

A importância do grafite na preservação da memória coletiva em museus de território

The Importance of Graffiti in Preserving Collective Memory in Local Museums

Enviado em: 16 -05-2026

Aceito em: 07-07-2026

Adelita Puchalski da SILVA¹

André Fabrício SILVA²

Resumo

O presente artigo discute como exposições de grafite presentes em museus de território atuam como dispositivos de reivindicação de direitos, preservação e fortalecimento da memória coletiva. Para isso, serão discutidos dois percursos presentes em museus comunitários cariocas: a exposição *Casas-Tela*, do Museu de Favela do Rio de Janeiro; e o circuito *Murais Pelo Fim da Violência Doméstica*, presente no Museu Vivo Rede Nami. O aporte teórico está baseado em estudos envolvendo a memória coletiva como uma das formas essenciais de reconhecimento da história de grupos socialmente segregados; à luz dos conceitos da museologia social como método de comunicação e identificação dos sujeitos com o território; e de pesquisas que relacionam a comunicação não verbal como forma de discurso político. Nossos resultados revelam que o grafite, quando incorporado às práticas de museus de território, desempenha papel fundamental na preservação da memória coletiva e na ampliação do debate público sobre questões socialmente sensíveis.

Palavras-chave: Grafite; Museus de Território; Memória Coletiva.

Abstract

This article discusses how graffiti exhibitions in community museums serve as tools for asserting rights, preserving, and strengthening collective memory. To this end, we will examine two initiatives in Rio de Janeiro's community museums: the *Casas-Tela* exhibition at the Rio de Janeiro Favela Museum; and the *Murals for an End to Domestic Violence* circuit at the Rede Nami Living Museum. The theoretical framework is based

¹ Museóloga residente no Museu da Polícia Militar do Paraná (MPMPR). Mestre no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (2026), na linha Mediações e Culturas, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Bacharelado em Museologia (2025) na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Bolsista no curso de Pós-Graduação Lato Sensu do Programa de Pós-Graduação em Gestão Documental, Educação Patrimonial e História Pública na Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: itapuchalski@gmail.com

² Professor da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Licenciado em História (2013) e Bacharel em Museologia (2021) pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP; Mestre e Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - UNIRIO/MAST (2019/2023). Pós-Graduado Lato Sensu em Educação Patrimonial pelo Instituto de Pesquisa Pretos Novos em parceria com FATECPR (2022). E-mail: andrefabricio.sil@gmail.com

on studies that view collective memory as one of the essential forms of recognizing the history of socially segregated groups; on concepts of social museology as a method of communication and identification of individuals with their territory; and on research linking nonverbal communication to political discourse. Our results reveal that graffiti, when incorporated into the practices of community museums, plays a fundamental role in preserving collective memory and broadening public debate on socially sensitive issues.

Keywords: Graffiti; Community Museums; Collective Memory

Introdução

As memórias relacionadas ao território tecem uma rede afetiva capaz de conectar sujeitos às experiências compartilhadas no espaço. Elas promovem uma troca discursiva de sentimentos, lembranças e narrativas, reforçando a identidade coletiva e a constituição de vínculos de pertencimento. Nesse contexto, a diversidade cultural e artística presente nas comunidades amplia as formas de diálogo e circulação de discursos, favorecendo a construção e o fortalecimento da memória coletiva. Entre elas, a prática do grafite segue como linguagem estética de afirmação cultural, mas também na tentativa de romper com o signo de atividade estigmatizada classificada pela perspectiva normativa.

Este artigo tem como objetivo compreender o grafite como dispositivo de salvaguarda da memória social e os museus de território como parte da esfera pública, considerando as práticas museológicas difundidas por estes espaços como mecanismos de reverberação de vozes, valorização das memórias coletivas e de afirmação da identidade cultural. Portanto, podemos considerar que a análise da presença da deliberação em ambientes museológicos sociais poderá tornar-se fruto de pesquisas importantes acerca da preservação e valorização da memória comunitária.

Ao articular diálogo, escuta ativa e tomada de decisões, os processos deliberativos revelam-se dinâmicas significativas não apenas para os processos de planejamento, governança e representação nos museus de território, como também no fortalecimento e reconhecimento das memórias e identidades comunitárias.

Neste artigo, sustentamos a hipótese de que ações realizadas por museus sociais podem atuar como dispositivos de valorização das memórias do território e consolidação de práticas comunitárias. No caso desta pesquisa, a prática do grafite constitui a ação museológica aqui investigada.

A arte grafite observada neste estudo, não apenas é reconhecida como meio de comunicação não verbal com a população, quando inserido em contexto museológico social, como também pode ser uma ferramenta de produção de discursos. Portanto, nos apoiaremos em discussões teóricas que defendem murais de grafite como manifestações artísticas políticas, e museus que os abrigam como arenas deliberativas,

ambos capazes de permear as lembranças de afeto e promover o deslocamento de olhares.

Para a coleta de informações, utilizamos como objeto de pesquisa as exposições de grafite *Casas-Tela*, do Museu de Favela (MUF), e *Murais pelo Fim da Violência Doméstica*, do Museu Vivo Rede Nami (MVRN), ambos localizados em comunidades cariocas.

Para Mendonça, Ercan e Asenbaum (2022), os murais de grafite enquanto expressões não verbais de comunicação, são formas argumentativas de expressão política que refletem descontentamentos e contestações de grupos à margem da sociedade. E esta visão de prática depredatória, que artistas do grafite esforçam-se para dismantelar, é sentida na fala de Mário Chagas. O autor menciona que o Museu de Favela abriga um acervo que luta constantemente pelo “direito de ser diferente e continuar sendo assim” (2012, p. 15), referindo-se à exposição *Casas-Tela*, presente no percurso expositivo do museu.

Para que possamos nos aprofundar nas costuras teóricas sugeridas por este estudo, optamos por dividir a descrição epistemológica em duas partes: 1) a compreensão do grafite como expressão política e valorização identitária; 2) e os museus sociais como dispositivos capazes de manter viva as memórias do território e causar reflexões em situações que abrangem estes espaços. Na sequência, apresentamos os objeto da pesquisa e a metodologia utilizada. Por fim, discutimos os resultados obtidos.

Arte grafite: comunicação não verbal como expressão política e dispositivo de memória

Embora os primeiros registros pintados nas paredes seja um tema controverso ao tentar buscar os motivos que levavam as populações humanas a realizar tais representações em superfícies rochosas, é ponto pacífico entre os pesquisadores que as primeiras manifestações gráficas humanas tinham a intenção de comunicar-se por meio de uma linguagem desenvolvida entre as populações (Gitahy, 2012, p. 7; Tercic, 2025).

A partir de sua difusão no espaço urbano, as inscrições e desenhos em muros como formas de apropriação do espaço e de expressão artística identitária, foram reiteradamente enquadrados como práticas de vandalismo.

A datação dos primeiros registros do grafite e outras artes urbanas como a pichação, surgem nas manifestações francesas do evento Maio de 1968 (Oliveira, 2015, p. 18) como dispositivo de intervenção política na cidade. Outros autores defendem a

aparição da pichação um ano antes, na Inglaterra, onde um jovem foi preso por escrever uma frase em um muro (Knauss, 2001, p.334).

Entre as décadas de 1960 e 1970, a arte urbana estadunidense também estava atrelada ao cenário político revolucionário, que fortalecia manifestações sociais como o movimento *Black Power* e as lutas feministas, e utilizava intervenções artísticas em espaço público como forma de comunicação com a população.

Em território brasileiro, a pichação ganhou força durante o período de imposição da censura e da repressão provocada pela ditadura militar, configurando-se como forma de manifestação política e reivindicação de direitos civis (Papali; Zanetti; Vianna, 2017).

Tanto a pichação como o grafite, são processos artísticos que, não apenas estão à margem das formas institucionalizadas de comunicação (Fukushima; Queluz, 2018, p. 289), como também dos processos decisórios que estruturam a vida urbana e definem os rumos da cidade (Fonseca; Silva, 2005, p. 7). Contudo, ainda que compartilhem a apropriação do espaço urbano como processo de comunicação e expressão, a prática do grafite e da pichação não representam a mesma manifestação.

Gitahy (2012, p. 14) define a pichação pela inscrição tipográfica de nomes, símbolos ou mensagens breves nos muros, frequentemente associada à demarcação territorial, ao protesto e à contestação da ordem urbana, preservando uma relação de enfrentamento com as normas que regulam o uso do espaço público. Já o grafite é descrito pelo autor como uma manifestação visual preocupada com a criação estética, incorporando imagens figurativas, técnicas pictóricas e diferentes linguagens artísticas, sem abandonar seu potencial crítico e político.

Em 15 de outubro de 2024, a prática do grafite passou a ser reconhecida como uma manifestação da cultura brasileira pela Lei nº 14.996. Segundo Wachowicz (2024), a legitimação do grafite enquanto prática artística não apenas assegura sua valorização como reforça a distinção entre grafite e pichação.

Embora a lei regularize o grafite, ela não elimina o preconceito estruturado atribuído à essa manifestação. Segundo Oliveira (2015, p. 20), mesmo que o grafite esteja associado à atividade artística, mantém-se sob o julgamento de ação subversiva, assim como ocorre com a pichação. A autora acrescenta que, entre os motivos que levam o grafite a ser associado à infração, está o compartilhamento da cidade como espaço de comunicação e disputa simbólica. Outra razão apontada pela autora é a estigmatização da arte grafite alimentada por representações sociais que vinculam o grafiteiro às periferias urbanas e, por consequência, à marginalização e à pobreza.

Diante disso, a legitimidade social do grafite não depende exclusivamente de seu reconhecimento jurídico. Nas últimas décadas, diversas iniciativas passaram a incorporar essa linguagem artística em projetos culturais, educativos e museológicos desenvolvidos em parceria com instituições públicas, organizações da sociedade civil e agentes privados.

Os percursos analisados neste artigo ilustram esse movimento, uma vez que tanto o circuito *Casas-Tela* quanto os *Murais pelo Fim da Violência Doméstica* resultam de processos comunitários, autorizados e vinculados a projetos museológicos comprometidos com a valorização das memórias do território.

A relação política e reivindicatória do grafite ganha outra conjuntura quando ultrapassa as ruas e passa a integrar o espaço museológico, onde questões como salvaguarda da memória coletiva, reconhecimento identitário e valorização cultural unem-se à disputa simbólica e à reivindicação de direitos.

Desse modo, estas práticas artísticas surgem constantemente em arenas deliberativas nas quais, de um lado, possuem uma parcela que defende o grafite como poluição visual e vandalismo e, de outro, são defendidas como arte essencialmente política e capaz de ressignificar a cidade. No entanto, nem sempre quem produz estas manifestações artísticas possui espaço de participação nos processos decisórios que envolvem sua legitimação.

É justamente a participação social nos processos de discussão e tomada de decisão sobre questões comunitárias que possibilita a ressignificação de linguagens historicamente marginalizadas, transformando-as em patrimônio cultural, memória coletiva e dispositivos de comunicação pública. Sob a perspectiva da Teoria Deliberativa, a inclusão de diferentes atores sociais nas arenas de conversação e nas esferas públicas constitui condição fundamental para a legitimidade democrática. Nesse sentido, autores como Young (2014) argumentam que práticas institucionais excludentes tendem a afastar grupos historicamente marginalizados dos processos decisórios, inviabilizando o reconhecimento e a valorização de suas experiências, saberes e formas de expressão.

Para Mansbridge (2009, p. 207), o sistema deliberativo enquanto processo de participação democrática em pleno funcionamento, promove entendimento entre os participantes e ao contexto em que estão inseridos, auxiliando no alcance de melhorias individuais e coletivas, mesmo que seus objetivos gerem contestações. A autora propõe a ampliação do conceito de fórum público, incluindo espaços para além dos formais e legítimos de deliberação, a fim de solucionar problemas trazidos em conversas cotidianas.

Segundo Marques (2009, p. 18) os processos deliberativos, enquanto práticas sociais, políticas e comunicativas, ocorre tanto em distintas arenas sociais, como de modos diferentes de comunicação realizados conforme o ambiente em que são promovidos, indicando ser a deliberação um processo poroso às contribuições de cada integrante.

É nesse sentido que as exposições de grafite presentes em museus de território, como o Museu de Favela e o Museu Vivo Rede Nami, podem ser compreendidas como expressões de processos democráticos deliberativos, uma vez que resultam da participação da comunidade e atuam como mediadoras do diálogo entre o museu e o território, contribuindo para a salvaguarda das memórias coletivas, o fortalecimento das identidades locais e a valorização da cultura comunitária. É justamente a participação social na construção desses museus e de suas práticas museológicas que contribui para a ressignificação do grafite, deslocando-o de uma condição historicamente estigmatizada para a de patrimônio cultural, suporte de memória coletiva e dispositivo de comunicação pública.

Autores deliberativos contemporâneos defendem a integração de expressões não verbais em arenas de discursos, afirmando que estas formas de comunicar desempenham um importante e inclusivo papel democrático em um sistema deliberativo. Mendonça, Ercan e Asenbaum (2022) defendem que a comunicação na democracia deliberativa envolve recursos para além da fala, como uso de imagens, sons, olhares e gestos. Outro fator relevante defendido pelos autores é a inclusão de grupos marginalizados na comunicação. Eles discorrem que formas não verbais de comunicação como os murais de grafite e músicas de rap, são formas argumentativas de expressão política que refletem descontentamentos e contestações de grupos à margem da sociedade. Para os pesquisadores, estas formas de expressões artísticas funcionam como uma válvula de escape utilizada para descarregar a raiva sobre as violências cometidas a estes grupos, com o objetivo de ampliar o desejo por visibilidade daqueles que se reconhecem no enfrentamento de violências raciais, sociais e de gênero.

Para Dahlberg (2018), a visualidade possui uma tarefa fundamental na deliberação pública contemporânea, já que contribui para a qualidade da comunicação revelando expressões que poderiam passar despercebidas.

No caso da exposição *Casas-Tela* do Museu de Favela e do circuito *Murais pelo Fim da Violência Doméstica* do Museu Vivo Rede Nami, os murais possuem aspecto fundamental na reverberação de vozes historicamente silenciadas, ao fazer a comunidade refletir sobre questões que envolvem a história, a identidade e as cultura

presentes nas favelas onde os museus estão localizados, retratando uma narrativa contada pelos próprios moradores, no esforço de trazer visibilidade ao território revelando sujeitos e culturas que protestam por valorização e participação política (Pinto; Silva; Loureiro, 2012).

Museus como espaços de pertencimento social e a presença da deliberação democrática em sua construção

A contribuição da Teoria Deliberativa na análise constitutiva de museus sociais, ainda é pouco explorada. Trata-se de uma abordagem que oferece importantes aportes teóricos para o fortalecimento de práticas participativas, voltadas à inclusão de sujeitos historicamente interrompidos de participar das práticas políticas e comunicativas de espaços culturais normativos, o que gera como consequência o apagamento de suas memórias e identidades.

Considerando que a teia museológica é composta pelos setores da comunicação, educação, documentação, pesquisa e conservação, o que caracteriza um museu atuar de forma normativa ou convencional, é a exclusão da comunidade na participação ativa desta base estrutural. Varine (2014) aponta o desencontro de ideais sociais em instituições museológicas de uma maneira pragmática quando diz que, enquanto um museu normativo tem como objetivo servir ao conhecimento e à cultura de uma história “oficial” (*grifo nosso*) à luz de uma ótica colonialista, um museu comunitário busca servir ao conhecimento e à cultura da comunidade e ao seu desenvolvimento.

O conceito de museu comunitário apresentado por Varine, permeia a pretensão de instituições como o Museu de Favela e o Museu Vivo Rede Nami, de sustentar os vínculos do espaço museológico com a comunidade em que a instituição está inserida, seja para salvaguardar suas memórias, assim como proporcionar reflexões acerca de temas relevantes à comunidade.

Para Pereira (2020, p. 78), para favorecer o entendimento acerca da constituição dos museus comunitários como mediadores sociais, é preciso enfrentar o desafio de romper com o modo convencional de construção museal muito bem consolidado pelas práticas colonizadoras.

Ao articular a reflexão de Pereira sobre o caráter dominante dos museus tradicionais legitimados pela suntuosidade, com o conceito habermasiano de esfera pública, evidencia-se que os museus convencionais continuam ancorados na valorização de uma estética europeia aristocrática como forma de legitimação cultural.

Para Jürgen Habermas (2011, p. 92), a esfera pública deve ser inclusiva e caracterizada como “uma rede adequada para a comunicação de conteúdos, tomadas de posição e opiniões”, onde o curso da comunicação e do diálogo é resultado em opinião pública, reproduzindo-se por meio do agir comunicativo. O teórico alerta que a esfera pública não deve ser entendida como uma instituição, por não estabelecer bases normativas que distinguem conhecimentos, funções e pertencimento a uma entidade.

Dito isso, o museu social é visto como parte da esfera pública não pelo seu caráter institucional, mas sim por reunir cidadãos a fim de estabelecer entre eles uma comunicação baseada na igualdade e racionalidade, resultando no consenso sobre determinados assuntos, e esta relação facilita a entendimento do museu social como um espaço que não apenas salvaguarda objetos, mas também as memórias de atores que possuem participação além de sua representatividade.

Para que haja a participação pública pelo processo deliberativo de forma homogênea e inclusiva, é necessário que a legitimidade decisória não se concentre de forma individual, mas sim, inclua um universo plural formado por especialistas, representantes políticos, cidadãos comuns, entre outros, manifestado em diferentes arenas discursivas (Inês; Maia, 2025, p. 75).

Esta argumentação pode ser relacionada ao conceito de memória individual e memória coletiva explicado por Halbwachs (1990). O autor explica que a memória individual é o ponto de partida das lembranças coletivas em comum. O autor aprimora sua discussão afirmando que as memórias do outro, facilitam e influenciam as recordações pessoais, quando estas foram vividas em comum.

Porém, enquanto Habermas defende que o debate social deve ter como objetivo final o consenso, Maurice Pollak (1989) argumenta que nem sempre a construção da memória coletiva é feita de forma conciliatória. Pollak acrescenta dizendo que a memória coletiva integrada a grupos historicamente marginalizados, são diminuídas pela força da “história oficial”, referida pelo autor, tomando como base da verdade, a memória de um grupo hierárquico dominante.

Este raciocínio é aprimorado quando analisado à luz do campo teórico dedicado a museologia social. Esta corrente teórica traz em sua gênese a participação de atores sociais na construção e ideação museal, removendo toda a forma de discriminação e preconceito por meio de estratégias de inclusão, respeito e valorização de identidades e memórias. Para Varine (2014), o conceito comunitário presente nos museus “precisa se deslocar de baixo para cima”, mesmo que alguns fatores hierárquicos ainda necessitem operar em sua gestão.

Esta participação se concretiza por meio de decisões coletivas e de práticas museológicas que fortalecem a gestão compartilhada do museu de território. Entre essas práticas, destaca-se a elaboração de atividades educativas que dialogam com as especificidades do espaço, reconhecendo suas histórias, saberes e expressões culturais. Soma-se a isso o planejamento de projetos que buscam atender demandas locais, contribuindo para o desenvolvimento social, cultural e econômico da comunidade.

Além disso, estratégias de comunicação são elaboradas para estreitar as relações entre o museu e os moradores, ampliando o sentido de pertencimento e de responsabilidade pelo patrimônio cultural salvaguardado, a fim de valorizar as memórias coletivas e atuar na transformação social do território que o abriga. Todas essas ações são concebidas e executadas de forma mútua, reforçando o compromisso do museu e o legitimando como espaço comunitário.

Diante disso, pensar a importância da memória coletiva de forma representativa e afirmativa é, não somente validar os museus de território como espaços de salvaguarda e compartilhamento de lembranças individuais e comunitárias, mas também reconhecer que sua valorização parte de uma deliberação democrática e inclusiva, que reivindica direitos e reconhecimentos.

Museu de Favela do Rio de Janeiro: quando o muro vira tela

Para a construção analítica da memória coletiva presente no Museu de Favela do Rio de Janeiro (MUF), decidimos desenvolver a pesquisa em duas etapas: 01) Visita técnica ao museu e às favelas do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo (PPG); 02) Leitura do livro *Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida no Museu de Favela*. Estes dois processos – empírico e epistemológico – foram essenciais para compreendermos a importância do MUF para o território do PPG e para a salvaguarda das memórias e lembranças dos moradores.

Publicado em 2012, quatro anos depois da inauguração do museu, o livro *Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida no Museu de Favela* é fruto de ações culturais do MUF e foi escrito pelos próprios moradores, assim como o museu, pensado, criado e desenvolvido por pessoas que habitam a favela do PPG. E esses fatos corroboram a premissa da Museologia Social: a de um museu concebido pelos moradores e voltado à comunidade do território onde está inserido, além de auxiliar os leitores na compreensão da estrutura e funcionamento de um museu de território.

Chagas (2012, p. 14) inicia o livro com o seguinte prefácio:

O projeto Casas-Tela contribui tinosamente para esgarçar as fronteiras entre a história e a memória, a ciência e a arte, a literatura e a oralidade, a palavra e a imagem. (...) As ruas, ruelas, becos, vielas, quebradas, dobras, elevadores e planos inclinados do território do MUF têm o caráter de passagens. As próprias Casas-Tela podem ser compreendidas como passagens, ou mesmo como janelas, portas, portais que ligam e desligam pessoas, tempos e espaços diferentes (Chagas, 2012, p. 15).

Ao longo do texto, Chagas aprofunda sua homenagem ao MUF, apresentando o museu como um território que abriga memórias individuais e coletivas, reafirmando suas lutas “a favor de dignidade social, melhoria das condições de vida das comunidades que o abrigam e da potência transformadora da memória”.

Localizado em meio às favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, o Museu de Favela do Rio de Janeiro foi criado em 5 de novembro de 2008 e inaugurado em 14 de fevereiro de 2009 a partir da mobilização dos moradores das favelas do PPG e com a ajuda de políticas públicas ali estabelecidas.

A idealização do museu partiu da iniciativa de treze moradores dos morros Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, na intenção de afirmar memórias, cultura e arte criadas dentro do território de favela.

Entre os fundadores está Carlos Esquivel Gomes da Silva, conhecido artisticamente como “Acme” (Figura 01). Um dos pioneiros do grafite no Rio de Janeiro, Acme é nascido e criado nas comunidades do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Atuou como coordenador de diversas oficinas de grafite na comunidade e participou de exposições com obras de arte realizadas com os mesmos pigmentos e técnicas do grafite. Foi o primeiro presidente do Museu de Favela (MUF) e idealizador e curador do Circuito *Casas-Tela*, concebido a partir das memórias e narrativas dos moradores do território. Além de executar grande parte dos grafites que integram o circuito, coordenou a participação de outros artistas na elaboração das obras, articulando a linguagem do grafite à preservação da memória coletiva e à valorização da identidade local (Souza, 2026).

Figura 01: Acme em frente ao mural *São Jorge Guerreiro*, de sua autoria. Museu de Favela do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo.



Fonte: Pinto; Silva; Loureiro, 2012, p. 74.

Definido como uma associação privada sem fins lucrativos, atribuindo-lhe o caráter de associação de utilidade pública, o MUF foi uma conquista que originou da mobilização dos moradores após investimentos em infraestrutura adquiridos pelo Programa de Aceleração do Crescimento (PAC)³, um projeto de parceria entre o governo federal e estadual.

Na ocasião, foi criado o Conselho Comunitário do PAC (CCOMP), local destinado para mediar reuniões entre os gestores do programa e os moradores do PPG (especialmente as famílias atingidas pelas intervenções), com o objetivo de deliberar sobre os rumos das obras. Em uma destas reuniões optou-se pela criação de um museu comunitário que, além de valorizar as memórias e histórias do complexo do PPG, complementaria a rede de pontos turísticos da Cidade do Rio de Janeiro.

A premissa de um museu feito integralmente com a participação da comunidade onde está localizado é a espinha dorsal dos conceitos da Museologia Social, como traz a Declaração de Córdoba, realizada em 2017 na XVIII Conferência Internacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINoM), e está evidente na gestão do MUF.

³ O Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) foi criado em 2007, durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, com o objetivo de impulsionar o desenvolvimento econômico e social do país por meio de investimentos públicos e privados em infraestrutura. O programa buscou ampliar a capacidade produtiva nacional, reduzir gargalos logísticos, gerar empregos e promover melhorias em áreas estratégicas como transporte, energia, saneamento, habitação e mobilidade urbana (Nunes, 2018, p. 381).

Todas as práticas museológicas implicam no compromisso ético que deve contemplar a participação das comunidades nas decisões que envolvem o uso, a exposição, a interpretação e o destino de seus bens e manifestações culturais. É compromisso da Museologia Social criar, a partir dos museus, programas e ações concretas visando a participação ativa das comunidades na tomada de decisões sobre as ações museológicas em que estão envolvidas (MINoM, 2025).

Atualmente o Museu de Favela do Rio de Janeiro encontra-se regularmente inscrito no Cadastro Nacional de Museus⁴ como Museu de Território/Ecomuseu, e possui Registro Regular (Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica- CNPJ) como provedora de Atividades de Organizações Associativas Ligadas à Cultura e à Arte. Quanto à gestão do museu, segue-se os preceitos sociais da museologia, já que é presidida e coordenada pelos moradores. Acme, o artista que criou grande parte dos murais do circuito *Casas-Tela*, foi o primeiro presidente do MUF e um dos idealizadores da instituição.

Entre diversas ações expositivas e educativas realizadas no MUF, muitas ocorrem no CIEP Brizolão⁵, espaço selecionado para receber os visitantes na instituição. Mas é a céu aberto que está a exposição que carrega o coração do Museu de Favela do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo – o circuito *Casas-Tela*.

Considerado pelos moradores do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo (PPG) como um arranjo de cultura territorial, estruturado por memórias e identidade coletiva (Pinto; Silva; Loureiro, 2012, p. 42), o MUF abriga uma exposição que, segundo Mário Chagas, luta constantemente pelo “direito de ser diferente e continuar sendo assim” (Chagas, 2012, p. 15).

E é neste desejo pulsante de retratar as realidades do morro, fundamentado em histórias de vida testemunhadas por diásporas, lutas, resiliência e defesa de suas heranças culturais, que os muros das casas dos moradores viraram tela.

Realizadas entre 2009 e 2010, é considerado um dos maiores acervos de arte a céu aberto do Rio de Janeiro (MUF, 2025).

⁴ O Cadastro Nacional de Museus (CNM) foi criado em 2006 no âmbito da Política Nacional de Museus. Instrumento do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o órgão destinado à coleta, sistematização e difusão de informações sobre os museus brasileiros, possui a finalidade de subsidiar políticas públicas e fortalecer a gestão e a articulação do setor museológico no país (MuseusBr, 2025).

⁵ O Centro Integrado de Educação Pública (CIEP), também conhecido popularmente como Brizolão, foi criado na década de 1970 pelo então governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola. Os CIEPs foram concebidos como unidades de educação integral, oferecendo ensino regular, atividades culturais, esportivas e serviços de saúde. O objetivo era atender de forma abrangente às necessidades das comunidades, especialmente em áreas de maior vulnerabilidade social, integrando educação e assistência comunitária (Benoit, 2025).

A respeito da idealização e criação dos murais, mesmo que grande parte deles tenha sido produzida por Acme, tanto no livro como em conversa com os sócios-fundadores do MUF ressalta-se que a execução da tarefa resultou de um esforço coletivo, ação que sublinha o conceito político de território revelando a presença da horizontalidade e desburocratização na gestão institucional.

Segundo Pinto, Silva e Loureiro, (2012, p. 19), a exposição foi imaginada para atuar como um caminho de cidadania que, a partir das memórias e arte do território, torne-se um modelo de dignidade. Os fundadores acrescentam que a ideia de um circuito que percorra todo o território, abrangendo as três favelas, beneficia muitos moradores com esta premissa, formando o que dizem ser um “formidável arranjo museológico e turístico”. Sobre este “arranjo”, fundadores dizem se tratar da “soma de recursos, saberes e fazeres”, ausente de competição e baseado na união. E reforçam que a peça elementar deste arranjo é a pluralidade cultural do território, que está estruturada em memórias e identidades, afirmando tratar-se de “coisa de museu moderno, novidade mesmo” (Pinto; Silva; Loureiro, 2012, p. 42).

Enquanto os critérios do campo que estuda os processos expográficos tradicionais sugerem orientar os visitantes para o acervo e o edifício que o abriga, a expografia das *Casas-Tela* ressignifica o percurso expográfico, lançando luz não apenas para a exposição, mas também para o território.

Para entendermos melhor o modo convencional de comunicar utilizado pelos museus tradicionais, é relevante analisarmos o ponto de vista de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990). A pesquisadora esclareceu que a base museológica – e nela a comunicação está incluída – foi fundamentalmente construída a partir de moldes colonialistas e estes, estreitamente vinculados às práticas de Poder.

Guarnieri (2010, p. 53) argumenta que a excessiva preocupação com os sistemas burocráticos⁶ percebidos nos museus de quase todos os países ocidentais, embora enriqueçam a pesquisa, acaba concentrando a engrenagem que opera o sistema museológico apenas às exposições. Não que elas não sejam importantes, pelo contrário. Porém, este pilar do fazer museológico mantém a instituição cristalizada na premissa de museu do passado, de gabinetes e galerias, afirma a autora.

Que é expor? É mais do que apresentar fisicamente um objeto ou um conjunto de objetos. A exposição museológica ultrapassa a mera ênfase em aspectos físicos, externos, ou da aparência dos objetos,

⁶ A autora também relaciona o excesso do sistema burocrático dos museus com o excesso de especialização unilateral, conceito também defendido por Vergès que denuncia o funcionamento dos museus onde, de um lado, estão as mãos especializadas que giram a máquina intelectual da instituição, e de outro, a contratação terceirizada de mão de obra na sua grande maioria negra, que é contratada para limpar, cuidar dos jardins e da segurança (Vergès, 2023, p. 92).

mas indaga e explicita os seus conteúdos, mensagens, significados (Guarnieri, 2010, p. 138).

Sendo a comunicação um dos eixos estruturantes que constituem a museologia, ao lado da conservação, da documentação, da pesquisa e do educativo, aproximar o público não apenas por meio das exposições, mas também explorando de forma igualitária outras ferramentas, aproxima a população e a conecta ao museu (Nobre, 2024; Bruno, 2020).

E é nessa perspectiva adotada por Guarnieri e outros teóricos dedicados em questões sociais envolvendo os museus, que a concepção das *Casas-Tela* apoiam-se. A exposição não se resume às paredes grafitadas. Ela consiste em paredes grafitadas nas casas de familiares dos primeiros moradores do PPG. Naquelas paredes estão homenageadas suas histórias e memórias individuais e coletivas.

A reunião deste acervo artístico que reúne patrimônio material e imaterial, traz em sua gênese a representação visual do território de favela. Pinto, Silva e Loureiro (2012, p. 45) argumentam que as Casas-Tela expressam intensamente as memórias e a identidade do coletivo, ao convidar o espectador para conhecer um universo onde são consideradas vozes que valorizam sua cultura.

Este circuito não pode ser desenhado sem o apoio direto dos moradores. (...) Os artistas sonharam com esculturas que se movem, ou cantam, grávidas retirantes nordestinas, violões cantantes, isso tudo com o MUF, desde antes da UPP⁷. (...) Tal estratégia de musealização linear do território favorece articulação de dinâmicas coletivas e redesenho da convivência comunitária de centenas de famílias, com redescoberta de laços de afinidade guiados por talentos, saberes e fazeres locais. (Pinto; Silva; Loureiro, 2012, p. 42).

As marcas deixadas pela exclusão, escravidão e colonização, são percebidas nas paredes dos muros do PPG. Mas não só de imagens que retratam dores são feitos os murais das Casas-Tela. Imagens que trazem lutas, resiliência e as alegrias do PPG também se fazem presentes no colorido intenso do grafite.

Moradores e vizinhos acompanharam a instalação das artes, às vezes de madrugada, quando a favela fica mais silenciosa, deram palpites a partir de suas próprias memórias, ajudaram os artistas, até colocando música para tocar enquanto eles pintavam (Pinto; Silva; Loureiro, 2012, p. 64).

⁷ A Unidade da Polícia Pacificadora (UPP) foi um programa de segurança pública criado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro em 2008 e implementado pela Secretaria de Estado de Segurança Pública. O projeto tinha como principal objetivo retomar o controle territorial de comunidades dominadas por facções do tráfico de drogas e promover a presença permanente do Estado nesses locais — não apenas por meio da polícia, mas também por políticas sociais e serviços públicos.

Um ponto essencial para entendermos o grafite como escolha artística dos moradores para retratar suas memórias e culturas, pode ser explicado por Priscila de Queiroz Macedo. A pesquisadora considera o grafite como recurso de comunicação e expressão das memórias, e acrescenta que esta manifestação artística é capaz de dar voz a grupos marginalizados (2024, p. 70). Esta afirmação vai de encontro à fala de Portilho que argumenta ser o território de favela uma população composta por pessoas que tiveram suas origens marcadas pelo processo escravagista, portanto em uma condição de exploração que se arrasta até hoje (Portilho, 2016, p. 175).

Acme sublinha que o “grafite é a verdadeira democratização da arte, porque além de expor seu trabalho na rua, compartilha dela com todo mundo e até no processo criativo!” (Pinto; Silva; Loureiro, 2012, p. 65).

A pluralidade cultural está proeminente manifestada nos muros que receberam as pinturas e conectada à história dos proprietários das casas. Entre os grafites das *Casas-Tela* estão presentes cenas que remetem à cultura do samba e do futebol (Figura 02), à ausência de luz elétrica retratada pela necessidade do uso do lampião (Figura 03); à importância da presença feminina na construção das favelas (Figura 04), entre outros retratos, relatos e memórias do território de favela.

Figura 02: Mural *Time de Futebol e Escola de Samba*,
Museu de Favela do Rio de Janeiro, Favela do Pavão, Rio de Janeiro, Brasil



Fonte: Pinto; Silva; Loureiro, 2012, p. 122.

Figura 03: Mural *Da Escuridão à Luz Elétrica*,
Museu de Favela do Rio de Janeiro, Favela do Pavão, Rio de Janeiro, Brasil



Fonte: Foto da autora, 2024.

Figura 04: Mural *Caixote, Bica e Lata D'água*.
Museu de Favela do Rio de Janeiro, Favela do Cantagalo, Rio de Janeiro, Brasil.



Fonte: Foto da autora, 2024.

Museu Vivo Rede Nami: o grafite como linguagem de denúncia e transformação social

O conceito de museu vivo se configura como um espaço em constante transformação que possui como pilar fundamental a participação comunitária no fortalecimento da dimensão cultural do espaço. Esta característica de museu possui suas práticas museológicas em diálogo constante com a comunidade onde está inserido e traz aos visitantes e à comunidade um roteiro expositivo que conversa com questões sociais e memórias enfrentadas pelo entorno.

Nessa perspectiva, o museu não se limita à guarda e exposição de objetos, mas se alimenta das memórias, saberes e práticas que ressignificam a paisagem do

território por meio de exposições que conferem dignidade e inclusão em um espaço socialmente esquecido (Silva; Álvares; Chagas, 2021, p. 117; Nunes, 2009).

A proposta de museu vivo aproxima-se do conceito de ecomuseu argumentado por Brulon (2015). O autor destaca que o ecomuseu constitui uma estrutura institucional capaz de oferecer à coletividade meios de se apropriar do patrimônio que nasce com o próprio museu.

A associação que institucionalizaria o ecomuseu na prática tinha assim uma autonomia relativa que lhe permitia apropriar-se do patrimônio local e utilizá-lo como bem desejassem a “comunidade” e as organizações associadas. Toda uma estrutura institucional fora criada, cujo objetivo principal era dar acesso à coletividade aos meios de apropriação do patrimônio, e comportar uma suposta *vontade patrimonial* que se engendraria no grupo a partir da criação do museu. A memória da coletividade se tornaria a memória da comunidade urbana, funcionando como a alma do ecomuseu e servindo aos interesses de um grupo que buscava sair da posição de subalterno para reorientar a sua identidade (Brulon, 2015).

Neste sentido, o Museu Vivo Rede Nami apresenta aos moradores e visitantes do espaço um circuito de murais expostos à céu aberto que traz em sua configuração a apropriação do território no intuito de servir aos interesses da sociedade e na intenção de dignificá-la. No caso da proposta central do museu, auxiliar no entendimento sobre a estrutura do machismo e da violência enfrentada pelas mulheres por meio da arte grafite.

Como processo metodológico, optamos por realizar visita à comunidade e observar os murais, bem como a interação da população com os grafites.

O Museu Vivo Rede Nami está localizado na comunidade Tavares Bastos, que fica no bairro do Catete, Zona Sul do Rio de Janeiro. A principal via de acesso ao território é a Rua Tavares Bastos que é onde fica a sede da Rede Nami e os murais do museu.

Inaugurado em 2013, o Museu Vivo Rede Nami é um dos projetos realizados pela Rede Nami, rede de apoio que tem como propósito auxiliar mulheres e meninas que sofrem violência doméstica a entender a estrutura da violência e do machismo, além de promover os direitos das mulheres, pessoas racializadas, pessoas LGBTQIAPN+ e pessoas com deficiência. Fundada pela artista Panmela Castro, a rede possui como objetivo central “contribuir para o fim da violência contra a mulher e fomentar o protagonismo das mulheres nas artes” (Rede Nami, 2025). Segundo sua fundadora, o trabalho realizado na instituição – de caráter não-governamental – caracteriza-se por

“estimular desde a base, as potencialidades de liderança de grupos marginalizados pela sociedade”.

O museu compõe um circuito expositivo a céu aberto, que se estende por cerca de um quilômetro de muros grafitados, concebido por artistas periféricas, reafirmando o compromisso do museu com a participação feminina e social, e com o fortalecimento de identidades locais, conceitos que definem o campo da museologia social.

A proposta de fundar uma rede de apoio e posteriormente um museu que atue alertando mulheres e meninas sobre os perigos de uma relação violenta, baseia-se em memórias traumáticas individuais da artista fundadora da instituição, Panmela Castro, que em 2004 sofreu uma tentativa de feminicídio de seu então companheiro (Castro, 2013, p. 37).

A sensação de impunidade sofrida pela artista a levou a querer trabalhar na luta pelos direitos das mulheres sobretudo das racializadas e lançadas à margem da sociedade.

O desejo de construir um espaço que auxiliasse mulheres vítimas de violência doméstica foi inspirado pela sanção da Lei Maria da Penha, que havia sido recentemente aprovada na época. Neste período, Panmela realizava vários murais em que o tema central era a disseminação de sua própria imagem como forma de superação. Nesse contexto, a primeira mulher que Panmela Castro desejou grafitar, após retratar a si mesma, foi Maria da Penha Fernandes, em uma homenagem simbólica à ativista (Figura 05). Intitulado *Grafiteiras pela Lei Maria da Penha*, o projeto social teve início em 2008, com o objetivo de reunir artistas grafiteiras de diferentes comunidades para dialogar sobre a violência doméstica e divulgar a Lei Maria da Penha.

Estas iniciativas corroboram com a base estrutural da museologia social que é o envolvimento do museu em causas sociais e a aproximação da comunidade para dentro do espaço museológico ou, como diz Chagas (2014), além de serem locais de contemplação de objetos, a compreensão dos museus como “microcosmos sociais”, admitindo então que são “sistemas vivos e complexos”.

Figura 05: Retrato de Maria da Penha pintado pela artista Panmela Castro no projeto *Grafiteiras pela Lei Maria da Penha*. Nova Iguaçu, 2008.



Fonte: Castro, 2013. Foto: Acervo pessoal da artista.

Entre 2020 e 2021, o MVRN realizou a “Convocatória Emergencial para Mulheres Artistas” que consistia em um processo seletivo destinado a artistas negras e periféricas que se sustentam da arte, oferecendo cachê pago pelo museu. A convocatória contemplou doze artistas que ficaram atribuídas à realização de grafites que tinham como foco retratar os cinco tipos de violência doméstica amparados pela Lei Maria da Penha, a fim de conscientizar as mulheres sobre a importância em recorrer à Lei. O resultado materializou-se na produção do circuito *Murais pelo Fim da Violência Doméstica*, totalizando 1 km de extensão, concebidos com a finalidade de sensibilizar os espectadores, sobretudo as mulheres, acerca das consequências da cultura do machismo expressas na violência doméstica e de gênero.

Entre as obras, destacam-se os grafites: *Violência Moral* (Figura 06); *Violência Sexual* (Figura 07); *Violência Psicológica* (Figura 08); *Violência Física* (Figura 09) e *Violência Patrimonial* (Figura 10).

Figura 06: Retrato do mural *Violência Moral* e da artista Roberta Holiday. Rio de Janeiro, 2021.



Fonte: Nami, 2025. Foto: Gabriel Andrade.

Figura 07: Retrato do mural *Violência Sexual* e da artista ADuda. Rio de Janeiro, 2021.



Fonte: Nami, 2025. Foto: Gabriel Andrade.

Figura 08: Retrato do mural *Violência Psicológica* e da artista Edju. Rio de Janeiro, 2021.



Fonte: Nami, 2025. Foto: Gabriel Andrade.

Figura 09: Retrato do mural *Violência Física* e da artista Cibelle Arcanjo. Rio de Janeiro, 2021



Fonte: Nami, 2025. Foto: Gabriel Andrade.

Figura 10: Retrato do mural Violência *Patrimonial* e da artista ADuda. Rio de Janeiro, 2021.



Fonte: Nami, 2025. Foto: Gabriel Andrade.

Os murais do MVRN podem ser compreendidos como dispositivos de acionamento de memórias traumáticas, na medida em que tornam visíveis experiências historicamente silenciadas de violência sofridas por mulheres nos territórios periféricos. Ao inscrever essas narrativas no espaço público, o grafite não apenas denuncia a persistência dessas violações, mas também converte a dor individual em memória coletiva, possibilitando que experiências marcadas pelo trauma sejam compartilhadas, reconhecidas e ressignificadas socialmente.

Esta perspectiva aproxima-se da reflexão de Silva (2023, p. 8), em que o autor desenvolve que as memórias traumáticas, embora associadas a experiências de sofrimento e ruptura, constituem importantes mecanismos de elaboração simbólica e de reivindicação por reconhecimento e justiça.

Assim, os murais da Rede Nami atuam como suportes visuais de memória que, ao evocarem o trauma da violência de gênero, contribuem para transformar a lembrança da dor em instrumento de resistência, mobilização social e afirmação de direitos.

Esse tipo de comunicação alarga as possibilidades de diálogo, tornando-se modos de expressão cada vez mais importantes na configuração de esferas públicas contemporâneas ao proporcionar múltiplas formas de expressão (Dahlberg, 2018). Já a Museologia Social reitera que o papel dos museus sociais está na interação de sua proposta política com a comunidade onde ele está inserido, conceito que pode ser aplicado aos murais já que pertencem a um circuito expositivo realizado em um museu de território.

Considerações finais

Ao aproximar o Museu de Favela do Rio de Janeiro e o Museu Vivo Rede Nami, este artigo buscou demonstrar que a potência do grafite em museus de território ultrapassa sua dimensão estética, configurando-se como prática social, política e comunicativa capaz de articular memória coletiva, participação comunitária e deliberação pública. Em ambos os casos, o muro deixa de ser apenas suporte material para tornar-se espaço de inscrição de experiências, afetos e reivindicações historicamente silenciadas, convertendo o território em um lugar de expressão política e disputa simbólica.

No Museu de Favela, o circuito *Casas-Tela* revela como o grafite contribui para a salvaguarda das narrativas dos moradores do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, transformando becos e vielas em um percurso museológico que valoriza as memórias individuais e coletivas da favela e reafirma o direito à afirmação identitária. O MUF evidencia que a memória coletiva não se constitui como um repositório estático do passado, mas como um processo vivo, continuamente reelaborado pelos sujeitos que compartilham vínculos de pertencimento com o território.

Já no Museu Vivo Rede Nami, por sua vez, o grafite assume uma função pedagógica e política ao sensibilizar moradoras e visitantes acerca da violência doméstica e de gênero por meio do acesso à figuração das memórias traumáticas do abuso. Os murais não apenas informam sobre os cinco tipos de violência previstos na Lei Maria da Penha, mas acionam lembranças, despertam identificações e provocam reflexões que favorecem a formação de uma consciência crítica sobre o problema.

Como resultado, podemos dizer que as imagens operam como dispositivos deliberativos, capazes de suscitar debate público e compartilhamento de memórias mesmo sem a necessidade de interação verbal formal.

A articulação entre esses dois estudos permite compreender o grafite como linguagem periférica que converte experiências individuais em referências compartilhadas, promovendo aquilo que Michael Pollak define como o entrelaçamento entre memória individual e memória coletiva. Ao registrar vivências de luta, dor, resistência e pertencimento, os murais transformam recordações pessoais em narrativas socialmente reconhecidas, fortalecendo identidades coletivas e consolidando vínculos comunitários.

Sob a perspectiva da museologia social, ambos os museus reafirmam-se como práticas social institucionais comprometidas com as demandas do território. Tais experiências demonstram que o museu pode constituir-se como instrumento de emancipação, no qual a comunidade assume o papel de protagonista na produção, interpretação e difusão de suas próprias memórias.

Ao mesmo tempo, a Teoria Deliberativa oferece uma chave interpretativa relevante para compreender esses espaços como arenas ampliadas da esfera pública. Nos dois casos analisados, o grafite atua como forma de comunicação não verbal que apresenta argumentos visuais, convoca emoções e estimula processos reflexivos sobre temas de interesse coletivo, como o direito à memória, a dignidade das populações periféricas e o enfrentamento à violência de gênero. Dessa forma, a deliberação não se restringe à fala, mas incorpora imagens e experiências estéticas capazes de produzir reconhecimento e engajamento político.

Conclui-se, portanto, que o grafite, quando incorporado às práticas de museus de território, desempenha papel fundamental na preservação da memória coletiva e na ampliação do debate público sobre questões socialmente sensíveis. No Museu de Favela e no Museu Vivo Rede Nami, a arte urbana evidencia que museus podem atuar como espaços de resistência, pertencimento e transformação social, nos quais a memória deixa de ser apenas objeto de conservação para tornar-se ferramenta de luta, visibilidade e reivindicação de direitos. Ao inscrever no espaço urbano as vozes de sujeitos historicamente marginalizados, esses museus reafirmam que lembrar é também um ato político.

Referências bibliográficas

BENOIT, Alexandre. *A novidade integral e ainda atual dos Cieps*. Revista Piauí. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/a-novidade-integral-e-ainda-atual-dos-cieps/>. Acesso em: 25 out. 2025.

BRULON, B. *A invenção do ecomuseu: o caso do Écomusée du Creusot Montceau-les-mines e a prática da museologia experimental*. Mana, v. 21, n. 2, p. 267–295, ago. 2015.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Museologia: entre abandono e destino*. Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, v. 9, n. 17, p. 19-28, 2020.

CASTRO, Panmela Silva e. *A arte de Anarkia Boladona e outras questões sobre o graffiti*. 2013. 84 p. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CHAGAS, Mário. Prefácio. In: *Circuito das Casas-Tela: Caminhos de vida no Museu de Favela*. Rita de Cássia Pinto; Carlos Esquivel G. da Silva; Kátia A. S. Loureiro (org.) – 1º ed. – Rio de Janeiro: Museu de Favela, 2012.

_____. *Lugares de reflexão: museus como conectores de culturas, tempos, pessoas e grupos sociais*. Anais da Conferência Internacional do ICOM/DEMHIST e do VII Encontro

Brasileiro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas. Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2014.

DAHLBERG, L. L. *Visibility and the Public Sphere: A Normative Conceptualisation*. Javnost – The Public, 25 (1–2): 35–42, 2018.

FONSECA, Cláudia Graça da; SILVA, Regina Helena Alves da. *Diálogos da rua: uma cartografia dos sentidos e usos do Centro de Belo Horizonte*. In: VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Trabalho apresentado ao Núcleo de Pesquisa Comunicação e Culturas Urbanas. Belo Horizonte, 2005.

FUKUSHIMA, Kando; QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. *Nas margens das ruas: cartazes como vozes de contestação*. Revista Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 289-313, 2018.

GITAHY, Celso. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GUARNIERI, Waldisa R. C. A aproximação com o universo dos museus e a percepção sobre os seus compromissos públicos. In: *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Maria Cristina Oliveira Bruno (org.). São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e Democracia entre facticidade e validade - Vol.2*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laurent León Schaffter. 2ª ed. São Paulo: Editora Revistas dos Tribunais LTDA, 1990.

INÊS, Leonardo Santa; MAIA, Rousiley C. M. Embates entre parlamentares no Congresso e no Facebook: o Pacote Anticrime e os direitos humanos. In: *Esfera Pública no Brasil: diferentes faces dos conflitos sociais, rupturas e reconstrução democrática*. Rousiley C. M. Maia, Maiara Orlandini (org.). 316 p. Salvador: EDUFBA, 2025.

KNAUSS, Paulo. *Grafite Urbano Contemporâneo*. In: TORRES, Sônia (org). *Raízes e Rumos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 334-353.

MACEDO, Priscila de Queiroz. *Graffits como expressão de memória*. In: *Expressões da Memória*. Luis Fernando Massoni; Jussara Borges (org.). São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

MANSBRIDGE, Jane. A conversação cotidiana no sistema deliberativo. In: *A deliberação pública e suas dimensões sociais, políticas e comunicativas: textos fundamentais*. Ângela Cristina Salgueiro Marques (org. e trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. As interseções entre o processo comunicativo e a deliberação pública. In: *A deliberação pública e suas dimensões sociais, políticas e comunicativas: textos fundamentais*. Ângela Cristina Salgueiro Marques (org. e trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino; ERCAN, Selen A.; ASENBAUM, Hans. *More than Words: A Multidimensional Approach to Deliberative Democracy*. Political Studies, vol. 70(1) 153–172, 2022.

MINoM – Movimento Internacional para uma Nova Museologia. *Documentos de Referência: Declaração MINoM Córdoba 2017*. Disponível em: <https://www.minom-icom.net/reference-documents>. Acesso em: 01 de outubro de 2025.

MUF – Museu de Favela. *Nossa história: uma morada de sonhos do coletivo*. Disponível em: <https://museudefavela.org/sobre-o-muf/>. Acesso em: 20 out. 2025.

MUSEUSB R – Cadastro Nacional de Museus. *Sobre o Cadastro*. Disponível em: <https://cadastro.museus.gov.br/sobre-o-cadastro/>. Acesso em: 25 out. 2025.

NOBRE, Salasar, D. *Comunicação equitativa: a inclusão para além do espaço do museu*. *Cadernos De Sociomuseologia*, 68(24), 53-64, 2024. <https://doi.org/10.60543/csm.v68i24.9829>

NUNES, Maria. O programa de aceleração do crescimento e as fronteiras. In: *Fronteiras do Brasil: uma avaliação de política pública*. v. 1. Bolívar Pêgo [et al.] (org. e coord.). Rio de Janeiro: Ipea, MI, 2018.

NUNES, Pedro Sol de Abreu. *Uma experiência audiovisual no Museu Vivo do São Bento: memória e resignificação do território em Duque de Caxias, RJ*. Trabalho de Conclusão de Curso - Graduação em Geografia e Meio ambiente. Centro de Ciências Sociais da PuC-RJ. Rio de Janeiro, 2009.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho. *“Agora é a vez do pixo”: cenas de dissenso e subjetivação política nas relações entre pixação e arte*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). 185 p. Belo Horizonte, Brasil, 2015.

PAPALI, Frederico; ZANETTI, Valéria; VIANNA, Paula V. C. *Um pouco da história do graffiti e da pichação no Brasil*. Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia, 2017.

PEREIRA, Marcele. Museologia, Nova Museologia e Museologia Social: interfaces e conjuntura. In: *Introdução à Sociomuseologia*. Judite Primo; Mário Moutinho (ed.). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2020.

PINTO, Rita de Cássia S.; SILVA, Carlos Esquivel G. da; LOUREIRO, Kátia A. S. *Circuito das Casas-Tela: Caminhos de vida no Museu de Favela*. – 1º ed. – Rio de Janeiro: Museu de Favela, 2012.

POLLAK, Maurice. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos Históricos. v. 2 n. 3: Repositório FGV de Periódicos e Revistas, 1989.

PORTILHO, Aline dos Santos. *Das “belezas que emanam dos jardins suspensos de Ipanema e Copacabana”: políticas governamentais, demandas por memória e produção do espaço no Museu de Favela do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais da Escola de Ciências Sociais/CPDOC. 2016.

REDE NAMI. *Graffiti pelo Fim da Violência contra a Mulher*. Disponível em: <https://redenami.com/graffiti-pelo-fim-da-violencia-contra-a-mulher/>. Acesso em: 28 ago. 2025.

SILVA, André Fabrício. *Bento Gonçalves e as memórias que a lama não apagou: emoções patrimoniais na (re) construção das identidades no contexto pós-desastre*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST). 219 p. Rio de Janeiro, Brasil, 2023.

SILVA, Cassia Rodrigues da; ÁLVARES, Lucia Capanema; CHAGAS, Mário. *Os museus e a cidade: contribuições para uma sustentabilidade integrada - o caso da Região Metropolitana do Rio de Janeiro*. Niterói: Universidade Federal Fluminense – UFF, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU, 2021.

SOUZA, Mônica M. S. *Projeto Travessia de Cores no PPG - Artistas - Conheça Carlos Esquivel - ACME*. Disponível em: <https://museudefavela.org/projeto-travessia-de-cores-no-ppg-artistas-4/>. Acesso em: 11 jul. 2026.

TERCIC, Laura. *Linguagem humana existe há pelo menos 135 mil anos*. Revista Fapesp. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/linguagem-humana-existe-ha-pelo-menos-135-mil-anos/>. Acesso em: 25 out. 2025.

VARINE, Hugues de. *O museu comunitário como processo continuado*. Cadernos do Ceom. Revista do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. v. 27 n. 41: Museologia Social, 2014.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Mariana Echalar (Trad.). São Paulo: Ubu Editora, 2023. 272 p.

WACHOWICZ, Marcos. *Grafite: Arte Reconhecida e Protegida em Lei*. Grupo de Estudos de Direito Autoral e Industrial – GEDAI/UFPR. Publicado em: 28 out. 2024. Disponível em: <https://gedai.ufpr.br/grafite-arte-reconhecida-e-protegida-em-lei/>. Acesso em: 11 jul. 2026.

YOUNG, Iris M. *Desafios ativistas à democracia deliberativa*. Revista Brasileira de Ciência Política, nº13. Brasília, janeiro - abril de 2014.