalin Period. Studies in Russia and East Europe (formerly Studies in Russian and East European History)*. Palgrave Macmillan, London, 1990. https://doi.org/10.1007/978-1-349-20651-3_7
- GULDBERG, Jørn. Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period. In: Günther H. (eds) *The Culture of the Stalin Period. Studies in Russia and East Europe (formerly Studies in Russian and East European History)*. Palgrave Macmillan, London, 1990. https://doi.org/10.1007/978-1-349-20651-3_8
- HEINICH, Nathalie. Abordagem Pragmática a um Novo Paradigma Artístico. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/mR8Qvdt4MMns5PTN6pkQvqC/?lang=pt#>
- JOHNNSON, G.A. (2002). The Invisible and the Unpresentable: Barnett Newman's Abstract Expressionism and the Aesthetics of Merleau-Ponty. In: Tymieniecka, AT. (eds) *The Visible and the Invisible in the Interplay between Philosophy, Literature and Reality*. Analecta Husserliana, vol 75. Springer, Dordrecht. de https://doi.org/10.1007/978-94-010-0485-5_11 em 28 de fevereiro de 2023
- KWON, Miwon. Public Art and Urban Identities. 2015. Em 22 de junho de 2021, de http://urgentimagination.front.bc.ca/wp-content/uploads/2015/09/MiwonKwon_Public-Art-andUrban-Identities.pdf
- LAVRINEC, Jekaterina. From a 'blind walker' to an 'urban curator': initiating 'emotionally moving situations' in public spaces, *Limes: Borderland Studies*, 4:1, 54-63, 2011. <https://doi.org/10.3846/20290187.2011.577176>
- LÉTINEM, Sanna. "New Public Monuments: Urban Art and Everyday Aesthetic Experience", *Open Philosophy*, vol. 2, pp. 30-38, 2019. <https://doi.org/10.1515/opphil-2019-0004> <https://doi.org/10.1515/opphil-2019-0004>
- LEVINE, Lucie - Was Modern Art Really a CIA Psy-Op? Disponível em <https://daily.jstor.org/was-modern-art-really-a-cia-psy-op/>

- LESSA, Sérgio, - Reprodução e Ontologia em Lukács. Disponível em:
<https://www.sergiolessa.net/>
[https://b8798a67-b1f1-4006-95f0-95f02a0e0a3411dd.filesusr.com/ugd/4c396a_598006d1d907411dbc](https://b8798a67-b1f1-4006-95f02a0e0a3411dd.filesusr.com/ugd/4c396a_598006d1d907411dbc) Acesso em 23/07/2021
- _____. A centralidade ontológica do trabalho em Lukács --Disponível em:
https://b8798a67-b1f1-4006-95f0-a0e0a3411dd.filesusr.com/ugd/4c396a_598006d1d907411dbccf7eb110d18f98.pdf
- LICHT, D. F. and Persson, K. Hostile Urban Architecture: A Critical Discussion of the Seemingly Offensive Art of Keeping People Away. *Etikk I Praksis- Nordic Journal of Applied Ethics*, 11(2), 27-44. 2017 *View of Hostile urban architecture: A critical discussion of the seemingly offensive art of keeping people away* (ntnu.no) Em 18 de julho de 2023.
- LIMONAD, Ester. Contra o Urbanismo Inóspito: Desconstruindo o Porto Maravilha. Universidad de Barcelona. Em <https://doi.org/10.1344/ara2022.265.39293>
- LOVO, Anastasio. Vlady: un rebelde en el corazón de Nicaragua. Em <https://www.laotrarevista.com/2020/07/anastasio-lovo/>
- MARQUARDT, Virginia H. The American Artists School: Radical Heritage and Social Content. *Art. Archives of American Art Journal* Volume 26, Number 4 1986 Em 20 de janeiro de 2024, *The American Artists School: Radical Heritage and Social Content Art | Archives of American Art Journal: Vol 26, No 4* (uchicago.edu)
- MARTINS, Solismar Fraga. Turismo, gentrificação urbana e (des) alojamento local na cidade de Lisboa- Portugal. UFSM, Geografia Ensino e Pesquisa. Santa Maria, v. 23 e39 2019. Em 3 de março de 2024 *Golden Visa Estatísticas e Números — Portugal em 2024* (globalcitizensolutions.com)
- McKERRROW, Raymie E. Visions of society in discourse and art: The failed rhetoric of social realism, *Communication Quarterly*, 41:3, 355-366, 1993. <https://doi.org/10.1080/01463379309369895>
- MCKINNISH; Terra, WALSH; Randall e WHITE; T. Kirk, *Who gentrifies low income neighborhoods?* Center for Economic Studies, Bureau of the Census, 4600 Silver Hill Road, 2K132F, Washington, DC *Migrants11_29_07* (census.gov) Em 18 de julho de 2023.
- MOLYNEUX, John. *The Dialectics of Art* Monthly Review Foundation New York, 2019. Recuperado em 23 de junho de 2021 de, <https://mronline.org/2019/07/09/the-dialectics-of-art/>
- PERŠAK, Nina e RONCO, Anna di, *Urban space and the social control of incivilities: perceptions of space influencing the regulation of anti-social behaviour*. Springer

- Science+Business Media B.V., part of Springer Nature 2017 Urban space and the social control of incivilities: perceptions of space influencing the regulation of anti-social behaviour (researchgate.net) Em 20 de julho de 2023
- PETRAS, James. The CIA and the Cultural Cold War Revisited. 1999. Disponível em: <https://monthlyreview.org/1999/11/01/the-cia-and-the-cultural-cold-war-revisited>
- PETRUS, Stephen. *From Gritty to Chic: The Transformation of New York City's SoHo, 1962-1976* Microsoft Word - sohorevised.doc (sohomemory.org)
- PIMENTEL, Marcia. Zona portuária: revitalizações e marcas históricas. 23 de outubro de 2011. Em Zona portuária: revitalizações e marcas históricas (rio.gov.br)
- PINDER, David. Interventions: Art, Politics and Pedagogy. *International Journal of Urban and Regional Research*. Volume 32, Issue 3, 2008. DOI <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2008.00810.x>
- PIO, L. *Cidade e Patrimônio nos Projetos Corredor Cultural e Porto Maravilha*. *Revista Húmus*. 4 (10), 55-65. 2014. 2360-7567-1-PB-libre.pdf (d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net)
- RAFIE, Timur Alexander El. Wolfgang Paalen's Transational Art Magazine. First published in: Stella Rollig, Andreas Neufert (Ed.): Wolfgang Paalen. The Austrian Surrealist in Paris and Mexico, Vienna, 2019 Em 20 de janeiro de 2024 Wolfgang Paalen's Transnational Art Magazine DYN | Timur Alexander El Rafie - Academia.edu
- REAGAN, Michael Bayea. The Crisis Without Keynes: The New York Fiscal Crisis Revisited. The Gotham Center for New York City History. A Crisis without Keynes: the 1975 New York City Fiscal Crisis Revisited — The Gotham Center for New York City History Em 10 de fevereiro de 2024
- _____. "Reagan, Michael, Capital City: New York in Fiscal Crisis, 1966-1978" dissertação de doutorado apresentada na Universidade de Washington em 2017. Reagan_washington_0250E_17396.pdf
- ROSS, Sheryl Tuttle. Art Propaganda: The Many Lives of Picasso's Guernica. *Biblos*, n. s. XI, 2014. http://dx.doi.org/10.14195/0870-4112_11_19
- RODRIGUEZ, Marc. Latino Mural Cityscapes: A Reflection on Public Art, History, and Community in *Chicago after World War II*, 2011. file: file:///home/chronos/u-11606fc27acf9a1à22098e80d03aeab8fa9cca9/MyFiles/Downloads/EthniCities_Rodriguez.pdf
- RUBIM, S. R. F., & OLIVEIRA, T. A relação entre a realidade social e as representações régias. *Diálogos*, 20(2), 2016. de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/34570>
- SANTAMARINA, Virginia. Social Realism in Contemporary Mural Painting: Conservation, Tourism, and Identity of Contemporary Community Art. Chapter: 2

Publisher: Apple Academic Press, 2017. Em 22 de junho de 2021, de https://www.researchgate.net/publication/323151113_SOCIAL_REALISM_IN_CONTEMPORARY_MURAL_PAINTING

- SANTOS, José Deribaldo Gomes dos. Entre o agradável e o pseudoestético: uma dialética própria do campo da arte. *Repertório*, Salvador, ano 24, n. 36, p. 278-299, 2021 em 27 de fevereiro de 2023 de [Entre_o_agradavel_e_o_pseudoestetico_uma_dialectic.pdf](#)
- SANTOS JUNIOR, Orlando; WERNECK, Mariana; RAMOS NOVAES, Patricia. Contradições do Experimento Neoliberal do Porto Maravilha no Rio de Janeiro. *Revista de Urbanismo*. Santiago, n.42, p.1-16, jun. 2020. Disponível em https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0717-50512020000100102&lng=pt Em 01 de maio de 2024.
- SHARP J, Pollock V, Paddison R. Just Art for a Just City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration. *Urban Studies*; 42(5-6):1001-1023, 2005.
- SHKUDA, Aaron. *The Artist as Developer and Advocate Journal of Urban History* 2015 41:6, 999-1016 <https://doi.org/10.1080/00420980500106963>
- SCHMIDT N. Kristian. *The Impact of Historical Residential Discrimination Policies in Richmond, Virginia* Biden School of Public Policy & Administration, University of Delaware, Newark, DE 19716, 2022 US Em Microsoft Word - N Schmidt 2.docx (udel.edu)
- SOUSA, D. R. de. O Realismo em Lukács - sua visão e concepção de arte: breves considerações. *Signótica*, Goiânia, v. 31, 2019. DOI: 10.5216/sig. v31.54139. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/54139>. Acesso em: 26 fev. 2023.
- VALESI, Marco. *Clean wall, voiceless people: Exploring socio-identitarian processes through street-urban art as literature*. Merced: University of California, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8334104/Clean_Wall_Voiceless_People_Exploring_Socio_Identitarian_Processes_through_Street_Urban_Art_as_Literature
- VAZQUEZ, Adolfo Sánchez. Diego Rivera: Painting and Partisanship, *Third Text*, 28:3, 269-270, 2014. <https://doi.org/10.1080/09528822.2014.917865>
- ZIELENIEC, A. The Right To Write The City: Lefebvre And Graffiti. *Environnement Urbain*, 2017 The right to write the city: Lefebvre and graffiti – Environnement urbain – Érudit (erudit.org) Em 18 de julho de 2023.
- _____. Lefebvre Politics Of Space: Planning The Urban As Oeuvre. *Urban Planning*, 3(3), 5-15, 2018. UP 3(3) - Lefebvre's Politics of Space_ Planning the Urban as Oeuvre.pdf Em 18 de julho de 2023.

FONTES PRIMÁRIAS

Documentação Arquivística

Center for Administrative Records Research and Applications U.S. Census Bureau
Washington, D.C. 2023

Código de ordenanças da Cidade de Lakeland - Chapter 74 - PARKS AND
RECREATION | Code of Ordinances | Lakeland, FL | Municode Library em 26 de
fevereiro de 2023

City of Miami Garment Center/ Fashion District Redevelopment Plan. Planning
Department. July. Available at the Urban/Regional Collection, Florida
International University Reference Library. 1979.

Chicago Public Arts Program - City of Chicago: Mural Registry em 25 de fevereiro de
2023

DataUSA: Richmond, VA - Richmond, VA | Data USA

Departamento do Tesouro Americano

Guide to the International Association for Cultural Freedom Records 1941-1978 -
Universidade de Chicago:

Séries I, Correspondence Chronological File, 1953-1968 – contém
correspondências relativas ao Congresso para Liberdade Cultural

Series II, Correspondence and Subject Files, 1948-1978 - contém
correspondências, depoimentos, e manuscritos do escritório do CCF em Paris.

Series III, Seminars, 1950-1977 contém documentos de programas para
encorajar o trabalho de intelectuais ao redor do mundo ressaltando específicos
assuntos e problemas. Estes assuntos foram discutidos nos seminários:
Twentieth Century Masterpieces (Paris 1952), The Future of Freedom (Milan
1955), The New Metropolis in the Arab World (Cairo 1960), The East-West Music
Encounter (Tokyo 1961), Inter-University Cooperation in West Africa (Freetown
1961), The Formation of Elites in Latin America (Montevideo 1965) to The
Intellectual and Power (Aspen 1973). Em particular, dois seminários sobre a
história do Congresso para Liberdade Cultural: The Founding Conference (Berlin
1950) que organizou os objetivos desta organização e Progress in Freedom
(Berlin 1960), que produziu uma considerável documentação sobre as
realizações do CCF durante os seus primeiros 10 anos.

Series IV, Financial Files, 1951-1968 – documentos sobre transações financeiras
da CCF, incluindo movimentação bancária, recibos, memorandos, viagens e
outros.

Series V, Documentation and Ephemeral Publications, 1950-1972 – documentos sobre importantes iniciativas do CCF, cópias de panfletos, fotografias, ilustrações e outras publicações produzidas por esta organização. Séries VII, Preuves Papers, 1951-1969 – inclui publicações do CCF e outros jornais patrocinados pelo CCF publicados em Paris enfocando três áreas de especial interesse: Intelectuais europeus e o surgimento da comunidade europeia; a situação e problemas dos intelectuais em estados comunistas; e as guerras coloniais e as consequências da descolonização.

General CIA Reports - WHEN GIANTS WALKED THE LAND (cia.gov) Freedom of Information Act Electronic Reading Room.

Guide to the American Committee for Cultural Freedom Records
http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/tamwag/tam_023/dscref27.html

Jackson Pollock – Guggenheim Application for scholarship Pollock statements
sourcebook.pdf (winthrop.edu)

Legislation of NY State - Legislation | NY State Senate (nysenate.gov)

Library of Congress - Home | Library of Congress (loc.gov)

Manufactory Data – 2022 United States Manufacturing Facts - 2022 United States
Manufacturing Facts - NAM

MoMA Archives

National Archives - Executive Orders Disposition Tables | National Archives

National Center of Declassification - The NDC Blog – Releasing all we can, protecting
what we must (archives.gov)

Police Score Card - Police Scorecard: Richmond, VA

Smithsonian Archives of American Arts A Finding Aid to the SoHo Artists Association
Records, 1968-1978, in the Archives of American Art Amanda Louie Funding for
the digitization of this collection was provided by the Terra Foundation for
American Art. April 27, 2011. Em 10 de fevereiro de 2024. AAA.sohoarti.pdf
(si.edu)

The New York Times Archives - Benito Mussolini, “Architecture in Italy”. The New York
Times. Nov, 1931. Proquest Historical Newspapers The New York Times (1851-
2007). Em 28 de fevereiro de 2023 de ARCHITECTURE IN ITALY.; New Ideas
Throng Eagerly Forward, but Reactionary Elements Are Still Rife DESIGN IN
INDUSTRY. - The New York Times (nytimes.com)

US Bureau of Labor Statistics - Forty years of falling manufacturing employment :
Beyond the Numbers: U.S. Bureau of Labor Statistics (bls.gov)0

Documentação Iconográfica

Websites

Banksyland - BANKSYLAND | WORLD TOUR | BANKSY: The World's Most Sought After Artist. Em 26 de fevereiro de 2023

BBC News - George Floyd: Huge protests against racism held across US (bbc.com)

Bruce Springsteen website - American Skin (41 Shots) | Bruce Springsteen

CaFE – site de chamada para artes CaFÉ (callforentry.org) em 26 de fevereiro de 2023

Catálogo fotográfico – MendingWalls – In Conversations.

Damian Davis website, All Hands on Deck — Damon Davis (damondavisstudio.com)

Eduardo Kobra website, Olhares da Paz - Eduardo Kobra

Jean Michel-Basquiat - Jean-Michel Basquiat Paintings, Prints & Artwork (jean-michel-basquiat.org)

Mending Walls página do Facebook Facebook

MoSA – Museum of Street Art - MoSA | About 5 Pointz | citizenM

Museu do Amanhã - O PORTO HISTÓRICO — Google Arts & Culture

Pay & Sit Art Installation - Fabian Brunsing

Penn State Website - Penn State iteration of 'Mending Walls' mural to be unveiled April 12 | Penn State University (psu.edu)

Sherpard Fairey - Obey Giant - The Art of Shepard Fairey

The Art Institute of Chicago - American Gothic | The Art Institute of Chicago (artic.edu)

The BIPOC Project - About Us — The BIPOC Project

Wynwood Walls - Wynwood Walls – Goldman Properties em 12 de fevereiro de 2023

Vídeos

ArtRio e ArtRua: criatividade e talento no Porto Maravilha (youtube.com)

Chicago Little Mexico Legal son of an illegal mother. Documentario produzido em 31 de outubro de 2006 por Marian Marzyński FRONTLINE/WORLD. Rough Cut. Chicago: Little Mexico | PBS

Elvatrice Belsches: An Overview of Black Women in Virginia and the Battle for the Ballot produzido em 3 de setembro de 2021 - Elvatrice Belsches: An Overview of Black Women in Virginia and the Battle for the Ballot (youtube.com)

Fabian Brunsing Pay & Sit - Vimeo

How to Fight a War Without Weapons (documentário produzido em <https://www.youtube.com/watch?v=BYgE08HW9Qo&t=2> JR - Women Are Heroes (Brazil) - Art in the Streets - MOCAtv Ep. 3 (youtube.com)

Mending Walls: The Documentary (2025). Em Mending Walls: The Documentary | PBS

The Secret CIA Campaign to Influence Culture: Covert Cultural Operations (2000) documentário divulgado pelo Arquivos Públicos de Washington DC. <https://www.youtube.com/watch?v=KdLB5I2wN3o>

Wall Writers: Graffiti in its Innocence. Documentário concebido e dirigido por Roger Gastman e narrado por John Waters. Wall Writers (wallwritersthemovie.com)

Entrevistas Impressas

Entrevista de Robert Burstow com Clemente Greenberg em 1992 On Art and Politics | Frieze Em 18 de fevereiro de 2024

Entrevista de Kevin Powell em 2023 Kevin Powell on How Hip-Hop Can 'Empower Our Communities' (eurweb.com) Em 18 de fevereiro de 2024

Entrevista com Meres One (Jonathan Cohen) em 16 de setembro de 2018. citizenM Partners with 5 Pointz Creates to Launch MoSA at citizenM New York Bowery (streetartnyc.org) E, 18 de fevereiro de 2024.

Entrevista de Thomas Braden à Granada Television em 1975 Congress for Cultural Freedom (spartacus-educational.com) Em 18 de fevereiro de 2024

Entrevista de Andre Bretas concedida a Danielle Veras, Site da Secretaria de Cultura do RJ, 2015 citada por Laura Vieira Barreto de Oliveira Lima em Revista Ensaios, Vol.12, jan –jun de 2018. ISSN 2175-0564

Jackson Pollock: An interview - Entrevista com Jackson Pollock digitalizada e editada por Maria Càmano de Blog DV | Jackson Pollock: An Interview (artedv.com) em 28 de fevereiro de 2023

Kevin Powell interview to EURWEB em 12 de julho de 2023 - Kevin Powell on How Hip-Hop Can 'Empower Our Communities' (eurweb.com)

Outras fontes impressas

Agencia Brasil - Distrito de Arte no Porto Maravilha inaugura 18 murais de graffiti | Agência Brasil (ebc.com.br)

BBC News. (2020). *George Floyd: 'Pandemic of racism' led to his death, memorial told*. Em 09 de setembro de 2024 <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-52928304>

Braden, Thomas. I'm Glad the CIA Is "Immoral", Saturday Evening Post, 20 May 1967, pp.10–14. Em 22 de janeiro de 2024 Braden, Saturday Evening Post, 20 May 1967 | Clarion (cambridgeclarion.org)

CNN News - June 14 Black Lives Matter protests | CNN

Manifiesto del Sindicato de Obreros Tecnicos, Pintores y Escultores - Siqueiros' 1922 Art Manifesto: Manifiesto del Sindicato de Obreros Tecnicos, Pintores y Escultores – Line Rider Press

Manifiesto della Pittura Murale - Manifiesto Sironi pittura murale - Mario Sironi - Manifesti 1932 primo scritto della pittura murale. - Studocu

Manifiesto for an Independent Revolutionary art – Signed by Andre Breton & Diego Rivera [Diego Rivera \(marxists.org\)](http://Diego Rivera (marxists.org))

Megaeventos e Violações dos Direitos Humanos no Rio de Janeiro Dossiê do Comitê Popular da Copa e Olimpíadas do Rio de Janeiro novembro de 2015 Olimpíada Rio 2016, os jogos da exclusão - Dossie Comitê Rio2015 (childrenwin.org)

NPR WUSF - A Complicated Racial History Underpins Politics In Virginia : NPR

Ordem Executiva de Rodolph Giuliani em Press Release #379-95 (nyc.gov)

SoHo Artists Association Newsletters 1969-1974 - SoHo Artists Association Newsletters 1969-1974 - SoHo Memory Project.

Tate Museum - 'Street Art' exhibition on the front exterior of Tate Modern showing the work of Sixeart, JR and Faile, , 23 May - 25 August 2008 | Tate Images (tate-images.com)

The American Presidency Project – UC Santa Barbara - Executive Order 9835— Prescribing Procedures for the Administration of an Employees Loyalty Program in the Executive Branch of the Government | The American Presidency Project (ucsb.edu)

The Independent de 22 de outubro de 1995. Em 22 de janeiro de 2024 Modern art was CIA 'weapon' | The Independent | The Independent

United States District Court Eastern District of New York - DECISION: This is the Court's written decision in what has commonly become known as the 5Pointz litigation. The Court finds in favor of the plaintiffs in the amounts determined in this decision. Judgment will be entered shortly. Ordered by Judge Frederic Block on 2/12/2018. (Innelli, Michael) (justia.com)

The Washington Post - The impact of George Floyd and Black Lives Matter protests a year later - Washington Post

Yale Daily News - 'A project to get people talking:' Virginia's capital heals through public art - Winter Symposium 2024 (yaledailynews.com)

APÊNDICE 1

Entrevistas coletadas para a nossa pesquisas

A. Artistas

	Nome	Profissão	País	Local da entrevista	Data
1.	Eduardo Kobra	Artista urbano	Brasil	WhatsApp	02/10/2023
2.	Heidi Powell	Artista e Diretora do Departamento de Pós-graduação da Faculdade de Artes da Universidade da Florida.	Tallahasse EUA	Ponta Vedra-Florida	18/10/2023
3.	Anat Ronen	Muralista	Israel/EUA	Bartow- Florida	14/06/2022
4.	Beth Warmth	Muralista	Palm Harbor EUA	Clearwater-Florida	14/08/2023
5.	Ven Martin Jr.	Muralista	Lakeland EUA	Lakeland-Florida	15/03/2022
6.	Gillian Fazio	Muralista	Lakeland EUA	Lakeland-Florida	10/11/2023
7.	Kindyl Gonzalez	Professora e artista	Lakeland EUA	Orlando	14/10/2022
8.	Rafael Enrique Vega	Artista urbano	Porto Rico	Online - WhatsApp	18/11/2023
9.	Hamilton Glass	Artista e muralista	Virginia EUA	Orlando - Florida	16/10/2021
10.	Hamilton Glass			Online - Zoom	25/01/2024
11.	Jesse Clark	Artista	Sarasota EUA	Lakeland-Florida	08/12/2023
12.	Alanna Kolifrath	Artista	Georgia EUA	Micanope-Florida	10/03/2023
13.	Ron Wilder	Artista	Lakeland EUA	Lakeland - Florida	17/05/2022
14.	Cecilia Broullet	Artista	Lakeland EUA	Lakeland - Florida	20/04/2023
15.	Celeste Pierson	Artista e educadora	Miami EUA	Lakeland	20/01/2024
16.	Tony Bonadies	Escultor	Cheshire EUA	Cheshire Connecticut	09/11/2022

17.	Carrie Boucher	Artista e empresária	Clearwater EUA	St. Petersburg	03/04/2023
18.	Latonya Hicks	Artista educadora	St. Petersburg EUA	St. Petersburg	18/10/2022
19.	Nancy Puri	Artista educadora	Lakeland EUA	Lakeland Florida -	09/08/2022
20.	Roberto D'Amato	Artista	Roma Itália	Spoletto - Italia	14/06/2022

B. Pessoas cujos trabalhos estão relacionados as artes

	Nome	Profissão	País	Local da entrevista	Data
21.	Claire Clum	Museóloga	Boca Raton EUA	Orlando Florida -	18/10/2022
22.	Jonanthan Ogle	Supervisor do programa de Visual Artes para o distrito de Pinellas	Clearwater EUA	Orlando Florida -	19/10/2022
23.	Daryl Ward	CEO do Polk Alliance for the Arts	Mulberry EUA	Lakeland-Florida	29/12/2023
24.	Patricia Lamb	Educadora	Lakeland EUA	Lakeland-Florida	14/08/2023
25.	Cristie Fitzgerald	Educadora	Lakeland EUA	Lakeland-Florida	19/10/2023
26.	David Chang	Professor da Florida International University.	Miami EUA	Ponta Vedra Florida	06/10/2023
27.	Geraldo Obregon	Educador	Miami EUA	Orlando	15/10/2022
28.	Ellen Chasteen	Diretora de Educação do AGB Museum of Arts	Lakeland EUA	Lakeland-Florida	20/12/2023
29.	Carolyn Bryant	Educadora	Lakeland EUA	Lakeland-Florida	12/08/2022
30.	Tiffany Van Wieren	Coordenadora do Programa de Arts in Medicine da	Lakeland EUA	Lakeland Florida	30/12/2023

		Watson Clinic Foundation			
31.	Maria Elvira Campos	Educadora	Teresina Brasil	Messenger	29/12/2023
32.	Marcos Tavares	Professor da Universidade do Sudoeste da Bahia	Bahia Brasil	Messenger	29/12/2023
33.	Sarah de Lemos	Advogada e atriz	Rio de Janeiro Brasil	WhatsApp	02/03/2024

C. Espectadores

	Nome	Profissão	País	Local da entrevista	Data
34.	Linda Cronin	Aposentada	Maine - EUA	Lakeland	10/11/2021
35.	Ron Cotner	Aposentado	Maine EUA	Lakeland	10/11/2021
36.	Roseli Patriota	Educadora	Alagoas Brasil	WhatsApp	28/12/2023
37.	Marne Araujo	Educadora	Salvador Brasil	WhatsApp	28/12/2023
38.	Bruna Aly	Educadora	Lakeland EUA	Lakeland-Florida	15/03/2022
39.	Tarciana Lopes	Educadora	Porto Alegre Brasil	WhatsApp	27/12/2023
40.	Alison Bryant	Educadora	EUA	Lakeland	16/08/2023
41.	Ligia Linsky	Arquiteta	Parana Brasil	Online - WhatsApp	24/12/2023
42.	Ivo Tonet	Professor	Alagoas Brasil	WhatsApp	01/09/2023
43.	Dimitra Mytaridou	Educadora	Tessalónica Grécia	WhatsApp	28/12/2022
44.	John Anderson	Empresário	Plant City EUA	Lakeland-Florida	01/07/2024
45.	Geisa Fiscina	Arquiteta	Genebra, Suíça	WhatsApp	15.07/2024
46.	Lorenzo Sanchez- Gatt	Músico e educador	Boston EUA	Lakeland - Florida	05/08/2021
47.	Jackie Henson-Dacey	Educadora	Clearwater EUA	Orlando Florida	13/10/2021

48.	Guaraci Nunes	Editor da TV Cultura	Alagoas Brasil	WhatsApp	05/07/2024
49.	Aida Angelica	Bancaria	Lakeland EUA	Lakeland Florida	10/10/2021
50.	Julia Bitencourt	Arquiteta	Santa Catarina Brasil	WhatsApp	16/08/2023

APÊNDICE 2

Perguntas-guia para a entrevista

Modelo 1 – Artista e relacionados

1. Qual é a sua análise sobre o aumento significativo da arte mural nas áreas urbanas contemporâneas?
2. Quais são os impactos positivos que essa expansão da arte mural traz tanto para as comunidades locais quanto para os próprios artistas?
3. Poderia discorrer sobre a dinâmica das colaborações entre artistas, empresas privadas e entidades governamentais? Gostaria de compreender melhor como essas parcerias abordam aspectos como financiamento, liberdade criativa, representatividade e a preocupação com a gentrificação.

Modelo 2 – Espetadores

1. Como você enxerga o papel dos murais contemporâneos na promoção da cultura e da arte em sua comunidade?
2. Para você, quais são os principais objetivos ou motivações por trás do patrocínio dos murais em sua área?
3. Como você vê a relação entre a arte, a representatividade e a revitalização das áreas urbanas?

APÊNDICE 3

Amostras das entrevistas

Ao longo desta pesquisa foram realizadas aproximadamente cinquenta entrevistas, das quais foram selecionadas, por amostragem, aquelas que melhor representam os diferentes grupos de participantes entrevistados. As entrevistas anexadas encontram-se organizadas em ordem cronológica, conforme a data de sua realização, de modo a preservar a sequência do processo investigativo. As entrevistas conduzidas em inglês são apresentadas acompanhadas de sua versão original e da respectiva tradução, enquanto as demais, realizadas em português, permanecem no idioma original.³²²

³²² As entrevistas com os artistas Hamilton Glass e Anat Ronen foram conduzidas em um formato diferenciado, a pedido dos próprios artistas, que optaram por uma conversa mais longa e espontânea, em vez de responderem diretamente às perguntas pré-formuladas mencionadas no apêndice 2, às quais os demais entrevistados responderam.

Hamilton Glass ³²³

Pergunta: Hamilton, o que é o projeto *Mending Walls*?

Hamilton Glass: O *Mending Walls* é um projeto que vai além de simplesmente representar as comunidades locais nos murais. O objetivo é juntar grupos diversos de artistas e de pessoas que vêm a arte para discutir diferentes perspectivas, tendo em conta as histórias de cada um. É um processo coletivo que valoriza a troca e o diálogo.

Pergunta: Em que é que este projeto é inovador?

Hamilton Glass: São vários aspetos. Um deles é juntar pontos de vista diferentes para trabalharem em conjunto num projeto artístico. Outro é usar tecnologia para documentar todo o processo de criação do mural, para que as pessoas possam conhecer a história por trás da obra — e isso é tão importante quanto o próprio mural. O processo e o produto andam de mãos dadas.

Pergunta: Como é que surgiu o nome *Mending Walls*?

Hamilton Glass: O *Mending Walls* foi uma resposta ao assassinato de George Floyd e a todos os protestos e revoltas que aconteceram no ano passado. Primeiro apareceu a necessidade do diálogo. As pessoas estavam frustradas e, de certa forma, perdidas em sua revolta e sofrimento. Surgiu então o *We Need to Talk*. *We Need to Talk* é uma história de reconhecimento da nossa frustração e confusão coletivas, de compreensão das nossas diferentes experiências, de prática da empatia e de cura de uma comunidade através da arte. Precisamos falar e precisamos ouvir para fazer a nossa comunidade avançar. Este movimento cresceu e se transformou no *Mending Walls*. O nome vem do poema do Robert Frost, que fala sobre muros — as barreiras entre as pessoas. O nosso projeto quer justamente reparar esses muros, mas de forma metafórica, ou seja, quebrar as barreiras de incompreensão e desigualdade para criar espaços de diálogo e empatia através da arte.

Pergunta: E como é que o projeto funciona na prática?

³²³ Artista, arquiteto e muralista nascido na Filadelfia, residente em Richmond, fundador do Projeto *Mending Walls*. Entrevista realizada durante meu encontro com o artista em Orlando, Florida gravada, transcrita e traduzida por mim, ocorrida em 16/10/2021.

Hamilton Glass: Eu comecei a juntar pessoas de origens e etnias diferentes, intencionalmente. Isso gerou alguns conflitos e discussões, porque as pessoas trazem suas diferenças e experiências. Mas sentámo-nos para conversar, para ouvir e entender o outro. A arte torna-se uma ferramenta curativa, porque através dela as pessoas exprimem as suas diferenças e conseguem dialogar.

Pergunta: Quais os principais objetivos deste diálogo entre artistas e comunidade?

Hamilton Glass: Queremos que os murais não sejam só uma homenagem ou uma denúncia, mas um ponto de partida para conversas importantes sobre as comunidades e suas vivências. O diálogo, a empatia e o respeito são fundamentais para isso — e a arte ajuda a concretizar tudo isso.

Pergunta: E qual é o impacto do projeto além dos murais em si?

Hamilton Glass: A ideia é que as conversas continuem para além da arte pública, que elas aconteçam dentro da própria comunidade. Queremos incentivar as pessoas a aprofundar esses temas, a dialogar e a colaborar para promover mudanças reais.

Transcrição original

Question: Hamilton, what is the Mending Walls project?

Hamilton Glass: Mending Walls is a project that goes beyond simply representing local communities in murals. The goal is to bring together diverse groups of artists and people who experience art to discuss different perspectives, taking into account each person's story. It's a collective process that values exchange and dialogue.

Question: What makes this project innovative?

Hamilton Glass: There are several aspects. One is bringing together different points of view to work jointly on an artistic project. Another is using technology to document the entire mural creation process, so people can learn the story behind the artwork — and that's just as important as the mural itself. The process and the product go hand in hand.

Question: How did the name *Mending Walls* come about?

Hamilton Glass: Mending Walls was a response to the murder of George Floyd and all the protests and unrest that happened last year. The first thing that emerged was the need for dialogue. People were frustrated and, in many ways, lost in their anger and pain. That's when *We Need to Talk* came about. *We Need to Talk* is a story of acknowledging our collective frustration and confusion, of understanding our different experiences, of practicing empathy, and of healing a community through art. We need to talk, and we need to listen in order to move our community forward. That movement grew and evolved into *Mending Walls*. The name comes from Robert Frost's poem, which speaks about walls — the barriers between people. Our project aims to mend those walls, but metaphorically — breaking down barriers of misunderstanding and inequality to create spaces for dialogue and empathy through art.

Question: And how does the project work in practice?

Hamilton Glass: I started intentionally bringing together people from different backgrounds and ethnicities. That sparked some conflicts and discussions because people bring their differences and their lived experiences. But we sat down to talk, to listen, and to understand one another. Art becomes a healing tool because through it people express their differences and find ways to dialogue.

Question: What are the main goals of this dialogue between artists and the community?

Hamilton Glass: We want the murals to be more than just tributes or acts of protest — we want them to be starting points for important conversations about communities and their experiences. Dialogue, empathy, and respect are essential for that — and art helps make it all happen.

Question: And what is the project's impact beyond the murals themselves?

Hamilton Glass: The idea is for these conversations to continue beyond public art — to actually take place within the community itself. We want to encourage people to go deeper into these topics, to talk, and to collaborate in order to bring about real change.

Anat Ronen ³²⁴

Pergunta: Podemos observar a difusão da pintura mural nas cidades contemporâneas. Parece que esses murais estão sendo usados de forma decorativa. Há muitas iniciativas governamentais comissionando arte. Mas ao mesmo tempo — e essa é a minha primeira pergunta — você pode ser comissionada pelo setor privado, pelo governo... Como é que você mantém sua independência artística e intelectual se alguém está constantemente te contratando?

Anat: Essa é uma ótima pergunta, e muitos artistas enfrentam isso. Existe essa ideia errada de que, se você aceita uma encomenda, está vendendo a alma — mas não é verdade. No meu caso, comecei fazendo o que o cliente queria. Mas mesmo assim, eles nunca me davam uma imagem e diziam “pinta isso”. Era mais algo tipo “queremos uma árvore”, e eu criava a árvore. Então, ainda havia espaço pra minha liberdade criativa.

Pergunta: E você encontrou na *street art* um escape?

Anat: Sim, exatamente. A arte de rua foi meu espaço de liberdade, normalmente não remunerado, mas onde eu podia fazer o que quisesse. Com o tempo, as coisas se fundiram — agora, quando me contratam, já querem que eu faça do meu jeito, com meu estilo. Se tentam controlar demais, eu já digo que não estou interessada.

Pergunta: Isso exige coragem.

Anat: Exige. Ontem mesmo, uma senhora me perguntou como eu consigo trabalhar no calor. E eu disse: somos artistas, temos medo de dizer não porque somos freelancers. Mas cheguei num ponto em que posso dizer: não pinto no verão. Só pinto no outono ou no inverno. Não vou arriscar minha saúde. A arte não é assim tão importante a ponto de eu ter que sofrer.

Pergunta: E como é que você encara então os projetos comissionados?

³²⁴ Artista e muralista autodidata, nascida em Israel e residente em Houston, Texas. Entrevista realizada durante meu encontro com a artista em Bartow, Florida, gravada, transcrita e traduzida por mim, ocorrida em 14/06/2022.

Anat: Como desafios. Eu tento sempre trazer algo meu, tornar os projetos interessantes, divertidos, dar vida a eles. E ainda assim, responder ao que me pedem.

Pergunta: Queria te perguntar especificamente sobre um mural: o que você fez da juíza Ketanji Brown Jackson. O que te levou a pintar esse mural?

Anat: Aquilo foi uma encomenda política, mas eu nem percebi logo de cara. Um comissário do condado de Harris (que é onde fica Houston) me procurou. Queriam homenagear a juíza Jackson, e tinha que ser rápido, antes da posse. No começo era só ela, com a bandeira atrás. Depois fomos adicionando mais elementos. Eu criei o design. Mas recebi muitas críticas: “por que você não colocou essa ou aquela figura histórica?”. Mas eu escolhi o que me pareceu certo. A única coisa que tive que mudar foi tirar a Rosa Parks, porque os direitos de imagem não permitiam. De resto, fui eu quem decidiu tudo.

Pergunta: A reação negativa te surpreendeu?

Anat: Sim, um pouco. As pessoas não entenderam que a ideia era destacar as minorias. Mas aí percebi que não posso controlar como todo mundo interpreta a arte. Eu tento ser cuidadosa, incluir diferentes perspectivas, mas sei que não vou agradar a todo o mundo.

Pergunta: Você já teve uma reação muito inesperada a um mural?

Anat: Já. Uma vez eu pintei uma águia presa por uma corrente — a ideia era mostrar que não somos tão livres quanto pensamos. Mas teve gente que achou que eu estava debochando dos Estados Unidos. E não era nada disso. Foi frustrante. Mas aprendi que não dá pra controlar todas as interpretações.

Pergunta: E o que você pensa da relação entre murais e gentrificação?

Anat: Olha, eu não gosto. Quando os murais são usados pra embelezar áreas que depois expulsam os moradores originais, viram ferramentas de gentrificação barata. Em Houston não vejo isso acontecer muito, porque a cidade é grande, espalhada e diversa. Mas em outros lugares, como Chicago, isso é real. Pintam murais lindíssimos, mas os moradores não conseguem mais pagar o aluguel e são forçados a sair.

Pergunta: E quanto ao uso de murais pra publicidade disfarçada?

Anat: Sim, agora tem marcas que mandam pintar murais à mão pra parecer mais “humano”, mais social. Contratam artistas negros ou latinos, mas exigem que apareça o logotipo, que o tema seja específico. Isso não é liberdade artística. É só marketing. Eu tento não me envolver com isso. Mas claro, às vezes a gente precisa pagar as contas...

Pergunta: E o mural do Kendrick Lamar que você fez?

Anat: Foi publicidade, sim, mas me deram liberdade. A única exigência era usar a capa do álbum, mas eu pude interpretar do meu jeito. Aí, fico feliz em fazer. Mas pintar exatamente como mandam, tipo copiar e colar, aí não dá.

Pergunta: Me conta um pouco da sua trajetória até aqui.

Anat: Nunca fui pra uma escola de arte. Minha mãe morreu de câncer, tentei entrar numa escola e não fui aceita. Trabalhei em escritórios, era boa com números. Em 2006, viemos para os EUA com visto de negócios, e eu trabalhava com um investidor. Mas esse visto não levava ao green card. Então tentei o visto de “habilidades extraordinárias”. Eu sempre pintei como hobby — pra amigos, pros filhos... Nunca achei que fosse boa o suficiente pra viver disso.

Pergunta: Mas você conseguiu o visto.

Anat: Consegui, e quando consegui, entrei em pânico. Tinha que transformar isso na minha vida. Meu marido não podia trabalhar. Então me anunciei no Craigslist, fazia de tudo — design gráfico, ilustração, mural. E percebi que eu tinha talento. Começaram a chegar mais trabalhos. E aí eu entendi que era esse o meu caminho.

Pergunta: E hoje você é uma artista reconhecida, com obras grandes...

Anat: Sim. E tudo começou com esse salto no escuro. Sem garantias. Mas viver fora da zona de conforto me obrigou a crescer. E foi a melhor coisa que poderia ter me acontecido.

Pergunta: Só queria dizer que, quando vi o mural da pantera da Flórida pulando da parede, senti que você captou mesmo o momento — os animais tentando resistir à construção.

Anat: Sim, entendo isso. E mesmo em Houston, que é uma cidade grande, tem natureza por toda a parte. No nosso quintal tem guaxinins, gambás, pássaros... A

gente vive lado a lado com os bichos. No começo a gente chamava o controle de animais, mas depois percebemos: aqui também é casa deles. Temos que aprender a viver juntos. Com os bichos e com as pessoas também.

Pergunta: E como você vê o futuro dos murais?

Anat: Acho que os murais vieram pra ficar. São acessíveis, transformam espaços. Já não são só pra gente rica ou pra museus. Pessoas comuns encomendam murais. Já fiz trabalhos pagos por donos de prédio que nem queriam publicidade — só queriam arte na cidade. E isso é lindo. O futuro, eu espero, é esse: arte pública com liberdade.

Transcrição Original

Question: We can observe the spread of mural painting in contemporary cities. It seems that these murals are being used decoratively. There are many government initiatives commissioning art. But at the same time — and this is my first question — you can be commissioned by the private sector, by the government... How do you maintain your artistic and intellectual independence if someone is constantly hiring you?

Anat: That's a great question, and many artists face it. There's this misconception that if you take on a commission, you're selling your soul — but that's not true. In my case, I started by doing what the client wanted. But even then, they never handed me an image and said "paint this." It was more like, "we want a tree," and I created the tree. So there was still room for my creative freedom.

Question: And did you find an escape in street art?

Anat: Yes, exactly. Street art was my space for freedom, usually unpaid, but where I could do whatever I wanted. Over time, things merged — now, when I'm hired, they already want me to do things my way, in my style. If they try to control too much, I simply say I'm not interested.

Question: That takes courage.

Anat: It does. Just yesterday, a lady asked me how I manage to work in the heat. And I said: we're artists, we're afraid to say no because we're freelancers. But I've reached a point where I can say: I don't paint in the summer. I only paint in the fall or winter. I'm not going to risk my health. Art isn't so important that I have to suffer for it.

Question: And how do you approach commissioned projects?

Anat: As challenges. I always try to bring something of myself, to make the projects interesting, fun, to bring them to life. And still respond to what they're asking for.

Question: I'd like to ask you specifically about one mural: the one you painted of Justice Ketanji Brown Jackson. What led you to paint that mural?

Anat: That was a political commission, but I didn't realize it right away. A Harris County commissioner (that's where Houston is) reached out to me. They wanted to honor Justice Jackson, and it had to be quick, before the swearing-in. At first, it was just her

with the flag behind her. Then we started adding more elements. I created the design. But I got a lot of criticism: “why didn’t you include this or that historical figure?” But I chose what felt right to me. The only thing I had to change was removing Rosa Parks because the image rights didn’t allow it. Everything else was my decision.

Question: Did the negative reaction surprise you?

Anat: Yes, a little. People didn’t understand that the idea was to highlight minorities. But then I realized I can’t control how everyone interprets art. I try to be careful, to include different perspectives, but I know I’m not going to please everyone.

Question: Have you ever had a really unexpected reaction to a mural?

Anat: Yes. Once I painted an eagle trapped by a chain — the idea was to show that we aren’t as free as we think. But some people thought I was mocking the United States. And it wasn’t that at all. It was frustrating. But I learned you can’t control every interpretation.

Question: And what do you think about the relationship between murals and gentrification?

Anat: Honestly, I don’t like it. When murals are used to beautify areas that then push out the original residents, they become tools of cheap gentrification. In Houston, I don’t see that happening much because the city is big, spread out, and diverse. But in other places, like Chicago, it’s real. They paint gorgeous murals, but the residents can’t afford the rent anymore and are forced to leave.

Question: And what about the use of murals for disguised advertising?

Anat: Yes, now there are brands that have murals painted by hand to look more “human,” more social. They hire Black or Latino artists but demand that the logo be there, that the theme be specific. That’s not artistic freedom. It’s just marketing. I try not to get involved with that. But of course, sometimes we have to pay the bills...

Question: And the Kendrick Lamar mural you did?

Anat: That was advertising, yes, but they gave me freedom. The only requirement was to use the album cover, but I could interpret it my way. Then, I’m happy to do it. But to paint exactly what they tell me, like copy and paste — I just can’t.

Question: Tell me a little about your journey up to now.

Anat: I never went to art school. My mom died of cancer; I tried to get into a school and wasn't accepted. I worked in offices; I was good with numbers. In 2006, we came to the U.S. with a business visa, and I worked with an investor. But that visa didn't lead to a green card. So, I tried for the "extraordinary ability" visa. I always painted as a hobby — for friends, for my kids... I never thought I was good enough to make a living from it.

Question: But you got the visa.

Anat: I did, and when I did, I panicked. I had to turn this into my life. My husband couldn't work. So I advertised on Craigslist, I did everything — graphic design, illustration, murals. And I realized I had talent. More jobs started coming in. And then I understood this was my path.

Question: And today you're a recognized artist, with large works...

Anat: Yes. And it all started with that leap into the unknown. With no guarantees. But living outside my comfort zone forced me to grow. And it was the best thing that could have happened to me.

Question: I just wanted to say that when I saw the mural of the Florida panther leaping off the wall, I felt you really captured the moment — the animals trying to resist development.

Anat: Yes, I understand that. And even in Houston, which is a big city, there's nature everywhere. In our backyard we have raccoons, possums, birds... We live side by side with the animals. At first, we'd call animal control, but then we realized: this is their home too. We have to learn to live together. With the animals and with people too.

Question: And how do you see the future of murals?

Anat: I think murals are here to stay. They're accessible, they transform spaces. They're no longer just for rich people or for museums. Ordinary people commission murals. I've done work paid for by building owners who didn't even want advertising — they just wanted art in the city. And that's beautiful. The future, I hope, is this: public art with freedom.

Eduardo Kobra³²⁵

Pergunta: Qual é a sua análise sobre o aumento significativo da arte mural nas áreas urbanas contemporâneas?

Kobra: Olha, a gente tem movimentos que começaram nas ruas e foram super discriminados, com muito preconceito e tudo mais, até subjugados e colocados como menores, como é o caso do hip hop nos Estados Unidos. O hip hop começou na ilegalidade e hoje atinge as paradas de sucesso lá. Geralmente nos primeiros lugares. Então a gente percebe que esse movimento que começou na ilegalidade, na transgressão, que é a arte de rua, visto por muitos como algo inferior, sendo diminuído no sentido acadêmico, colocado como uma forma de expressão desprezada até.

Esse paradigma, essa diferença foi sendo diminuída a cada ano, porque os impetuosos, os artistas de rua, com todo o seu esforço, toda a sua dedicação, a sua superação, foram mostrando que não há diferença nesse muro, nessa divisão dos artistas que estavam conceituados, elitistas nas suas galerias e nos seus museus, que frequentaram grandes universidades e tudo mais.

E aí os artistas de rua mostraram que a arte é algo que vem de dentro. Claro, o conhecimento é importante. Tem artistas importantíssimos em todos os níveis, escalas e esferas. Claro que sim. Mas eu acho que a arte de rua provou o seu valor.

E atingiu em cheio os jovens também, pela sua expressão, pela forma que é feito, pelos equipamentos, pelos materiais, pelo spray, pela agilidade, né? Então mostrou que, e vem mostrando até mesmo o crescimento disso, tem muita conexão com a comunicação, né?

Eu acho que o momento muito ligado à evolução tecnológica, com a internet e tudo mais, expandiu esse horizonte. Então, hoje a gente está, talvez não, com absoluta certeza, a gente está no auge, máximo da expressão mundial de arte pública contemporânea, de muralismo, de *street art*, de grafite, de pichação, das expressões

³²⁵ Muralista reconhecido mundialmente por murais de grandes proporções. Nascido e residente em São Paulo, Brasil. Kobra tem 50 anos e começou a pintar murais desde 11 anos de idade. Esta entrevista foi realizada via WhatsApp, gravada e transcrita por mim, ocorrida em 02/10/2023.

que estão nas ruas. E a divulgação maciça disso através dos veículos de comunicação midiáticos e internet e redes sociais e outros. Então isso aí facilitou muito o acesso e é uma arte muito democrática, que está ao acesso de todos. Então, qualquer jovem que compra uma latinha de tinta vai e se expressa. E muitos decidiram dedicar suas vidas para isso, aprimoraram seus trabalhos e conseguiram reconhecimento e quebraram essa barreira, essa fronteira. E hoje ocupam os mesmos museus e galerias que grandes nomes da história da arte.

Pergunta: Quais são os impactos positivos que essa expansão da arte mural traz tanto para as comunidades locais quanto para os próprios artistas?

Kobra: Olha, a arte que está na rua, ela é muito acessível, muitas vezes de fácil entendimento. Mas, como eu disse, não há diferença sobre a forma que isso é feito. Muitos artistas optam por mensagens mais sociais, políticas, questionadoras. Outros trabalham com mensagens, outros trabalham com questões simplesmente geométricas ou abstratas, enfim. Nesses aspectos, não há diferença do que está sendo feito em galerias e museus.

A arte de rua tem um aspecto, um espectro muito grande, muito gigantesco, assim. E não pode ser entendida rapidamente. Como é o caso dos artistas que estão nas galerias, nos museus, da história da arte. Você não consegue compreender por uma única obra. Dessa mesma maneira, os artistas que estão nas ruas.

Agora... isso é uma transformação no mundo, que começou de uma forma mais simples nas comunidades, nas periferias, mudando ali as rotinas daqueles lugares, trazendo cor, trazendo alegria, envolvendo muitos jovens sem nenhum tipo de perspectiva. Eu acho que isso também...é uma das questões importantes da arte de rua, porque ela deu essa condição para jovens se expressarem ali com seus pincéis, os seus sprays, as suas tintas, os seus estêncils, enfim, as suas esculturas. Tudo dentro da questão da *street art*, colagens, fotografia.

Eu acho que isso vem mudando a cara das comunidades há muitos e muitos anos, tirando os jovens do mundo do crime, da violência, do tráfico de drogas, e dando a eles essa nova perspectiva. E para aqueles que se aprofundaram e estão se aprimorando mais, a possibilidade de viver disso, inclusive.

E aí você tem uma mudança em muitos aspectos. Muitos jovens hoje, diferente de quando eu comecei, veem na arte de rua uma perspectiva de trabalho, inclusive. E vivem disso e acabam alcançando possibilidades de levar, expor o seu trabalho por várias outras cidades e, por que não dizer, países também.

E hoje a gente vê a arte de rua quebrando todas essas barreiras, entrando em museus, entrando em galerias, artistas de galerias indo pintar nas ruas, pela grande visibilidade que tem. As ruas representam hoje o maior museu, o museu a céu aberto, que está ao acesso de todos.

E a gente vê cidades tradicionais, que antes não toleravam *street art*, países na Europa, cidades clássicas, hoje abrindo as portas para esse tipo de manifestação também. Então, não há mais barreira, não há mais fronteira, não há mais divisão e não há mais argumento que sustente essa barreira e essa diferença entre os artistas e entre as manifestações artísticas. Tudo é arte.

Pergunta: Poderia discorrer sobre a dinâmica das colaborações entre artistas, empresas privadas e entidades governamentais? Gostaria de compreender melhor como essas parcerias abordam aspectos como financiamento, liberdade criativa, representatividade e a preocupação com a gentrificação.

Kobra: Tudo é processo. Eu sou muitas vezes questionado sobre isso, as pessoas vêm me perguntando, que era entender melhor como viver de arte. Aí eu acho que eu, por exemplo, escolhi estar nas ruas pela liberdade que isso possibilita.

Então eu sou um cara que nunca me enquadrei, muito bem em regras, trabalhar em escritório, estar dentro de uma sala de aula. As ruas sempre me atraíram mais do que a escola. Eu sempre fui um cara muito dinâmico, que gosto de explorar cidades, os países, o mundo, essas fronteiras e a minha arte possibilita isso.

Agora, essa relação entre as empresas, os artistas, a parte governamental, toda essa institucionalização...

Eu acho que tem pontos a serem colocados. Se você pega um menino de uma comunidade, um menino simples ali, que não tem um pai para bancar, uma família para incentivar, só recebe críticas. Esse cara, muitas vezes com talento aflorado, ele

deixa o talento de lado e vai se virar, vai trabalhar numa outra profissão, que não tem nada a ver com a vocação que ele tem por falta de condição financeira.

Mas eu criei uma fórmula para isso, que eu fui muito criticado no começo, por causa disso.

Então eu acho que esses artistas, muitos deles hoje, fazem trabalhos de escolinha, em oficinas mecânicas, em pet shop, em sacolão, porque eles precisam sobreviver. Isso não é demérito algum, contanto que se entenda a necessidade de paralelo a isso, trabalhar com seu trabalho autoral, com a sua linguagem, com a sua estética, com a sua mensagem, com aquilo que ele quer construir.

Então muitos artistas precisam desse recurso, desses trabalhos encomendados.

Isso nessa primeira esfera, numa outra esfera, a gente vê que muitos artistas foram hipócritas, no sentido de dizer em que não fazem isso, não fazem aquilo, não se associam com uma marca, ou etc.

Bom, pela minha longa experiência, eu percebi que muitos dos que discursavam isso, falavam isso porque nunca essas marcas haviam os procurados. Quando procuraram, ou quando os procuram, eles geralmente acabam cedendo, e acabam fazendo ali os seus trabalhos.

Bom, de uma certa forma, eu acredito que que não vale a pena ser hipócritas, cada um sabe o porquê faz o que faz, certo? Agora, eu encontrei uma maneira de equilibrar isso, ou seja, mas eu levei anos e vários anos, para as pessoas conhecerem meu trabalho, entenderam a minha mensagem, o significado da minha obra, para que hoje, quando uma empresa, que é dona de um prédio, por exemplo, me procura para pintar algo, ela me procura e eu tenho liberdade criativa, ou seja, ela me procura e eu apresento para eles o que eu gostaria de pintar ali.

Claro que geralmente eu apresento duas, três, quatro propostas, e sou pago por isso. Então, acho que é uma relação muito saudável, porque eu, muitas vezes, ocupo um prédio, um espaço importantíssimo, faço o que eu quero, e ainda sou remunerado, mas foi um processo para chegar nisso, entende?

Muitos artistas ainda precisam fazer os trabalhos por uma questão de sobrevivência.

Agora, o que é, particularmente, não faço, não venho fazendo, e já neguei, literalmente, centenas de marcas e produtos ao redor do mundo. Porquê?

Quando eu não encontro uma associação legítima que faça sentido uma conexão que realmente esteja atrelado aos meus princípios, aos meus valores, as questões sociais, muitas vezes ao meu instituto, porque, às vezes, eu quero a promoção no meu instituto, eu preciso de recurso, e, às vezes, eu acabo cedendo para alguma marca, ou algum produto, como uma contrapartida da ajuda para o meu instituto.

Enfim, para mim tem que fazer sentido.

Quando faz sentido, eu acho que não há demérito algum.

Então, aí, cada artista sabe o seu limite, sabe como transitar, e como fazer. Eu posso dizer que hoje tenho uma forma de trabalhar, tenho as minhas criações, e eu não abro o mão disso. Mas eu não estou aqui em condições de criticar aqueles que tomam decisões diferentes.

Enfim, cada um sabe, literalmente, o que precisa, onde a corda aperta, o que tem que fazer, para continuar fazendo o que quer fazer. Eu utilizei durante muitos anos os recursos de contratações para manter o meu trabalho autoral, e hoje eu consigo fazer, simplesmente diretamente, apenas os meus trabalhos autorais.

Heidi Powell³²⁶

Pergunta: Qual é a sua análise sobre o aumento significativo da arte mural nas áreas urbanas contemporâneas?

Dra. Powell: Como em todo lugar do mundo agora estão usando murais de novo, isso me faz pensar na grande questão — de um lado é ótimo, é criativo, é quase como uma performance artística contínua. Mas do outro lado, também é uma ferramenta mental para a gentrificação, entende? E aí você fica nesse meio termo, tipo: "Ok, estou usando isso, aceito o dinheiro, mas continuo mantendo minha independência." E tudo bem, é isso que eu gostaria de ouvir. Então, quando você pensa sobre isso e pergunta: *como você explica a proliferação da arte mural nos centros urbanos atualmente?* acho que existem basicamente cinco ideias principais.

Uma delas é essa ideia de *branding*, como você falou — empresas usando murais como uma forma de ter presença capitalista, por assim dizer. Mas também tem os artistas que só querem criar murais porque são bonitos, porque isso lhes dá voz, ou porque é decorativo, é estético, seja lá o motivo. Depois, tem esse espaço de interseção.

Outra coisa são os pequenos negócios. Para eles, os murais são uma forma de chamar atenção ou valorizar a arquitetura da cidade. Quando há murais, há todo o tipo de força atuando ao mesmo tempo. Mas, no geral, vejo como uma oportunidade para dar voz aos artistas — não só em termos financeiros, mas também em termos de espaço e presença. Quando há murais numa comunidade, as pessoas automaticamente se sentem atraídas por aquele lugar. Então, ele se torna... não quero chamar de mapa, mas quase um mapa estético, um mapa de engajamento com a comunidade.

Acabei de fazer isso em Reykjavik, na Islândia. Lá tem um mural no centro da cidade, num banco, feito por uma empresa — é um mural enorme numa parede grande, e

³²⁶ Professora universitária, diretora do Departamento de Pós-graduação da Faculdade de Artes da Universidade da Florida. Dr. Powell é uma artista e estudiosa de ascendência nativo-americana (Leni-Lenape) e norueguesa, residente em Gainesville, Florida. Esta entrevista foi realizada durante meu encontro com a artista e educadora em Ponta Vedra, Florida gravada, transcrita e traduzida por mim, ocorrida em 18/10/2023.

mostra os "9 passos de como dar um nó em uma gravata". Está lá desde que comecei a ir à Islândia nos anos 2000. Nunca saiu dali e virou um marco na comunidade. E não é só um tutorial de como dar nó — ele faz parte da loja, fica na lateral do prédio. Mas sempre me leva de volta àquele lugar e me faz pensar: “Poxa, eu nem sou homem, nem sei dar nó em gravata, que curioso.” Mas ele me prende, me envolve com o espaço.

Então, acho que os murais não só fazem a gente olhar para eles, mas nos envolvem com o espaço em si. Tirei foto de um mural num beco estreito — tinha um cavalo pintado lá. Era um beco tão apertado que mal dava pra ver o mural todo, só andando bem devagar por aquele caminho estreito. E mesmo assim, o mural estava ali, ao ar livre, numa espécie de túnel urbano. Fiquei pensando: “Quem pintou isso aqui? E por que esconderam esse mural aqui?” — foi a minha primeira reação. Mas acredito que volta àquela ideia fundamental de expressar algo num espaço público: criatividade, conhecimento, beleza, voz.

Então, para mim, sou totalmente a favor disso. Acho que quando é bem feito — ou mesmo quando não é tão bem feito — ainda assim é válido. Porque tudo isso aponta para o entendimento de que a arte está na comunidade. Só que muita gente não reconhece como arte — veem e dizem “olha aquele desenho”, e não pensam “isso é um mural”. Temos que voltar a refletir sobre isso. Muitas pessoas nem sabem que se chama mural, especialmente no espaço público.

Pergunta: Quais são os impactos positivos que essa expansão da arte mural traz tanto para as comunidades locais quanto para os próprios artistas?

Dra. Powell: Então, pensando em tudo isso, como isso nos envolve? Como envolve o público nesses espaços? Toda vez que surge um mural é quase como um alarme... Como você apresenta isso? O que você acha?

Eu vejo um lado muito bom, mas também algo preocupante, como no caso de Wynwood, em Miami. Lá, toda a comunidade foi removida da região, que antes era o distrito da moda. E agora virou um lugar super elitizado. E tudo isso aconteceu por causa da arte — as autoridades entraram em parceria com o setor privado, criaram

aquela cena toda. Eu tirei fotos, quero ver até onde vai isso, tipo o "bacon" no jardim de Wynwood...

Os murais podem desencadear conversas e interpretações diversas, já que a arte muitas vezes fala uma linguagem emocional e simbólica. Isso pode ser tanto positivo quanto desafiador, especialmente quando se trata de parcerias entre artistas, empresas privadas e agências governamentais, já que essas colaborações muitas vezes envolvem questões financeiras e de poder.

Acho que é desafiador, porque quando você coloca um mural numa área abastada ou gentrificada, ele atrai pessoas. Mas quando você pinta um mural numa área decadente ou abandonada, ele não é visto da mesma forma. Ele é visto com outros olhos. Ou então você tem esse contraste — colocar um mural belíssimo na lateral de um prédio numa área muito degradada, e aquilo vira o único ponto de beleza que as pessoas podem contemplar. E isso, por sua vez, pode até gerar oportunidades.... Acho que dá um sentimento de esperança, talvez.

Pergunta: Poderia discorrer sobre a dinâmica das colaborações entre artistas, empresas privadas e entidades governamentais? Gostaria de compreender melhor como essas parcerias abordam aspectos como financiamento, liberdade criativa, representatividade e a preocupação com a gentrificação.

Dra. Powell” Então, existe também esse entendimento psicológico. Foi isso que senti em Wynwood: havia murais lindíssimos, mas as ruas ao redor davam outra sensação. Era uma experiência diferente dependendo do que havia ao redor. E tudo isso importa no escopo público mais amplo, porque muda a nossa percepção

Um mural num lugar é como uma conversa. Cada pessoa está tendo uma conversa diferente com aquilo. Dou um exemplo: minha irmã e eu estávamos no mesmo lugar, vivenciando o mesmo evento, sentadas lado a lado, e depois tivemos duas conversas completamente diferentes sobre o que aconteceu — opostas, até. Parece que as presenças de murais como espelhos não só refletem a paisagem física das cidades, mas também as dinâmicas sociais, culturais e econômicas que moldam essas comunidades. Então, quando você se envolve com murais numa comunidade, há uma suposição, que não significa que seja precisa: murais são conversas da comunidade.

São lugares de diálogo. E não falo de alguém em pé discursando — falo de algo que *fala com o público*, que está dizendo algo. Cabe a nós escutar.

Quando é uma organização que comissiona, ela está dizendo algo muito específico. Quando é o trabalho de um artista, também está dizendo algo — mas nem sempre sabemos qual é a tradução ou interpretação correta, porque a arte não fala como a linguagem comum. A arte fala em linguagem simbólica, psicológica, emocional — sem palavras.

Então, do meu ponto de vista, quando se fala nos benefícios dos murais, dessa proliferação nas comunidades e para os artistas, eu pessoalmente vejo como conversas. Os murais podem desencadear conversas e interpretações diversas, já que a arte muitas vezes fala uma linguagem emocional e simbólica. Isso pode ser tanto positivo quanto desafiador, especialmente quando se trata de parcerias entre artistas, empresas privadas e agências governamentais, já que essas colaborações muitas vezes envolvem questões financeiras e de poder. E não conversas entre pessoas — mas entre os edifícios, os espaços, as paisagens, e os humanos que os ocupam.

Agora, como fazer parcerias entre artistas, famílias privadas e agências governamentais funcionarem? Isso é um grande desafio. Existem muitos modelos diferentes para esse tipo de diálogo, para entendimento. Mas, na prática, quando envolve agência pública, vai sempre acabar girando em torno do lucro. Vai sempre voltar para o dinheiro. E aí, de novo...

Transcrição Original

Question: What is your analysis of the significant increase in mural art in contemporary urban areas?

Dr. Powell: Like everywhere in the world now, they're using murals again, and it makes me think about the big question — on one hand, it's great, it's creative, it's almost like an ongoing art performance. But on the other hand, it's also a mental tool for gentrification, you know? And then you're stuck in this middle ground, like: *"Okay, I'm using this, I'm taking the money, but I'm still keeping my independence."* And that's okay — that's exactly what I'd like to hear. So, when you think about this and ask: how do you explain the proliferation of mural art in urban centers today? I think there are basically five main ideas.

One of them is this idea of branding, like you mentioned — companies using murals as a way to establish a capitalist presence, so to speak. But there are also the artists who just want to create murals because they're beautiful, because it gives them a voice, or because it's decorative, it's aesthetic, whatever the reason. Then, there's this intersection space.

Another thing is small businesses. For them, murals are a way to draw attention or add value to the city's architecture. When there are murals, there are all kinds of forces at play at the same time. But overall, I see it as an opportunity to give artists a voice — not just financially, but also in terms of space and presence. When there are murals in a community, people are automatically drawn to that place. So, it becomes... I don't want to call it a map, but almost an aesthetic map, a map of engagement with the community.

I just did this in Reykjavik, Iceland. There's a mural downtown, on a bank, done by a company — it's a huge mural on a big wall, and it shows "9 steps to tie a tie." It's been there since I started going to Iceland in the 2000s. It's never been taken down, and it became a landmark in the community. And it's not just a tutorial on how to tie a tie — it's part of the shop, it's on the side of the building. But it always takes me back to that spot and makes me think: *"Wow, I'm not even a man, I don't even know how to tie a tie, how curious."* But it holds me there, it engages me with the space.

So, I think murals don't just make us look at them — they engage us with the space itself. I took a picture of a mural in a narrow alley — there was a horse painted there. The alley was so tight you could barely see the entire mural unless you walked very slowly through that narrow path. And yet, the mural was there, outdoors, in a sort of urban tunnel. I kept thinking: *“Who painted this here? And why did they hide this mural here?”* — that was my first reaction. But I believe it all comes back to that fundamental idea of expressing something in a public space: creativity, knowledge, beauty, voice. So, for me, I'm totally in favor of it. I think when it's well done — or even when it's not that well done — it's still valid. Because all of this points to the understanding that art is in the community. Only a lot of people don't recognize it as art — they see it and say *“oh, that drawing,”* and don't think *“that's a mural.”* We need to start reflecting on that again. Many people don't even know it's called a mural, especially in public spaces.

Question: What are the positive impacts that this expansion of mural art brings both to local communities and to the artists themselves?

Dr. Powell: So, thinking about all of this, how does it involve us? How does it involve the public in these spaces? Every time a mural pops up it's almost like an alarm... How do you present that? What do you think?

I see a really good side, but also something worrying, like in the case of Wynwood, in Miami. There, the entire community was pushed out of the area, which used to be the fashion district. And now it's become this super-elite spot. And all of that happened because of art — the authorities partnered with the private sector, they created that whole scene. I took pictures, I want to see how far this goes, like the “bacon” in Wynwood's garden...

Murals can spark conversations and multiple interpretations, since art often speaks an emotional and symbolic language. This can be both positive and challenging, especially when it comes to partnerships between artists, private companies, and government agencies, since those collaborations often involve financial and power dynamics.

I think it's challenging, because when you put a mural in a wealthy or gentrified area, it attracts people. But when you paint a mural in a rundown or abandoned area, it isn't

seen the same way. It's perceived differently. Or you have this contrast — putting a gorgeous mural on the side of a building in a very degraded area, and that becomes the only point of beauty people can contemplate. And that, in turn, can even generate opportunities... I think it gives a feeling of hope, maybe.

Question: Could you elaborate on the dynamics of collaborations between artists, private companies, and government entities? I'd like to better understand how these partnerships address aspects like funding, creative freedom, representation, and concerns about gentrification.

Dr. Powell: So, there's also this psychological understanding. That's what I felt in Wynwood: there were gorgeous murals, but the streets around them gave you a different feeling. It was a different experience depending on what surrounded it. And all of that matters in the broader public scope, because it changes our perception.

A mural in a place is like a conversation. Each person is having a different conversation with it. Here's an example: my sister and I were in the same place, experiencing the same event, sitting side by side, and afterward we had two completely different conversations about what happened — opposite, even. It seems like the presence of murals, like mirrors, doesn't just reflect the physical landscape of cities, but also the social, cultural, and economic dynamics that shape these communities. So, when you engage with murals in a community, there's an assumption, which doesn't mean it's accurate: murals are the community's conversations. They're places of dialogue. And I don't mean someone standing there giving a speech — I mean something that speaks to the public, that's saying something. It's up to us to listen.

When it's an organization commissioning it, it's saying something very specific. When it's the work of an artist, it's also saying something — but we don't always know what the right translation or interpretation is, because art doesn't speak like ordinary language. Art speaks in a symbolic, psychological, emotional language — without words.

So, from my point of view, when we talk about the benefits of murals, this proliferation in communities and for artists, I personally see them as conversations. Murals can spark conversations and multiple interpretations, since art often speaks an emotional

and symbolic language. This can be both positive and challenging, especially when it comes to partnerships between artists, private companies, and government agencies, since those collaborations often involve financial and power dynamics.

And not conversations between people — but between buildings, spaces, landscapes, and the humans who inhabit them.

Now, how do you make partnerships between artists, private families, and government agencies work? That's a huge challenge. There are many different models for this kind of dialogue, for understanding. But, in practice, when a public agency is involved, it will always end up revolving around profit. It will always come back to money. And then, again...

Daryl Ward³²⁷

Pergunta: Como vê a proliferação da arte urbana na sua comunidade?

Dr. Ward: Pergunta interessante, até porque começo a questionar se não teremos murais a mais nas nossas diversas comunidades. Pergunto-me se não estaremos a desvalorizá-los ao criar tantos murais apenas como motores económicos ou para atrair turismo (ver a pergunta 2 abaixo).

Acho que ainda considero perfeitamente aceitável que existam algumas paredes em branco num bairro.

Por outro lado, acredito que os murais criam um sentido de identidade coletiva e oferecem uma estética partilhada aos bairros. Sob esse ponto de vista, pode-se então perguntar: “porque deixar uma parede em branco quando se pode ter arte?”

Pergunta: O que acha que está a motivar este movimento nos dias de hoje?

Dr. Ward: Penso que a proliferação de murais é motivada por vários fatores. Por um lado, os governos locais reconhecem o incentivo económico de criar algo que os turistas queiram visitar. Também acredito que os comerciantes locais gostam da ideia de embelezar os seus espaços e apoiar (idealmente) artistas locais nesse processo. Adicionalmente, nalguns casos, trata-se de um movimento de base, em que zonas frequentemente marginalizadas criam um sentido de pertença e orgulho comunitário (como é o caso do Wynwood Walls, em Miami), através da produção de arte que representa a sua cultura, a sua história e a sua visão.

Pergunta: Como relaciona a arte urbana, a representatividade e a gentrificação?

Dr. Ward: É uma excelente pergunta e não tem resposta fácil, porque o tema é vasto. Não há dúvida de que, quando uma comunidade cria uma série de murais, está a “anunciar” algo sobre si mesma – a sua cultura, a sua história, a sua visão, etc. E quando as comunidades fazem isso, tornam-se lugares desejáveis para viver – o que faz da gentrificação uma preocupação real.

³²⁷ CEO do Polk Alliance for the Arts e diretor executivo do Ashley Gibson Barnett Museum of Art em Lakeland Florida. Dr. Ward possui doutorado em Filosofia e reside em Mulberry, Florida por mais de 40 anos. Esta foi uma entrevista escrita, via email, e traduzida por mim e realizada em 29/12/2023.

Quanto à representatividade, penso que cabe à própria comunidade decidir quem querem que os represente como artistas (os que pintam os murais) e quem querem ver representado nas obras (as pessoas retratadas nos murais). Onde tudo pode descambar é quando uma entidade externa (talvez um empresário, ou até mesmo um governo local) PENSA que sabe o que uma comunidade precisa ou deseja em termos de representatividade.

Texto original

Question: How do you see the proliferation of urban art in your community?

Dr. Ward: Interesting question, especially because I'm starting to wonder if we might end up with *too many* murals in our various communities. I ask myself whether we're devaluing them by creating so many murals purely as economic drivers or tourist attractions (see question 2 below). I still think it's perfectly acceptable for there to be some blank walls in a neighborhood. On the other hand, I believe murals create a sense of collective identity and offer a shared aesthetic to neighborhoods. From that perspective, you could ask: "Why leave a wall blank when you could have art?"

Question: What do you think is driving this movement today?

Dr. Ward: I think the proliferation of murals is driven by several factors. On one hand, local governments recognize the economic incentive of creating something tourists want to visit. I also believe local business owners like the idea of beautifying their spaces and (ideally) supporting local artists in that process. Additionally, in some cases, it's a grassroots movement, where often-marginalized areas create a sense of belonging and community pride (as in the case of Wynwood Walls in Miami) through producing art that represents their culture, their history, and their vision.

Question: How do you connect urban art, representation, and gentrification?

Dr. Ward: That's an excellent question and it doesn't have an easy answer, because the topic is vast. There's no doubt that when a community creates a series of murals, it's "announcing" something about itself — its culture, its history, its vision, etc. And when communities do that, they become desirable places to live — which makes gentrification a real concern. As for representation, I think it's up to the community itself to decide who they want representing them as artists (those painting the murals) and who they want to see represented in the works (the people depicted in the murals). Where things can go wrong is when an outside entity (maybe a developer, or even a local government) THINKS it knows what a community needs or wants in terms of representation.

Tiffany Van Wieren³²⁸

Pergunta: Qual é a sua análise sobre o aumento significativo da arte mural nas áreas urbanas contemporâneas?

Tiffany: Há cerca de 10 anos, a nossa cidade em particular começou a assistir a um aumento do graffiti não autorizado e, de forma geral, Lakeland começou a tornar-se mais consciente da importância da arte. Isso levou o município a reservar fundos especificamente destinados à arte pública. Tem sido realmente positivo ver tanto arte urbana tradicional a ser realizada como também projetos estrategicamente colocados. Nota à parte: enquanto vivia na Áustria, fiquei bastante surpreendida quando a minha família de acolhimento comentou sobre os graffiti nas paredes enquanto passávamos pela estação de autocarros. Eles viam-nos como arte e como algo importante — ao contrário da opinião dominante aqui nos EUA, onde são muitas vezes vistos como sujidade ou algo indesejado, e onde existem formas de arte urbana que são aceites publicamente e outras que não o são.

Pergunta: Para você, quais são os principais objetivos ou motivações por trás do patrocínio dos murais em sua área?

Tiffany: Acredito que há muitos fatores que contribuem para a motivação por trás desta expansão. Penso que a pandemia tornou tudo isto ainda mais evidente: a ideia de que a arte é essencial e conduz a comunidades mais saudáveis e felizes. Contudo, um dos principais motores tem sido a investigação que liga comunidades saudáveis e felizes a fatores económicos. Isso permite canalizar financiamento para este tipo de projetos. Infelizmente, como vivemos numa sociedade fortemente orientada para o comércio, só quando estas ligações foram claramente estabelecidas é que se começou a reconhecer a importância da arte.

Ser uma comunidade que valoriza a arte aumenta a saúde e o bem-estar dos seus habitantes, tornando-a num lugar melhor para viver — o que, por sua vez, impulsiona

³²⁸ Coordenadora do Programa de Artes em Medicina da Fundação Watson Clínica, música e oradora, Tiffany está envolvida em diversos projetos artísticos na cidade de Lakeland aonde reside. Esta foi uma entrevista escrita, via email, traduzida por mim, e realizada em 30/12/2023.

fatores económicos como a habitação e o emprego. Entre os cidadãos comuns, penso que há uma compreensão de que a arte urbana simplesmente nos faz sentir bem!

Pergunta: Como você vê a relação entre a arte, a representatividade e a revitalização das áreas urbanas?

Tiffany: A arte urbana tem o poder de dar voz — nesse sentido, consegue proporcionar representação àqueles que, de outro modo, poderiam não ser representados. Isto pode ser feito, por exemplo, ao garantir que se envolvem artistas sub-representados ou artistas oriundos da própria comunidade, seja na criação da obra ou no seu conteúdo.

Dependendo da forma como uma determinada cultura vê a arte urbana e as suas diversas expressões, ela pode ser usada para valorizar ou revitalizar comunidades. Se certos tipos de arte urbana forem encarados como algo negativo, então podem ter o efeito contrário e desvalorizar a propriedade — mas, ainda assim, muitas vezes continuam a ter um significado intrínseco para quem vive nessa comunidade.

Texto Original

Question: What is your analysis of the significant increase in mural art in contemporary urban areas?

Tiffany: About 10 years ago, our city in particular started to see a rise in unauthorized graffiti, and overall, Lakeland began to grow more aware of the importance of art. This led the municipality to allocate funds specifically for public art. It's been really positive to see both traditional urban art taking place as well as strategically placed projects. Side note: while I was living in Austria, I was quite surprised when my host family made comments about the graffiti on the walls as we passed the bus station. They saw it as art and as something important — unlike the dominant opinion here in the U.S., where graffiti is often seen as grime or something undesirable, and where there are forms of urban art that are publicly accepted and others that are not.

Question: For you, what are the main goals or motivations behind sponsoring murals in your area?

Tiffany: I believe there are many factors that contribute to the motivation behind this expansion. I think the pandemic made all of this even more evident: the idea that art is essential and leads to healthier, happier communities. However, one of the main drivers has been research linking healthy and happy communities to economic factors. That has allowed funding to be channeled into these types of projects. Unfortunately, because we live in a society that is so commercially driven, it was only when these links were clearly established that the importance of art started to be acknowledged. Being a community that values art improves the health and well-being of its residents, making it a better place to live — which, in turn, drives economic factors like housing and employment. Among ordinary citizens, I think there's an understanding that urban art simply makes us feel good!

Question: How do you see the relationship between art, representation, and the revitalization of urban areas?

Tiffany: Urban art has the power to give voice — in that sense, it can provide representation to those who might otherwise not be represented. This can be done, for example, by ensuring that underrepresented artists or artists from the community itself

are involved, whether in creating the work or in its content. Depending on how a particular culture views urban art and its various expressions, it can be used to uplift or to revitalize communities. If certain types of urban art are perceived as something negative, then they can have the opposite effect and devalue property — but even then, they often still hold intrinsic meaning for those who live in that community.

Celeste Pierson³²⁹

Pergunta: Qual é a sua análise sobre o aumento significativo da arte mural nas áreas urbanas contemporâneas?

Celeste: Eu vejo esse crescimento da arte mural como algo positivo. Ela está trazendo mais cor, mais vida e mais diálogo pros espaços urbanos. A gente vê áreas antes meio esquecidas agora ganhando destaque com obras que têm significado, que fazem pensar. No caso do Rio, por exemplo, isso tem acontecido em vários pontos, e é algo que está mudando a cara da cidade de forma muito forte. É uma arte acessível, que está na rua, ao alcance de todos, e isso tem um impacto direto na forma como as pessoas vivem e se relacionam com o espaço.

Me lembro muito bem da minha época de estudante de artes em Miami. Eu costumava frequentar um estúdio de arte em Wynwood, onde passava horas criando e desenvolvendo meu trabalho. Era uma oportunidade única e valiosa poder usar aquele espaço. Mas o trajeto até lá — e principalmente a volta — era complicado. A vizinhança era assustadora, eu não me sentia segura. Acho que a grande virada começou com a Art Basel. Eu entendo bem o que essa transformação representa. Hoje em dia tudo está muito diferente — é impressionante como a arte pode reconfigurar completamente um território.

Pergunta: Quais são os impactos positivos que essa expansão da arte mural traz tanto para as comunidades locais quanto para os próprios artistas?

Celeste: A arte urbana tem um papel muito importante nesse sentido. Por um lado, ela dá visibilidade aos artistas, que muitas vezes vêm das próprias comunidades e agora têm a chance de mostrar seu trabalho em grande escala. Por outro lado, ela também fortalece a identidade local, dá voz às comunidades que geralmente são deixadas de lado. Mesmo nos processos de gentrificação — que são superdelicados

³²⁹ Artista e professora universitária de visual artes, residente em Miami, Florida, atualmente ensinando em Istambul, Turquia. Entrevista realizada durante meu encontro com a educadora em Lakeland, gravada, transcrita e traduzida por mim, ocorrida em 20/01/2024.

— a arte pode ser uma ferramenta de resistência. Ela mostra que aquelas pessoas existem, que elas têm história ali, que aquele território tem significado.

Pensando em Wynwood, por exemplo, tudo mudou muito desde os tempos em que eu estudava lá. A arte ajudou a revitalizar o bairro, sim, mas também trouxe outras consequências. Hoje, aquela região virou um ponto turístico superconhecido — e embora isso traga investimento e movimento, a gente tem que perguntar: quem ainda pode viver ali? Quem foi deixado pra trás? A arte tem força, e por isso mesmo precisa ser usada com responsabilidade.

Pergunta: Poderia discorrer sobre a dinâmica das colaborações entre artistas, empresas privadas e entidades governamentais? Gostaria de compreender melhor como essas parcerias abordam aspectos como financiamento, liberdade criativa, representatividade e a preocupação com a gentrificação.

Celeste: Essas parcerias são sempre delicadas. Muitas vezes envolvem interesses diferentes — o artista quer se expressar com liberdade, enquanto a empresa ou o governo tem suas próprias pautas e objetivos. Mas quando há um diálogo verdadeiro, quando há escuta e respeito, elas podem funcionar muito bem. Garantem estrutura, financiamento, e abrem portas pra projetos que, de outra forma, talvez não saíssem do papel.

O que precisa ser cuidado é justamente o equilíbrio. Porque se o artista perde autonomia, o mural pode virar só uma peça de propaganda. E aí entra também a questão da representatividade: quem está sendo convidado a pintar? A comunidade local está envolvida no processo? Está sendo ouvida?

No caso de Wynwood, por exemplo, a arte foi o motor de uma transformação urbana muito visível. Mas o risco da gentrificação é real — e aconteceu ali. A arte atraiu olhares, investimentos, mas também elevou os preços e mudou o perfil de quem frequenta e vive o bairro. Então, sim, é possível que essas parcerias tragam benefícios, mas é essencial que elas também cuidem de não apagar as vozes e as histórias que já existiam no lugar antes da “revitalização” começar.

Transcrição original

Question: What is your analysis of the significant increase in mural art in contemporary urban areas?

Celeste: I see this growth in mural art as something positive. It's bringing more color, more life, and more dialogue to urban spaces. We see areas that were once somewhat forgotten now gaining visibility with works that have meaning, that make people think. In Rio, for example, this has been happening in several places, and it's something that's strongly changing the face of the city. It's accessible art — it's on the street, within everyone's reach — and that has a direct impact on how people live and connect with the space.

I remember very clearly my time as an art student in Miami. I used to spend hours at an art studio in Wynwood, creating and developing my work. It was a unique and valuable opportunity to be able to use that space. But getting there — and especially the way back — was complicated. The neighborhood felt unsafe, and I didn't feel secure. I think the big turning point started with Art Basel. I really understand what that transformation represents. Today, everything is so different — it's impressive how art can completely reconfigure a territory.

Question: What are the positive impacts that this expansion of mural art brings both to local communities and to the artists themselves?

Celeste: Urban art plays a very important role in this sense. On one hand, it gives visibility to artists, many of whom come from the very communities where the murals are painted, and now they have the chance to showcase their work on a large scale. On the other hand, it also strengthens local identity, giving voice to communities that are often overlooked. Even in gentrification processes — which are extremely delicate — art can be a tool of resistance. It shows that those people exist, that they have a history there, that the territory has meaning.

Thinking about Wynwood, for example, everything has changed a lot since the time I studied there. Art helped revitalize the neighborhood, yes, but it also brought other consequences. Today, that area has become a very well-known tourist spot — and while that brings investment and movement, we have to ask: who can still afford to live

there? Who was left behind? Art is powerful, and because of that, it needs to be used responsibly.

Question: Could you elaborate on the dynamics of collaborations between artists, private companies, and government entities? I'd like to better understand how these partnerships address aspects such as funding, creative freedom, representation, and concerns about gentrification.

Celeste: These partnerships are always delicate. They often involve different interests — the artist wants to express themselves freely, while the company or government has its own agendas and goals. But when there's genuine dialogue, when there's listening and respect, they can work very well. They provide structure, funding, and open doors for projects that might otherwise never get off the ground.

What needs to be carefully managed is balance. Because if the artist loses autonomy, the mural can turn into just a piece of advertising. And then there's also the issue of representation: who is being invited to paint? Is the local community involved in the process? Are they being heard?

In the case of Wynwood, for example, art was the driving force behind a very visible urban transformation. But the risk of gentrification is real — and it happened there. Art drew attention and investment but also drove up prices and changed the profile of who visits and lives in the neighborhood. So yes, these partnerships can bring benefits, but it's essential that they also ensure they don't erase the voices and stories that were already there before the "revitalization" began.

Hamilton Glass³³⁰

Pergunta: Hamilton, como está o projeto Mending Walls hoje em dia?

Hamilton Glass: Olha, o projeto espalhou-se por toda Richmond, com murais em vários cantos da cidade. Para ser sincero, Não esperava que crescesse tanto e tão rapidamente. É difícil de atender todas as demandas para debates, palestras e projetos que nos chegam. Isto apenas demonstra a necessidade deste projeto. A necessidade de ter um ponto de partida para estabelecer um diálogo entre as diversas comunidades incluindo aqueles que estão no poder

Pergunta: Qual é a tua visão sobre o papel do teu trabalho no Mending Walls?

Hamilton Glass: Acho que é crucial que o meu trabalho sirva ao público, que envolva as pessoas. A arte não deve ser só para admirar; tem de criar conexões, abrir espaços para conversas e reflexão.

Pergunta: Como tens procurado conhecer melhor as comunidades envolvidas?

Hamilton Glass: Eu tento realmente mergulhar naquilo que caracteriza cada comunidade — os desafios que enfrentam, a riqueza cultural, a diversidade. Quanto mais eu consigo perceber isso, melhor consigo refletir tudo isso esteticamente nos murais. É um processo contínuo de aprendizado e diálogo.

Pergunta: Com todo este crescimento, você tem conseguido ser fiel aos objetivos iniciais do projeto? Como?

Hamilton Glass: Sim, eu tenho conseguido manter a fidelidade aos objetivos iniciais do projeto, mesmo com esse crescimento rápido. Para isso, eu sempre foco em garantir que cada mural e cada atividade promovam o diálogo e a empatia entre as comunidades. Não se trata só de pintar paredes — é criar espaços onde as pessoas possam ouvir e serem ouvidas, onde as diferenças possam ser discutidas com respeito. Mesmo com a expansão, eu busco manter o processo colaborativo e inclusivo, envolvendo os artistas e os membros das comunidades para que o trabalho

³³⁰ Segunda entrevista com o artista e muralista Hamilton Glass realizada em função do projeto Mending Walls ser um dos pontos centrais de nossa pesquisa. Esta foi realizada via Zoom, transcrita e traduzida por mim, ocorrida em 25/01/2024.

realmente reflita as histórias e desafios de cada um. É um esforço constante, mas é isso que mantém o projeto autêntico e relevante.

Transcrição original

Question: Hamilton, how is the Mending Walls project doing these days?

Hamilton Glass: Well, the project has spread all over Richmond, with murals in various parts of the city. Honestly, I didn't expect it to grow so much and so quickly. It's hard to keep up with all the requests for talks, panels, and new projects coming our way. This just shows how necessary the project is — the need for a starting point to create dialogue between diverse communities, including those in power.

Question: What's your vision for the role of your work within Mending Walls?

Hamilton Glass: I think it's crucial that my work serves the public and engages people. Art shouldn't just be something to look at; it needs to create connections, open up spaces for conversation and reflection.

Question: How have you been working to better understand the communities involved?

Hamilton Glass: I really try to immerse myself in what defines each community — the challenges they face, the cultural richness, the diversity. The more I can understand that, the better I can reflect it visually in the murals. It's a continuous process of learning and dialogue.

Question: With all this growth, have you been able to stay true to the project's original goals? How?

Hamilton Glass: Yes, I've been able to stay true to the original goals of the project, even with this rapid growth. To do that, I always focus on making sure every mural and every activity promotes dialogue and empathy among communities. It's not just about painting walls — it's about creating spaces where people can listen and be heard, where differences can be discussed with respect. Even as the project expands, I work to keep the process collaborative and inclusive, involving both the artists and community members so that the work truly reflects their stories and struggles. It's a constant effort, but that's what keeps the project authentic and relevant.

Sarah de Lemos³³¹

Pergunta: Qual é a sua análise sobre o aumento significativo da arte mural nas áreas urbanas contemporâneas?

Sarah: A arte de rua tem sido fundamental pra trazer vida de volta a certas áreas do Rio de Janeiro. Como você mencionou, olha só o Projeto Porto Maravilha. Como você mencionou, veja o Projeto Porto Maravilha. É bonita (a área do Corredor Cultural e o Porto Maravilha), tem muitas atrações culturais e a prefeitura está investindo em novos projetos para movimentar a área. Meu companheiro vai dar aulas de teatro lá. A área é bonita e bem organizada, só não vou muito lá e principalmente à noite por que esta muito vazia. Faz pena, o centro do Rio esta esvaziado. Pode ser por causa do COVID. Depois do COVID muitas pessoas passaram a trabalhar em casa e os prédios e escritórios de negócios no centro ficaram vazios. Assim as pessoas não frequentam o centro mais

Pergunta: Quais são os impactos positivos que essa expansão da arte mural traz tanto para as comunidades locais quanto para os próprios artistas?

Sarah: Eu acho que essa arte urbana tem um impacto enorme, sabe? Primeiro que ela embeleza os espaços, como no caso do Corredor Cultural, que ficou realmente encantador. Mas mais do que isso, ela dá voz a quem muitas vezes é ignorado. A arte mural consegue representar as comunidades excluídas, mesmo quando o processo de gentrificação tenta apagar certos traços culturais. Ela transforma o espaço público e cria uma conexão com as pessoas que vivem ali ou que passam por ali. É bonito de ver e sentir. Pra quem é artista, então, é uma oportunidade incrível de mostrar seu trabalho e se afirmar culturalmente.

Pergunta: Poderia discorrer sobre a dinâmica das colaborações entre artistas, empresas privadas e entidades governamentais? Gostaria de compreender melhor como essas parcerias abordam aspectos como financiamento, liberdade criativa, representatividade e a preocupação com a gentrificação.

³³¹ Sarah de Lemos é uma atriz teatral e advogada brasileira, nascida em Alagoas, residente e atuante no Rio de Janeiro. Esta entrevista foi realizada via WhatsApp, gravada e transcrita por mim, ocorrida em 02/03/2024.

Sarah: Olha, eu vejo esses investimentos com bons olhos. Acho que a estrutura que estão montando é viável e o poder público tem feito um esforço real pra ocupar essas áreas com atividades culturais e de lazer. O centro do Rio esvaziou muito depois da pandemia, né? Muita gente começou a trabalhar de casa e os prédios comerciais ficaram vazios, então o movimento ali caiu bastante. Mas agora, com esses projetos culturais, sinto que estão tentando trazer vida de volta pra região. E isso é importante, porque cultura atrai pessoas, atrai investimento, movimenta tudo. Tenho esperança de que, num futuro próximo, a gente veja o centro mais cheio, mais vivo. Temos que ter paciência, o projeto é bonito e valoriza e promove a cultura, estamos nos sentindo mais seguros para frequentar as atividades no centro do Rio.

John Anderson³³²

Pergunta: Como vê a proliferação da arte urbana na sua comunidade?

John: Vejo a arte urbana como algo que parece ser patrocinado pelo governo: murais, caixas de eletricidade decoradas e esculturas aleatórias colocadas aqui e ali na minha cidade. Em Tampa, vi projetos semelhantes financiados pelo governo. Apenas em Lakeland vi arte em edifícios que me parece ter patrocínio privado.

Na minha opinião, a intenção de toda esta arte é a mesma – transmitir uma imagem da comunidade e comunicar o que o governo está a construir como parte de um processo de identidade/marca. As pinturas e esculturas em Plant City relembram a comunidade das suas raízes agrícolas, do ambiente de pequena cidade e da nostalgia que isso acarreta. Em Tampa, os murais identificam grupos históricos da cidade e também existem peças mais modernas, como uma intersecção pintada que destaca a diversidade de forma mais abstrata. Em ambos os casos, estas obras estão localizadas nas zonas centrais e procuram representar a população.

Já há bastante tempo que não vejo arte urbana “aleatória” na minha cidade ou em Tampa. A única arte não patrocinada que vejo é em vagões ferroviários, e mesmo assim, a maioria são apenas simples “tags” em vez de verdadeiras obras de arte. A última vez que vi uma “tag” foi numa placa de estrada sem saída há mais de seis anos — era constantemente pintada de novo até que se desistiu.

Adoro ver arte urbana noutras comunidades, especialmente online. Nessas comunidades, vejo arte tanto patrocinada pelo governo como feita por artistas independentes. Algumas obras reforçam a identidade comunitária, enquanto outras desafiam a autoridade, transmitem mensagens de esperança ou simplesmente existem para embelezar zonas degradadas. Admiro o artista de rua anónimo “Banksy” e recentemente encontrei outro artista no Facebook chamado *Abstract Dissent*. Este último parece ser pago por comunidades e empresas tanto pelas suas obras de arte belíssimas como por peças com o objetivo de revitalização urbana.

Pergunta: O que acha que está a motivar este movimento atualmente?

³³² John Anderson é um empresário, apreciador das artes, nascido na Florida e residente em Plant City. Esta foi uma entrevista escrita, via email, traduzida por mim, e realizada em 01/07/2024.

John: Acredito que as comunidades querem melhorar a sua imagem e criar uma marca para o seu estilo de vida. Isso atrai mais pessoas e ajuda a aumentar a receita das cidades. Penso que artistas independentes colocam a sua mensagem no espaço público como forma de protesto contra a ganância excessiva, o poder desmedido e dogmas religiosos — porque não se identificam com as crenças dominantes. Querem que as suas vozes também sejam ouvidas (ou vistas). Outros são apenas excelentes artistas que precisam de uma “tela” onde criar.

Pergunta: Como relaciona arte urbana, representatividade e gentrificação?

John: Penso que a arte patrocinada pelo governo é criada para promover a representatividade — para mostrar às pessoas que são vistas e fazem parte de uma comunidade maior. No entanto, acredito que isso é uma faca de dois gumes: promove paz, inclusão e comércio (mais fácil de proteger e que gera mais receitas para a cidade), mas ao mesmo tempo dá munição aos radicais, que passam a ter algo para criticar e alguém a quem culpar por todos os seus problemas. O fascismo radical sempre se baseou na exclusão, não na inclusão, e o resultado final tende sempre a ser a violência. A arte, a música e a cultura acabam por tornar-se alvos.

Adoro ver arte urbana independente ou patrocinada por negócios locais. A revitalização pode vir de qualquer lado.

Tenho um problema com a palavra *gentrificação* e com as conotações negativas que ela traz. Esse processo existe desde a Roma Antiga. Vejo o ato de comprar propriedades em zonas economicamente deprimidas como um tipo de reinvestimento comunitário, não como roubo. Enquanto proprietários, as pessoas têm algum controlo sobre o que fazem com o terreno, e cabe aos governos definir o que se enquadra ou não nas normas comunitárias de planeamento urbano. A requalificação pode trazer empregos pontuais (como na construção) e empregos duradouros (retalho, serviços, transportes, etc.) de volta a essas zonas. Esta renovação urbana é muito melhor do que um desenvolvimento novo constante que destrói o ambiente e desloca a vida selvagem.

Acredito que a arte urbana que se vê nestas áreas, como a que observei no centro de Memphis, continua a destacar a identidade da comunidade. O verdadeiro poder da

renovação urbana está na propriedade e no capital — tanto para comprar como para vender. Para quem arrenda (sejam negócios ou residentes), continua a existir uma grande dependência dos proprietários. Tenho visto mudanças drásticas nos últimos 15 anos em St. Petersburg, FL. No final dos anos 2000 havia bairros em declínio, e agora essas zonas foram requalificadas e tornaram-se muito mais atrativas para novos e antigos residentes. Por outro lado, cresci perto de Baltimore e visitava a cidade com frequência. Quando lá voltei há cinco anos, áreas antes vibrantes estavam encerradas e tinham sido demolidas.

No final de contas, a sustentabilidade de uma comunidade depende da sua capacidade económica para sustentar e manter as suas casas, negócios e espaços públicos. Quando isso falha, a degradação rapidamente se instala — até que alguém tenha a visão e o capital para voltar a investir e construir algo de novo e atrativo. É a arte urbana que vejo hoje acompanhar esse movimento.

Texto original

Question: How do you see the proliferation of urban art in your community?

John: I see urban art as something that seems to be government-sponsored: murals, painted utility boxes, and random sculptures placed here and there around my city. In Tampa, I've seen similar government-funded projects. Only in Lakeland have I seen art on buildings that appears to have private sponsorship.

In my view, the intent behind all this art is the same — to convey an image of the community and communicate what the government is building as part of an identity/branding process. The paintings and sculptures in Plant City remind the community of its agricultural roots, its small-town feel, and the nostalgia that comes with that. In Tampa, the murals highlight historical groups from the city, and there are also more modern pieces, like a painted intersection that showcases diversity in a more abstract way. In both cases, these works are located in central areas and aim to represent the population.

It's been quite a while since I've seen "random" urban art in my city or in Tampa. The only unsponsored art I see is on train cars — and even then, most of it is just simple tags rather than true works of art. The last time I saw a tag was on a dead-end road sign more than six years ago — it kept getting painted over until they finally gave up. I love seeing urban art in other communities, especially online. In those places, I see both government-sponsored art and work by independent artists. Some pieces reinforce community identity, while others challenge authority, share messages of hope, or simply exist to beautify rundown areas. I admire the anonymous street artist "Banksy," and I recently discovered another artist on Facebook called Abstract Dissent. This one seems to be hired by communities and businesses both for his beautiful pieces and for works aimed at urban revitalization.

Question: What do you think is driving this movement today?

John: I believe communities want to improve their image and create a brand for their lifestyle. That attracts more people and helps increase city revenue. I think independent artists put their messages into public spaces as a form of protest against excessive greed, unchecked power, and religious dogma — because they don't identify with the

dominant beliefs. They want their voices to be heard (or seen) too. Others are simply great artists who need a “canvas” to create on.

Question: How do you connect urban art, representation, and gentrification?

John: I think government-sponsored art is created to promote representation — to show people that they are seen and are part of a larger community. But I also think that’s a double-edged sword: it promotes peace, inclusion, and commerce (which is easier to protect and generates more revenue for the city), but at the same time it gives radicals something to criticize and someone to blame for all their problems. Radical fascism has always been rooted in exclusion, not inclusion, and the end result is almost always violence. Art, music, and culture inevitably become targets.

I love seeing independent urban art or art sponsored by local businesses. Revitalization can come from anywhere.

I do have an issue with the word *gentrification* and with the negative connotations it carries. That process has existed since Ancient Rome. I see buying properties in economically depressed areas as a form of community reinvestment, not theft. As property owners, people have some control over what they do with the land, and it’s up to governments to define what fits within community urban planning standards. Redevelopment can bring short-term jobs (like in construction) and lasting jobs (retail, services, transportation, etc.) back to those areas. This kind of urban renewal is much better than constant new development that destroys the environment and displaces wildlife.

I believe the urban art you see in these areas — like what I observed in downtown Memphis — continues to highlight the community’s identity. The real power of urban renewal lies in ownership and capital — both to buy and to sell. For renters (whether businesses or residents), there’s still a heavy dependence on property owners. I’ve seen drastic changes over the last 15 years in St. Petersburg, FL. In the late 2000s there were neighborhoods in decline, and now those areas have been redeveloped and have become much more attractive to both new and longtime residents. On the other hand, I grew up near Baltimore and used to visit the city frequently. When I went back five years ago, areas that had once been vibrant were shut down and demolished.

At the end of the day, a community's sustainability depends on its economic ability to support and maintain its homes, businesses, and public spaces. When that fails, decay sets in quickly — until someone has the vision and the capital to reinvest and build something new and appealing. And the urban art I see today follows that very movement.