

O MURAL DE GRAFITE COMO DISPOSITIVO URBANO QUE REORGANIZA PERCEPÇÕES

THE GRAFFITI MURAL AS AN URBAN DEVICE THAT REORGANIZES PERCEPTIONS

Gustavo Lassala¹

Resumo

O estudo discute o mural de grafite como dispositivo capaz de reorganizar percepções e disputas simbólicas na paisagem urbana contemporânea. A partir de casos como o Mural da Luz, o mural “Salve o Tapajós” e intervenções de artistas como Mundano, Criola e Tec, analisa como obras de grande escala operam entre políticas públicas, comunicação institucional, ativismos e economias simbólicas. A articulação teórica com Jacques Rancière, Sharon Zukin e Néstor García Canclini permite compreender como essas produções modificam regimes de visibilidade, tensionam sensibilidades dominantes e revelam disputas estéticas, sociais e políticas que moldam o espaço público. Os murais são apresentados como operadores críticos que condensam conflitos e negociam sentidos na cidade contemporânea.

Palavras-chave: mural de grafite; paisagem urbana; comunicação visual; política urbana.

Abstract

The study discusses the graffiti mural as a device capable of reorganizing perceptions and symbolic disputes within the contemporary urban landscape. Drawing on cases such as the Mural da Luz, the “Salve o Tapajós” mural, and interventions by artists such as Mundano, Criola, and Tec, it analyzes how large-scale works operate across public policies, institutional communication, activism, and symbolic economies. The theoretical articulation with Jacques Rancière, Sharon Zukin, and Néstor García Canclini helps explain how these productions modify regimes of visibility, challenge dominant sensibilities, and reveal aesthetic, social, and political disputes that shape public space. The murals are presented as critical operators that condense conflicts and negotiate meaning in the contemporary city.

Keywords: graffiti mural; urban landscape; visual communication; urban politics.

Primeiras Considerações sobre o Mural de Grafite

A discussão apresentada articula referências históricas e conceituais que situam o mural de grafite nas disputas urbanas contemporâneas. Em vez de compreender essas obras apenas como intervenções estéticas, considera-se como elas participam da configuração simbólica do espaço público e dos regimes que organizam o que pode ser visto e reconhecido na cidade. Ao aproximar experiências de pesquisa, políticas urbanas e práticas gráficas, torna-se possível entender como os murais reordenam modos de percepção e intervêm nas dinâmicas que estruturam a vida urbana.

Em 2016, escrevi para o portal Vitruvius um texto sobre o Mural da Luz, uma das obras de grafite mais representativas de São Paulo, pintada por Daniel Melim. No texto, analisei a obra e discuti os efeitos da flexibilização da Lei Cidade Limpa, que em 2011 passou a permitir intervenções artísticas nas laterais de edifícios, conhecidas como empenas. Registrei que o mural de Melim estava entre as primeiras intervenções autorizadas após essa mudança e que sua localização, na saída da Estação Luz, fazia com que a obra dialogasse diretamente com o fluxo intenso de pedestres que circulavam diariamente pela região. O mural também apresentava a abordagem visual característica de Melim. As imagens remetiam a anúncios publicitários anacrônicos e funcionavam como um questionamento aos hábitos de consumo. Na parte superior da composição, o nome do artista aparecia parcialmente cortado dentro de um balão de fala típico das histórias em quadrinhos, recurso que dialoga com o grafite transgressor e com o impulso de marcar presença no espaço urbano. A combinação desses elementos inaugurou uma nova etapa nas políticas públicas voltadas à paisagem paulistana e contribuiu para transformar o imaginário visual da cidade.

O mural foi apagado em 2023. Ao comentar o acontecimento em sua conta no Instagram², Daniel Melim destacou que não sentia tristeza, mas gratidão. Ele lembrou que a obra permaneceu por mais de dez anos em um ponto estratégico da cidade, contribuiu para a formulação de políticas públicas voltadas aos murais urbanos e marcou uma inflexão importante em sua pesquisa com stencil em grande escala. Melim também agradeceu o apoio recebido ao longo dos anos e observou que a impermanência faz parte da dinâmica das cidades. Sua declaração reforça que o Mural da Luz cumpriu um papel histórico e simbólico relevante e que o encerramento desse ciclo abriu espaço para novas intervenções capazes de continuar transformando a paisagem paulistana.

Em 2017, na versão revisada do meu livro, incluí no capítulo dedicado às expressões gráficas urbanas um subcapítulo específico sobre o Mural. Fiz isso por reconhecer que essa modalidade de grafite autorizado em grandes dimensões, normalmente realizada em parceria com instituições públicas e privadas, apontava para uma tendência de linguagem e de suporte. Além disso, essas obras costumam permanecer por mais tempo na paisagem urbana, diferentemente do grafite subversivo, mesmo quando ambos recorrem a técnicas semelhantes nas ruas da cidade.

Considero que essa escolha foi acertada, já que quase uma década depois, em 2025, retomo o tema do Mural de grafite como parte de um debate mais amplo sobre cidade, políticas urbanas e aquilo que Jacques Rancière (2005) denomina de sensível, entendido não como percepção individual, mas como os regimes que organizam o que pode ser visto, dito, sentido e reconhecido coletivamente no espaço público. A discussão se insere no horizonte proposto por este dossiê, que busca evidenciar práticas urbanas insurgentes, expressões visuais que tensionam a paisagem e formas de produção do urbano no Capitaloceno. Revisitar o mural neste contexto significa

¹ Professor e pesquisador do Departamento de Design da UNESP. Desenvolve pesquisas em cultura visual, linguagem gráfica e design de experiências interativas, com atuação em expressões gráficas urbanas, tipografia, motion design, gamificação, artefatos digitais e sistemas de mediação visual aplicados a contextos sociais, educativos e inclusivos.

² <https://www.instagram.com/p/CwxkcZ3Ay90/> Acesso em: 24 nov. 2025.

observar como uma intervenção artística autorizada, situada em pontos nevralgicos da cidade, materializa disputas, políticas e sensibilidades que continuam a repercutir na construção histórica da paisagem urbana.

Neste estudo, o termo mural de grafite é empregado para designar intervenções de grande escala realizadas em empenas de edifícios ou em outras superfícies amplas da cidade, geralmente com algum grau de autorização institucional. Ainda assim, reconhece-se que o que se convencionou chamar de mural de grafite abrange fenômenos heterogêneos, que variam em agentes, finalidades, regimes de permanência e modos de circulação. Trata-se de um uso distinto do muralismo artístico tradicional e de outras modalidades de pintura mural pertencentes ao campo das artes visuais, que seguem lógicas próprias de produção e permanência. Também existem composições murais feitas coletivamente em paredes contínuas ou áreas extensas, nas quais diferentes artistas articulam seus grafites em diálogo visual. Esse tipo de intervenção difere do grafite subversivo, de execução rápida e efêmera, e também dos murais coletivos de grafite realizados com autorização e sustentados por processos colaborativos que utilizam os muros como suporte.

Além dessas reflexões, em 2018 orientei um trabalho de iniciação científica³ que aprofundou outra faceta desse tipo de mural de grandes dimensões. O estudo analisou o mural “Salve Tapajós”, de Simone Siss, produzido para a campanha “Salve o Coração da Amazônia”, da ONG ambiental Greenpeace, e mostrou como a temática ambiental se articula com estratégias de comunicação publicitária. O acompanhamento do processo criativo da artista revelou que a ação incluía um intercâmbio cultural com o povo Munduruku, etapa utilizada pela ONG para aproximar os artistas da realidade que seria representada no painel. A pesquisa evidenciou que, embora preservasse afinidades estéticas com o grafite tradicional, esses murais operam dentro de lógicas de comunicação institucional e de construção de *brand awareness*, articulando engajamento social, narrativa ambiental e objetivos estratégicos da patrocinadora. O caso revelou como intervenções desse tipo também materializam disputas simbólicas no espaço urbano, reafirmando que a paisagem gráfica da cidade é atravessada por interesses, negociações e discursos que ultrapassam a dimensão artística.

Além desse contexto mais restrito ao mural de grafite, identifiquei mais recentemente, em outro fenômeno de expressão gráfica urbana, a pixação, movimentos semelhantes de deslocamento territorial e reconfiguração simbólica. Em pesquisa que desenvolvi entre 2012 e 2025 sobre a trajetória do pixador e artista Cripta Djan, observou-se que a linguagem do pixo, ao transitar da rua para plataformas institucionais e digitais, produz aquilo que Jacques Rancière descreve como uma alteração nos regimes de visibilidade e reconhecimento, tornando visível o que antes era recusado como linguagem legítima e deslocando os regimes tradicionais de percepção. Nesse processo, a pixação opera como prática dissensual que desafia fronteiras estéticas e institucionais, revelando dinâmicas de deslocalização visual, circulação expandida e construção de autoria periférica, conforme analisei em artigo recente. A partir dessa leitura transversal entre mural de grafite e pixação, compreendo que o mural também participa de um sistema mais amplo de disputas por visibilidade e sentido no espaço urbano, tornando-se um operador crítico capaz de reorganizar modos coletivos de percepção e reconhecimento, narrativas e hierarquias no imaginário da cidade contemporânea.

3 COSTA, Sthefano Bortolatto Garcia; LASSALA SILVA, Gustavo. O mural de grafite como estratégia publicitária: uma análise da obra “Salve Tapajós” da artista Simone Siss para a ONG Greenpeace. In: JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA; MOSTRA DE INICIAÇÃO TECNOLÓGICA, 14.; 7., 2018, São Paulo. Anais [online]. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2018. Disponível em: <http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/xivjornada/paper/view/1189>. Acesso em: 24 nov. 2025.



Nesse sentido, o mural de grafite entra como artefato que opera entre dois pólos. De um lado, integra políticas públicas e parcerias privadas que moldam e administram a face oficial da cidade; de outro, dialoga com práticas e linguagens de artistas que, mesmo inseridos em circuitos institucionalizados, preservam pautas, gestos e visualidades oriundos do grafite subversivo realizado nas ruas. Essa coexistência produz uma tensão constante entre a domesticação estética promovida por dispositivos de gestão urbana e a insistência dos grafiteiros em manter traços críticos, temáticos e formais que resistem à neutralização institucional. Assim, essa modalidade de mural se configura como ponto de fricção onde agendas institucionais e expressões insurgentes se encontram, tornando visível a complexidade das disputas simbólicas que atravessam a paisagem contemporânea.

A partir dessas tensões, torna-se pertinente recorrer à perspectiva de Sharon Zukin (2010), que compreende a cidade como um campo de disputa cultural no qual diferentes agentes lutam para definir a paisagem simbólica e o repertório visual considerado legítimo. Para a autora, a produção do espaço urbano envolve mecanismos de controle estético, políticas de autenticidade e formas estratégicas de gestão da imagem que regulam o que pode ou não permanecer visível. Essa chave interpretativa ajuda a compreender como os murais de grafite de grandes dimensões operam dentro de uma ecologia urbana marcada por negociações constantes entre poder público, interesses privados e práticas artísticas que carregam linguagens de matriz urbana e subversiva.

Um fenômeno importante a observar é a articulação dos murais de grafite por meio de festivais que funcionaram como catalisadores dessa prática, ao reunir curadoria, sinergia entre artistas e uma agenda cultural de caráter participativo. Em São Paulo, ocorreram o O.Bra Festival em 2015 e o NaLata Festival, cuja primeira edição foi realizada em 2020, além de outros eventos que promoveram intervenções de grande escala com artistas nacionais e internacionais. Em Belo Horizonte, o CURA, iniciado em 2017, ocupou espaços públicos com murais e práticas de arte urbana que

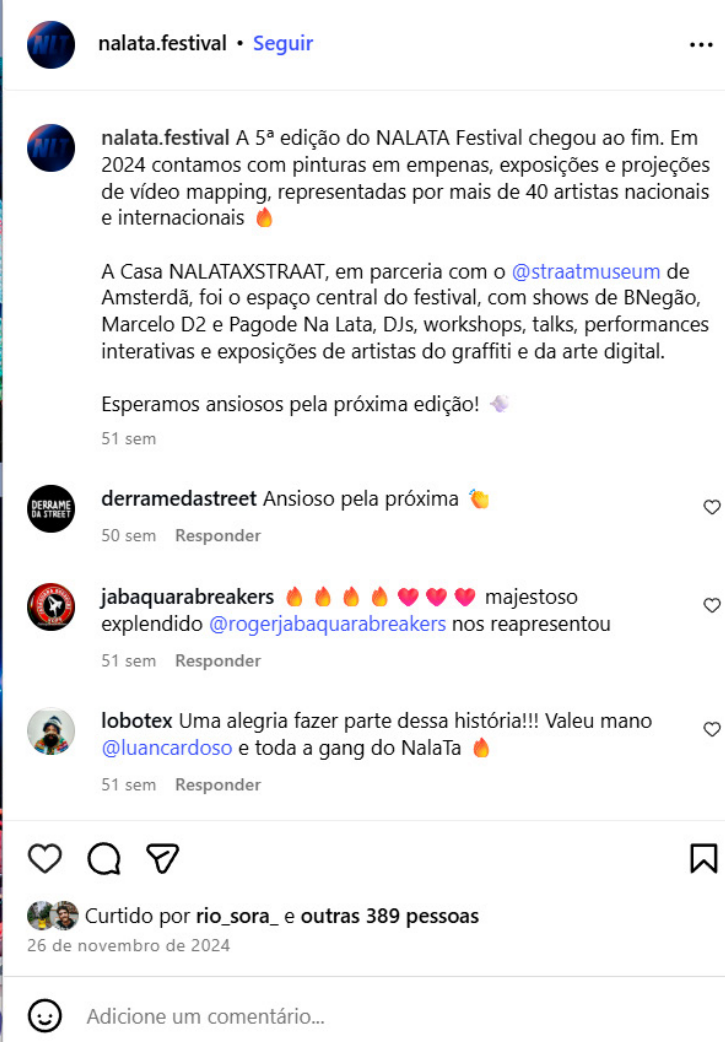


Figura 1 - Divulgação do Festival Nalata de 2024. Fonte: Reprodução do perfil @nalata.festival no Instagram.

articularam produção, território e participação do público. No Rio de Janeiro, o Rua Walls, lançado em 2020, transformou cerca de 1,5 km de muros na Zona Portuária em plataforma artística, reuniu 18 artistas e promoveu processos de pintura compartilhada com engajamento comunitário. Esses festivais ampliaram o escopo de atuação ao incorporar artistas e designers de diferentes trajetórias, diversificando repertórios visuais e expandindo a presença da arte urbana para além dos seus núcleos históricos. Ao mesmo tempo, a atuação dos festivais não produz efeitos homogêneos. Alguns operam com forte orientação curatorial e consolidam repertórios visuais mais próximos do circuito institucional; outros mobilizam parcerias corporativas que aproximam o grafite de estratégias de marca; há ainda iniciativas de base comunitária que enfatizam participação local e disputas territoriais. Essas diferenças internas mostram que a incorporação dos murais ao circuito dos festivais pode tanto ampliar sua circulação quanto deslocar referências históricas do grafite de rua. Em vez de um efeito unificado de legitimação ou enfraquecimento, observa-se um campo heterogêneo no qual cada festival negocia, a seu modo, tensões entre mercado, políticas culturais e práticas urbanas (Fig. 1).

Murais como dispositivos críticos

Nos últimos anos, os murais espalhados pelas empenas de edifícios passaram a ocupar um lugar de destaque na experiência urbana brasileira. Deixaram de ser percebidos como intervenções pontuais e se tornaram elementos estruturantes de uma visualidade pública em transformação. Sua presença recorrente em grandes centros urbanos indica que esse tipo de intervenção gráfica urbana assumiu funções que ultrapassam a ornamentação e passou a operar como dispositivo de leitura, fricção e disputa na produção contemporânea do espaço. A expansão desse repertório visual coincide com um período em que temas ligados à crise ecológica, à memória de grupos marginalizados e à crítica social ganharam maior circulação em esferas públicas e midiáticas, criando um ambiente no qual o mural de grafite se afirma como superfície estratégica para projeção de narrativas políticas e afetivas.

A cobertura midiática tende a enquadrar os murais como símbolos de renovação urbana, produzindo um consenso estético que obscurece outras camadas de conflito. A reportagem de Matheus Prado e Tatiane de Assis, publicada em 2019⁴, apresenta murais em empenas como intervenções que qualificam visualmente a cidade, valorizam fachadas e transformam prédios comuns em pontos de interesse cultural. Essa representação jornalística naturaliza a presença dos murais no cotidiano e contribui para a construção de uma percepção amplamente favorável, que associa grafite de grande escala a beleza, valorização imobiliária e vitalidade urbana. Em sua dissertação de mestrado, defendida em 2023, Renan Brienza Simões realizou um mapeamento detalhado das empenas no entorno do Minhocão, em São Paulo, e argumenta que essas pinturas produzem uma ambiência suavizada, por vezes edulcorada, que tende a pacificar a leitura da paisagem, ocultando questões estruturais de desigualdade que marcam o território. Ao ocupar superfícies amplamente visíveis, esses murais modulam a sensibilidade do observador e projetam uma imagem ordenada e atrativa da cidade, alinhada a valores de renovação urbana. Entretanto, essa legitimação midiática e urbana não elimina as contradições inerentes ao fenômeno, tampouco anula a capacidade de certas obras operarem como vozes dissidentes dentro de circuitos autorizados.

4 PRADO, Matheus; ASSIS, Tatiane de. Telas gigantescas em laterais de prédios custam até 200 mil reais. Veja São Paulo, 15 nov. 2019. <https://vejasp.abril.com.br/cidades/capa-murais-laterais-predios/>. Acesso em: 24 nov. 2025.



A interpretação de Sharon Zukin (2010) sobre a paisagem urbana ajuda a entender esse paradoxo. A autora argumenta que a paisagem não é um simples espelho das relações sociais, mas uma arena na qual determinados grupos concentram poder para legitimar estéticas, controlar usos e moldar narrativas sobre a cidade. Nessa perspectiva, murais apoiados por parcerias institucionais participam da construção de um imaginário urbano alinhado a interesses públicos ou privados. Ainda assim, essas mesmas obras podem produzir fissuras, deslocamentos e choques sensoriais que desestabilizam a normalidade do olhar. Como observa Jacques Rancière (2005), reorganizar o sensível significa alterar os modos pelos quais algo pode ser visto, sentido ou reconhecido como parte da experiência comum. É precisamente essa tensão que caracteriza a produção mural contemporânea: obras autorizadas e celebradas podem, simultaneamente, operar como ferramentas críticas.

O mural “Brigadista da Floresta”, 2021, de Mundano, é exemplar desse movimento. Instalado no centro de São Paulo e produzido com pigmentos elaborados a partir de cinzas reais coletadas na Amazônia, no Pantanal, no Cerrado e na Mata Atlântica, o mural transforma em cor o resíduo material de queimadas que seguem em curso. A matéria destruída retorna à cidade como denúncia visual. Como destacou reportagem da Folha de S.Paulo⁵ publicada no ano do lançamento da obra, o uso das cinzas foi concebido pelo artista como gesto simbólico e político que reinscreve a devastação ambiental no coração da metrópole. Essa escolha confere ao trabalho uma força crítica que ultrapassa a representação. A referência à obra “O Lavrador de Café”, de Portinari, intensifica esse efeito ao reposicionar um ícone da arte brasileira no contexto contemporâneo de colapso ecológico. O mural se afirma, assim, como alerta, homenagem e denúncia (Fig. 2).

5 FOLHA DE S. PAULO. Mural com cinzas de queimadas no centro de SP critica desmonte ambiental. São Paulo, 12 out. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2021/10/mural-com-cinzas-de-queimadas-no-centro-de-sp-critica-desmonte-ambiental.shtml>. Acesso em: 24 nov. 2025.

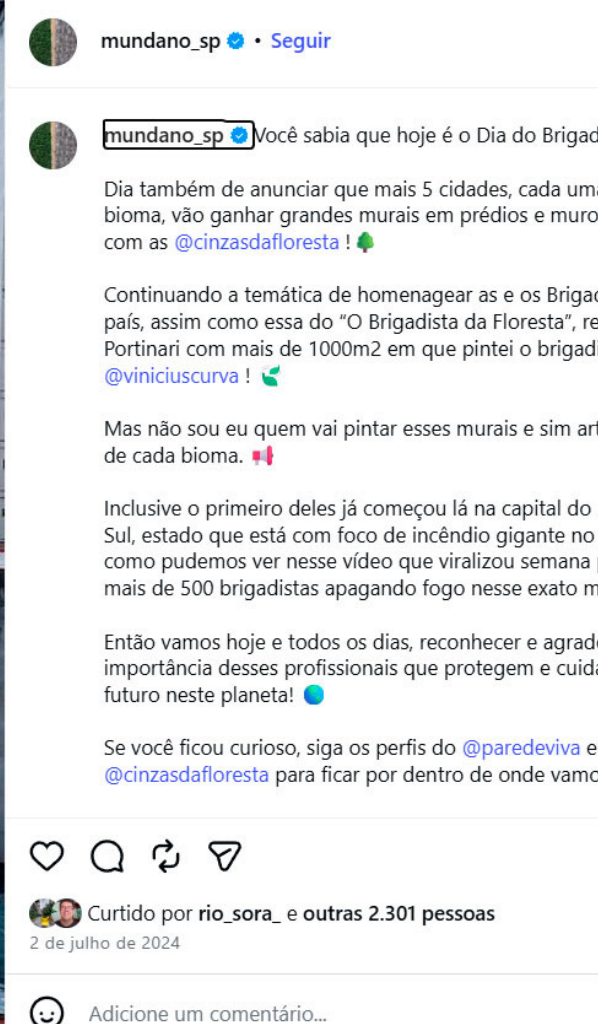


Figura 2 - Brigadista da Floresta (2021), de Mundano. Fonte: Reprodução da rede social do artista (@mundano_sp).

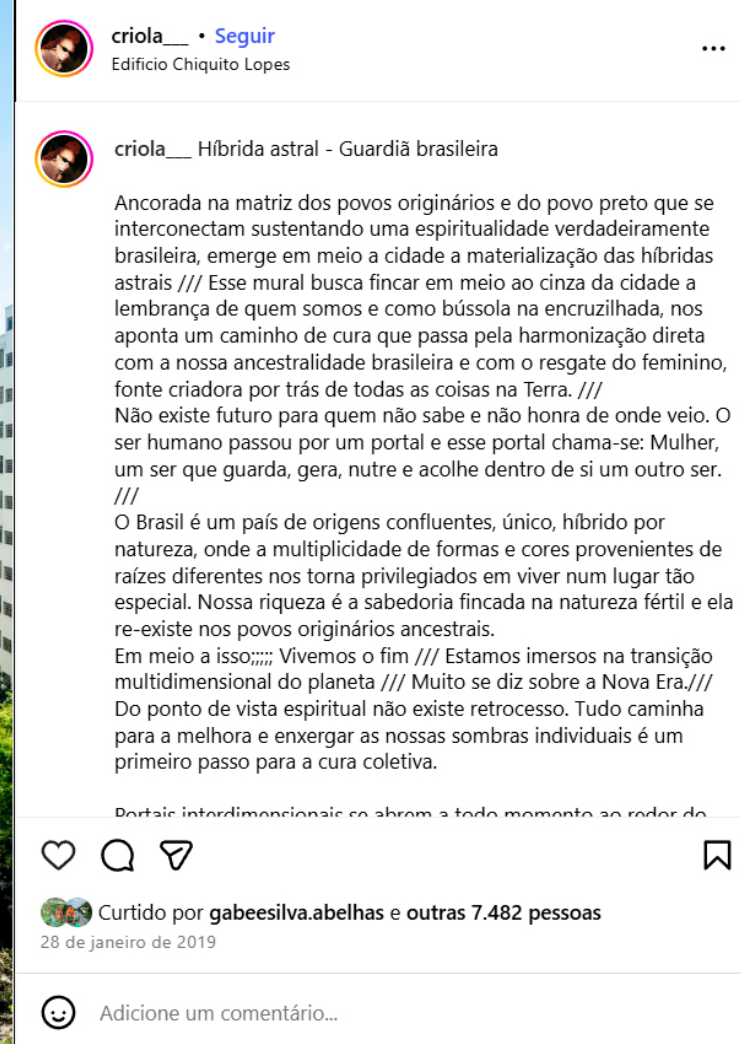
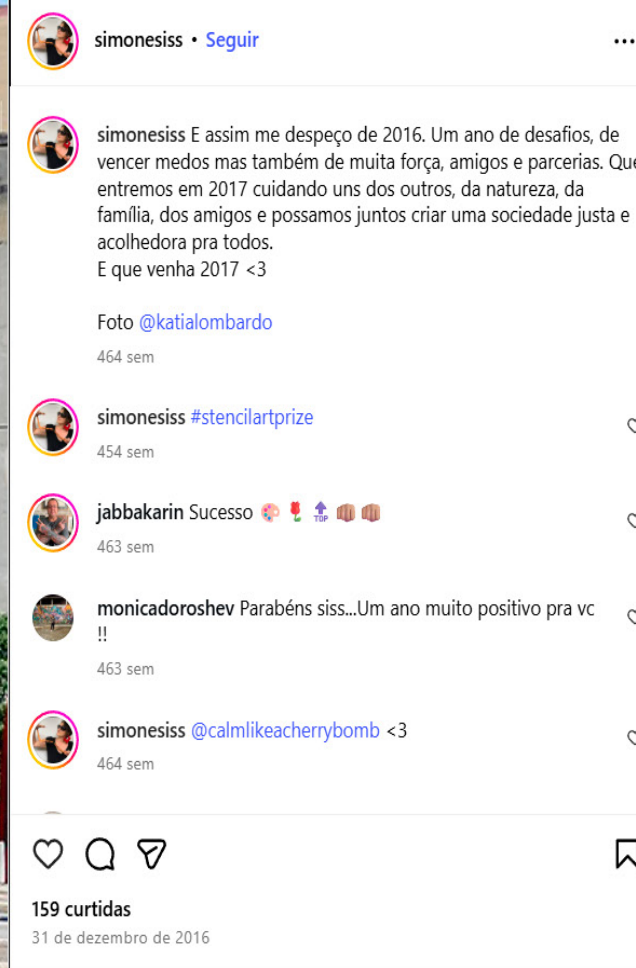


Figura 3 - Salve o Tapajós (2016), de Simone Siss. Fonte: Reprodução da rede social da artista (@simonesiss).

Em outra direção, o mural “Salve o Tapajós”, 2016, de Simone Siss, criado como parte da campanha ambiental promovida pelo Greenpeace, revela uma estratégia distinta, que opera pela via da empatia e da comunicação visual. A obra traz a imagem de uma criança da etnia Munduruku acompanhada da frase: “Achei o último igarapé dentro do meu coração e nele lavei a minha alma”, que nasceu do encontro da artista com um integrante do povo Munduruku. Ao trabalhar com organizações como o Greenpeace, Siss utiliza paletas intensas, composições afetuosas e figuras humanas que se conectam a temas ambientais por meio de narrativas positivas e acessíveis. Seu mural evidencia uma articulação entre design, grafite e ativismo que tensiona a separação rígida entre arte e comunicação. Ao transformar campanhas ambientais em imagens pulsantes de cuidado e responsabilidade coletiva, a artista reorganiza o sensível sob a forma de pertencimento e proteção. Se Mundano provoca pelo choque material, Siss desloca pelo afeto e pela pedagogia visual (Fig. 3).

A artista Criola, com o mural “Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira”, 2018, realizado no Festival CURA em Belo Horizonte, acrescenta outra dimensão a esse debate ao lidar diretamente com tensões raciais, históricas e espirituais que atravessam o Brasil contemporâneo. O trabalho da artista, associado à afirmação de corpos e cosmologias afro-brasileiras, encontra resistências quando projetado em superfícies de grande visibilidade. O caso de “Híbrida Ancestral” evidencia esse processo de modo contundente, já que o mural gerou acusações e tentativas de censura que revelam a persistência de imaginários racistas na recepção pública da arte urbana. Como analisa Boelsums (2022), o grafite opera no limiar entre a criminalização e a consagração, circulando em uma zona onde disputas por legitimidade se tornam particularmente explícitas. O caso explicita como essas fronteiras são moduladas por hierarquias raciais, que determinam quais corpos e narrativas podem ocupar a cidade sem contestação. Ao propor outras formas de ver, sentir e habitar o espaço urbano, a artista desestabiliza sensibilidades normativas e revela que o consenso estético em torno dos murais é sempre parcial e seletivo. A recepção desigual da obra indica que

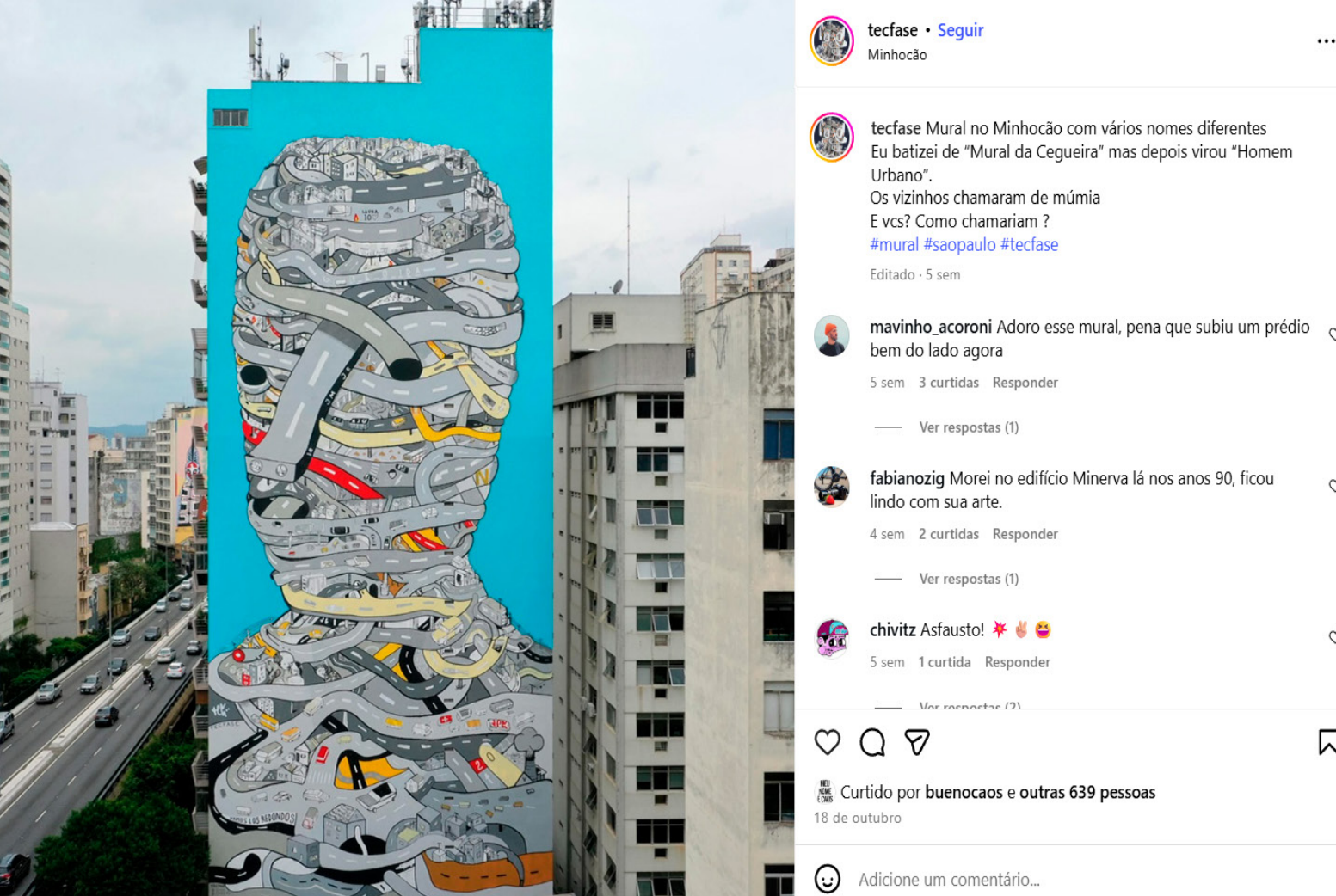
representações de matriz negra e indígena continuam sujeitas a disputas que expõem desigualdades profundas no controle simbólico da paisagem (Fig. 4).

Um caso que amplia essa discussão é o mural “Homem Urbano”, do artista Tec, instalado em 2015 no entorno do Minhocão. Diferentemente dos murais patrocinados por marcas ou vinculados a festivais, essa intervenção foi inteiramente auto financiada pelo artista, que assumiu os custos de tinta, equipamentos, logística e do aluguel da empena. Como relatado pela imprensa em 2015⁶, Tec chegou a vender seu próprio carro para viabilizar a produção do mural, o que reforça a dimensão de investimento pessoal envolvida no projeto. Ao aplicar recursos próprios em uma obra de grande escala, ele afirma uma estratégia de inserção profissional que transforma a cidade em portfólio, utilizada para garantir circulação e reconhecimento sem recorrer a editais ou mediações institucionais. Essa postura reformula a lógica de produção do mural ao reposicionar a agência individual como elemento ativo na disputa por visibilidade, sugerindo que o Minhocão também opera como um mercado competitivo de imagens, onde artistas, marcas, coletivos e políticas urbanas buscam presença. Ao assumir sozinho o risco material e simbólico da obra, Tec desloca o debate para a esfera da autogestão e do empreendedorismo estético, evidenciando que a visibilidade no espaço público pode ser construída por meio de caminhos que não passam pela domesticação institucional nem pela mediação corporativa (Fig. 5).

Os casos analisados demonstram que o mural de grafite atua em zonas simultâneas de afirmação e conflito. Intervenções celebradas convivem com tentativas de silenciamento, e obras vinculadas a campanhas sociais ou ativistas dividem espaço com murais que enfrentam diretamente estruturas de poder. Essa dinâmica ressalta

6 PEREIRA, Elvis. Argentino vende o carro para criar grafite ao lado do Minhocão, em SP. Folha de S.Paulo, São Paulo, 18 out. 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/10/1695013-argentino-vende-o-carro-para-criar-grafite-ao-lado-do-minhocao-em-sp.shtml>. Acesso em: 24 nov. 2025.

Figura 4 - Híbrida Ancestral - Guardiã Brasileira (2018), de Criola. Fonte: Reprodução da rede social da artista (@criola).



que a paisagem mural é atravessada por disputas estéticas, políticas e simbólicas que não se resolvem em consenso.

Em direção distinta, mas igualmente reveladora, está o uso corporativo do grafite na cidade de São Paulo. Aqui, a lógica que orienta a circulação dos murais não é o conflito direto, e sim sua incorporação estratégica por marcas interessadas em associar valores de autenticidade, juventude e criatividade aos seus produtos. A análise de Pires e Santos (2018) mostra como, em 2015, a Nike apropriou o mural de Crânio no Minhocão como peça publicitária ao utilizá-lo na campanha “Vem junto”, enquanto a Audi explorou comercialmente o mural de Ayrton Senna pintado por Eduardo Kobra no lançamento de um veículo e na produção de material promocional. A esses exemplos soma-se o projeto Galeria GE, de 2012, idealizado pela AlmapBBDO, que encomendou murais temáticos a estúdios como o Colletivo, Mulheres Barbadas e Rui Amaral. Esses usos corporativos deslocam o grafite para um regime de circulação onde a lógica do marketing prevalece sobre o gesto insurgente, embora preserve sua aura estética.

Ao reunir obras celebradas, campanhas corporativas, murais ativistas e produções sujeitas a censura, o panorama atual revela que o mural de grafite não opera em um único registro. Ele atua como mediador, operador crítico e indicador de disputas em curso. Sua força está na articulação entre domínios que raramente convergem, criando pontos de fricção entre políticas, afetos e disputas urbanas. A cidade deixa de ser apenas suporte e se torna campo de negociações do sensível, onde cada mural carrega um pedaço das tensões que definem o presente urbano.

A observação dos murais de grande escala que se espalham pelas empenas brasileiras mostra que essas obras operam como pontos de contato entre dimensões frequentemente separadas: políticas públicas de paisagem, estratégias de mercado, ativismos ambientais, narrativas comunitárias e disputas por legitimidade cultural. Ao se instalar em superfícies altamente visíveis, esses trabalhos não apenas conectam

esses domínios, mas também evidenciam as fricções que surgem quando interesses divergentes tentam ocupar o mesmo território simbólico. A força desses murais não reside apenas em sua escala visual, mas na capacidade de ativar relações que ultrapassam o plano estético e alcançam os modos pelos quais a cidade é percebida, lembrada e debatida. Desse modo, cada intervenção funciona como um dispositivo que reorganiza expectativas, confronta sensibilidades e reinscreve tensões socioespaciais no cotidiano urbano, ampliando o repertório de leituras possíveis sobre o ambiente construído.

A análise dos casos discutidos revela que o mural de grafite ocupa uma posição singular no ecossistema urbano contemporâneo. Ele se beneficia do reconhecimento institucional sem abrir mão de tensionar expectativas; participa de programas de revitalização ao mesmo tempo em que introduz conflitos sociais; é apropriado por empresas como linguagem de autenticidade urbana, mas continua sendo um vetor de dissenso em mãos de artistas que mobilizam questões de raça, ambiente e memória coletiva. Essa plasticidade simbólica transforma o mural em um agente que intervém na vida pública, capaz de expor contradições, criar zonas de fricção e reconfigurar modos de ver e compreender a cidade.

A partir dessa perspectiva, o mural se afirma como uma tecnologia de visibilidade que torna explícitas as relações de poder inscritas na paisagem. Ele expõe o que está em disputa, dá forma ao que era percebido apenas de modo difuso e amplia o campo das sensibilidades coletivas possíveis. Em vez de atuar como mero embelezamento urbano, o mural devolve ao espaço público sua condição de arena crítica, na qual narrativas concorrentes buscam lugar e reconhecimento. É nesse entrecruzamento de forças que o mural contemporâneo adquire sentido histórico e político, tornando-se peça importante para assimilar a cidade não apenas como estrutura material, mas como território de conflitos simbólicos em permanente negociação.

A paisagem urbana em disputa e o lugar dos murais

O conjunto de tensões analisadas nesta discussão indica que os murais em empenas deixaram de ser exceções pontuais na paisagem e passaram a constituir um repertório visual estruturante da experiência urbana. A leitura proposta por Sharon Zukin (2010) ajuda a elucidar essa transformação. Para a autora, a paisagem é um campo onde diferentes agentes competem pela definição do que deve ser visto e valorizado. A proliferação dos murais de grafite evidencia esse processo: ao ocuparem superfícies antes destinadas à publicidade ou ao vazio arquitetônico, essas obras reconfiguram o regime de visibilidade urbana e disputam com o mercado e com o Estado o direito de moldar a aparência da cidade.

Esse deslocamento permite observar que a paisagem não é apenas produto de políticas urbanas, mas de negociações simbólicas contínuas. Murais autorizados, patrocinados ou institucionalizados passam a integrar dinâmicas culturais em que certos estilos e narrativas são valorizados e incorporados à imagem desejável da cidade. No entanto, como mostram os casos analisados, esse processo não produz efeitos homogêneos. Mesmo quando inseridos em circuitos legitimados, os murais podem romper expectativas decorativas e reinstalar conflitos latentes. Nesse ponto, a contribuição de Jacques Rancière é útil para explicar os desdobramentos dessas intervenções no espaço público, ao alterar a distribuição do sensível. A ênfase recai sobre como o mural desloca fronteiras entre o que é permitido ver e o que é considerado incômodo, tornando perceptíveis temas socioambientais, raciais e comunitários que raramente ocupavam grandes fachadas.

A partir dessa dupla chave — o controle estético de Zukin e o dissenso de Rancière — torna-se possível compreender alguns dos caminhos que os murais podem seguir no cenário urbano contemporâneo. Em primeiro lugar, tende a se consolidar uma ecologia visual na qual as disputas simbólicas se tornam mais explícitas. Murais celebrados pelo público convivem com obras criticadas, denunciadas ou instrumentalizadas por marcas e campanhas. A cidade se converte assim em um espaço onde diferentes regimes de visibilidade se sobrepõem e se tensionam.

Em segundo lugar, a presença dos murais aponta para formas mais híbridas de produção cultural. A obra de artistas que transitam entre circuitos institucionais, ativismo ambiental, design, comunicação comunitária e tradições estéticas diversas sugere que o mural opera dentro de um campo permeado por cruzamentos e negociações. Essa característica encontra respaldo na perspectiva de Néstor García Canclini (2003), especialmente em seu conceito de hibridismo cultural, que evidencia como práticas urbanas combinam repertórios populares, linguagens artísticas, estratégias comunicacionais e disputas políticas, conformando economias simbólicas próprias das cidades latino-americanas. Os murais analisados podem ser compreendidos como manifestações desse hibridismo, pois integram referências da cultura visual popular, códigos da arte, recursos da comunicação institucional e tensões próprias da vida urbana.

Sob essa ótica, os murais não dependem apenas de políticas culturais ou de tendências estéticas, mas da intensificação de encontros e atritos entre agentes distintos. A legitimidade crescente dessas obras convive com fronteiras ainda instáveis sobre o que pode ser mostrado em grande escala. Murais que celebram a cidade coexistem com aqueles que expõem suas feridas. Obras patrocinadas disputam atenção com produções que desafiam diretamente os regimes de controle estético. Essa heterogeneidade confirma que o mural não atua apenas como imagem, mas como instância pública de negociação entre visibilidade, pertencimento e conflito.

Nesse sentido, a paisagem urbana brasileira tende a se tornar cada vez mais marcada por superfícies que condensam tensões sociais e afetivas. O mural atua em um terreno instável no qual categorias, pertencimentos e formas de visibilidade são continuamente disputadas, o que torna incertas as próprias nomenclaturas usadas para descrevê-lo. Ao mesmo tempo, a multiplicidade de usos, agentes e regimes de visibilidade reunidos ao longo deste texto evidencia que a própria expressão mural de grafite se mostra limitada diante da amplitude das práticas analisadas. Entre políticas públicas, estratégias corporativas, ativismos, disputas raciais e intervenções autônomas, essas pinturas de grande escala englobam fenômenos heterogêneos que desafiam fronteiras fixas entre arte, comunicação e política. Reconhecer essa instabilidade conceitual não enfraquece o argumento, mas reforça que as categorias disponíveis são parte das disputas que moldam a cidade. É nesse cenário volátil que essas obras continuam a operar, revelando que o espaço urbano permanece como arena crítica onde visibilidade, pertencimento e conflito são negociados continuamente.

Referências

BOELSUMS, Mariah. A cidade como suporte: o grafite no limiar entre a criminalização e a consagração. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 13, n. 29, set-dez. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45484>. Acesso em: 24 nov. 2025.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Jahn. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

LASSALA, Gustavo. *Pixação em trânsito: Consolidação simbólica na obra de Cripta Djan (2012–2025)*. *Convergências: Estudos Em Humanidades Digitais*, 2(9), 105–122. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.59616/cehd.v2i9.2694>. Acesso em: 24 nov. 2025.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação*. São Paulo, Altamira, 2017.

LASSALA, Gustavo. O Mural da Luz. Um dos murais de grafite mais representativos da cidade de São Paulo. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 17, n. 194.05, Vitruvius, set. 2016. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/17.194/6195>. Acesso em: 24 nov. 2025.

PIRES, Elena Moraes; SANTOS, Fábio Alexandre dos. A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: graffiti, Lei Cidade Limpa e publicidade urbana. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 26, p. 1-37, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e28>. Acesso em: 24 nov. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. M. C. Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIMÕES, Renan Brienza. *Os “novos murais” e o Minhocão: disputas, percepções e apropriações*. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27112023-195509/pt-br.php>. Acesso em: 24 nov. 2025.

ZUKIN, Sharon. *Naked City: the death and life of authentic urban places*. New York: Oxford University Press, 2010.

ZUKIN, Sharon. *Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder*. In: ARANTES, Antônio Augusto (org). *O espaço da diferença*. Campinas, Papirus, 2000, p. 80-103.