

Visio-urbanidades: “Nossa Vila É” uma Arte Pública da Cultura Visual Urbana

Visio-urbanities: Nossa Vila É is an Urban Visual Culture Public Art

Bruno Bissoli Pimenta (PPGA-UFES)¹

Resumo: O artigo visa articular os processos da cultura visual presentes na Arte Pública através da compreensão sistêmica do mural Nossa Vila É (Vitória/ES) a partir da cultura criadora (Bosi), da imagem como constructo cultural (Monteiro) e das práticas artísticas na esfera pública (Furtado). Resultando na obra como artefato cultural, refletindo as diversidades e as tensões entre a institucionalização e a temporalidade. Conclui-se que essa prática gera pontes relacionais, promovendo narrativas socioculturais e territoriais.

Palavras-chave: arte pública; cultura visual; urbanidades; muralismo.

Abstract: The article aims to articulate the processes of visual culture present in Public Art through the systemic understanding of the mural Nossa Vila É (Vitória/ES) based on creator culture (Bosi), the image as a cultural construct (Monteiro), and artistic practices in the public sphere (Furtado). This results in the work as a cultural artifact, reflecting the diversities and tensions between institutionalization and temporality. It is concluded that this practice generates relational bridges, promoting sociocultural and territorial narratives.

Keywords: public art; visual culture; urbanities; muralism.

DOI: 10.47456/col.v16i27.52389



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 18 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Prêmio Ecologia (IEMA-ES 2011 - 2012) na categoria das imagens; coordenador do Museu Itinerante Reciclagem na Arte (MinCRounet 2011 - 2012); desenvolvimento e organização do Festival da Paz (EntreCulturas / Fé y Alegria 2019 - 2020). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5089351554631472>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9518-8098>.

Introdução

A arte tem seus próprios meios de realizar os fins mais altos da socialização humana, como a autoconsciência, a comunhão com o outro, a comunhão com a natureza, a busca da transcendência no coração da imanência (Alfredo Bosi)

Neste texto, quando usamos a expressão visio-urbanidades, propomos falar de um o olhar perceptivo sobre a cidade na vida sociocultural contemporânea. Partimos de uma pesquisa acerca da cultura visual no contexto da arte pública capixaba para perceber a imagem e analisar sua forma como um constructo cultural. Nesse sentido, compreendemos que as obras são concebidas pelos artistas a partir de uma cultura criadora inserida em um campo específico (um *site specific*)² que responde às suas questões institucionais e discursivas. Buscamos pontuar alguns processos culturais e implicações da cultura visual presentes nas práticas da arte urbana e associar esses processos à obra Nossa Vila É (2018), do Coletivo Cidade Quintal, realizada em Vitória no Espírito Santo.

Nos fundamentamos em autores que discursam sobre esses saberes. Assim, este texto introduz questões sobre cultura criadora e suas relações com outros processos das culturas brasileiras apresentados por Alfredo Bosi (1992). Discorreremos ainda sobre a Cultura Visual, focando o olhar para a cultura criadora de artistas visuais e na relação da imagem como uma construção social apresentada por Rosana Horio Monteiro (2008). Assim, procuramos levar o leitor ao recorte final acerca das práticas de arte pública e suas características específicas, envolvendo quesitos do contexto cultural no campo da arte e da sociedade.

² Como método para analisar as questões entre a obra e o lugar me referencio nos estudos da crítica institucional sobre o *site* da autora e professora Miwon Kwon, utilizando os conceitos que partem das reverberações do *site* e *non-site* de Robert Smithson implicados no lugar institucional e discursivo existentes na relação da obra de arte e em seu lugar de referência (Kwon, 2008).

Cultu[rando]

Sob uma perspectiva antropológica, o termo cultura abrange as manifestações materiais e espirituais de um povo, sua herança de valores e objetos compartilhados, bem como o conjunto de modos de ser, viver, falar e pensar de uma dada sociedade. Incluem-se aí seus símbolos e bens imateriais, expressos nos fenômenos simbólicos que dão sentido à vida.

Nesse prisma, os reflexos da vida cultural manifestam-se em diversos processos no âmbito da sociedade de classes, que se desenvolve sob o sistema capitalista e seus métodos de produção mercadológica. Tais processos se desdobram nas estruturas de organização do Estado — como as instituições de Ensino, Justiça e outras —, valendo-se de meios específicos de institucionalização. A eles se soma o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa que, aliados à Indústria, configuram a cultura do consumo. Essas instituições, organizações modernas construídas pelo Estado e pela iniciativa privada, administram a produção e a circulação dos bens simbólicos, e sua atuação está diretamente ligada ao crescimento e ao desenvolvimento do país.

O historiador e crítico literário Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização* (1992), descreveu com propriedade os processos culturais presentes na cultura brasileira. Desde a invasão do território onde se formou o Brasil, estamos há mais de 500 anos submetidos a uma cultura erudita de raiz europeia, que hoje encontra fruição no sistema educacional. Coexistimos em uma globalidade de culturas populares: o destituído e distinguido “outro” — os sobreviventes das resistências de etnias locais e dos escravizados despatriados de sua terra-mãe —, bem como os povos da cultura arcaica europeia, oriunda da política de embranquecimento da população brasileira. Ou seja, trata-se da cultura “basicamente iletrada, que corresponde aos mores materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna” (Bosi, 1992, p. 309).

No ventre dessa terra, a sociedade se desenvolveu até culminar na globalização e em uma sociedade urbano-capitalista. Nesse contexto, nasce a cultura criadora individualizada de artistas com diversas linguagens e de “intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural alto” (Bosi, 1992, p. 308). Nesse mesmo território existencial, surge também o sistema de poder que o capitalismo produz na cultura para as massas, estimulando a cultura do consumo com seus mecanismos de produção e mercado de bens materiais e simbólicos gerados pela Indústria Cultural — criações que podem ser absorvidas e inspiradas pelo popular e desenvolvidas pela cultura criadora.

Essas instituições e sistemas atuam diretamente no cotidiano do povo, possibilitando e direcionando o ensino, ditando a moda, influenciando costumes e apresentando-nos as inovações do desenvolvimento. Percebe-se, assim, a agência da organização dos sistemas culturais como instituições na cultura superior e na Indústria Cultural; por outro lado, emergem as manifestações orgânicas à vida humana, como a cultura popular e a cultura criadora.

Pela divisão social do trabalho, os intelectuais encontram na universidade vias privilegiadas para o desenvolvimento de suas pesquisas. É nesse espaço que a cultura se formaliza e se profissionaliza, contribuindo para a formação das carreiras técnicas e burocráticas que ocuparão os cargos demandados pelo Estado, pela Indústria, pela Comunicação e pelo Comércio. Chega-se, por esse processo, à forma da cultura dominante — o mundo do receituário, método que opera em todas as carreiras a que a universidade dá acesso.

Para Bosi, a Indústria Cultural, mediante uma ação estratégica, estimula o consumo de bens simbólicos por meio dos meios de comunicação massificados, valendo-se de publicidades intensas e insidiosas. Esse processo, corrente na sociedade de consumo, utiliza receitas de êxito para escoar a produção em série de mercadorias que se apresentam como produtos culturais; para tanto, apropria-se dos bens simbólicos de grupos

culturais, ressignificando seus símbolos em produtos-conteúdo. Ao abusar dos meios de criação e expressão, a Indústria Cultural dita os gostos e hábitos da massa, buscando sua audiência por meio de processos psicológicos de apelo imediato às emoções primárias do indivíduo. Trata-se da estrutura do “consolo” (parafraseando Umberto Eco), a qual mantém a atenção dos consumidores culturais ao excitar os desejos e oferecer o final feliz típico dos filmes de Hollywood, ao mesmo tempo que aponta as tendências e nos direciona para as inovações do mundo global. Ou, em outra vertente, conforma-nos com a vida do povo exposta nas redes sociais, a partir das identidades promovidas e incorporadas pelo sistema vigente. O imaginário é formado de modos diversos “e sua gênese está no coração desta vida” (Bosi, 1992, p. 323).

Trata-se do imaginário da população, enraizado em seu cotidiano físico e simbólico e expresso nos teores e valores de suas manifestações supraindividuais e grupais. Esse imaginário reside em microinstituições que constituem suas próprias instituições culturais, regendo-se por normas sociais particulares e específicas, as quais as distinguem no universo das diferenças forjado pela globalização, à margem do sistema da cultura oficial institucionalizada. O saber-fazer-dizer desses grupos promove a perpetuação de suas memórias coletivas e resiste à erosão de seus elementos culturais singulares. A imaginação e a subjetividade manifestam-se em seus modos de vida e em sua religiosidade — na fé em algo maior e extracorpóreo —, inserindo-se na materialidade da existência, sem cisão entre corpo e alma, e oferecendo-nos visões cíclicas da vida e do mundo.

Nesse processo, operamos sob o mote da ressignificação e da reinterpretação — uma defesa inconsciente —, vivenciando experiências moldadas por nossa subjetividade, as quais podem assumir diversas orientações: tanto a integração a uma identidade nacional ou globalizada, quanto o engajamento militante em identidades de grupos socioculturais específicos e periféricos. Emergem, ainda, sujeitos criativos, transgressores e críticos, que se

correlacionam com o espaço e o tempo em que estão inseridos e que possuem a capacidade de mapear as implicações das estruturas hiperespaciais que habitam.

O povo mestiço brasileiro, colonizado outrora pela cultura rústica e urbana dos portugueses, desenvolveu os valores modernos que atualmente regem o país. Em pleno processo de mestiçagem e inserido em uma sociedade de classes, esse povo é agora recolonizado pelo Estado e pela Indústria Cultural, por meio de agências de aculturação que partem do centro em direção à periferia. Conforme Bosi (1992), as imagens, as ideias e os valores dessas agências culturais penetram o imaginário popular e condicionam seu sistema de valores com a mesma força e impacto que os tempos coloniais exerceram sobre nossos ancestrais. Assim, a defesa que reinterpreta os códigos externos à luz da subjetividade própria da cultura raiz do sujeito reflete o fato de que toda cultura dominante é absorvida e decodificada pela cultura dominada. Vejamos o exemplo dos cordéis, que se relacionam com a pobreza estrutural e com a falta de alfabetização no Nordeste brasileiro. O grafite, por sua vez, conhece a grande escala e as técnicas pictóricas canônicas do muralismo, transformando subversivamente a linguagem ao apropriar-se de seus meios para explorar conteúdos e valores que mantêm contato ontológico e empírico com a vida popular urbana. Os grandes mestres Antônio Francisco Lisboa (1738-1814) e Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) reinterpretaram a estética do barroco europeu de tal forma que suas criações conferiram uma nova feição às formas clássicas, contribuindo decisivamente para as características singulares do barroco e do rococó no Brasil. A essa assimilação somam-se outras referências, como o movimento antropofágico modernista, o tropicalismo e a nova objetividade brasileira.

Entre os processos culturais existentes em nosso território, temos a cultura popular, a erudita e a Indústria Cultural. Refletindo transversalmente esses processos, encontramos a cultura criadora individualizada de grupos que vivenciam a relação intelectual-sociedade.

Trata-se, para Bosi (1992), de intelectuais eruditos formados pela academia, mas que atuam fora dela — seja no Estado ou na Indústria Cultural —, absorvendo, em sua relação dialética, a vida econômica e sociocultural da sociedade em que estão inseridos, e convivendo com todos os desencadeamentos e desenraizamentos próprios do sistema de classes e do consumismo que marcam a vida no tempo contemporâneo.

Imbricado a isso está o Estado tecnoburocrático, de liberalismo econômico e político, que se torna autoritário quando utiliza suas estruturas de poder em benefício de grupos dominantes. Esse Estado estimula a produção da cultura universitária tecnicista e da Indústria Cultural, ao mesmo tempo que ignora ou explora a cultura popular. Absorve as manifestações criadoras individuais e coletivas ou as reprime quando estas são críticas ao sistema, como ocorre com o grafite quando não é absorvido e institucionalizado pelas instituições oficiais.

Nessas tensões entre os processos culturais, o intelectual criador, em suas reflexões sobre o devir da vida, engendra um discurso de valores e propostas. Trata-se de uma cultura crítico-política que pronuncia um reflexo do sistema ou que com ele entra em tensão, atravessando-o estruturalmente em busca de transformação. Para Bosi (1992), o discurso do “dever-ser” pode apontar para algumas boas direções, como o olhar atento à vida e à expressão do povo em suas manifestações e aspirações populares.

A principal ação do projeto educador, tal como se revela admiravelmente na teoria e na prática de Paulo Freire, é levar o homem iletrado não à letra em si (letra morta ou letal), mas à consciência de si, do outro, da natureza. Essa consciência é o verdadeiro vestibular das Ciências do Homem, das Ciências da Natureza, das Artes e das Letras. Sem ela, o letrado cairá no mundo do receituário e da manipulação (Bosi, 1992, p. 341).

É na experiência com a terra, com o instrumento mecânico, com a máquina, com o grupo de trabalho e com a família que o ser humano conhece o real e a vida em sociedade. A erudição e o uso das tecnologias mais modernas constituem mais um meio de existência na sociedade

competitiva, bem como mais um recurso de defesa e de reflexão crítica sobre as possibilidades e imposturas veiculadas pela Indústria e pelo comércio cultural.

Como as diversas culturas se interpretam em formas históricas concretas? Elas o fazem por meio de processos culturais determinados pelo contexto histórico, pela esfera pública e econômica, pelas relações de classe, pelo dinamismo interno dos grupos e pela sensibilidade individual dos criadores e dos receptores das diferentes culturas. Bosi (1992), por meio de análise e interpretação histórica, formula a pergunta matriz que orienta as aspirações decorrentes dessas questões do devir, sintetizando: educar sim, mas para qual cultura? Em qual cultura somos educados? Educar para gerar novos valores. Educar para o trabalho junto ao povo e para repensar a tradição cultural. Educar para a liberdade, como diria o patrono da educação brasileira, Paulo Freire (1921-1997).

Por um lado, temos as faixas culturais já institucionalizadas ou absorvidas pelas instituições sociais; por outro, a cultura criadora dos artistas, que estão ou não dentro dessas instituições. Estes vivem o tempo corporal da sensibilidade e o tempo social do trabalho, e suas criações são resultados das tensões que percorrem o interior do indivíduo criador. Ao viver entre as forças anímicas, o artista busca uma válvula de escape para a expressão do sujeito na tradição formal dos modos artísticos e de comunicação. A expressão pessoal e a comunicação pública são necessidades que regulam a linguagem do criador e situam seu trabalho na intersecção entre o corpo e a convenção social que ele vivencia. Para Bosi (1992), as obras-primas que refletem sua cultura social não poderiam ter-se reproduzido sem que seus autores atravessassem as barreiras ideológicas e psicológicas que os separavam do cotidiano ou do imaginário popular. Isso se reflete tanto na obra quanto no criador, que vivencia a dialética de sua própria cultura, dilacerada entre instâncias populares e institucionais.

As pontes continuam sendo erguidas em diferentes orientações estéticas para mediar o público culto e a linguagem e as temáticas populares. Algumas nos conduzem às contradições de nossa formação social,

demonstradas em obras memorialistas e regionalistas, narrativas de nossa sociedade. Visam superar as barreiras da divisão social na inter-relação entre as faixas culturais e na cultura criadora. Por meio da presença do corpo, do discurso e do gesto, busca-se comunicar-se sensivelmente, produzindo novas formas de expressão.

Vejamos a obra como um objeto de comunicação sensível e criativa, geradora de pontes relacionais entre o lugar, o artista e o público, promovendo narrativas socioculturais. Trata-se de uma manifestação de artistas com liberdade de pesquisa formal e de escolhas, que possuem senso crítico e exercem seu direito constitucional de ser, conviver e participar. Criar é uma oportunidade de realizar [re]descobertas de temas e de novas perspectivas, um momento de socialização humana com o despertar da autoconsciência, em comunhão com o outro e com o meio. Como ressaltou Bosi (1992), a arte tem seus modos próprios de buscar a transcendência no coração da imanência.

Interfaces da cultura criadora visual

Ao nos voltarmos para a cultura criadora que engloba o campo das imagens, deparamo-nos com a cultura visual, com a qual estamos constantemente em contato. Biologicamente, a visão predomina sobre os demais sentidos perceptivos: desperta emoções, influencia nossa subjetividade e cria memórias visuais que se refletem na formação das identidades contemporâneas.

Desse amplo campo de visualidades, um fruto é o cruzamento entre processos eruditos, populares e mercadológicos, imagens midiaticizadas e artefatos culturais elaborados com o estímulo das tecnologias da visão – todos massificados, da televisão à internet, pelas intensas propagandas da Indústria Cultural. No campo da erudição, as imagens carregam a história das artes visuais, do audiovisual, da arquitetura e do design, além de vastos arcabouços teóricos e práticos do conhecimento artístico coletivo. Já os frutos do povo, em suas tradições e artefatos culturais, constituem fontes de inspiração.

“A cultura visual se ocupa da diversidade do universo das imagens” (Monteiro, 2008, p. 131). Ela surge no campo das Humanidades e encontra-se com a interdisciplinaridade do universo visual, situando-se entre os estudos culturais da Antropologia e da História. Em seu artigo “Cultura Visual: definições, escopo e debates”, Rosana Horio Monteiro (2008) aponta que esse é o momento de encontro das teorias pós-estruturalistas e dos estudos culturais com a história das artes, o cinema, a antropologia e a literatura comparada, exemplificado em publicações como *Ways of Seeing* (1972), de John Berger (1926-2017), que alcançou as telas da televisão em um programa documental da emissora britânica BBC.

A historicidade nos oferece a memória do conhecimento histórico e seus métodos críticos, enquanto os estudos culturais contribuem com a antropologia dos sentidos e com uma abordagem generalizante do universo da cultura visual. Nessa abordagem, o uso da imagem abrange desde áreas científicas — como a biologia e a física — até áreas jurídicas, políticas e outras que não são tradicionalmente ligadas ao campo das artes. Para a autora, essa perspectiva generalizante abarca práticas de significação e produção de discursos distintas daquelas realizadas pelas histórias das diferentes artes, configurando um momento de dupla troca: da arte para a cultura visual e da história para a cultura.

Localizado em algum ponto no cruzamento da tradicional história da arte, do cinema, da fotografia e dos estudos midiáticos, da filosofia da percepção, da antropologia dos sentidos e dos estudos culturais, os estudos visuais desafiam qualquer categorização (Monteiro, 2008, pg. 131).

Inseridos em um universo urbano, estamos localizados em um espaço no qual a imagem carrega diferentes discursos, conforme as intenções de seus criadores, e assume variadas formas de representação. Ao experienciarmos novos focos de investigação sobre questões relacionadas ao campo da arte e da cultura visual — bem como à sua história crítica —, vivenciamos o presente da era digital e virtual. Esses novos enfoques

investigativos, ao questionarem a universalidade da experiência visual, revelam que a visão não é dada naturalmente ao espectador.

Monteiro (2008), ao analisar os estudos da cultura visual, entende a cultura “como uma produção social e, por isso, o olhar pode ser definido como uma construção cultural, com a competência do espectador sendo estabelecida socialmente” (Monteiro, 2008, p. 132). Com essa passagem, o conceito de autonomia da arte é substituído pelo conceito de intertextualidade. Nesse momento, passa-se a pensar uma história da imagem, antes vista apenas como história da arte. Com o reconhecimento da influência da cultura, o valor estético também passa a ser compreendido como uma construção social.

Entre essas novas abordagens da história das artes, destaca-se a tendência moderna de visualizar a existência, tomando a imagem como uma interface entre todas as disciplinas que lidam com as visualidades e a vida contemporânea — um meio possível para entender a resposta do consumidor à mídia visual, bem como o processo de ver a imagem através das épocas.

A contribuição dos estudos culturais amplia o território profissional dos estudos da arte ao incluir novos artefatos de todas as culturas e períodos históricos. Para a tradicional disciplina de história da arte praticada nas academias brasileiras — com sua tendência às vanguardas clássicas e modernas europeias —, abre-se a oportunidade de repensar a imagem sob novas perspectivas, com abordagens renovadas sobre o contexto visual e cultural das obras nas relações de fruição entre espectador, obra e criador. Desse modo, é possível pensar novas metodologias de pesquisa da imagem, entendendo-a como um produto construído dentro de uma cultura visual, e refletir sobre novos modos de construção, transmissão e decodificação dessas visualidades.

A pesquisadora Monteiro (2008), ao fazer inferências no contexto da cultura visual, compreende a imagem como um artefato cultural — uma compreensão que vai além de sua função de representação. A análise da imagem possibilita a reconstituição da história cultural dos grupos

humanos do território onde ela nasceu, colaborando para a compreensão dos processos de mudanças socioeconômicas e das dinâmicas das relações interculturais. “Ou seja, a representação também é uma prática de significação” (Monteiro, 2008, p. 133). Entretanto, a imagem não é autônoma nem fala por si só: ela se expressa e dialoga em um processo imbricado com os modos de vida típicos da sociedade que a produziu. Assim, pode revelar questões culturais e políticas fundamentais, expressando a multiplicidade de ideologias de distintos grupos sociais presentes nos momentos históricos que a imagem carrega.

Urbanidades visuais

Dialogamos sobre os processos culturais que envolvem a vida social brasileira e nos situamos no âmbito da cultura visual, a partir da cultura criadora individualizada praticada por artistas/intelectuais, conforme demonstrado por Bosi (1992). Acrescentamos a contribuição dos estudos visuais para a compreensão da imagem como um artefato de construção cultural que revela questões pertinentes ao grupo social de seus criadores, conforme argumentado por Monteiro (2008).

Ao focalizarmos as práticas existentes nesses processos culturais em obras de arte na esfera pública, deparamo-nos com o debate sobre a legitimidade e a ilegalidade dessas manifestações. Leonardo de Jesus Furtado (2017), em seu artigo “O espaço público ressignificado pela cultura visual urbana”, referencia a autora canadense Anna Waclawek (2011) para apontar distinções e semelhanças nas práticas artísticas realizadas no espaço urbano. Segundo Waclawek, “ambos os modelos são concebidos e contextualizados na cidade – uma região complexa que pode ser compreendida como um conjunto de relações entre objetos, lugares, pessoas e tempo” (Waclawek, 2011, p. 65 apud Furtado, 2017, p. 49).

Os artistas, muitas vezes com suas vidas situadas no espaço urbano, encontram na Arte Pública uma forma de expressão. Essa manifestação pode ocorrer por vias oficiais, como no projeto de macromuralismo “Nossa Vila” (2018), realizado pelo coletivo Cidade Quintal em Vitória (ES).

Ou pode ocorrer de forma não oficial, sem permissão na via pública, tendo como suporte a arquitetura e o mobiliário da cidade – espaços onde as imagens da cultura do consumo são amplamente aplicadas. Muitas vezes, essa atitude transgressora é anônima e sua temporalidade no espaço é muito mais efêmera se comparada à permanência das obras institucionalizadas e legitimadas no espaço-tempo da cidade.

As Artes Públicas são encomendadas e patrocinadas por financiamento público ou privado, realizadas em espaços públicos para enriquecer o ambiente e melhorar o contexto sociocultural do local. Elas obedecem a regras específicas e passam por adequações durante o processo criativo, o que impõe limitações aos artistas para que as obras sejam acessíveis a qualquer tipo de público. De acordo com Sanmartin (2012), a pressão do meio influencia os processos criativos – fenômeno conhecido como *press* (pressão ambiental). Sob essa perspectiva, o meio pode favorecer ou inibir a criatividade. Já nas experiências espontâneas que ocupam as ruas, instaura-se a seguinte dialética: “A arte urbana por um lado é reconhecida e legitimada por algumas instituições, ganhando espaço no circuito da arte, e por outro lado é reprimida, pois é inerente a sua vocação transgressora” (Furtado, 2017, p. 53).

Apesar das distinções, ambas as práticas podem modificar e ressignificar aspectos estéticos de um lugar, contribuindo para a estética urbana das cidades contemporâneas. O crescente incentivo de políticas governamentais ao redor do mundo, que estimulam a pintura de grandes empenas por meio de editais públicos e/ou privados, reflete esse potencial. Eventos de muralismo e graffiti têm o intuito de promover os bens simbólicos e as culturas regionalistas das cidades, colaborando para a difusão das identidades nacionais. Ambas as manifestações são expostas gratuitamente, permitindo ao espectador livre acesso à obra em sua relação com o público. Assim, os transeuntes que circulam pela obra têm novas interações com o meio artístico, nivelando a todos no universo da comunicação visual a partir de experiências vividas em múltiplos lugares do espaço urbano. O autor ressalta, porém, que, embora ambas explorem

o espaço público, a natureza da interação é distinta, e o público recebe e interage de forma diferente com cada uma delas.

Essas manifestações podem expressar o ponto de vista de uma pessoa ou de um coletivo, como ocorreu com o mural “Nossa Vila É do Cidade Quintal”, que permaneceu de 2018 a 2024 no mercado municipal da Vila Rubim, no centro histórico e comercial de Vitória (ES). O coletivo resgatou, na imagem, questões próprias e específicas do lugar e da sociedade que vive e utiliza aquele espaço. Realizou um projeto que se utiliza das edificações do mercado para promover o que a vila é e o que ela tem, reverberando questões institucionais e discursivas do local. Em 2025, os murais já se encontram deteriorados, apagados pelas intempéries do tempo e pela incapacidade técnica das tintas acrílicas disponíveis no mercado para uso externo.³

Para murais pintados em áreas urbanas, a média de duração com boa visibilidade é de 5 a 6 anos. Após esse período, três destinos são possíveis: a obra é restaurada (o que raramente ocorre, exceto em casos já institucionalizados); a memória da pintura no local institucionaliza o espaço como característico do muralismo, e um novo mural é feito ali (comum em muros de praças e escolas públicas); ou o mural é apagado por uma pintura de cor sólida, retornando à estética padrão dos imóveis urbanos, restando apenas a memória do ícone local. Esse apagamento, no entanto, pode ocorrer por outros motivos — políticos, de gosto, por vezes religiosos ou culturais. O mural carrega grande quantidade de informação e é uma ferramenta eficaz de comunicação e promoção, com capacidade de instaurar identidade visual à paisagem local. Por essa valia, o muralismo é absorvido pelo sistema econômico e político, sendo muitas vezes utilizado como estrutura de poder — uma vez realizado por encomenda, torna-se vulnerável no jogo de intenções entre artistas e comendadores.

³ Como muralista e experienciando um dado de cunho autoetnográfico posso relatar que mesmo as tintas em que os aglutinantes são fabricados com polímeros elastoméricos (conhecidas popularmente como tintas emborrachadas) possuem garantia de durabilidade fornecida pelas marcas nacionais e de grandes corporações químicas europeias de até 8 anos. Entretanto, os técnicos químicos das marcas explicam que após 5 anos a tinta precisaria de uma nova rolagem, para assim, durar mais 3 anos.

Em apresentação do projeto em seu website, o coletivo Cidade Quintal discorre sobre seu processo criativo, sua poética, seus motivos e a história que envolve a obra. Relata suas intenções após o mergulho na Vila Rubim, buscando compreender os elementos presentes no local, vivenciar o cotidiano do mercado e estabelecer, na obra, relações com o público local e com os comerciantes do território.

O projeto trata de uma intervenção mural em três áreas na região do Mercado da Vila Rubim. Além de representar aspectos históricos e identitários nos murais, o trabalho ativou um espaço vazio onde havia uma edificação do Mercado que foi destruída em um grande incêndio. Nesse local realizamos em setembro de 2018 a ação Vila Vila, uma celebração cultural que mostrou o potencial de uso do espaço.

De um lado, está representado o que a “Nossa Vila Tem”, sua diversidade de ofertas de matéria prima para os fazeres culturais capixabas, do outro o que “Nossa Vila É”, sua representação enquanto o lugar do encontro de religiões, onde as festas e os rituais começam (Cidade Quintal, 2018).

Questiono-me: quais inquietações despertam em um espectador transeunte do espaço urbano ao se deparar com esculturas de arte pública em uma praça central da cidade? Ou ao encontrar uma região periférica onde algum mobiliário urbano esteja degradado e repleto de pixações? Artistas urbanos, em sua maioria localizados nos estratos culturais populares, encontram na erudição das técnicas artísticas ferramentas para expressar suas subjetividades. É o caso dos grafites de personagens, que utilizam técnicas de construção formal canônicas para expressar motivos próprios de sua vida cultural, revelando nessas obras seus bens simbólicos e seus valores materiais. Com liberdade de estilo pessoal, empregam a essas formas ideias próprias, em uma experiência distinta das manifestações oficializadas. Operam com liberdade criativa e exploram o uso de técnicas formais, alcançando inúmeras possibilidades de expressão com colagem, pintura, mosaicos de ladrilho, tipografia etc.

Furtado (2017) considera que as artes urbanas são intervenções criativas que têm o intuito de diversificar as formas de comunicação urbana. Essas manifestações poéticas emergem de diversas subjetividades presentes em

todos os estratos da população, assumindo pontos de vista e ações distintos, embora se acumulem especialmente na periferia e nos grandes centros urbanos. Elas assumem a chancela de poesia visual e apresentam-se com linguagem lúdica e/ou transgressora, não respeitando os limites entre o público e o privado para se expressar.

O ser transgressor opõe-se ao sistema vigente e rompe códigos e regras estabelecidas em busca de liberdade, alcançando temas mais polêmicos e diversificados. Inspirados na vida cotidiana e na relação com seu entorno, esses artistas preocupam-se com a apresentação de suas obras no espaço urbano e as expõem em lugares diferentes e diversos, por vezes até perigosos à integridade física.⁴

Essas manifestações frequentemente revelam as consequências que tais escolhas poéticas podem acarretar. Obras em espaços alternativos ao sistema da arte, por serem contraculturais, são reprimidas, não havendo espaço para a vocação do ser transgressor em nossa sociedade regida pelo Estado. Instaura-se uma dialética que infringe estruturalmente o direito constitucional de Ser, Participar e Conviver do povo brasileiro, garantido pelas leis vigentes em nosso território. Nesse embate cultural, Furtado (2017) faz alguns apontamentos finais:

Vimos, portanto, que não é tarefa fácil distinguir a arte pública da arte urbana... ambas são concebidas para o ambiente da cidade, mas... o público interage de forma diferente com cada uma delas. As características principais da arte pública são o financiamento público ou privado, a adequação a qualquer tipo de público, e a permanência duradoura na paisagem urbana. Já o artista urbano age de forma anônima na via pública, sem pedir permissão para nenhuma autoridade, como consequência de tal liberdade, os temas abrangidos são mais diversificados e polêmicos, e a sua intervenção artística tem uma duração mais efêmera (Furtado, 2017, p. 58).

Ao longo deste percurso, percorremos diálogos que vão da década de 1990 até o presente. Conhecemos os processos culturais imbricados no fazer

⁴ Casos de acidentes fatais são comuns entre pixadores das alturas das megalópoles brasileiras, uma forma de expressão que desafia a vida em busca de adrenalina. Resultado de ampliação interdisciplinar do campo da tipografia política do indivíduo transgressor com o campo de suas necessidades atléticas, os esportes de escalada, de calistenia.

artístico, chegando à cultura criadora e, em seguida, à Cultura Visual, com todos os desdobramentos relativos à concepção da imagem como construção cultural. Com o foco delimitado, recortamos nossa particularidade de interesse para as questões que envolvem a Arte Pública, a Arte Urbana e a cultura visual urbana.

Tomando o projeto “Nossa Vila” (2018), do coletivo Cidade Quintal, como objeto final de análise, percebemos que ele abarca múltiplas questões: profissionais da cultura criativa visual, formados pela cultura erudita, conceberam o projeto e a criação das imagens; estas transitam em complementaridade entre as linguagens visuais estéticas do grafite e do design, e foram aplicadas com técnicas do muralismo; o projeto foi patrocinado pelo Estado via lei de incentivo cultural, destinado a um espaço público e pensado para operar sobre um lugar específico na paisagem urbana.

A equipe de pintura conta com grafiteiros da arte popular urbana e estudantes de cursos de artes. O espaço é um complexo popular de lojas e mercados — evidenciando a interface institucional do lugar, de cunho econômico e cultural — e localiza-se no centro da cidade, próximo à rodoviária e a centros históricos, área de intenso trânsito de pessoas e grande alcance visual. Um mercado popular de uma capital não deixa de operar dentro da lógica da Indústria Cultural, estimulando o consumo com imagens publicitárias para todos os cantos possíveis.

Essas inferências surgem do contexto social da obra. Olhando para a imagem e sua interface discursiva, vemos os santos da fé anímica do território e o pássaro de fogo, que remete à lenda das etnias locais sobre “Guaraci e Jaciara”, alusão a duas grandes montanhas da região metropolitana capixaba. Vemos o costume da pesca local — Vitória é uma ilha, um arquipélago localizado no meio do litoral brasileiro, cercado por mangue, rio e mar. Vemos o que nossa vila é e o que ela tem. Ou melhor, veríamos. Hoje, a predominância na imagem é da cor azul royal, e percebe-se a instalação de aparelhos tecnológicos de sistema de refrigeração de ar, utilizados para o resfriamento de carnes

— alimento-base do churrasco brasileiro, parte de nossos hábitos culturais —, ocupando as lojas onde a pintura se localizava no friso frontal da edificação (que anteriormente abrigava uma loja de ervas e produtos naturais).

Um ar-condicionado tem o poder de interromper a temporalidade de uma arte pública para atender a necessidades comerciais? Esse pode ter sido um dos motivos para o apagamento dessa parte do macromuralismo realizado pelo coletivo Cidade Quintal na Vila Rubim — talvez não o único, mas não cabe a estas páginas discorrer sobre os elementos de fé presentes na imagem e suas imbricações nesta história. Apenas apontamos um elemento estrutural que a edificação sofreu para suprir uma demanda comercial. Os outros murais que compõem o projeto ainda estão in loco; o mural no piso da praça ainda está disponível para manifestarmos o que nossa vila é. Resta agora que o tempo nos conte o que acontecerá com a memória da pintura no lugar específico, institucional e discursivo, da obra.

O Estado pode sensibilizar-se e realizar as restaurações e tombamentos necessários para instituir a obra como patrimônio do povo capixaba – de valor material por sua monumentalidade na paisagem urbana, e imaterial pela promoção dos bens simbólicos do povo, abarcando a pluralidade de identidades locais e refletindo o guarda-chuva da multiplicidade identitária da mestiçagem brasileira. A comunidade do comércio local pode absorver sua importância e patrocinar novos murais, perpetuando a prática do muralismo e institucionalizando aquele lugar também como um espaço público da arte que atinge a esfera pública. Outros coletivos ou produtores culturais (da cultura ou não) podem aproveitar a oportunidade e propor novos murais? Novas ações? Só o tempo dirá!

As necessidades comerciais podem gerar oportunidades para manifestações de arte pública, assim como aquelas que surgem no interior das tensões do artista criador, situado entre seu meio, seu tempo e sua cultura. Na vida, os acontecimentos e as ações podem anular monumentos, apagá-los ou renová-los. Coexistem em

complementaridade ou em oposição, misturados em crioulagem, para revelar a nossa globalidade de existência em Todo-o-Mundo. Como diria Glissant: “eu posso me transformar ao me relacionar com o outro, sem com isso perder ou diluir minha identidade” (Glissant, 2014, p. 49 apud Obrist, 2023, p. 7). Veja!

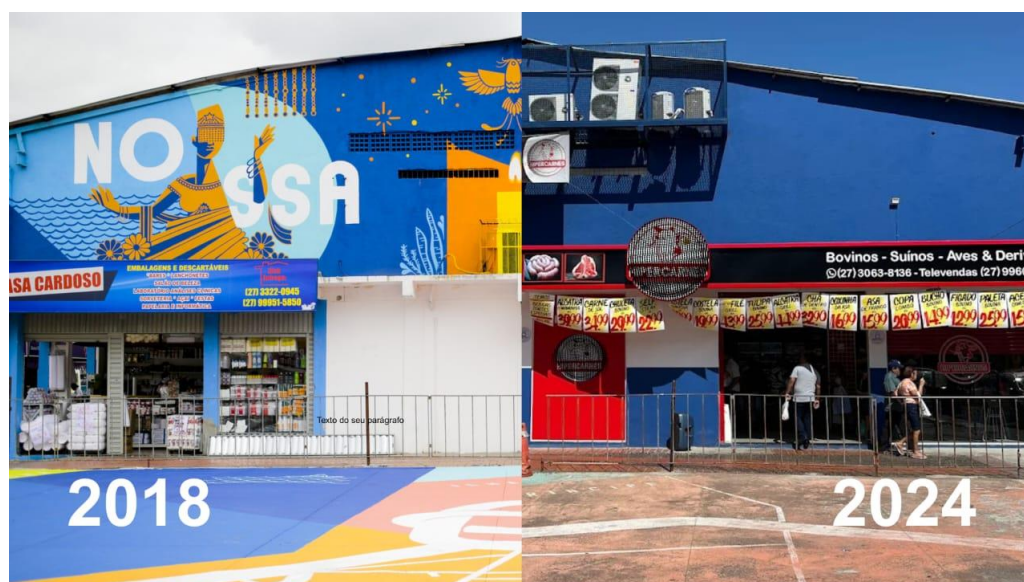


Figura 1. Sem título, colagem digital, 2025. Acervo pessoal da pesquisa.

Fotomontagem digital da visão do local onde estava o mural Nossa Vila É, entre os anos de 2018 e 2024, a imagem está dividida ao meio, mostrando o local em temporalidades diferentes. A esquerda a pintura do mural com o fragmento de uma figuração de Iemanjá, à direita o friso pintado de azul com os aparelhos de condicionamento de ar instalados.

Referências

BOSSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, pg. 308-345, 1992.

CIDADE QUINTAL. **Nossa Vila**. Macro muralismo, Mercado Popular da Vila Rubim, Vitória, E.S., 2018. In: www.cidadequintal.com.br/nossavila Acesso em: 15 abr. 2026.

FURTADO, Leonardo de Jesus. O espaço público ressignificado pela cultura visual urbana. In: **Pixo: Escritas Urbanas**. Rio Grande do Sul, n.1, v. 1, pg. 49-61, 2017.

KWON, Miwon. Um Lugar Após o Outro. In: **Revista Ensaios**, nº 17. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura Visual: definições, escopo e debates. In: **Domínios da Imagem**. Londrina, v.1, n.2, pg. 129-134, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. **1968 - Conversas do arquipélago** / Hans Ulrich Obrist, Édouard Glissant; tradução Feiga Fizon. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Cobogó, 2023. recurso digital ; 2 MB, 2023.

SANMARTIN, Stela M. A Paisagem: Pontos de Vista. In: **Criatividade e Inovação na empresa: do potencial à ação criadora**. São Paulo: Trevisan, 2012.

WACLAWEK, Anna. **Graffiti and street art**. London: Tames & Hudson, 2011.