



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

COMB93 - TCC JOR III

Docente: Guilherme Varella

Semestre letivo: 2025.1

MELANYE LEAL

**A ARTE DE RUA NAS ZEIS DA “CBX”: COMO O GRAFITE E O PIXO
RECONFIGURAM O IMAGINÁRIO DO TERRITÓRIO**

Salvador

2025

MELANYE LEAL

**A ARTE DE RUA NAS ZEIS DA “CBX”: COMO O GRAFITE E O PIXO
RECONFIGURAM O IMAGINÁRIO DO TERRITÓRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado ao curso de graduação de Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito avaliativo da disciplina COMB93 - TCC JOR III.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Rosa Varella

Salvador

2025

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Leal, Melanye.

A arte de rua nas Zeis da "CBX": como o grafite e o pixo reconfiguram o imaginário de um indivíduo e do seu território / Melanye Leal. - 2025.
114 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Varella.
Trabalho de Conclusão de Curso (bacharelado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2025.

1. Comunicação de massa e cultura. 2. Arte e sociedade. 3. Arte de rua - Salvador (BA). 4. Arte de rua - Aspectos sociais - Salvador (BA). 5. Grafites - Aspectos sociais - Salvador (BA). 6. Identidade social na arte. 7. Zonas Especiais de Interesse Social (Salvador, BA). I. Varella, Guilherme. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 302.22098142
CDU - 659.3:75.052(813.8)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Guilherme Rosa Varella

Orientador/ Facom - UFBA

Prof. Dr. Álvaro Luis dos Santos Pereira

Avaliador/ EPPEN - Unifesp

Profa. Dra. Gisele Marchiori Nussbaumer

Avaliadora/ Facom - UFBA

Salvador, 24 de julho de 2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COLEGIADO DO CURSO DE COMUNICAÇÃO

Salvador, 24/07/2025 às 16:00

Ata de defesa pública de Trabalho de Conclusão de Curso

Nesta data, o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado '**A ARTE DE RUA NAS ZEIS DA "CBX": COMO O GRAFITE E O PIXO RECONFIGURAM O IMAGINÁRIO DO TERRITÓRIO**', de autoria de Melanye Vivian Leal Deiro Borba, sob orientação de **Guilherme Rosa Varella**, foi apresentado em sessão pública e avaliado pela comissão examinadora, composta por **Gisele Marchiori Nussbaumer** e **Alvaro Luis dos Santos Pereira**.

Com base em escala de notas de 0,0 (zero) a 10,0 (dez), considerando-se a média exigida para aprovação de 5,0 (cinco), de acordo com o Regulamento do Trabalho de Conclusão de Curso do Colegiado de Graduação da Faculdade de Comunicação e com o Regulamento de Ensino de Graduação e Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, foram atribuídos ao referido TCC as seguintes notas:

Tabela de avaliação	Nota	Assinaturas
Examinador(a) 1	10	Documento assinado digitalmente. ALVARO LUIS DOS SANTOS PEREIRA Data: 25/07/2025 08:33:56-0300 Verifique em https://validar.itd.gov.br
Examinador(a) 2	10	Documento assinado digitalmente. GISELE MARCHIORI NUSSBAUMER Data: 25/07/2025 14:46:26-0300 Verifique em https://validar.itd.gov.br
Orientador(a)	10	Documento assinado digitalmente. GUILHERME ROSA VARELLA Data: 26/07/2025 18:49:26-0300 Verifique em https://validar.itd.gov.br

Média final (valor numérico): 10

Média final (por extenso): dez

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grata a todos os meus amigos e colegas que compartilharam comigo fotos que foram de suma importância para que este trabalho tivesse uma abrangência ainda maior na captura do grafite e do pixo pela Cidade Baixa;

Aos artistas que compartilharam suas histórias comigo, meu afeto e irreverência são gigantescos;

Aos meus pais e família pelo apoio absoluto sobre as minhas escolhas;

Ao meu amor, por estar sempre ao meu lado, me fazendo acreditar que sou capaz de alçar voos inimagináveis;

Agradeço a UFBA e a Facom por terem desenvolvido de forma incomensurável o meu olhar crítico, artístico e pesquisador;

Ao meu professor orientador, minha imensa gratidão por uma revisão e orientação tão precisa e valiosa;

À todos que acreditaram no projeto e me cederam sua atenção, seu tempo e seu afeto, muito obrigada.

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para o curso de Comunicação Social - Jornalismo, a ser apresentado como avaliação final na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, busca a partir de uma vivência localizada sobre as Zonas Especiais de Interesse Social (Zeis) específicas da Cidade Baixa, em Salvador, mapear e compreender melhor as motivações e execuções da arte de rua - grafite e pixo - que surge para suprir uma demanda comunitária pela falta de arte, lazer e cultura nessas regiões. O objetivo é analisar como o ambiente dessas zonas e a falta da garantia de políticas públicas de qualidade sobre seus espaços influenciam para que surjam movimentos coletivos e independentes com a intenção de questionar as autoridades e deslegitimar um imaginário público carregado de preconceitos sobre os modos de vida e de trabalho daqueles que se encontram nas margens de Salvador, nas suas Zeis. O que culmina, por fim, em uma reconfiguração de todo um imaginário sobre a Cidade Baixa, bem como, de uma redescoberta dos indivíduos participantes e atuantes sobre si mesmos, suas comunidades e seus territórios.

Palavras-chave: cultura; *Zeis*; arte de rua; desigualdade social; imaginário social.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01 - Demarcação do mapeamento.....	13
Figura 02 - Deterioração das obras de requalificação da Boa Viagem.....	18
Figura 03 - Lixos e entulhos no Uruguai.....	19
Figura 04 - Placa “Desgraça, não jogue lixo”, Ribeira.....	21
Figura 05 - Praça Irmã Dulce em 2025.....	22
Figura 06 - Olhares da Paz, Eduardo Kobra, 2018.....	36
Figura 07 - O gigante de Boston, Os Gêmeos, 2012.....	36
Figura 08 - Obra de Crânio inspirada em <i>Assassin’s Creed</i> , São Paulo, 2015.....	36
Figura 09 - “A Pachamama de Piê” de Bigod para o ICBIE (Ribeira).....	38
Figura 10 - Obra de Bigod para o CT Zero (Bonfim).....	38
Figura 11 - Obra de Eder Muniz no bairro do Comércio.....	39
Figura 12 - Obra de Eder Muniz na Boa Viagem.....	39
Figura 13 - Obra de Limpo no Comércio.....	40
Figura 14 - Obra de @maominhavida no Porto de Salvador.....	40
Figura 15 - “O Bahia é o mundo” de Maria Mariô no Comércio.....	41
Figura 16 - Obra de Sagaz e Pipino para o ICBIE (Ribeira).....	41
Figura 17 - Painel Coletivo de Sagaz e outros artistas na Av. Beira Mar, Ribeira.....	42
Figura 18 - Obra de Sista e Nila para o Hospital da Mulher no Roma.....	42
Figura 19 - Obra de Nila no Comércio.....	43
Figura 20 - Obra de Galvão para o Memorial à Irmã Dulce no Dendezeiros.....	43
Figura 21 - Obra de Cripta Djan.....	47
Figura 22 - Demarcação de picho na Av. Caminho de Areia.....	48
Figura 23 - Pixos na Av. Luiz Tarquínio, Boa Viagem.....	49
Figura 24 - Pixo na Av. Luiz Tarquínio, Boa Viagem.....	50
Figura 25 - Pixos no final de linha da Ribeira.....	50
Figura 26 - Pixos na Ribeira.....	50
Figura 27 - Pichos no Muro do CEEP, Calçada.....	51
Figura 28 - Pixos em prédio na Av. Jequitaia.....	51
Figura 29 - Picho no Caminho de Areia.....	51
Figura 30 - Pixos no Museu do Cacau, Comércio.....	52
Figura 31 - Pixos na Av. Jequitaia.....	52

Figura 32 - Picho no Largo de Roma.....	53
Figura 33 - Picho próximo ao Largo dos Mares.....	53
Figura 34 - Picho no Monte Serrat.....	53
Figura 35 - Picho “Nossas vidas nas ruas já não valem nada” na Calçada.....	54
Figura 36 - Picho na Calçada.....	54
Figura 37 - Picho “Os índios são a maior riqueza do Brasil”, atrás do Colégio Estadual Presciliano Silva.....	54
Figura 38 - Picho “O museu é a rua?”, atrás do Colégio Estadual Presciliano Silva.....	55
Figura 39 - Picho no Comércio.....	55
Figura 40 - Picho na Av. Caminho de areia.....	55
Figura 41 - Lateral do Colégio Estadual Presidente Costa e Silva.....	60
Figura 42 - Nova pintura que padronizou o CEPCS.....	61
Figura 43 - Fachada do colégio Estadual Alípio Franca.....	62
Figura 44 - Fachada do colégio Estadual Alípio Franca.....	62
Figura 45 - Antiga fachada do Colégio Estadual Paulo Américo de Oliveira.....	63
Figura 46 - Antiga fachada do CEPAO.....	63
Figura 47 - Atual fachada do CEPAO.....	64
Figura 48 - Pixos recentes na fachada do CEPAO.....	64
Figura 49 - Fachada do Colégio Estadual Polivalente San Diego.....	65
Figura 50 - Antiga fachada do Colégio Estadual Presciliano Silva.....	66
Figura 51 - Nova fachada do Colégio Estadual Presciliano Silva.....	67
Figura 52 - Fundo do Colégio Estadual Presciliano Silva.....	67
Figura 53 - Fachada da Escola Municipal Simões Filho.....	68
Figura 54 - Fachada da Escola Municipal Alfredo Amorim.....	70
Figura 55 - Fachada do Centro Municipal de Educação Infantil Baronesa de Sauípe.....	71
Figura 56 - Memorial à Irmã Dulce.....	75
Figura 57 - Memorial à Irmã Dulce.....	75
Figura 58 - Memorial à Irmã Dulce.....	76
Figura 59 - Memorial à Irmã Dulce.....	76
Figura 60 - Arte de Rafa Invencible no BTC 2019.....	78
Figura 61 - Grafites do Festival BTC na Ribeira.....	78
Figura 62 - Grafite aproximado do Festival BTC na Ribeira.....	78

Figura 63 - Projeto MURAL no Comércio.....	81
Figura 64 - Arte de @doisdetalhes no Comércio (Projeto MURAL).....	81
Figura 65 - Arte de Limpo no Comércio (Projeto MURAL).....	82
Figura 66 - Projeto MURAL no Comércio.....	82
Figura 67 - Grafite no Mini Shopping Safira na Ribeira.....	88
Figura 68 - Grafite no Mini Shopping Safira na Ribeira.....	89
Figura 69 - Grafite no final de linha da Massaranduba.....	92
Figura 70 - Grafite e Pixação no Uruguai.....	92
Figura 71 - Memorial do Risco na Av. Jequitaia.....	93
Figura 72 - Grafite na Av. Jequitaia.....	93
Figura 73 - Grafite no Instituto Nacional de Combate ao Racismo, Ribeira.....	95
Figura 74 - Grafite na lateral da Academia Smart Fit, Ribeira.....	95
Figura 75 - Fachada de Auto Escola no Bonfim.....	96
Figura 76 - Fachada de Casa no Bonfim.....	96
Figura 77 - Fachada de Casa no Caminho de Areia.....	96
Figura 78 - Fachada de Casa no Bonfim.....	97
Figura 79 - Grafite de Sopro na Cidade Baixa.....	103
Figura 80 - Grafite de Sycon e outros na Massaranduba.....	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: A CIDADE BAIXA E SUAS ZEIS: ENTRE O ABANDONO E A RESISTÊNCIA.....	16
1.1 Porque a Cidade Baixa é uma Zeis.....	16
1.2 A relação entre Zeis e arte de rua.....	25
CAPÍTULO 2: O GRAFITE E O PIXO ENQUANTO FERRAMENTAS SOCIAIS.....	30
2.1 O Grafite.....	33
2.2 O Pixo.....	45
CAPÍTULO 3: COMO A CIDADE BAIXA INCENTIVA A ARTE DE RUA.....	57
3.1 O grafite da CBX e as Escolas e Colégios Públicos da região.....	57
3.2 Projetos culturais de incentivo ao grafite e ao pixo.....	73
CAPÍTULO 4: O LEGADO DA ARTE DE RUA PARA A ESTÉTICA VISUAL E DESENVOLVIMENTO SOCIAL DA CIDADE BAIXA.....	86
4.1 A transformação do território da CBX.....	87
4.2 A transformação no imaginário social do indivíduo.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

INTRODUÇÃO

Os problemas em Salvador são dos mais variados: falta de segurança pública, fome, falta de moradia, precarização da educação pública, descaso com a cultura e espaços de lazer de qualidade e, ainda, a escassez de empregos com a consequente proliferação de subempregos e trabalhos informais. Na metrópole, há uma sensação de abandono e descaso governamental que aflige, principalmente, as pessoas de baixa renda ou extrema pobreza, habitantes de periferias ou favelas da cidade que, além deste fator, são, muitas vezes, impactados pela especulação imobiliária.

É isso o que acontece na maioria das Zeis - Zonas Especiais de Interesse Social - de Salvador, restando ao povo prescindir dos seus medos para seguirem labutando na busca pelo combate à desumanização e preconceito que lhes atinge sobre seus modos de vida. Nascendo, por conta disso, o sonho de ir além dos trabalhos tradicionais, que, para muitos, no senso comum, têm mais valor do que o trabalho criativo, reflexivo, intelectual e artístico. O que surge então é o sonho de aparecer com significado e relevância sobre aquilo que se trabalha: a arte. O sonho de serem reconhecidos em sua essência, em sua cultura.

Há, na cidade, um total de 234 Zeis¹, de acordo com o PDDU - Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano - de 2016. De acordo com dados do Censo 2010 do IBGE, pouco mais de 50% da população de Salvador encontra-se em uma Zeis, além de que esse quantitativo ocupa algo em torno de 20% do território da cidade. Até o momento, esses são os dados mais recentes já que o IBGE não divulgou novos dados sobre a população residente nas Zeis de Salvador no Censo Demográfico de 2022.

Iniciou-se em 2020, a partir da Fundação Mário Leal Ferreira, um processo de regulamentação e criação de políticas públicas visando atender às especificidades das Zeis da Bahia. No entanto, o objetivo de assegurar o direito à moradia e melhores condições de habitabilidade não se concretizaram ainda hoje, já em 2025, enquanto garantia de uma boa estrutura e qualidade de vida sobre esses territórios. Portanto, como dito por Hercog (2022), “as quebradas são territórios violentados física e simbolicamente, mas que apesar dos cacos e corpos tombados produzem cultura, vida, práticas de insubordinação” (HERCOG et al., 2022, p. 265).

Dessa forma, uma das tantas problemáticas de Salvador é justamente essa: a escolha governamental de relegação da arte, cultura e do lazer para lugares secundários da vida e do

¹ Veja o mapa interativo das Zonas Especiais de Interesse Social em Salvador em: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1W-FhCsP1ZDdCfUtgDMTngBykaasl8l2h>. Acesso em 2025.

trabalho cotidiano. Mais e mais horas de trabalho ganham primazia em razão de uma indução sistêmica e coletiva de (fazer) acreditar ser esse o melhor - ou o único - caminho que resta para todos. Entretanto, essa subjugação recebe uma contraproposta de muitos jovens dessa mesma sociedade, principalmente daqueles que vem de suas regiões mais descentralizadas e marginalizadas. Em suas mentes, corpos e atitudes ressoam um contrapoder que se inicia na organização de ações comunitárias traçadas em prol do desenvolvimento sociocultural daquele território.

Temos decretado pela Lei Municipal N° 9069/2016² que o PDDU é regido pelos seguintes princípios: I - A função social da cidade; II - A função social da propriedade urbana; III - O direito à cidade sustentável; IV - A equidade e inclusão racial, social e territorial; V - O direito à informação; VI - A gestão democrática da cidade.³ Apesar disso, a cidade continua sendo extremamente desigual em seus espaços, tornando-se rotineiro encontrarmos nas Zeis: infraestrutura precária, problemas quanto à mobilidade e acessibilidade, reformas que começam mas não se findam e pouca ou nenhuma oferta de lazer e cultura nessas regiões. Então, a questão que surge é: o que a atitude da comunidade em fazer arte quer comunicar? Qual o diferencial da arte de rua da Cidade Baixa? Como essa arte questiona Salvador a partir das suas manifestações? Como ela modifica modos de vida e de trabalho? Como ela contribui para o legado cultural da Cidade Baixa? Seria possível transformar o futuro dessas comunidades a partir da arte de rua?

Os coletivos e ações que “estão promovendo substanciais reconfigurações nos modos como entendemos a produção de conhecimentos (e cultura) hoje” (HERCOG et al., 2022, p. 268) surgem então a partir daí. Mesmo que não haja os meios para a diversidade pluralística que se almeja para a cultura - uma cultura que integre a todos -, ela será então criada e revitalizada nessas Zonas. Existem, dentro desses espaços, projetos com uma necessidade inerente e irreverente de fazer acontecer. De se fazer legitimar. De levar para os seus e fazê-los parte dessa transcendência. De se conhecer, se reportar, ser porta-voz e ativista de toda uma comunidade, dos seus. É a vontade de revolucionar a estética e a visão do senso comum que se tem sobre aquele espaço e povo - muitas vezes, pejorativas, preconceituosas e racistas -, que move, cria, recria, atualiza e expande.

Portanto, é essa arte que comunica a diversidade - encontrada sobretudo nas Zeis - e objetiva a igualdade e inclusão social, que revela e justifica o valor e a necessidade do seu conhecimento, registro e permanência na história. É esta, então, a análise contributiva deste

² Saiba mais sobre a referida lei em <https://leismunicipais.com.br/a1/plano-diretor-salvador-ba>. Acesso em 2025.

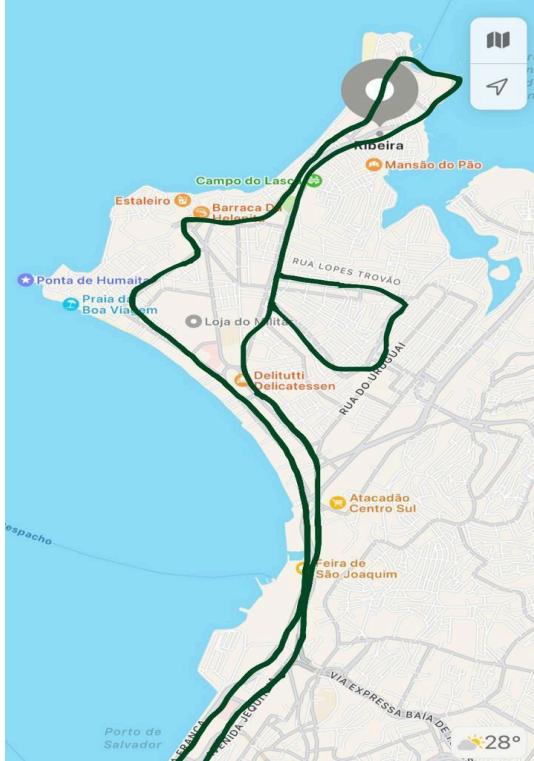
³ De acordo com a Legislação Municipal de Salvador.

trabalho: evidenciar os problemas das ruas no que tange à Cidade Baixa, mapear as artes que circundam esse território, além de evidenciar projetos e artistas e se debruçar sobre os efeitos da *Street art* sobre nossas comunidades. Assim, a questão que orienta este trabalho e que ele tenta responder é: *Como a street art da Cidade Baixa - o grafite e o pixo - contribui para a transformação social, estética e simbólica das Zeis da Cidade Baixa?*

A pesquisa propõe refletir sobre como essas manifestações artísticas atuam como ferramentas de denúncia, pertencimento e resistência, surgindo como resposta direta à ausência de políticas públicas efetivas no território Itapagipano de Salvador. Partindo-se da hipótese de que, diante da negligência do Estado, do estereótipo negativo e do apagamento histórico de certas narrativas urbanas, a arte de rua emerge exponencialmente como uma forma legítima de produção cultural e política, que tensiona os sentidos atribuídos a esses espaços. Analisa-se, ainda, que o grafite e o pixo, ao ocuparem visualmente as Zeis, não apenas transformam o espaço físico, mas também reconfiguram subjetividades, promovendo um novo olhar não só sobre seus espaços mas também sobre os sujeitos que os habitam, em sua maioria jovens negros e negras, reformulando o imaginário social sobre suas formas de vida, trabalho e expressão (não violenta, mas, sim, artística).

Para tanto, a metodologia utilizada foi a de pesquisa e observação em campo nas comunidades, entrevistas com agentes locais, análise de registros visuais, textos e reportagens sobre o assunto e o diálogo com moradores. Possibilitando, assim, a criação de um arcabouço visual e imagético mais abrangente sobre a Cidade Baixa a partir do entrosamento não apenas com os espaços que sofreram alguma interferência artística ou descaso governamental, mas, também, com a sua população.

Figura 01 - Demarcação do mapeamento



Fonte: Print pessoal do *Google Maps*

O foco de mapeamento da pesquisa será sobre a região Itapagipana de Salvador: Boa Viagem, Bonfim, Monte Serrat, Ribeira, Uruguai, Caminho de Areia, Massaranduba, Mares, Roma, Calçada e Comércio. A Cidade Baixa ganha relevância e se destaca quando em comparação com a cidade alta sobre esse assunto por ser um espaço onde a disseminação de arte e cultura luta ferreamente contra um imaginário discriminatório que é difundido pelo senso comum. Essa difusão imagética cria sobre esse território uma visão extremamente negativa não apenas sobre seus espaços, mas, principalmente, sobre os corpos que neles habitam, jogando para escanteio qualquer manifestação cultural e artística que daqui surja. No entanto, ainda que seja hegemônico o medo com relação a violência na Cidade Baixa, é do senso comum também perceber que essa violência não existe apenas nessa área da cidade, mas, sim, por toda a cidade de Salvador, não sendo uma situação isolada e recorrente apenas na Cidade Baixa.

Nesse sentido, a despeito desse medo, existe uma luta artística que visa superar esse aspecto e transformar a visão sobre os bairros dessa região na tentativa de afirmar que existe para além de uma relação com o tráfico e com a violência - imagem que é mais comumente difundida -, uma luta por reconhecimento e incrementação artística. Essa luta se dá com a intenção de reverter a sua imagem perante a mídia e a sociedade, trazendo suas outras faces

para evidência. É preciso salientar, então, que existe uma grande relação da Cidade Baixa com a arte, e essa não deve ser submetida, esquecida ou manchada pela reputação violenta que existe sobre esse local, quando posto que essa situação, atualmente, é inerente à toda Salvador. No entanto, o destaque só se dá sobre seus territórios mais marginalizados diante a sua geografia espacial e política social.

Porém, quais são os artistas que passaram pela Cidade Baixa? Como a arte presente nesse território se apresenta? Qual o legado da arte de rua para a Cidade Baixa? É aqui que moram algumas das principais intenções deste trabalho. É fato que temos grandes artistas em Salvador com referência sobre uma arte que é ao mesmo tempo moderna e tradicional. Isso porque essa arte é comumente mais aceita, apresentada e reverenciada nos museus e casas de artes, por exemplo. Contudo, esses antigos marcos da arte soteropolitana são hoje questionados por uma arte de rua que busca tomar a atenção da cidade para o periférico.

Assim, essa arte vem sendo contada e feita por aqueles que querem evidenciar uma história real, as belezas e as desgraças, somando o passado e o contemporâneo com sagacidade para mostrar a história do povo, a arte do povo. É um ato e uma arte política, que, ao demarcar as ruas, tensiona o senso comum sobre o que é arte, quem pode fazê-la e onde ela pode estar. Se ela tá na rua, quem a fez? Por que a fez? Por que ali? Todas essas questões são intenções conscientes do artista que busca não só questionar a política desigual que o cerca, mas, também, questionar uma cultura que elitiza o fazer e o visibilizar a arte.

Portanto, é justamente a partir dessa *street art* que a presente pesquisa busca responder a tais questões. É através das pixações e grafites que se apresentam de forma espontânea pela cidade, com foco na região Itapagipana (Cidade Baixa), que se discutirá uma noção do que é arte, onde ela habita e quem pode fazê-la, acessá-la, compreendê-la e como ela deve permanecer na história.

Para tanto, é importante esclarecer que, para fins de delimitação conceitual nesta pesquisa, toda vez que se fizer referência aos termos “*street art*”, “arte de rua” ou “arte urbana”, estará se tratando especificamente das manifestações visuais do grafite e do píxo. Outros tipos de expressões artísticas realizadas em espaços públicos, como performances, instalações ou outras intervenções urbanas, não serão objeto de análise neste trabalho. Essa delimitação se justifica pelo foco da pesquisa na linguagem visual urbana que se dá de forma mais comum no território da Cidade Baixa como forma de construção de significados e identidades. Outra relevante questão quanto às nomenclaturas usadas neste trabalho se dá sobre a abreviação de Cidade Baixa para “CBX”, expressão utilizada pelos moradores

indicando o sentido de pertencimento e intimidade para com o território, termo que será aqui muito utilizado.

Outro ponto é que, apesar de localizar, identificar e entrar em contato, via rede social - *Instagram* -, buscando somar à pesquisa alguns artistas significativos para a CBX, com histórias, apontamentos e críticas, não obtive o retorno da grande maioria. No entanto, a gratidão prevalece pois sem eles não existiria material para a pesquisa, e, principalmente, não existiria tanta cor em Salvador, tanta arte em nossas ruas. Vale ressaltar também que citarei todos, grafiteiros e pixadores, como artistas, pois é assim que eles e elas se denominam e o respeito prevalece sobre as suas identidades e declarações.

O trabalho percorrerá, então, o seguinte caminho: no capítulo 1, serão expostos os fatores que fazem da Cidade Baixa uma Zeis, elucidando seus problemas estruturais, como isso afeta a população que dela faz parte e como a arte de rua se relaciona com este território. No capítulo 2, será explicado o que é o grafite e o pixo e como estes funcionam como ferramentas sociais para que os moradores deste território sejam porta-vozes de suas comunidades. Neste capítulo serão evidenciadas também algumas das obras e artistas que já passaram pela CBX. No capítulo 3, abordarei como a cidade baixa incentiva a arte de rua, mostrando as principais instituições públicas de ensino e projetos culturais que participaram do desenvolvimento do cenário artístico e cultural do território Itapagipano. No capítulo 4, serão apresentadas as transformações visuais e sociais decorrentes da *street art* na Cidade Baixa, explorando como esta afeta o desenvolvimento territorial no que tange a cultura, qualidade de vida e imaginário social de um indivíduo.

Assim, a base fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa é a compreensão dos conceitos de cultura, contra-hegemonia, língua e trabalho abordados por Marilena Chauí (2006), bem como os conceitos de linguagem e estereótipos utilizados por Hall (2016). Ainda, utilizei dos estudos de Mariana Albinati (2010) sobre território, políticas culturais e comunidade; dos círculos de cultura, conforme desenvolvido por Juarez e Patrícia Xavier (2015), baseado no trabalho de Paulo Freire; os conceitos de práticas de insubordinação, intencionalidade de disputa e pertencimento utilizados por Bruna Hercog e outros (2022), além dos estudos de Gisele Nussbaumer e Adriana Santana (2019) sobre públicos e não públicos.

Alguns autores que também me servem de grande referência à pesquisa são Caco Barcellos (2017), Eliane Brum (2016), Chimamanda Adichie (2009) e Luana Souza (2021), pela forma como enriquecem seus trabalhos com curiosidade, respeito e afeto pelas histórias que lhes são confiadas.

CAPÍTULO 1: A CIDADE BAIXA E SUAS ZEIS: ENTRE O ABANDONO E A RESISTÊNCIA

1.1 Porque a Cidade Baixa é uma Zeis

Como conceito, as Zonas Especiais de Interesse Social são:

Áreas demarcadas no território da cidade pelo Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU) para correção de insuficiência de infraestrutura e outras precariedades, diminuição de índices de vulnerabilidade social e passivos ambientais em áreas ocupadas por população de baixa renda, bem como para provisão e realização de melhorias habitacionais de forma a mitigar o déficit e as inadequações de moradia.⁴ (PREFEITURA DE SALVADOR)

Ou seja, as Zeis são áreas destinadas à moradia popular, sobre as quais a prefeitura deve agir conforme as necessidades específicas de cada comunidade para a regularização dos seus terrenos e da sua urbanização, a partir de infraestrutura e equipamentos como escolas, postos de saúde e espaços de lazer e cultura de qualidade.

A Lei Municipal 9.069/2016 que trata do PDDU de Salvador, o qual identificou 234 Zeis na capital no seu último relatório (2016), aborda a questão da necessidade de se traçar metas e diretrizes para as devidas intervenções sobre essas áreas, a saber que “o PDDU deve considerar o disposto nos planos e leis nacionais e estaduais relacionadas com as Políticas de Desenvolvimento Urbano, de Mobilidade, de Habitação e de Saneamento e com os planos e Políticas de Meio Ambiente.” de acordo com artigo 1º da referida lei no site das Leis Municipais. Ou seja, o plano existe para que todos os territórios da cidade estejam de alguma forma equiparados, sem tanta disparidade quanto a mobilidade, saneamento e desenvolvimento social e ambiental, por exemplo.

Para que o plano pudesse ser executado, iniciou-se um mapeamento sobre as demandas específicas de cada uma das Zeis de Salvador, da Cidade Baixa à Cajazeiras, para em sequência hierarquizá-las a partir do índice de precariedade e do IDESH - Índice de Desenvolvimento do Habitat -, a fim de analisar e projetar futuras ações e intervenções sobre esses espaços. Em 2020, a Fundação Mário Leal Ferreira então iniciou o processo de regulamentação dessas Zonas na Bahia, produzindo políticas públicas com o objetivo de atender às especificidades de cada área, buscando assegurar melhorias sobre as condições de habitabilidade e o direito à moradia.

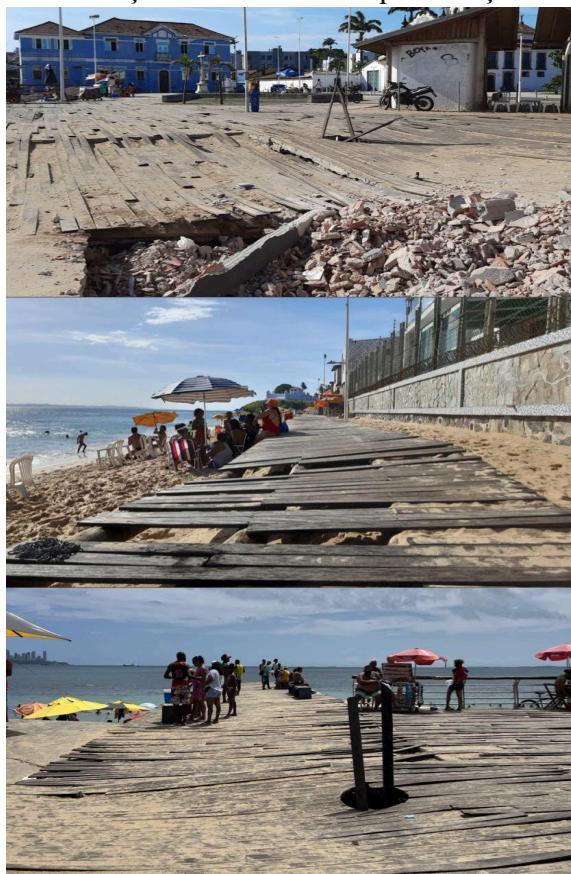
⁴ De acordo com o site da Prefeitura de Salvador. Disponível em: <https://fmlf.salvador.ba.gov.br/zonas-especiais-de-interesse-social-zeis/>. Acesso em 2025.

Ainda que se trate de uma Zeis, a Cidade Baixa é uma grande referência enquanto potencial turístico com os seus bairros, praias e festejos. A igreja do Bonfim, a extensa av. Beira Mar da Ribeira ao Bonfim, o Mercado Modelo, o Elevador Lacerda, o Forte São Marcelo, a Ponta de Humaitá, o Forte de Monte Serrat, as praias da Boa Viagem, Pedra Furada e Ribeira, a Feira de São Joaquim, o Solar Amado Bahia, o acervo a céu aberto de Irmã Dulce e tantas outras opções de encantamento para com a vivência nos arredores da Cidade Baixa. Além disso, há também muitas comemorações e festejos, como a Lavagem do Bonfim, a Segunda-feira Gorda da Ribeira (primeira segunda-feira após a Lavagem do Bonfim), a Festa da Boa Viagem e a Festa do Bom Jesus dos Navegantes, além de outros eventos também lá promovidos, como o show “Vamos ver o pôr do sol” do grupo Jammil, que acontece rotineiramente no Humaitá, e eventos e feiras promovidos pelo Mercado Iaô, por exemplo.

No entanto, é difícil desfrutar uma vida e um lazer de qualidade quando o lugar em que se habita mal se concretiza enquanto um espaço público de qualidade e integração social. No ano de 2020, a orla da Boa Viagem foi inaugurada através de uma requalificação que trouxe dequeus, quiosques, requalificação das quadras, arquibancadas, pavimentos e até asfalto para a região, mas isso não durou muito. A “passarela” que foi incrementada a areia da praia, para melhor movimentação dos transeuntes, não recebeu a devida manutenção durante os anos que se seguiram. Chegado o ano 2025, a passarela já não existe mais.⁵

⁵ Veja matéria do Metro1 em <https://www.metro1.com.br/noticias/cidade/143238,inaugurada-no-fim-de-2020-orla-da-boa-viagem-ja-esta-em-peticao-de-miseria>. Consulte também o vídeo do Metro1 no Youtube sobre as degradações na Boa Viagem <https://www.youtube.com/watch?v=cu6lTEzvPsU>.

Figura 02 - Deterioração das obras de requalificação da Boa Viagem



Fonte: Edição pessoal das imagens publicadas pelo Metro1

No bairro do Uruguai, existe uma grande rua, localmente conhecida como “Bate-estaca”, ou melhor dizendo, “batistaca”, como é comumente referenciado pelos moradores locais, que há muito sofre com obras que são recorrentes no bairro. Estas acabam por acumular entulho e lixo sobre o canal que é o único espaço possível dos pedestres andarem, pois os passeios laterais são inteiramente tomados por carros que estacionam sobre eles. Apesar desse cenário com relação a carros e pedestres ser comum na Cidade Baixa, esse cenário se torna muito mais desolador nos bairros que possuem ruas muito estreitas, o que dificulta ainda mais as idas e vindas seja de carros, motos ou pedestres, aumentando, por consequência, o risco de acidentes nesses locais.⁶

⁶ Veja matéria do G1 sobre acidente no Bate Estaca em <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2024/08/08/acidente-buraco-estudantes-bahia.ghtml>. Acesso em 2025.

Figura 03 - Lixos e entulhos no Uruguai



Fonte: Acervo e edição pessoal

Pela análise de campo da região, é possível evidenciar a quantidade de lixo depositado no “batistaca”. Quando os moradores jogam seus lixos nesses locais, é porque, possivelmente, não há um lugar adequado, em seus bairros, para o devido descarte e coleta de lixo. Para além de gerar uma paisagem repugnante, capaz de afetar negativamente a cultura, a saúde e a educação, esse descaso ambiental para com o saneamento básico de bairros periféricos gera, principalmente, o aumento de doenças e uma péssima qualidade de vida sobre as populações desses territórios, seja por mau cheiro, falta de espaço para transitar, falta de coleta de lixo, saneamento de qualidade e tantas outras demandas básicas necessárias que são praticamente ausentes nessas regiões.

A falta de saneamento básico nas periferias está diretamente relacionada a não efetivação de um direito fundamental que é a universalização do saneamento básico. Ou seja, independente de localização geográfica ou condição social, todas as pessoas devem ter a

garantia de um desenvolvimento sustentável, qualidade de vida e promoção da saúde e bem estar dentro dos territórios onde vivem.

De acordo com a Agência Brasil⁷, o país registrou mais de 344 mil internações por doenças relacionadas ao saneamento ambiental inadequado em 2024 - o que representa quase 950 internações por dia -, sendo que 168,7 mil estão relacionadas a alguma infecção propagada por um inseto-vetor, principalmente a dengue. Ainda, o Instituto Trata Brasil estima que o avanço da oferta de água tratada e da coleta e tratamento de esgoto poderia reduzir em quase 70% a taxa de internações do país e promover uma economia de R\$43,9 milhões por ano. Entretanto, como o cenário de ausência de água potável e tratamento de esgoto persiste nas periferias, o que faz prevalecer um ambiente propício à proliferação de vetores de doenças e a contaminação da água e do solo, a periferia segue sendo alvo de doenças infecciosas e parasitárias, como diarreia, leptospirose, hepatite A e tantas outras.

Como o suporte de fora não chega, já que a prefeitura continua a negligenciar suas margens, os próprios moradores se unem em prol de achar uma saída para deter, por exemplo, os ratos e as baratas que se acumulam e criam seus ninhos próximos a esse lixo. Por vezes, esse lixo está no portão de alguma casa e todas as casas próximas descartam o seu lixo nesse portão. Por ser um ato tão comum, as pessoas já não percebem a dimensão do que praticam. Muitos já se acostumaram com a presença rotineira desses animais e insetos em suas casas, bem como, as pessoas também não sabem mais como recorrer a uma prefeitura que nunca chega para tratar desses fatos, do básico.

⁷ Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2025-03/falta-de-saneamento-provocou-mais-de-340-mil-internacoes-em-2024#:~:text=Falta%20de%20saneamento%20provocou%20mais%20de%20340%20mil%20intern%C3%A7%C3%A7%C3%B5es%20em%202024.-Crian%C3%A7as%20e%20idosos&text=O%20Brasil%20registrou%20mais%20de,%2Dvetor%2C%20principalmente%20a%20dengue>. Acesso em 2025.

Figura 04 - Placa “Desgraça, não jogue lixo”, Ribeira



Fonte: Acervo pessoal

Ainda que alguns exponham placas, como a da **Figura 04**, por vezes vemos o lixo na própria placa. Além de serem jogados nos portões ou em qualquer canto da rua, muitas vezes esse lixo é também jogado nas poucas praças presentes nesses espaços. Locais que são majoritariamente visitados por crianças, estão repletos de lixo e mau cheiro. É por isso também que, muitas das vezes, mesmo que uma arte seja colocada nesses ambientes, de forma independente, como um movimento de denúncia, as pessoas que ali habitam nem sempre compreendem o que aquele ato busca e também não confiam que aquilo trará de fato algum resultado positivo, efetivo e imediato. Isso porque a urgência é tanta que o foco sai da arte, sai da mensagem, e vai para uma extrema necessidade básica ali presente: o descarte e a coleta do lixo.

Portanto, as contínuas reformas mal feitas e o descaso para com os espaços públicos dessas regiões, geram prejuízos recorrentes e carecem sempre de novos reparos. A praça Irmã Dulce, por exemplo, localizada no Largo de Roma, há muito tempo está parada por conta de uma reforma que já dura anos. Quando foi revitalizada em 2014 e 2015, foram incorporadas, respectivamente, a escultura da Santa, feita pelo artista Bel Borba, e o estacionamento, que ampliou a área da praça para cerca de 18 mil m², além da incrementação de pavimentação, iluminação, quadra e parque infantil na praça⁸. Apesar de não encontrar o ano em que a obra mais recente se iniciou, após conversar com moradores locais, acredita-se que desde 2023 a praça está sem poder ser utilizada, funcionando apenas a área do estacionamento e a quadra

⁸ De acordo com matéria divulgada pelo G1, disponível em <https://g1.globo.com/bahia/noticia/2015/11/nova-praca-irma-dulce-e-inaugurada-no-largo-de-roma-em-salvador.html>. Acesso em 2025.

esportiva. Ainda que as antigas obras da gestão do governador Jaques Wagner e do prefeito ACM Neto, em 2014, previssem uma fiscalização de 24h pela guarda municipal⁹ para a preservação da praça, isso não durou muito tempo.

Figura 05 - Praça Irmã Dulce em 2025



Fonte: Acervo e edição pessoal

Portanto, essa percepção da Cidade Baixa enquanto um território que carece de ações específicas por parte do poder público é reforçada não apenas pela ausência ou precariedade de infraestrutura urbana, mas também pela forma como a população local é forçada a desenvolver estratégias próprias de sobrevivência e resistência diante do abandono institucional. O próprio conceito de Zeis exige um olhar atento às singularidades desses espaços, reconhecendo que a atuação estatal precisa ir além de políticas padronizadas e abranger as complexidades históricas, sociais e culturais que moldam o cotidiano desses bairros. A Cidade Baixa é, nesse sentido, exemplar: trata-se de uma região marcada por contradições entre o valor simbólico, cultural e turístico atribuído aos seus ícones - como o Bonfim, o Humaitá, a Ribeira e o Comércio - e a precariedade enfrentada por seus moradores em aspectos fundamentais como saneamento, mobilidade, segurança e preservação do espaço público. Dessa forma, utilizo-me do pensamento de Albinati (2010) sobre território, políticas culturais e comunidade para entendermos melhor como lidar com essa contradição a partir de políticas culturais:

⁹ Leia arquivo de matéria do jornal A Tarde de 2014 disponível em http://biblioteca.fmlf.salvador.ba.gov.br/phl82/pdf/Hemeroteca/Geral/Area_verde-Praca_D-K/PRACA%20IRM%20DULCE/20140116-3.pdf. Acesso em 2025.

A indissociabilidade entre cultura e território, portanto, deve ser encarada como premissa para a elaboração de políticas culturais, particularmente quando essas políticas se traduzem na criação de espaços culturais. Mesmo não estando atentas ou preocupadas com os significados de que o espaço é investido (seja o espaço de um país, um estado, uma região, uma cidade, um bairro, um edifício ou uma rua) e com os poderes que nele atuam, as políticas culturais interagem necessariamente com esses fatores, ou seja, se relacionam com os territórios na escala em que atuam. (ALBINATI, 2010, p.13)

Ainda,

Essa constatação evidencia a necessidade de um empenho efetivo por parte desses agentes públicos envolvidos na elaboração e na execução das políticas culturais, no sentido de conhecer o processo de formação dos territórios populares das grandes cidades. Em especial, a expressão da territorialidade no âmbito do bairro, “visto como linguagem e discurso (...), pois seus limites variam e são percebidos de modo diferenciado pelos moradores, que ‘constróem seus bairros’ como base para estratégias cotidianas de ação individual e coletiva” (SERPA, 2007, p.28). (ALBINATI, 2010, p.18)

Isso significa que, ao ignorar os significados que um território carrega - históricos, afetivos, sociais e simbólicos -, o poder público incorre no erro de propor soluções homogêneas para realidades profundamente heterogêneas, o que compromete a efetividade das ações urbanas e culturais sobre esses espaços. Assim, tratamos aqui da cidade baixa como um território onde os sentidos atribuídos ao lugar pelos seus habitantes devem orientar qualquer intervenção urbana ou política pública, dado que essas identificações são cruciais para o desenvolvimento efetivo desses espaços.

Utilizo-me ainda do pensamento de Albinati (2010) para fundamentar a compreensão de que existem espaços dentro da cidade que concentram espaços culturais, bem como, aqueles espaços em que estes não se encontram, carecendo, portanto, de uma política cultural que estude o mapa da cidade não apenas para identificar essas faltas e locais específicos, mas, também, para atender esta demanda a partir da compreensão sobre como se fazer um território em um determinado espaço (GUATARRI *apud* ALBINATI, 2010, p.17).

Dessa forma, percebemos como o conceito de território se torna central para compreender as ZEIS enquanto espaços em que questões materiais e simbólicas se entrelaçam. E, portanto, entendemos este a partir de Albinati (2010), ao destacar que existem fatores de ordem política, que são os poderes que atuam sobre aquele espaço, e de ordem cultural, como os valores e significados que atravessam aquele espaço, e que estes, juntos, constituem um determinado território. Nesse sentido, é preciso analisar ambos os fatores para que políticas culturais sejam criadas de forma a pensar o território enquanto um espaço mas também enquanto relações sociais.

Assim, faz-se necessário entender como uma ação de política cultural poderia conectar sentidos de pertencimento, usos e subjetivações que são interessantes aquela população em específico (ALBINATI, 2010), a fim de que se estabeleçam políticas efetivas sobre estes espaços. Portanto, as cenas cotidianas descritas neste capítulo, como a deterioração de obras recentes, o acúmulo de lixo em praças e ruas, a falta de manutenção da infraestrutura básica e o descrédito da população em relação ao poder público, demonstram que as condições da Cidade Baixa correspondem diretamente ao que a legislação considera como critérios para a definição de uma Zeis. Bem como, servem de orientação para que políticas públicas sejam criadas conforme o pensamento de Albinati (2010) sobre territórios e políticas culturais, a fim de que estas sejam incorporadas aos territórios que mais carecem delas, atendendo às suas necessidades específicas, enquanto formas de causar no seu público-alvo um sentido de pertencimento, acolhimento e desenvolvimento daquele público, transformando efetivamente aquele espaço em território.

O fato de o plano municipal reconhecer essa territorialidade como uma área de interesse social não é apenas um ato técnico, mas sim um reconhecimento da urgência de se garantir a esse território o direito à cidade e à cultura em sua plenitude. Essa realidade evidencia que não se trata apenas de um espaço físico carente de infraestrutura, mas de um território carregado de sentidos, práticas sociais e disputas políticas, carecendo, portanto, também de urgências simbólicas.

Assim, entender a Cidade baixa enquanto um espaço onde a territorialidade é formada historicamente por processos de pertencimento e apropriação coletiva, que se expressam nas festas populares, nas manifestações culturais, nas redes de sociabilidade e também nas formas cotidianas de resistência ao abandono - através da arte de rua aqui estudada -, é entender que os territórios são formados por uma identificação, significação e apropriação de espaços (ALBINATI, 2010), que culminam na percepção da territorialidade a partir de uma dimensão simbólica e cultural daquele espaço.

Portanto, pensar a Cidade Baixa como uma Zeis é também assumir o compromisso de tratá-la com a complexidade que ela exige: como um espaço de memórias, cultura viva e resistência cotidiana, mas também como um território cuja população historicamente foi relegada às margens das decisões urbanas. Reverter esse quadro implica não apenas em obras pontuais ou intervenções superficiais, mas na efetivação de um projeto urbano que reconheça o direito à moradia digna, à mobilidade segura, à saúde, à cultura e ao lazer como componentes inseparáveis de uma cidadania plena. Em suma, reconhecer a Cidade Baixa

como uma Zeis é reconhecer que ela carece de demandas específicas e urgentes sobre seus bairros.

1.2 A relação entre Zeis e arte de rua

Mas então, o que tudo isso tem haver com a arte comunitária, tema de central relevância neste trabalho? A questão aqui é evidenciar como o governo tem se apartado de melhorias e de uma manutenção concreta e eficaz sobre as Zeis da cidade e como isso gerou um aumento exponencial da arte de rua nesses territórios. Esse descaso resulta em um isolamento constante dessa parte da cidade para com as outras, bem como, também por consequência de suas faltas, na performance dos(as) nossos(as) trabalhadores(as) e dos(as) nossos(as) jovens, dado que a precariedade dos espaços de vivências e trocas que existem nas Zeis afetam diretamente no desenvolvimento e perspectiva daqueles(as) que nelas habitam. Ao mesmo tempo, essas dificuldades impulsionam a crítica, a denúncia e a revolta nas artes que ali surgem, tornando-se, assim, um trabalho “da inteligência, da sensibilidade, da imaginação, da reflexão, da experiência e do debate, [...]” (CHAUÍ, 2006, p. 180).

Tomemos, então, a cultura por meio da visão de Marilena Chauí (2006). A autora parte do ponto em que a cultura e a arte começaram a ser divididas em erudita (de elite, classe dominante) e popular (da classe dos trabalhadores), esta que, muitas vezes, é também chamada, pejorativamente, de “folclórica”. Isso se dá a partir de uma dominação hegemônica processual, que culmina em uma forte luta que se estabelece a fim de modificá-la e renová-la a partir de pressões sociais. É assim então que surge uma contra-hegemonia (CHAUÍ, 2006), ou seja, uma crise da hegemonia através da reação de uma nova visão de mundo com suas outras experiências, ideais, crenças e valores por parte “daqueles que resistem à interiorização da cultura dominante, mesmo que essa resistência se manifeste sem uma deliberação prévia, podendo, em seguida, ser organizada de maneira sistemática para um combate na luta de classes.” (CHAUÍ, 2006, p. 29).

É através de Chauí também que compreendemos a distância que existe na própria *língua* que, “por meio da lei e da escola, impõe uma língua única, de maneira que a língua nacional nada tem a ver com o ‘espírito do povo’ ou o ‘caráter nacional’, mas é uma instituição social e política, historicamente determinada” (CHAUÍ, 2006, p. 70). Portanto, utilizo esta ideia para analisar como chegamos até aqui, onde corpos são julgados “pelo modo como se comportam, vestem, falam, formam seus grupos” (PIMENTEL, 2021, p. 35) e como

isso contribui para o distanciamento e a não legitimação do diferente, da sua linguagem, dos seus dialetos e da sua arte.

Perceber que isto é um fator histórico, social e político, é perceber que ainda existe uma divisão de classes e uma educação que discrimina corpos e culturas não hegemônicos, não padronizados e não elitizados. Para tanto, compreender como se dão as lutas por uma cidadania cultural que escute a voz da margem e garanta o Direito à informação; Direito à fruição cultural; Direito à produção cultural e o Direito à participação; (CHAUÍ, 2006), é uma forma de entender como diferentes formas de se comunicar, de fazer política e arte, assumem a voz do povo e tentam atravessar as margens a fim de gerar a legitimação de uma cultura marginalizada.

Então, visar um futuro alternativo diante do atual ambiente e estrutura que se apresentam para os moradores se torna cada vez mais difícil. E quando eventualmente acontece de se ter acesso a cultura e melhorias sociais, estas não são mantidas e garantidas de forma efetiva e permanente para o povo. Assim como, perceber a cultura, a arte e o lazer, só é permitido se for em segundo plano, nunca em primeiro, como objetivo de vida, escolha profissional ou algo do tipo. Portanto, é a partir daí que começam a nascer as lutas por esses direitos, quando o descaso governamental atinge diretamente o fluir das vidas de quem pertence às margens. Ainda que muitas localidades de Salvador enfrentem problemas parecidos, a questão não é criar uma competição acerca de qual bairro é o mais desamparado, mas, sim, criar uma forma de tentar evidenciar que neste espaço, na Cidade Baixa, existem tais problemas e que os seus moradores lutam de tal forma. Então, esta cultura, logo, este trabalho do fazer artístico como ferramenta de voz, denúncia e reivindicação, visa construir o novo e transformar o existente (CHAUÍ, 2006), sendo assim:

Como trabalho, a cultura opera mudanças em nossas experiências imediatas, abre o tempo com o novo, faz emergir o que ainda não foi feito, pensado e dito. Captar a cultura como trabalho significa, enfim, compreender que o resultado cultural (a obra) se oferece aos outros sujeitos sociais, se expõe a eles, oferece-se como algo a ser recebido por eles para fazer parte de sua inteligência, sua sensibilidade e sua imaginação e ser retrabalhada pelos receptores, seja porque a interpretam, seja porque uma obra suscita a criação de outras. A exposição das obras culturais lhes é essencial, existem para ser dadas à sensibilidade, à percepção, à inteligência, à reflexão e à imaginação dos outros. (CHAUÍ, 2006, p. 180)

Muitas vezes, a arte de rua é vista com maus olhos porque ela não traz de fato uma solução que se faz urgente, sobre os problemas sociais. As pessoas querem que a solução chegue, e não a arte. Ainda assim, muitos artistas acabam aderindo ao movimento de denúncia a fim de contribuir para uma causa que é do povo, que é de todos. Mesmo que algumas artes não carreguem uma denúncia, o simples ato de estar sendo colocada na rua, dá a elas um novo

sentido e significado. Quando esses artistas criam seus desenhos e os colocam nas ruas, eles estão criando e incitando também novos debates, novas questões, novas propostas de visibilidade sobre seus corpos, novas formas de visibilização daquele espaço e dos problemas que o atravessam. É assim que a arte de rua ganha força, reconquista os moradores e promove um novo olhar e debate por todos os cantos da cidade. Ainda que muitos não compreendam o potencial dessa arte, seus artistas não desistem dessa luta e continuam a disputar o sentido de cidade.

Além disso, o ato de fazer arte na rua também não é bem visto porque, pelo senso comum, as pessoas acham que esses(as) jovens não estudam e nem trabalham. Ou seja, não veem a arte de rua como uma forma de trabalho, educação e reação contra um sistema trabalhista e social que nos é imposto. Trata-se de um trabalho artístico desvalorizado por não haver incentivo público na esfera cultural e educacional para pessoas e projetos que estimulam a expansão e o desenvolvimento dessa arte. No entanto, esses(as) jovens trabalham, estudam e produzem arte de rua para dar conta de sua situação familiar, contribuir em casa e quem sabe guardar algum dinheiro para o seu futuro - fatos que serão melhor apresentados e discutidos no capítulo 4 deste trabalho. Porém, o que se tem sobre seus modos de vida, é, sobretudo, preconceito, racismo e marginalização.

Dessa forma, é possível usar a lição de Marilena Chauí (2006) para trazer a mesma indagação para o campo da arte comunitária e do trabalho marginalizado de seus(as) artistas:

Por que não oferecer condições para que possam criar formas de registro e preservação da sua memória, da qual são os sujeitos? Por que não oferecer condições teóricas e técnicas para que, conhecendo as várias modalidades de suportes da memória (documentos, escritos, fotografias, filmes, objetos etc.), possam preservar sua própria criação como memória social? Não se trata, portanto, de excluir as pessoas da produção cultural e sim de, alargando o conceito de cultura para além do campo restrito das belas-artes, garantir a elas que, naquilo em que são sujeitos da sua obra, tenham o direito de produzi-la da melhor forma possível. (CHAUÍ, 2006, p. 182)

O Estado deve, então, reconhecer diferentes formas de se fazer arte e cultura, promovê-las e assegurá-las. Deve garantir as condições de trabalho, individual ou coletivo, dos seus artistas. Uma medida que deve valer, sem ressalvas, para a arte de rua. Isso porque a cultura é um direito enquanto acesso, fruição, criação, produção e participação (CHAUÍ, 2006), ainda que a manifestação artística seja marginal ou não convencional. Conforme a autora, “afirmar a cultura como um direito é opor-se à política neoliberal, que abandona a garantia dos direitos, transformando-os em serviços vendidos e comprados no mercado e, portanto, em privilégios de classe” (CHAUÍ, 2006, p. 183). Portanto, busca-se aqui

deslegitimar privilégios e formas de exclusão e preconceito, para evidenciar as “ações e movimentos sociais que buscam interferir diretamente na política, sob a forma de pressão e reivindicação” (Chauí, 2006, p. 185) sobre uma realidade coletiva, transformando-a a partir de uma voz que foi historicamente silenciada mas que se evidencia agora enquanto algo visível, a *street art*.

Por ser uma arte de rua, é claro que sempre será vista com certo desdém, ainda mais quando feita, majoritariamente, por jovens periféricos(as) e negros(as). No entanto, esses(as) jovens enxergam neste trabalho uma saída, uma possibilidade de mudança para o seu futuro, para uma vida longe do tráfico, prostituição ou coisa semelhante, apesar de se ter no senso comum justamente o contrário, como se esses jovens estivessem sempre na contramão do afeto (SOUZA, 2021). O registro de suas obras é uma forma de colocá-las no centro da história, preservando a sua produção e gerando a sua memória, o que é resultado de uma “interação e inquietação dos participantes em produzir arte e educação com os moradores das comunidades, numa perspectiva de fazer algo que evidenciasse a periferia.” (PIMENTEL, 2021, p. 43).

Dessa forma, a arte de rua nas Zeis não é apenas uma manifestação estética ou um gesto isolado de expressão individual de um(a) artista. Trata-se de uma ação profundamente conectada ao território e à vivência coletiva de seus moradores. Quando grafiteiros(as) e pixadores(as), também sujeitos dessas realidades, intervêm no espaço urbano das Zeis, eles(as) não apenas ocupam visualmente a cidade, mas ressignificam aquele território. Suas obras traduzem dores, afetos, denúncias e esperanças compartilhadas, convertendo muros em plataformas de memória, resistência e diálogo.

A potência da arte de rua nas Zeis está justamente no fato dela emergir de dentro, e não de fora, dessas comunidades. São produções que carregam o acúmulo das experiências de quem convive com o abandono, a precariedade, a luta e, ao mesmo tempo, com a força cultural e simbólica que sustenta esses territórios. Isso faz com que o impacto dessas intervenções vá além da imagem: elas transformam o modo como os moradores veem o lugar onde vivem, assim como influenciam a forma como o espaço é percebido por quem vem de fora. Em um ambiente marcado por atravessamentos comuns como o racismo estrutural, a exclusão urbana e a ausência do Estado, a arte comunitária se torna um instrumento de disputa simbólica e construção coletiva de novos imaginários, fazendo surgir um novo cenário - visual e simbólico - para dentro daquele território e um novo estereótipo para quem o percebe de fora.

Ao provocar reflexões sobre o espaço, a arte de rua nas Zeis contribui para reconstruir laços, reafirmar identidades e reforçar o sentimento de pertencimento. Mais do que decorar, ela denuncia, questiona e propõe. E, sobretudo, reconhece que o território é também feito de vozes, histórias e subjetividades diversas, que devem ser vistas e ouvidas dentro da cidade. Nesse sentido, a arte de rua não apenas representa as Zeis: ela atua sobre elas, propondo outras formas de ver, sentir, representar e viver o território - de dentro para fora e de fora para dentro.

CAPÍTULO 2: O GRAFITE E O PIXO ENQUANTO FERRAMENTAS SOCIAIS

Pensar a *street art*, ou melhor, arte de rua, é pensar sobre as manifestações culturais que se utilizam de um espaço que é público a fim de promover expressões culturais como teatro de rua, circo de rua, feiras de artesanatos e performances urbanas. Para este trabalho, no bojo da *street art*, como dito anteriormente, interessam apenas os grafites e as pichações. Essa arte, enquanto fenômeno cultural e social, pode gerar grande reconhecimento aos artistas que dela fazem parte quando estes passam a fazer parte de um cenário que vai além das ruas, quando eles passam a fazer parte de um acervo ou exposição artística reconhecida, passam a ter também o seu reconhecimento.

Mas até que esse reconhecimento seja garantido, há de se percorrer uma trajetória difícil e longínqua, dado o preconceito e a marginalização que recaem fortemente sobre a arte de rua. Por isso, seus(as) artistas seguem rumo ao reconhecimento, de si e do que produzem, enquanto “crias” de suas comunidades, ou seja, enquanto condecorados(as) de suas ruas, condecorados(as) do seu território, a fim de contribuir intrinsecamente na “construção social da rua como espaço de cultura e arte” (MELO, 2004, p. 1) e na diminuição do preconceito e da marginalização sobre a *street art*.

Assim, é possível perceber também o desenvolvimento dessas artes como parte de um “círculo de cultura”, a partir dos estudos de Xavier e Xavier (2015) acerca do trabalho de Paulo Freire, na fundação do conceito na década de 60. Círculo de cultura seria o resultado de uma convergência fértil de espaços onde se interseccionam projetos criativos da cultura dentro de coletivos culturais, produzindo sujeitos históricos materiais e imateriais. Portanto, a união de artistas enquanto comunicadores e produtores de arte e cultura dá forma a estes círculos, revitalizando sua força coletiva e convertendo-os “em espaços aprendentes da gestão de processos, pessoas e recursos, com a leitura, interpretação e intervenção na realidade social.” (XAVIER; XAVIER, 2015, p.2). Nesses círculos, então, os sujeitos trocam ideias e criam conjuntamente formas de combate, intervindo sobre o sistema social através de reflexões e projetos criativos compartilhados.

Assim, aquilo o que circunda nas Zeis, tornando-as “espaços privilegiados de formação de artistas, de cidadãos, de público e de produção de conhecimento” (HERCOG et al., 2022, p. 258), é resultado dos seus círculos de cultura e, também, das suas práticas de insubordinação (HERCOG et al., 2022), quando suas comunidades não abaixam a cabeça para um sistema que lhes opõe, tombando este sistema com ideias e trabalhos que ganham força enquanto uma coletividade que é atravessada e intencionada para e pela própria coletividade.

Assim, Brandão (1981, *apud* XAVIER; XAVIER, 2015) explica que estes projetos se fazem de fato culturais:

Porque, muito mais do que o aprendizado individual [...] o que o círculo produz são modos próprios e novos, solidários, coletivos, de pensar. E todos juntos aprenderão, de fase em fase, de palavra em palavra, que aquilo que constroem é uma outra maneira de fazer a cultura que os faz, por sua vez, homens, sujeitos, seres de história – palavras e ideias-chave no pensamento de Freire. (BRANDÃO, 1981, p. 44)

Portanto, voltamos ao conceito de cultura que, para Chauí (2006), seria uma ação que conduziria à plena realização das potencialidades de alguma coisa ou de alguém, significando, dessa forma, desenvolver, fazer brotar, frutificar, florescer e cobrir de benefícios. Isto posto, de agora em diante, pensaremos aqui “a cultura como invenção da relação com o outro” (CHAUÍ, 2006, p. 149), como algo que se distancia da instrumentalização para o mercado e se aproxima daquilo que está no seu processo, na sua essência relacional e coletiva:

Não que a cultura não tenha um lado lúdico e de lazer que lhe é essencial e constitutivo, mas uma coisa é perceber o lúdico e o lazer no interior da cultura, e outra é instrumentalizá-la para que se reduza a isso, supérflua, uma sobremesa, um luxo em um país onde os direitos básicos não estão atendidos. É preciso não esquecer que, sob a lógica do mercado, a mercadoria “cultura” torna-se algo perfeitamente mensurável. A medida é dada pelo número de espectadores e de vendas, isto é, o valor cultural decorre da capacidade para agradar. Essa mensuração tem ainda outro sentido: indica que a cultura é tomada em seu ponto final, no momento em que as obras são expostas como espetáculo, deixando na sombra o essencial, isto é, o processo de criação. (CHAUÍ, 2006, p. 180)

O grafite e o pixo, ao ocuparem os muros das cidades, operam como práticas representacionais que expressam ideias, posicionamentos e formas de ver o mundo. Longe de serem meros produtos a serem consumidos, essas expressões artísticas se ancoram no processo e na experiência coletiva de criação, desafiando a lógica mercadológica que, como alertado por Chauí, reduz a cultura à espetáculo e à números. Ao contrário disso, o grafite e o pixo se constituem como atos culturais que florescem na relação com o território e com o outro, evocando a essência relacional e transformadora da cultura pensada por Chauí (2006). Nesse sentido, essa arte de rua dialoga diretamente com a noção de linguagem como sistema de representação cultural, conforme discutido por Stuart Hall (2016):

Mas como a linguagem constroi significados? Como sustenta o diálogo entre participantes de modo a permitir que eles construam uma cultura de significados compartilhados e interpretem o mundo de maneira semelhante? A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um sistema representacional. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos - sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos - para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos "meios" através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são

representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos - e é esta a ideia primordial e subjacente que sustenta este livro. (HALL, 2016, p.18)

Assim sendo, as manifestações da arte de rua se valem, então, da materialidade dos signos, como formas, cores, palavras e símbolos, para significar e provocar reações, instaurando uma comunicação direta com os transeuntes e habitantes das periferias e centros urbanos. Assim, atuam como sistemas semióticos que operam dentro da linguagem enquanto representação cultural, conforme discutido por Stuart Hall (2016). Ou seja, ao inscreverem-se no espaço público, o grafite e o pixo não apenas decoram ou “poluem” visualmente a cidade, como muitas vezes são retratados pejorativamente pelos discursos hegemônicos, mas participam ativamente da disputa simbólica por significados sobre identidade, território, pertencimento, visibilidade e afirmação social.

É justamente nesse ponto que se faz necessário entender como a linguagem atua não apenas na produção de sentidos, mas também na manutenção ou subversão de representações dominantes, muitas vezes marcadas por estereótipos negativos e preconceitos estruturais. O modo como determinados grupos - como os moradores das periferias urbanas - são retratados está profundamente vinculado a sistemas de poder e ao controle sobre os meios de produção simbólica. Nesse sentido, vale a lição de Hall (2016) sobre o estereotipismo:

Tratamos profundamente da estereotipagem como uma prática representacional, seu funcionamento (essencialização, reducionismo, naturalização, oposições binárias), a forma como ela está presa no jogo do poder (hegemonia, poder/conhecimento) e alguns de seus efeitos mais profundos e inconscientes (fantasia, fetichismo e retratação). Finalmente, consideramos algumas das contraestratégias que tentaram intervir na representação, transcodificando novos significados para as imagens negativas. (HALL, 2016, p. 224).

É esse, então, o propósito central de muitas dessas reivindicações culturais: romper com os estigmas e ressignificar os sentidos impostos às identidades periféricas a partir dessas contraestratégias (HALL, 2016). Trata-se de estabelecer canais de acesso à informação, construir novas narrativas sobre modos de vida e produzir conhecimento a partir da experiência concreta desses sujeitos. É falar sobre si mesmos a partir de suas próprias vozes a fim de atingir seus pares por meio de referências culturais comuns, enquanto aquilo que os atinge de forma comum, aquilo que os atravessa como uma cultura e uma vivência comum.

Essa intencionalidade de disputa, como afirmam Hercog et al. (2022), conceito que combina perfeitamente com o conceito de contraestratégia de Hall (2016), traduz-se numa ação consciente de ir na contramão dos estereótipos cristalizados, dos estigmas que foram

forçados a perceberem como suas identidades e sociabilidades possíveis, enfrentando a lógica da essencialização e da opressão simbólica. Ao desafiar essas representações dominantes, esses movimentos não apenas denunciam a exclusão, mas também propõem alternativas que afirmam a complexidade, a potência e a legitimidade das culturas periféricas. É nesse gesto representacional insurgente que se abre espaço para o diálogo, a reconstrução de imaginários e, sobretudo, para a possibilidade real de transformação social - pessoal, coletiva e territorial.

2.1 O Grafite

A palavra "graffiti", forma em que o termo é mais comumente referenciado no mundo, é o plural do termo italiano "graffito", que significa “rabisco”. Conceitualmente falando, são inscrições ou desenhos feitos em superfícies públicas, sendo utilizado para designar os “tipos de intervenções parietais surgidas desde a Pré-História, passando por Pompéia, o Maio de 68, as intervenções em Nova York na década de 60/70 até os atuais grafites artísticos desenvolvidos desde os disparos novayorkinos.” (COSTA, 2007, p. 178). Esse termo, por sua vez, deriva do latim "graphium", que se refere a escrita ou desenho feito com carvão ou outro material similar. No Brasil, "grafite" é a grafia mais utilizada, diferenciando-se da palavra "graffitti", que aparece com menor frequência nas pesquisas.

Dessa forma, o grafite, assim como muitas outras manifestações artísticas urbanas, é uma forma de luta social, bem como uma linguagem de contracultura, que refuta os padrões antigos do fazer artístico e do que é considerado arte, buscando “deselitizar” e ampliar o acesso a arte, nesse caso, a partir da rua. O grafite, portanto, feito essencialmente em muros e paredes que são públicos e utilizando-se de técnicas como spray, *stencil*¹⁰ - estêncil em português - e pincel, busca trazer críticas, reflexões, mensagens políticas, sociais ou estéticas, por meio de desenhos.

Jorge Bacelar, professor português citado por Luizan Pinheiro da Costa (2007, p.178), explica, por meio de uma nota sobre a “mais velha arte do mundo”¹¹, que temos muitas categorias a fim de domar as várias manifestações do grafite: o das “*gangs*”, utilizado para “demarcar territórios”; aqueles que usam as paredes como “veículo das suas opiniões e

¹⁰ Stencil, ou estêncil, é uma técnica de pintura e impressão que utiliza um molde vazado para aplicar desenhos ou imagens em diversas superfícies. A imagem é criada através da passagem de tinta, spray ou outro material pelo molde recortado, o que facilita a repetição do desenho original.

¹¹ Disponível em <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-notas-mais-velha-arte-mundo.html>. Acesso em 2025.

mensagens, sejam políticas, sexuais, humorísticas (ou mesmo como exibição de total ausência de ideias)”; e os contemporâneos, que se poderia chamar de “graffiti artístico”, uma modalidade desenvolvida a partir do final do século XX e início do XXI.

Muito além da estética, o grafite é uma linguagem carregada de significados sociais, culturais e políticos. Trata-se de uma ferramenta potente de comunicação, que ocupa o espaço urbano com mensagens que emergem das vivências periféricas e que tensionam a paisagem hegemônica das cidades. Nesse sentido, o grafite cumpre um papel essencial na produção de subjetividades e na reconstrução simbólica dos territórios onde está inserido, sendo uma forma de insurgência simbólica contra os poderes instituídos, um modo de resistência que se dá através da arte e que contesta a ordem urbana excludente e tradicionalista. A presença do grafite nas ruas, sobretudo nas periferias, confere visibilidade aos corpos e narrativas que tradicionalmente foram apagados das políticas públicas de cultura e urbanismo e, portanto, do direito à cidade. Assim, o muro deixa de ser apenas uma superfície inerte e se transforma em um suporte de enunciação, um lugar onde a arte se faz também denúncia e conquista.

Ao se promover um diálogo entre os sujeitos que fazem parte desses círculos de cultura (XAVIER; XAVIER, 2015), articula-se, ressignifica-se e constroem-se conhecimentos de forma coletiva e colaborativa. É preciso observar a realidade e refletir coletivamente sobre ela para então se elaborar e intervir sobre o curso social e a realidade que nos estáposta. A partir daí, evidencia-se que a maioria daqueles que mobilizam esses círculos e aprendizados são jovens ativistas descontentes e indignados, uma indignação que “vira vontade de ‘gritar’. E nos grupos que criam e/ou se associam, encontram um espaço de acolhimento para que esse grito seja coletivo” (HERCOG et al., 2022, p. 260). Em meio a uma grande desigualdade social e desordenamento cultural e político dentro de suas localidades, veem-se como atores responsáveis pela difusão e disputa contra-hegemônicas, expondo-se como aquilo que de fato são e não como aquilo o que se dissemina pela grande mídia, por exemplo, sobre seus corpos, trabalhos, vivências e expectativas para o futuro. Dessa forma,

[...] é perceptível que, ao mesmo tempo, os/as jovens se encontram transversalizados pelas mudanças sociais e, também, se coloquem como protagonistas das suas próprias histórias, contribuindo para essas transformações. Em síntese, inferimos que os/as jovens de periferias urbanas sentem, pensam, se articulam em redes sociais e desenvolvem práticas sociais em diversos espaços educativos. Essas práticas podem fortalecer suas identidades, justificar o tipo de relação que eles estabelecem com diversos grupos e subgrupos sociais e, consequentemente, contribuir com a Educação em Periferias Urbanas. (PIMENTEL, 2021, p. 33)

Nesse contexto, é possível perceber como o grafite contribui para o fortalecimento de identidades não só individuais, mas, também, coletivas. A arte urbana, em muitos casos, atua como vetor de pertencimento, revelando o orgulho dos sujeitos por suas comunidades, ao mesmo tempo em que projeta para o mundo externo os saberes, as dores e resistências desses territórios. Além disso, o grafite é muitas vezes utilizado como instrumento pedagógico e de ressocialização. Diversos projetos sociais e oficinas utilizam a linguagem do grafite para engajar jovens em situação de vulnerabilidade, oferecendo alternativas criativas à violência, ao tráfico, ao preconceito e ao abandono. Essa dimensão educativa e terapêutica do grafite reforça sua importância como ferramenta social.

Outro aspecto a se considerar é o diálogo que o grafite estabelece com o espaço urbano. Ele intervém na cidade de forma crítica, desafiando os modos tradicionais de ocupar e consumir este espaço, de fazer, ver e entender a arte. Essa insurgência estética produz uma nova leitura da cidade, revelando suas contradições, desigualdades e potências. Ao subverter a lógica da publicidade e da padronização visual dos centros urbanos, o grafite propõe uma estética própria, muitas vezes baseada em códigos locais e linguagens afetivas. Banksy, um dos artistas mais conhecidos do mundo, reforça essa dimensão crítica ao afirmar em um de seus manifestos que “o maior crime não é cometer grafite, é aceitar as regras de um sistema que opõe, segregar e silenciar. Cada parede em branco é uma oportunidade de gritar sem fazer barulho” (BANKSY, 2005, tradução própria).

Enquanto parte da cultura popular do *hip-hop* e reconhecido como arte contemporânea, o grafite é visto como uma ferramenta de democratização da arte, levando expressões visuais a espaços acessíveis para toda a população. No Brasil, há grandes referências de artistas que traduzem as vivências das ruas através da arte urbana, como, por exemplo, Eduardo Kobra¹², Os Gêmeos¹³ e Crânio¹⁴.

¹² @kobastreetart

¹³ @osgemeos

¹⁴ @cranioartes

Figura 06 - Olhares da Paz, Eduardo Kobra, 2018



Fonte: Site do artista

Figura 07 - O gigante de Boston, Os Gêmeos, 2012



Fonte: Veja¹⁵

Figura 08 - Obra de Crâneo inspirada em Assassin's Creed, São Paulo, 2015



Fonte: Ateliê 397¹⁶

¹⁵ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/grafite-de-os-gemeos-e-chamado-de-terrorista-nos-eua/>. Acesso em 2025.

¹⁶ Disponível em: <https://ateli397.com/compilado-de-entrevistas-sobre-a-exposicao-tochipado-do-grafiteiro-cranio/>. Acesso em 2025.

Já nos aproximando mais de Salvador, temos alguns nomes de extrema relevância, como Cabuloso¹⁷, responsável por decorar os arredores do Pelourinho com o seu “Cabuloso Atelier de Arte e Cultura”. A Nova¹⁸, uma “mulher pássaro” - como exibe no seu *Instagram* - cujas asas criaram artes espalhadas por toda Salvador, incluindo o MAC (Museu de arte contemporânea), o MAM (Museu de arte moderna) e o Pelourinho. O artista Samuca¹⁹, presente não só em Salvador mas em muitos outros cantos do Nordeste. Além de muitos outros artistas e grupos, como o Nova Dezordem²⁰, presente na cidade desde 1998, que entregam a Salvador muito amor, cor, respeito, conceito e encantos.

Ademais, para seguirmos o foco da pesquisa sobre a região da Cidade Baixa, temos muitos artistas que são fruto deste território, ou, pelo menos, já deixaram suas marcas dentro deste espaço. Tal como Bigod²¹, um artista exponencial e um dos precursores do grafite na cidade, conhecido por seus grandes e inconfundíveis sapos. Eder Muniz²², mais conhecido como "Calangos", com a misticidade da sua arte “incriada”²³, somando natureza e humanidade em personagens excepcionais. Limpo²⁴, com seus traços tão característicos sobre a cultura nordestina. Maria Mariô²⁵, artista visual com “desejo infinito de liberdade”, como bem dito em sua biografia do *Instagram*. O [@maominhavida](#), também muito conhecido e abraçado pelo comércio da cidade com a criação de fachadas e identidades visuais para espaços amplamente visitados como o Porto de Salvador. Sagaz²⁶, ou melhor, “um corpo na maré” - como exposto no seu *Instagram* - que deságua por todos os cantos da cidade, inclusive na UFBA (no Restaurante Universitário do campus Ondina). Sista Katia²⁷, “influenciadora marginal”, como se autodenomina em seu *Instagram*, que já passou pelo Solar do Unhão e o MAC - Museu de Arte Contemporânea da Bahia, por exemplo. Nila Carneiro²⁸, “LGBTQueriamais”, expressão posta em sua biografia no *Instagram*, que também se faz presente em muitos espaços de Salvador. Galvão²⁹, famoso pelos seus painéis de baleias

¹⁷ [@spraycabuloso](#)

¹⁸ [@nova9artes](#)

¹⁹ [@Samucasantos_ba](#)

²⁰ [@novadezordemcrew](#)

²¹ [@bigodosapo](#)

²² [@calangoss](#)

²³ Termo que ele mesmo definiu sobre sua arte em entrevista ao [Arte sem Fronteiras](#). Disponível em: <https://artesemfronteiras.com/artista-visual-eder-muniz-calangos/>. Acesso em 2025.

²⁴ [@limpotu](#)

²⁵ [@mariamario.arte](#)

²⁶ [@namoralsagaz](#)

²⁷ [@sistakatia](#)

²⁸ [@nila_carneiro](#)

²⁹ [@galvao_art](#)

espalhados pelas regiões litorâneas de Salvador, bem como, no Projeto Tamar, no Projeto Baleia Jubarte e nos murais do A Tarde.

Figura 09 - “A Pachamama de Piê” de Bigod³⁰ para o ICBIE³¹ (Ribeira)



Fonte: Instagram do artista³²

Figura 10 - Obra de Bigod para o CT Zero (Bonfim)³³



Fonte: Instagram do artista³⁴

³⁰ A obra contou com a participação de artistas como Julio Costa ([@julion10o](#)), Questão Almada ([@questaoalmada](#)), Neto Furone ([netofurone.tattoo](#)) e Zureta ([@zuretattoo](#)).

³¹ Instituto de cultura Brasil Itália Europa.

³² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0SZ1e1uZiq/?igsh=MXQxdzh6eDM3ZmFocQ==>. Acesso em 2025.

³³ CT Zero é uma academia de *CrossFit* localizada no Bonfim. O artista Lipe 10 também colaborou com a execução do projeto.

³⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CnkCMcJuOf-/?igsh=b2xyNDJhcm53NXNq>. Acesso em 2025.

Figura 11 - Obra de Eder Muniz no bairro do Comércio



Fonte: Arte Sem Fronteiras³⁵

Figura 12 - Obra de Eder Muniz na Boa Viagem

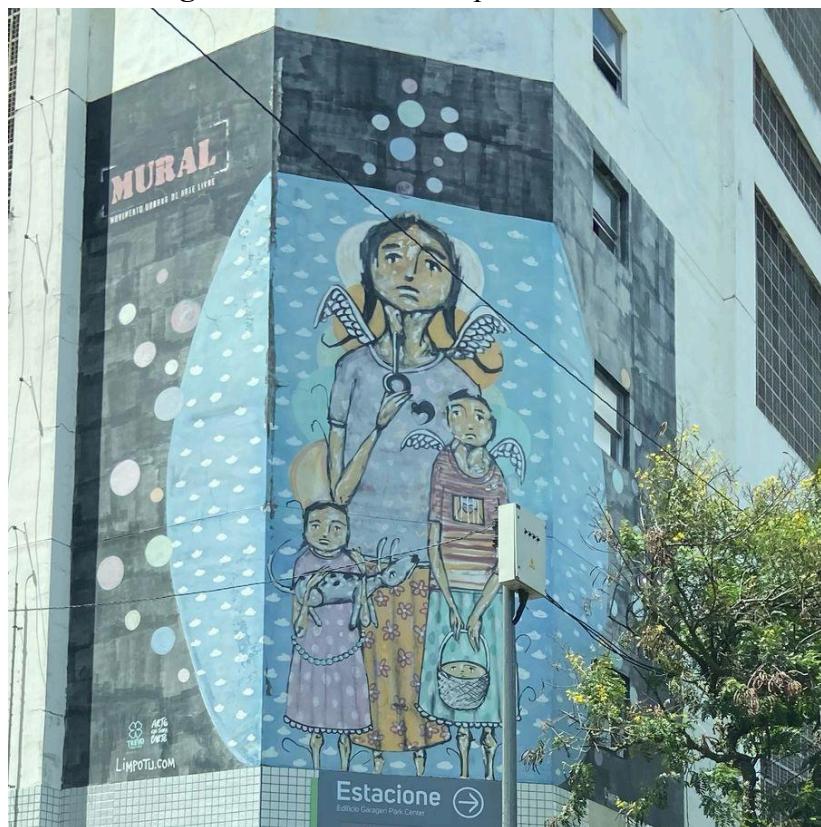


Fonte: Instagram do artista³⁶

³⁵ Disponível em: <https://artesemfronteiras.com/artista-visual-eder-muniz-calangos/>. Acesso em 2025.

³⁶ Disponível em <https://www.instagram.com/p/Cw55LlvJsOD/?igsh=bzBqbmR0Zndtb290>. Acesso em 2025.

Figura 13 - Obra de Limpo no Comércio



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 14 - Obra de @maominhavida no Porto de Salvador³⁷



Fonte: *Instagram* do artista³⁸

³⁷ O projeto dos murais de Mão Minha Vida no Porto de Salvador foi feito em parceria com Vinicius Vidal ([@vidal_sm](#)c), designer gráfico.

³⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CYuBLE1LYcv/?igsh=MWlsdG8zMGU3YXBuNA==>. Acesso em 2025.

Figura 15 - “O Bahia é o mundo” de Maria Mariô no Comércio



Fonte: *Instagram* da artista³⁹

Figura 16 - Obra de Sagaz e Pipino⁴⁰ para o ICBIE (Ribeira)



Fonte: *Instagram* do artista⁴¹

³⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0wbovlgZm8/?igsh=MWh3NmlwOWswbHZtcw==>. Acesso em 2025.

⁴⁰ Mais sobre o artista em seu *Instagram* (@pipino_one).

⁴¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CK7I0Q6lsgN/?igsh=dGR4ZnIyaDRnNWnh>. Acesso em 2025.

Figura 17 - Painel Coletivo⁴² de Sagaz e outros artistas na Av. Beira Mar, Ribeira



Fonte: Instagram do artista⁴³

Figura 18 - Obra de Sista e Nila⁴⁴ para o Hospital da Mulher no Roma



Fonte: Instagram da artista⁴⁵

⁴² O painel foi uma criação coletiva dos artistas Sista ([@sistakatia](#)), Finho ([@finhosoueu](#)), Hard ([@hardcores](#)) e Questão ([@questaoalmada](#)) para o [Festival Bahia de Todas as Cores](#), um dos maiores e mais significativos eventos de arte urbana do Brasil, com destaque especial para as regiões Norte e Nordeste, realizado anualmente na Bahia. A edição de 2025, contou com a participação de 700 inscritos de 25 estados brasileiros e do Distrito Federal, além de 103 estrangeiros de 11 países, abrangendo todos os continentes, tornando-se um encontro global que fortalece a cena local e coloca a Bahia no mapa internacional da arte urbana. Além de sua dimensão artística, o festival desempenha um papel crucial na revitalização urbana e na promoção da inclusão social, ao transformar espaços públicos em galerias a céu aberto.

⁴³ Disponível em:

https://www.instagram.com/p/B4PUGeAn0KM/?img_index=3&igsh=Y2ZqOTA2MXB5MWx1. Acesso em 2025.

⁴⁴ Arte feita por Nila Carneiro ([@nila_carneiro](#)) e grafite feito por ela e Sista ([@sistakatia](#)) para o Hospital da Mulher, no Roma.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BPD7n47AYIC/?igsh=MWRhd3g4eDNyNnVuNw==>. Acesso em 2025.

Figura 19 - Obra de Nila no Comércio



Fonte: Instagram da artista⁴⁶

Figura 20 - Obra de Galvão para o Memorial à Irmã Dulce no Dendezeiros



Fonte: Instagram do artista⁴⁷

Vale ressaltar que no Brasil o grafite é regulamentado pela Lei nº 12.408/2011, que alterou o artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9.605/1998). O artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais, promulgada em 1998, tratava grafite e pichação como práticas

⁴⁶. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DDrwY95pS9z/?igsh=MzRkbG9oZWZxbWI1>. Acesso em 2025.

⁴⁷ Disponível em <https://www.instagram.com/p/CvajZcLJDLY/?igsh=N2ZpbG93cTJ0dnI1>. Acesso em 2025.

equivalentes, sem distinção entre arte urbana e vandalismo e estabelecia penalidades para quem "pichar, grafitar ou, por outro meio, conspurcar edificação ou monumento urbano" sem autorização. A pena prevista variava de três meses a um ano de detenção, além de multa. A principal mudança com a nova lei foi, então, a desriminalização do grafite quando realizado com o consentimento do proprietário do imóvel e com propósitos de expressões artísticas, além de ter sido a partir da Lei nº 12.408/2011 que se diferenciou o grafite da pichação. Já a pichação continuou sendo tratada como crime, com as mesmas penalidades do artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais.

A mudança na legislação ocorreu em um contexto de crescente valorização do grafite como forma de arte e cultura, passando a ser reconhecido por sua importância estética e social no Brasil e no mundo. Além disso, a atuação de artistas renomados, como Os Gêmeos, ajudou a impulsionar a discussão sobre a necessidade de diferenciar a arte de rua daquilo que era considerado vandalismo. Um outro fator histórico que também contribuiu para essa mudança foi a crescente aceitação e valorização do grafite em exposições, galerias e instituições culturais. Com a mudança na percepção pública e a pressão de movimentos artísticos, o governo brasileiro revisou a legislação, permitindo que o grafite fosse reconhecido como uma expressão legítima da cultura urbana.

Portanto, é importante compreender o grafite como uma linguagem em constante transformação e desenvolvimento. Ele se adapta aos contextos, às tecnologias e às demandas sociais. Sua força reside justamente na sua capacidade de reinvenção e diálogo com a realidade. Como sintetiza Costa (2007):

O grafite contemporâneo, especialmente aquele que emerge das periferias urbanas, opera como uma linguagem estética e política que se nutre da dor, da memória e da esperança. É, ao mesmo tempo, resistência e criação, denúncia e beleza, rua e museu." (COSTA, 2007, p. 183)

Além disso, o grafite no Brasil também tem se articulado com lutas sociais e movimentos como o movimento negro, feminista e LGBTQIA+, servindo de plataforma visual para pautas de justiça e equidade. Essa pluralidade de vozes amplia o alcance político da arte urbana e transforma o grafite em um verdadeiro campo de disputa simbólica. Vale destacar, ainda, a presença do grafite em escolas e colégios - como comumente pode ser observado na Cidade Baixa, assunto que será melhor discutido no capítulo 3 -, hospitais, estações de metrô e outros espaços públicos, promovendo não apenas a valorização estética dos ambientes, mas também a criação de uma atmosfera mais humana, sensível e pluralística.

Essas intervenções são capazes de alterar a percepção das pessoas sobre o espaço que ocupam, gerando pertencimento e identidade.

É interessante apontar ainda que existe aqui uma tentativa de evidenciar o “@” dos(as) artistas de Salvador que foram citados(as), com a intenção de que haja referência para que eles(as) possam ser creditados(as) sobre aquilo que é seu e que seus processos possam então ser visitados. Bem como, para que posteriores pesquisas tenham uma base mais sólida, mais nomes, mais referências e, portanto, uma maior facilidade para o desenvolvimento de novos trabalhos.

2.2 O Pixo

Enquanto o grafite se apresenta como um fenômeno global, a pichação é uma prática genuinamente brasileira, com raízes nas dinâmicas urbanas de contestação e invisibilidade social, tornando-a uma ação rotineira e corriqueira no Brasil. Surgida em São Paulo nos anos 1960, em um contexto de repressão política, ausência de políticas públicas para a juventude periférica e forte influência das gangues urbanas, a pichação se configurou como uma linguagem visual marginal, feita à margem da legalidade e da arte oficial. O estilo conhecido como “pixo paulista”, marcado por letras retas, verticais e agressivas, se constituiu como uma grafia própria, cheia de códigos internos e identidades coletivas. Ainda que semelhantes na forma e no uso do espaço urbano, pichação e pixação não são sinônimos, como aponta Lassala (2014):

Para evitar equívocos semânticos é importante diferenciarmos o termo pichação, grafado com 'ch', de pixação, escrito com 'x'. Pichação é uma ação de transgressão para marcar presença ou chamar atenção para alguma causa, principalmente em ambientes externos do espaço público urbano. Não preza por um padrão em relação ao conteúdo e à forma, de modo que qualquer pessoa pode atuar com as mais diversas ferramentas para desenhar, pintar, escrever ou rabiscar. Pixação refere-se a um tipo de intervenção urbana ilegal nativa de São Paulo; sua principal característica é o desenho de letras retilíneas escritas com spray ou rolo de espuma para estampar logotipos de gangues ou indivíduos; esse estilo de letras é conhecido como tag reto. Normalmente moradores de bairros periféricos, jovens que se arriscam nessa modalidade ao escalar edificações para carimbar sua marca em lugares de grande visibilidade, buscam notoriedade. (LASSALA, 2014, p.20)

A diferenciação conceitual entre pichação e pixação, proposta por Lassala (2014), é fundamental para compreender suas distintas manifestações gráficas nos espaços urbanos. No entanto, ambas as formas serão aqui estudadas porque trata-se de reconhecer práticas com motivações, estéticas e contextos sociais próprios, para além de uma simples questão ortográfica. Por isso, durante o percurso do trabalho, serão sempre citadas ambas as manifestações, pixo e picho. Enquanto a pichação assume um caráter mais amplo e

espontâneo, a pixação carrega códigos visuais específicos e uma lógica de atuação voltada à visibilidade e à ocupação simbólica da cidade, especialmente por jovens periféricos.

É nesse cenário também, que surge a trajetória de Djan Ivson - Cripta Djan -, figura emblemática que, segundo Lassala (2014), transita entre o universo marginal da pixação e o reconhecimento institucional das artes visuais. Sua atuação, ao ser incorporada por circuitos formais como galerias e bienais, exemplifica como essas expressões podem tensionar as fronteiras entre transgressão e arte, rua e museu, periferia e centro.

Esse processo de transição não se limita ao indivíduo, mas reflete um movimento coletivo dentro da prática da pixação. A prática desenvolve, assim, um sistema gráfico próprio, resultado de um letramento construído coletivamente entre seus praticantes. Trata-se de uma forma de escrita marcada por princípios éticos e estéticos específicos compartilhados dentro de grupos, o que confere à pixação uma dimensão identitária e cultural muito particular e precisa. Cada metrópole brasileira, portanto, acaba desenvolvendo suas próprias variações gráficas, com um estilo que vai sendo estilizado através das gerações, de acordo com os princípios concebidos e compartilhados pelos pixadores daquele lugar.

Em Salvador, esse processo resultou no surgimento do chamado “letrado baiano”, uma vertente estética da pixação concebida nos anos 1990, marcada por traços únicos e por uma identidade visual bastante particular. Uma das características mais notáveis é o esticamento das “cobrinhas”, um traço ondulado utilizado como extensão das letras que foram pixadas (**Figura 29**). Segundo Maia (2024), esse recurso foi criado com o objetivo de ocupar todo o espaço disponível nas longas superfícies horizontais dos muros da capital baiana, que se multiplicaram com a expansão urbana desse período.

É nesse contexto que a pixação se afirma como prática social e política, marcada por sua linguagem estética mas também por sua força simbólica. A pixação é, acima de tudo, uma tomada de espaço e uma afirmação de existência. Trata-se de um enfrentamento à invisibilidade imposta aos corpos periféricos, tornando-se um fenômeno urbano ligado à expressão de si ou de sua realidade, enquanto julgados socialmente por uma “vandalização do espaço público” que os deslegitima enquanto artistas e comunicadores de suas comunidades e trajetórias.

A criminalização da pichação é um reflexo direto dessa marginalização. No Brasil, o artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9.605/1998), como já citado anteriormente, estabelece penas que variam de três meses a um ano de detenção, além de multa, para quem pichar ou depredar bens públicos ou privados sem autorização. A legislação se torna ainda mais severa quando a pichação ocorre em monumentos tombados, podendo ser agravada

devido ao valor histórico do bem; e quando há reincidência, podendo haver também o aumento da penalidade.

No entanto, como muitos autores observam, essa repressão é seletiva: artistas que fazem grafite com “autorização” ou reconhecimento institucional são premiados e valorizados, enquanto pichadores continuam sendo perseguidos. A atuação de figuras como Cripta Djan é exemplo da resistência e da tentativa de legitimação dessa prática. Conhecido por suas intervenções de alto impacto em São Paulo e por sua militância em defesa da pixação como linguagem legítima, Djan se tornou símbolo da luta contra a criminalização da arte marginal.

Figura 21 - Obra de Cripta Djan



Fonte: Vitruvius⁴⁸

Sua prisão em 2008 e novamente em 2012 provocou grande mobilização da cena artística por parte de artistas e defensores não só do movimento, mas, também, da liberdade de expressão, além de uma forte crítica à seletividade da justiça. Sua prisão evidenciou o debate sobre a criminalização da pichação e a seletividade da justiça, já que, como já dito anteriormente, artistas do grafite frequentemente são convidados para exposições e premiações, enquanto pichadores são perseguidos e punidos com rigor. Em algumas entrevistas o artista declara que o ato da pichação acontece porque a cidade não é representativa, que estes artistas não são chamados para parcerias, que o píxido é um grito coletivo de evidência para suas existências, que são invisíveis à grande maioria: “A sociedade quase no geral não para pra pensar que a pixação é um reflexo da falta de alguma coisa, ninguém inventou a pixação, ela se criou sozinha, como a voz dos sem voz, o grito mudo dos invisíveis.”, Cripta Djan em entrevista ao blog *Risk Underground*.⁴⁹

⁴⁸ Disponível em <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/17.110/6299>. Acesso em 2025.

⁴⁹ O blog *Risk Underground* é uma plataforma digital que se destaca por documentar e analisar a prática da pixação no Brasil, especialmente em São Paulo. Com uma abordagem que mescla antropologia urbana, sociologia da arte e ativismo cultural, o blog oferece uma perspectiva única sobre essa forma de expressão marginalizada. O *Risk Underground* é reconhecido por suas entrevistas exclusivas com pixadores, relatos de ações urbanas e crônicas de intervenções artísticas. Um exemplo notável é a entrevista com Djan Ivson, membro do coletivo Cripta, que compartilha experiências de ações como a intervenção na Bienal de São Paulo e a

Existe ainda o fator de conexão técnica e histórica entre a pichação e o grafite. Muitos grafiteiros iniciaram suas trajetórias como pichadores e é dessa vivência que carregam saberes fundamentais: o manuseio do spray, a relação com o espaço urbano e com a comunidade, o treino noturno e a agilidade; tudo isso é herança direta da pichação, da cultura de rua. Mesmo que muitas vezes o pixo seja visto apenas como um “rabisco”, sua potência está justamente na subversão dessa lógica: transformar o que é considerado sujo, feio ou desnecessário em ato político, em afirmação territorial e coletiva. Como bem analisa Costa (2007, p. 182):

Todo o espaço é público. Publicável. Apto à recepção de todo tipo de sinal que o expõe. O espaço é todo convulsão a abrigar as potências intervencionistas de naturezas dispareces. O que revela que por contaminação a pixação está no nível mais abismal dos instintos criativos. Nada limita sua explosão intuitiva. Nem a lei, nem a ordem, nem a repressão. Eis porque a cada dia os espaços são tomados por esses signos insólitos. Nada alimenta mais a deflagração da pixação do que as energias dilacerantes que emergem das profundezas do corpo do artista-pixador compondo uma trama que impregna os diversos espaços da cidade: [...]. (COSTA, 2007, p. 182)

Em Salvador, não é raro que o picho funcione como uma demarcação prévia de território, indicando que ali, em breve, será realizada uma intervenção artística, não devendo ser confundido com um pixo que está isento de valor. O fato é que, dado o senso comum, muitas pessoas podem ver essas demarcações e confundir com rabiscos sem sentido, sem valor, sem pauta e sem crítica. No entanto, basta apenas um olhar mais afetuoso e atencioso para identificar que aquele é um espaço que recebeu completo apoio e estímulo para que artes fossem ali incorporadas, com ou sem denúncia e críticas sociais, por artistas de rua.

Figura 22 - Demarcação de picho na Av. Caminho de Areia



Fonte: Acervo pessoal

ocupação da galeria Choque Cultural. Essas narrativas revelam a tensão entre a pixação como forma de resistência e a institucionalização da arte urbana.

Portanto, há também a dimensão subjetiva e afetiva dessa prática. Nem toda pichação é necessariamente uma crítica ou uma bandeira de luta. Algumas são expressões íntimas, declarações de amor, de dor, de existência ou uma comunicação entre pixadores. Frases escritas às pressas em uma parede podem servir como mensagens cifradas, lembretes para quem vive nas mesmas condições ou atravessa os mesmos territórios. Elas podem ser simples e ainda assim profundamente significativas e atuantes contra a lógica dominante, causando algum tipo de revolução. Às vezes, também, é apenas uma declaração de liberdade. Um chamado para o amor e a empatia. São alertas para aqueles que sobrevivem. São guias para que você se encontre. São gatilhos para que você volte para o presente. Repense. Expanda sua mente.

Apesar da resistência e da marginalização institucional, o pixo permanece como uma das formas mais autênticas e pulsantes de expressão urbana. Uma invasão sínica e territorial que denuncia desigualdades, desafia o olhar normativo e institui uma outra cartografia da cidade, transformando a cidade através de um poder que impulsiona e mobiliza uma diversidade de expressão das minorias, trazendo à tona suas memórias subterrâneas, seus códigos alternativos e seus gritos calados. Alguns dos principais nomes que estão presentes nas ruas da CBX são: Super, Sauro, Sage, Mago, Fox, Bogus, Swat, Sopro e Sycon.

Figura 23 - Pixos na Av. Luiz Tarquínio, Boa Viagem



Fonte: Acervo pessoal de Maria Luiza Escobar

Figura 24 - Pixo na Av. Luiz Tarquínio, Boa Viagem



Fonte: Acervo pessoal de Mariana Vilaverde

Figura 25 - Pixos no final de linha da Ribeira



Fonte: Acervo pessoal

Figura 26 - Pixos na Ribeira



Fonte: Acervo pessoal

Figura 27 - Pichos no Muro do CEEP⁵⁰, Calçada



Fonte: Acervo pessoal

Figura 28 - Pixos em prédio na Av. Jequitaia



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 29 - Picho no Caminho de Areia



Fonte: Acervo pessoal de Mariana Vilaverde

⁵⁰ Centro Estadual de Educação Profissional Empreende Bahia.

Figura 30 - Pixos no Museu do Cacau, Comércio



Fonte: Acervo pessoal

Figura 31 - Pixos na Av. Jequitaia



Fonte: Acervo pessoal

Figura 32 - Picho no Largo de Roma



Fonte: Acervo pessoal de Mariana Vilaverde

Figura 33 - Picho próximo ao Largo dos Mares



Fonte: Acervo pessoal de Maria Luiza Escobar

Figura 34 - Picho no Monte Serrat



Fonte: Acervo pessoal de Mariana Vilaverde

Figura 35 - Picho “Nossas vidas nas ruas já não valem nada” na Calçada



Fonte: Acervo pessoal

Figura 36 - Picho na Calçada



Fonte: Acervo pessoal

**Figura 37 - Picho “Os índios são a maior riqueza do Brasil”,
atrás do Colégio Estadual Presciliano Silva**



Fonte: Acervo pessoal

**Figura 38 - Picho “O museu é a rua?”,
atrás do Colégio Estadual Presciliano Silva, na Ribeira**



Fonte: Acervo pessoal

Figura 39 - Picho no Comércio



Fonte: Acervo pessoal

Figura 40 - Picho na Av. Caminho de areia



Fonte: Acervo pessoal

O fato é que Salvador é, historicamente, um território de efervescência cultural, e na Cidade Baixa essa pulsação se intensifica por meio de práticas simbólicas que mesclam tradição e contemporaneidade. Ainda que o mapeamento completo dos(as) artistas de rua da região seja difícil, dado que nem todas as obras são assinadas e que os pixadores possuem “vulgos”⁵¹ que não permitem a sua identificação imediata, o que emerge com força é a presença constante de sujeitos que ocupam a cidade com suas marcas, gritos e denúncias, seja pelo grafite, seja pela pichação. Ao transformar a cidade em palco de reivindicação e pertencimento, essas manifestações marcam uma disputa por representação e legitimidade em uma cidade onde o direito de existir com dignidade ainda é negado a muitos.

A pichação, nesse contexto, vai além do gesto técnico: é uma prática de enfrentamento, uma forma de inscrever o corpo na cidade, de afirmar presença onde antes havia invisibilidade. Não se trata apenas de uma estética marginal mas sim de uma linguagem social que desestabiliza as narrativas dominantes sobre quem pode intervir e aparecer no espaço público. A recusa em seguir os padrões da arte institucionalizada é também uma forma de resistência. Os pixadores vivem entre o risco e o grito, entre a marginalização e a revolução, desafiando a ordem, mas, sobretudo, reivindicando o seu direito de fala e de acesso à cidade.

A linguagem da pichação é, portanto, denúncia, ocupando simbolicamente um espaço que lhe foi negado ou oferecido com precariedade e sem nenhum direito garantido. Os muros se tornam suportes de mensagens diretas contra a violência policial, o racismo, a negligência do Estado, a especulação imobiliária e a exclusão urbana, por exemplo. Assim, ao invés de serem interpretadas como um problema, as marcas deixadas pelos pixadores e grafiteiros da cidade devem ser compreendidas como ato político e estético. São práticas que revelam a potência criativa e crítica da juventude periférica e, sobretudo, a insistência em sonhar e reivindicar seus direitos e acessos, mesmo quando tudo conspira contra.

⁵¹ Apelido ou codinome do artista; nome pelo qual ele é popularmente conhecido. Como Super, Sauro, Sage, Mago, Fox, Bogus, Swat, Sopro e Sycon.

CAPÍTULO 3: COMO A CIDADE BAIXA INCENTIVA A ARTE DE RUA

Na Cidade Baixa, marcada pelo abandono estatal e pela carência de políticas públicas efetivas, são as instituições de ensino e os projetos culturais que têm se destacado como os maiores incentivadores da arte de rua. Ao abrir espaço para a expressão artística das comunidades locais e ao fomentar o engajamento de artistas locais e coletivos periféricos, essas instituições e iniciativas cumprem um papel fundamental no fortalecimento de vínculos comunitários e na transformação simbólica do território.

Tanto as escolas quanto os projetos atuam dentro deste território como as principais plataformas de visibilidade para o grafite e o pixo, possibilitando que jovens artistas não apenas desenvolvam sua linguagem estética, mas também reivindiquem seu lugar na cidade, na arte e na cultura. A partir dessa constatação, ressalto que as instituições de ensino e os projetos culturais aqui expostos foram escolhidos com base na sua relevância histórica, simbólica e territorial para a região Itapagipana de Salvador. No caso das escolas e colégios, trata-se das principais instituições de ensino público da Cidade Baixa, tanto pelo seu porte quanto pela sua trajetória junto às comunidades locais, tornando-se, assim, referências educativas e sociais dentro das Zeis. Já os projetos culturais de incentivo à arte de rua foram incluídos por estarem ativamente presentes nesse território, promovendo ações que dialogam com os moradores e contribuem para o fortalecimento das expressões artísticas locais.

Retomando a questão central deste trabalho: Como a *street art* da CBX - o grafite e o pixo - contribui para a transformação social, estética e simbólica das Zeis da Cidade Baixa, busca-se analisar neste capítulo como essas instituições educacionais públicas e projetos culturais não apenas viabilizam a produção artística, como também atuam na formação de subjetividades, no fortalecimento do pertencimento comunitário e na reconfiguração do imaginário social sobre esses territórios. Dessa forma, examinar suas práticas e relações com a arte urbana permite iluminar caminhos possíveis de transformações que partem das margens da cidade, mas alcançam o centro do debate sobre direito à cidade, cultura e resistência.

3.1 O grafite da CBX e as Escolas e Colégios Públicos da região

Historicamente, como regra, os grafites são proibidos e marginalizados nas cidades. É fato, contudo, que algumas vezes os grafites não só são liberados como são, também, apoiados e estimulados dentro de determinados contextos. Na Cidade Baixa, há muito

incentivo à arte do grafite e, portanto, à arte de rua, por parte dos colégios e escolas públicas da região. A maioria destas possui a sua fachada toda grafitada por artistas locais e de outros pontos da cidade. Esses artistas, então, rotineiramente se juntam e formam grupos que se ampliam pela interação e objetivo de produzir arte, cultura e educação juntamente aos moradores daquele território, criando projetos que estimulam e evidenciam o potencial da periferia através da arte de rua.

Para tanto, as instituições públicas de ensino da Cidade Baixa tornam-se muito mais do que espaços de aprendizagem formal: são territórios simbólicos onde se formam redes de sociabilidade, identidades culturais e memórias coletivas. Quando a arte de rua, especialmente o grafite, adentra esses espaços, ela não apenas colore muros; ela atua na transformação do próprio significado da escola para a comunidade que a cerca. Este subcapítulo tem por objetivo explorar como o grafite, ao ocupar os muros das principais instituições públicas de ensino da região Itapagipana, contribui para a transformação simbólica, social e estética das ZEIs da Cidade Baixa, relacionando diretamente essas intervenções artísticas com a hipótese de que a arte urbana tem o potencial de reconfigurar territórios e subjetividades.

A seleção das escolas analisadas neste estudo se deu a partir de dois critérios fundamentais: (1) são as principais instituições de ensino público da região, considerando seu porte, história e relevância para as comunidades locais; e (2) foram alvo de intervenções artísticas que dialogam diretamente com o conceito de arte de rua enquanto ferramenta de comunicação, resistência e pertença. Trata-se, portanto, de colégios e escolas públicas que funcionam não apenas como espaços escolares, mas como pontos de convergência de memórias locais, afetos coletivos e disputas simbólicas.

Dessa forma, trazer a arte de rua para compor os muros dessas instituições contribui para o fortalecimento da identidade cultural, social e educativa daquele território e daqueles estudantes, além de contribuir também para a integração da comunidade e a educação de forma a se amenizar os preconceitos e estereótipos sobre a *street art*. Ainda, partindo-se de um movimento histórico de apagamento no Brasil sobre as histórias e culturas dos corpos que foram aqui escravizados, percebe-se como essas iniciativas culturais se insurgem contra a desmemória, evidenciando também a necessidade de que universidades, colégios e escolas se somem à luta, já que elas, como bem dito por Hercog et al. (2022), “precisam ser espaços de fomento à diversidade cultural. E para isto é fundamental incluir no debate aqueles conhecimentos que historicamente vêm sendo aniquilados” (HERCOG et al., 2022, p. 254).

Dessa forma, iniciaremos aqui um processo de exposição sobre as instituições públicas de ensino, de alfabetização, primeiro e segundo grau, localizadas na região da Cidade Baixa,

que contribuem para o fomento da arte de rua de alguma maneira. O Colégio Estadual Presidente Costa e Silva, localizado no bairro da Ribeira, em Salvador, possui uma grande relevância para este território, com uma história marcada por transformações significativas. Durante as décadas de 1970 à 1990, o colégio se destacou como referência educacional na Bahia, oferecendo cursos profissionalizantes, incluindo o curso de Magistério, reconhecido como um dos melhores do estado. De acordo com o Censo Escolar 2023, a instituição possuía 1.491 matrículas, 72 professores e uma taxa de participação de 54% dos estudantes no ENEM.

A fachada do colégio exibia grafites⁵² que homenageavam temas relacionados à educação, à saúde (devido ao Covid-19) e ao Senhor do Bonfim, refletindo o compromisso da escola com a cultura local e a valorização da identidade comunitária. Através da **Figura 41**, é possível observar personagens com cabelos crespos e ações tradicionais típicas da cultura negra e baiana, como a capoeira, apresentando uma afirmação estética, mas também política, sobre a identidade racial e territorial dos sujeitos que pertencem àquele espaço. Assim, a arte de rua ali exposta não é apenas uma pintura, é um manifesto visual que desafia o silenciamento histórico e a invisibilização dos corpos negros e da cultura periférica da cidade. Para os estudantes, ver-se representado dessa forma pode ser um dos primeiros passos para a formação de uma autoestima racial e de um sentimento de pertencimento que o currículo escolar, muitas vezes, não contempla.

⁵² Os grafites do Colégio Estadual Presidente Costa e Silva não possuem a assinatura do(s) artista(s), impossibilitando o reconhecimento e a divulgação de quem produziu aquela arte.

Figura 41 - Lateral do Colégio Estadual Presidente Costa e Silva



Fonte: Acervo e edição pessoal

Contudo, essas artes foram recentemente apagadas por uma pintura que padronizou os muros de todo o colégio com tinta azul, apagando os vestígios da arte de rua que ali existia, como se pode ver na **Figura 42**. O silenciamento visual dessas imagens revela um embate entre a institucionalização da escola e a insurgência da arte urbana. A obra apagada não é apenas uma pintura extinta; é uma memória coletiva que foi banalizada. A retirada dos grafites não afeta apenas a estética do espaço, mas impacta diretamente no sentimento de reconhecimento e pertencimento dos estudantes e da comunidade. Ao ser retirada, essa arte deixa um vazio não apenas nas paredes, mas também na relação afetiva entre comunidade e escola. Mais do que uma questão estética, trata-se de uma disputa simbólica: o que pode ser lembrado? Que imagens podem habitar o espaço escolar? E, principalmente, quem decide isso?⁵³

⁵³ Essa última questão em específico não coube na pesquisa, mas, se trata de uma questão de extrema relevância para o desenvolvimento de futuros trabalhos sobre o tema.

Figura 42 - Nova pintura que padronizou o CEPCS



Fonte: Edição e acervo pessoal

Já o Colégio Estadual Alípio Franca, situado no bairro do Bonfim, enfrenta desafios estruturais, como a ausência de área verde, auditório, laboratório de ciências e informática, além de pátio, parque e piscina, segundo o Censo Escolar 2023. O mesmo Censo revelou que a escola contava com 721 matrículas, 44 professores e uma taxa de participação de 46% dos alunos no ENEM naquele ano. Apesar dessas limitações, a instituição se destaca pelo apoio às artes e à comunidade, evidenciado pela presença de grafites - assinados pelo artista Anderson⁵⁴ - na sua entrada principal, que também celebram elementos da cultura local como as baianas do acarajé, a irmã Dulce e a Igreja do Bonfim (**Figura 44**).

Além disso, há também o destaque para a cultura indígena e a religião cristã (**Figura 43**), incentivando o apoio à diversidade cultural e o respeito às diferentes tradições e religiões. Ainda, os grafites geram também reconhecimento e afetividade para as crianças que ali estudam por representarem a negritude através da pintura de desenhos de crianças negras, com seus cabelos crespos e traços tão característicos. A estética promovida pelos grafites causa então um impacto visual significativo na rua em que o colégio está localizado no Bonfim, conhecida como “caminho da fé” para a Lavagem do Bonfim.

⁵⁴ É possível encontrá-lo no *Instagram* através do [@and.aero](#) (Anderson Artes).

Figura 43 - Fachada do colégio Estadual Alípio Franca



Fonte: Acervo e edição pessoal

Figura 44 - Fachada do colégio Estadual Alípio Franca



Fonte: Acervo e edição pessoal

Outro relevante colégio para a cidade baixa é o Colégio Estadual Paulo Américo de Oliveira (CEPAO), localizado no Bonfim. O colégio também passou por uma transformação recente em sua fachada - tal como o Costa e Silva -, que anteriormente era toda grafitada com desenhos que refletiam a identidade cultural local e incentivavam a educação pública e a profissionalização dos estudantes em um mural colorido e vibrante. A arte trazia elementos da flora tropical e representações humanas que valorizavam a diversidade racial, cultural e profissional. Entre os personagens pintados, há figuras negras vestindo roupas coloridas, com cabelos afro, expressando orgulho e identidade. Ao centro, é possível ler palavras como "Resiliência", "Luta", "Afeto" e "Respeito" (**Figura 46**), reforçando mensagens de resistência e valorização da comunidade escolar, além de transmitir acolhimento, representatividade e potência cultural e educacional.

Figura 45 - Antiga fachada do Colégio Estadual Paulo Américo de Oliveira



Fonte: *Google Imagens*

Figura 46 - Antiga fachada do CEPAO



Fonte: *Instagram do CEPAO⁵⁵*

⁵⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CL-tdROJ7UF/?igsh=MWZ3cTE0OGVhdjA0aO==>. Acesso em 2025.

Figura 47 - Atual fachada do CEPAO



Fonte: Acervo pessoal

Figura 48 - Pixos recentes na fachada do CEPAO



Fonte: Acervo pessoal

A recente pintura da fachada com cores que remetem à bandeira da Bahia, caracteriza-o de forma mais evidente como um colégio estadual. Após essa mudança, uma pichação foi registrada sobre o muro recém-pintado, sugerindo um possível descontentamento da comunidade com a abrupta alteração na estética da escola, visto que o que antes existia ali era bem visto e benquisto não só pelos artistas responsáveis mas também pelos próprios moradores da localidade, por ter referências ao respeito com os diferentes e a profissionalização a partir dos estudos, por exemplo.

Um último colégio também de grande relevância na Cidade Baixa é o Colégio Estadual Polivalente San Diego (CEPSD). Por Polivalente entende-se um ensino voltado para a exploração vocacional e preparação para o mercado de trabalho, modelo que foi oficializado pela lei 5.692/71, adequando-se à nova realidade provocada pela ditadura militar da época da inauguração do colégio, por volta da década de 70. Nesse período, algumas EPs - Escolas Polivalentes - foram instaladas em alguns estados. Na Bahia, o Colégio San Diego foi instalado no Uruguai após enfrentar alguns problemas para a sua oficialização, sendo o CEPSD a primeira das três EPs a serem instaladas em Salvador⁵⁶. Ainda na Rua Luiz Régis Pacheco, o colégio abrange hoje o ensino fundamental II, ensino médio e o EJA.⁵⁷

Figura 49 - Fachada do Colégio Estadual Polivalente San Diego



Fonte: Acervo pessoal

A região que antes era conhecida como Alagados, devido a presença das famosas palafitas, foi então restaurada com o asfaltamento das ruas, extensão de redes de água, esgoto, luz, transporte, telefone e limpeza pública, além da implementação de praças, escolas e igrejas. Esses fatores contribuíram para um aumento populacional com alguma qualidade de vida, o que contribuiu também para uma maior expansão do comércio e melhores aspectos sobre o bairro e sua população. Dado esse contexto, é possível compreender como a promoção de uma estética visual engajada pelo grafite da arte de rua local contribui também

⁵⁶ Além da unidade no Uruguai, outras duas EPs foram implementadas, sendo uma no Cabula, atual Colégio Estadual Mãe Stella e antigo Colégio Polivalente do Cabula e, outra, em Amaralina, o Colégio Estadual Polivalente de Amaralina.

⁵⁷ Educação de Jovens e Adultos, modalidade de educação básica que permite ao estudante retomar e concluir os estudos.

para uma transformação do espaço em que se insere de forma a criar um bem-estar coletivo e um senso de comunidade ancorados no abraço institucional daquela arte por parte das organizações que fazem parte daquele território. O lema do colégio “família e escola juntas são mais fortes”, grafiteado em seu muro, ao lado de outras imagens feitas pelo artista Anderson - o mesmo artista que grafiteou o Colégio Estadual Alípio Franca -, contribui ainda para sensibilizar e aproximar escola e comunidade, gerando reconhecimento afetivo e social, ao transmitir uma mensagem sobre a importância do trabalho educacional ser feito em conjunto com a sociedade e o estado.

Já quanto às escolas, uma das principais na Cidade Baixa é a Escola Estadual Presciliano Silva, localizada na Av. Porto dos Mastros. A escola também possuía toda a sua entrada grafiteada, ainda que seus grafites estivessem extremamente抗igos e desgastados (**Figura 50**), refletiam imagens da irmã Dulce e locais e culturas que estão fortemente presentes no território da Cidade Baixa, como a capoeira, a igreja do Bonfim e o antigo trem do Subúrbio. No entanto, recentemente, já em 2025, a sua fachada foi também pintada, tal como o CEPAO e o Colégio Estadual Presidente Costa e Silva, com as cores que remontam a bandeira da Bahia, como pode ser visto na **Figura 51**. No muro localizado ao fundo da escola, havia muitos pichos e grafites de artistas como Super, Bird, Gogrin e Scooby, conforme a **Figura 52**, que foram também apagados pela nova pintura que padronizou os muros da escola.

Figura 50 - Antiga fachada do Colégio Estadual Presciliano Silva



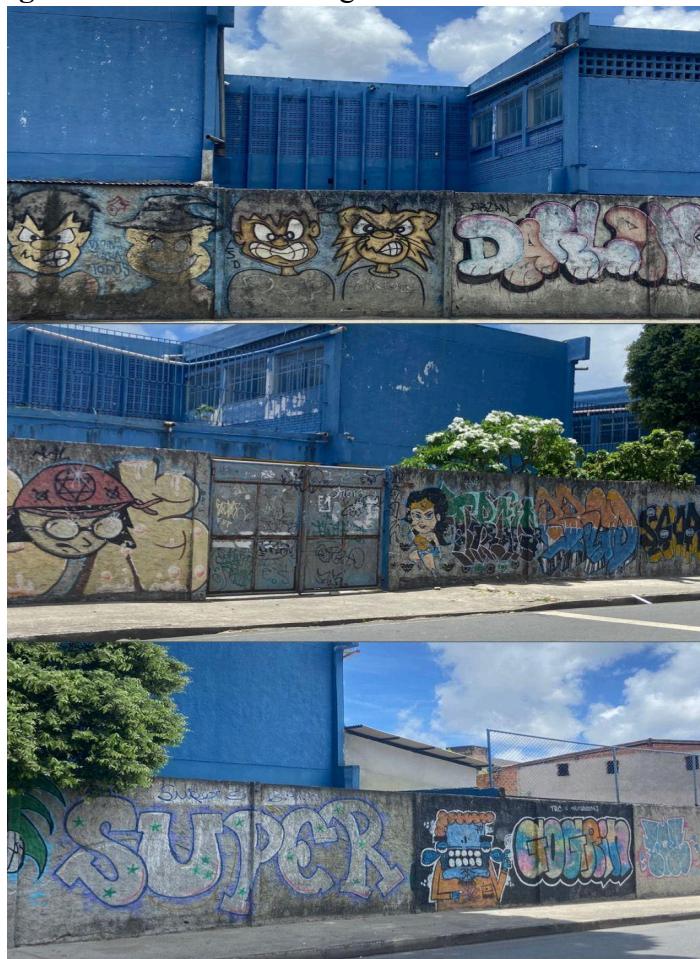
Fonte: Acervo e edição pessoal

Figura 51 - Nova fachada do Colégio Estadual Presciliano Silva



Edição e acervo pessoal

Figura 52 - Fundo do Colégio Estadual Presciliano Silva



Fonte: Acervo e edição pessoal

Ao ocupar a fachada e o fundo da escola, o grafite rompe com a lógica de apagamento que historicamente marca a Cidade Baixa e transforma a parede em suporte de expressão coletiva. Em uma região marcada por desigualdades e negligência institucional, o muro pintado torna-se um ponto de visibilidade para narrativas periféricas, conectando os estudantes ao bairro e à cultura local, e ressignificando o cotidiano escolar como espaço também de resistência cultural.

No entanto, o apagamento dos grafites que antes ocupavam a fachada dos colégios e escolas não representa apenas uma mudança estética, mas evidencia um gesto simbólico de silenciamento. Em um contexto como o da Cidade Baixa, onde a arte de rua se configura como instrumento de pertencimento e resistência, o desaparecimento dessas imagens sinaliza um processo de negação da identidade local e do direito à cidade. Esse ato de apagamento reafirma o controle institucional sobre a paisagem urbana e escolar, ao mesmo tempo em que escancara a urgência de políticas que reconheçam o grafite não como banalidade, mas como linguagem legítima de expressão e valorização territorial.

A Escola Municipal Simões Filho surge com a iniciativa da Irmã Querubina da Silva, antiga diretora do Colégio Santa Bernadete (atual Colégio Presidente Costa e Silva), de fazer um trabalho social com a população de baixa renda da Cidade Baixa em 1958, construindo, sequencialmente, a primeira escola do bairro Alagados, Ribeira. Com a intenção de acolher as crianças e contando com a ajuda da associação de moradores da região, em 1960 foi conquistada a autorização para a construção da escola com Luiz Rogério de Souza, secretário de Educação do Município da época e também professor do antigo Colégio Santa Bernadete. Em 13 de agosto de 1961 a escola foi inaugurada, sendo seu nome sugerido pelo vereador Osório Vilas Boas em homenagem ao jornalista baiano Ernesto Simões Filho, fundador do jornal A Tarde, um dos jornais de maior circulação em Salvador na época.

Figura 53 - Fachada da Escola Municipal Simões Filho



Fonte: Acervo pessoal

Atualmente, a Escola sexagenária, que fará 64 anos em agosto deste ano, 2025, possui a sua entrada toda em grafite⁵⁸, com desenhos que remontam a educação infantil, a história do nascimento da escola com a placa “Terreno da Escola”, posta ali em 1960 para determinar e evidenciar que a escola seria ali implementada, bem como, imagens da professora Cecy Ramos, escolhida para ser a primeira diretora da escola. Como tradição de homenagem ao apoio e carinho cultivado pela irmã Dulce sobre a Cidade Baixa, o colégio também manteve honras à santa com a sua imagem no muro da escola ao lado da diretora Cecy.

Assim, o grafite presente na fachada da Escola Municipal Simões Filho não apenas resgata elementos históricos da fundação da instituição, como também afirma visualmente o vínculo afetivo entre escola, território e comunidade. Ao tornar visíveis personagens e marcos da história local, como a diretora Cecy Ramos e a irmã Dulce, a arte no muro não só educa, como também inscreve a memória coletiva no espaço escolar.

Trata-se de uma estratégia visual de resistência contra o apagamento histórico que costuma atingir os territórios periféricos e suas instituições, seus espaços, seu povo e suas histórias. Nesse sentido, o grafite funciona como dispositivo pedagógico e político que reafirma a importância das Zeis da Cidade Baixa enquanto lugares de produção cultural, afetiva e simbólica. A escolha por representar essas figuras no muro da escola é uma forma de dizer que a história da comunidade importa e deve ser contada por aqueles que dela fazem parte.

Também temos a Escola Municipal Alfredo Amorim (EMAA), que passou por uma reconstrução em todo o seu espaço e foi entregue em dezembro de 2023. A proximidade da EMAA com o Centro Municipal de Educação Baronesa de Sauípe foi interpretada pelo prefeito Bruno Reis como uma forma de facilitar a entrada do estudante que passou pela educação infantil no Centro, para posteriormente entrar na EMAA, saindo apenas para a conclusão do seu ensino médio em outra instituição. Esse fato acarretaria o sentimento de pertencimento e o fortalecimento do vínculo entre aluno, educação infantil e escola.⁵⁹

A presença dos grafites na Escola Municipal Alfredo Amorim, mesmo após sua reconstrução recente, indica o reconhecimento da arte urbana como parte essencial da identidade territorial do entorno. Ao integrar a arte de rua no novo projeto arquitetônico, ainda que de forma sutil, essa prática reafirma o papel das escolas como espaços de convivência

⁵⁸ No entanto, não há assinatura dos artistas responsáveis pelo grafite na Escola Municipal Simões Filho.

⁵⁹ De acordo com reportagem divulgada no site da prefeitura em 2023, disponível em:

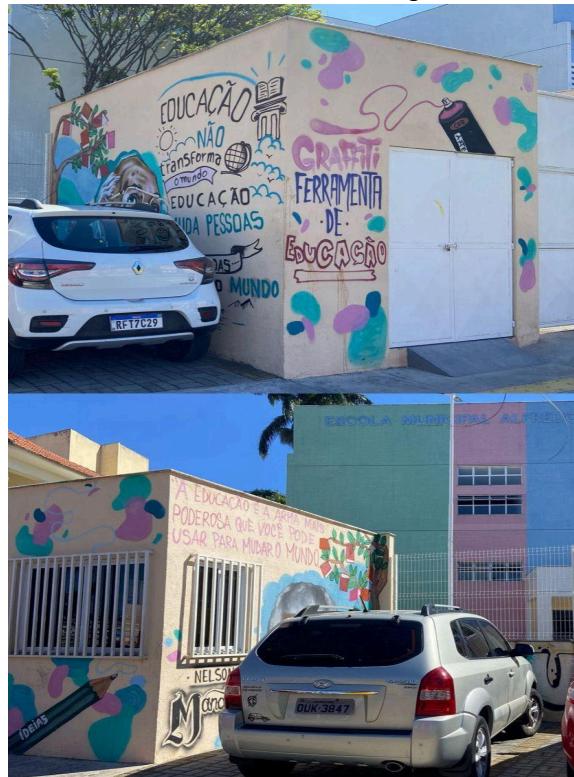
<https://comunicacao.salvador.ba.gov.br/inauguracao-cmei-baronesa-de-sauipe-e-em-alfredo-amorim-ribeira/>.

Acesso em 2025. E também em matéria do Jornal Correio, no mesmo ano, disponível em

<https://www.correio24horas.com.br/minha-bahia/ribeira-ganha-duas-novas-escolas-municipais-1223>. Acesso em 2025.

cultural, e não apenas de ensino formal. Ao ser grafitada, a EMAA torna-se instrumento de continuidade da memória local e afirmação das vozes e da arte periférica. Assim, a inclusão do grafite na requalificação da escola surge como uma proposta de celebração à memória, à arte e à juventude local.

Figura 54 - Fachada da Escola Municipal Alfredo Amorim



Fonte: Acervo e edição pessoal

O Centro Municipal de Educação Infantil Baronesa de Sauípe foi inicialmente inaugurado em março de 1998, localizado no Largo do Papagaio, na Ribeira. O centro passou também por uma intensa reconstrução juntamente com a Escola Municipal Alfredo Amorim, sendo entregue pelo prefeito Bruno Reis e o então secretário da educação, Thiago Dantas. O centro se apresenta em um local cuja existência já atingiu a marca de 88 anos, sendo considerado o primeiro espaço de educação infantil na Bahia.⁶⁰

O grafite na fachada do Centro Municipal de Educação Infantil Baronesa de Sauípe fortalece o vínculo entre a infância e os símbolos culturais da Cidade Baixa. Ao utilizar a linguagem visual da arte urbana em um espaço voltado à primeira infância, a escola se abre

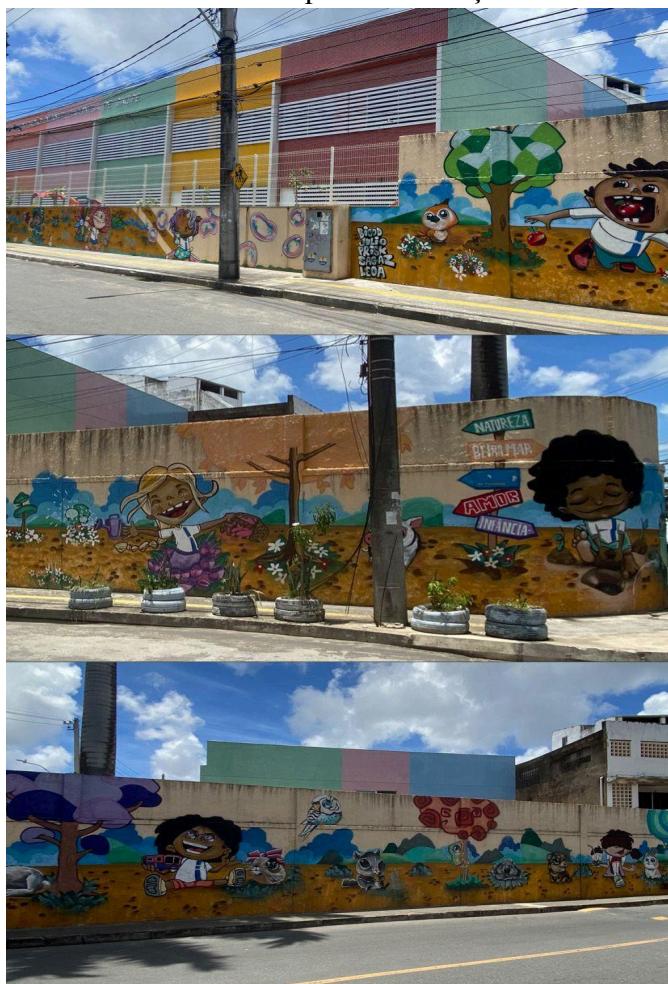
⁶⁰ De acordo com a reportagem anteriormente citada, divulgada no site da prefeitura de Salvador, em 2023. Disponível em:

<https://comunicacao.salvador.ba.gov.br/inauguracao-cmei-baronesa-de-sauipe-e-em-alfredo-amorim-ribeira/>. Acesso em 2025.

para uma pedagogia do território, em que as crianças crescem em contato com referências afetivas, étnicas e culturais do seu próprio bairro.

A ação dos artistas Bigod, Julio Costa⁶¹, Prisk, Sagaz, Leoa e Lipe 10, assinantes da arte no muro do Centro Municipal, representa também a construção de uma narrativa coletiva e identitária, desde os primeiros anos escolares. Em uma ZEIS marcada por disputas de memória e ausência de políticas públicas eficazes, o grafite funciona como marca de resistência e representatividade: colore o presente e projeta no imaginário das novas gerações a possibilidade de orgulho, pertencimento e transformação.

Figura 55 - Fachada do Centro Municipal de Educação Infantil Baronesa de Sauípe



Fonte: Acervo e edição pessoal

O apoio dos colégios e escolas à arte de rua é de suma importância. Quando esses espaços escolhem o grafite para compor seus muros e ambientes educativos, estão fomentando não só a arte e a cultura, mas, principalmente, promovendo o acolhimento, a valorização da comunidade, de seus(as) jovens, artistas, histórias e vivências coletivas. Essa

⁶¹ É possível encontrá-lo no Instagram através do @julion10o.

aproximação entre educação e arte permite também aos artistas participarem do desenvolvimento de uma história da qual muitas vezes fizeram parte quando mais jovens. Afinal, grande parte desses(as) grafiteiros(as) passaram por instituições públicas de ensino e carregam consigo o desejo de retribuir algo à comunidade, fortalecendo o senso de pertencimento entre todos.

O grafite nessas escolas, portanto, não surge como projeto institucional ou mera decoração ocasional. Em muitos casos, trata-se de intervenções realizadas por ex-alunos, artistas locais e coletivos culturais das próprias comunidades do entorno. Isso fortalece ainda mais o argumento de que a arte urbana nas Zeis é uma prática de resistência cultural e de afirmação comunitária. Quando um artista local pinta a fachada de uma escola que frequentou, ele não está apenas produzindo arte: está reconstruindo sua relação com aquele espaço, devolvendo afeto, memória e potência a um lugar que, muitas vezes, lhe foi negado ou negligenciado.

No entanto, a ação de cobrir essas expressões artísticas - muitas vezes realizadas por jovens do próprio território - revela a tensão constante entre os discursos oficiais - de incentivo - e as manifestações culturais oriundas das margens - rotineiramente invisibilizadas e apagadas. Mesmo após reformas e pinturas institucionais, o retorno da pixação à fachada de alguns Colégios revela a insistência da comunidade em se fazer presente.

O gesto de pixar novamente os muros é um indicativo da força simbólica da arte de rua como dispositivo de ocupação, denúncia e reivindicação. Na tentativa de não ser suprimida, a arte de rua ressurge enquanto uma prática de reafirmação, uma reivindicação do vínculo entre escola e território, entre jovens e memória, entre periferia e Estado. Trata-se, portanto, de um instrumento de disputa simbólica da paisagem urbana, que questiona os padrões normativos de estética escolar e reafirma o direito à expressão e à cidade em contextos historicamente silenciados.

As fachadas dessas escolas, então, passaram por duas diferentes fases: (1) do abandono estrutural à revitalização de seus espaços - pelo menos esteticamente; (2) da presença ativa da arte de rua ao apagamento e padronização total dos seus muros. O que chama atenção, no entanto, é como os grafites e pixos continuam a retornar, mesmo após camadas de tinta ou reformas. Eles reaparecem como marcas de um desejo coletivo de se fazer presente, de narrar a história daquele lugar com as próprias palavras, cores e formas.

Nessa perspectiva, o grafite nas escolas confirma perspectivas anteriormente citadas quanto ao papel da arte de rua enquanto uma contra-narrativa, contraestratégia (HALL, 2016) e contra-hegemonia (CHAUÍ, 2006) perante imposições e dominações hegemônicas que tanto

a suprimem e a revogam para o escanteio. Isso porque fica explícito aqui o quão a arte de rua se opõe às estéticas padronizadas, aos discursos educacionais, sociais e estatais hegemônicos e elitizados, que culminam, por consequência, na exclusão simbólica dos saberes periféricos. Ao fazer isso, ela não apenas ocupa o espaço escolar, mas o ressignifica, transformando muros em telas, alunos em espectadores ativos e escolas e comunidades em espaços de memória, afeto e luta.

Assim, o que se percebe é que a arte urbana presente nas escolas da Cidade Baixa não é um enfeite: é uma ferramenta de reconfiguração simbólica. Ao ser incorporada nos muros das instituições de ensino, ela questiona, provoca e propõe. Propõe outras formas de narrar a história local, outras possibilidades de pertencimento, outras estéticas e outros saberes. Em territórios marcados pela desigualdade, como as Zeis da Cidade Baixa, esse gesto adquire uma dimensão ainda mais potente: é a imagem se opondo ao silêncio; a cor, o pincel e o spray desafiando o apagamento; o artista contestando o seu direito à voz e à representatividade; a arte disputando o direito à cidade e à qualidade de vida.

Cada vez mais, esses projetos e ações ganham força e acolhimento entre seus criadores, colaboradores e participantes, justamente por se apresentarem como outros caminhos para o desenvolvimento e sustento pessoal e/ou familiar. A arte e a comunicação se mostram como novas e esperançosas portas de trabalho digno e honesto, tornando-se lugares “privilegiados de mobilização, de acolhimento, de pertencimento” (HERCOG et al., 2022, p. 262). Portanto, utilizo esta ideia a fim de contribuir para a compreensão de que todos somos, podemos e fazemos cultura, porque somos agentes e produtores de memória, dadas nossas múltiplas e diversas experiências contemplativas, físicas, sensoriais, intelectuais. Cabe a nós, portanto, também o seu acolhimento, desenvolvimento, registro, partilha, divulgação e pertencimento para dentro e para fora dos territórios marginalizados.

Por fim, pode-se afirmar que a presença do grafite nas escolas da CBX serve como resposta concreta à pergunta que orienta este trabalho: como o grafite e o pixo contribuem para a transformação social, estética e simbólica das Zeis da Cidade Baixa? A resposta está nos muros pintados, nos rostos representados nas imagens, nas histórias resgatadas e nos sentidos reconstruídos. A arte, quando nasce das margens e retorna a elas em forma de afirmação, tem o poder de transformar não apenas o espaço, mas, sobretudo, os sujeitos que dele fazem parte. Indico, inclusive, que há muitas outras escolas e colégios grafitados para serem mapeados na Cidade Baixa.

3.2 Projetos culturais de incentivo ao grafite e ao pixo

A arte de rua, enquanto linguagem estética e política, constitui um poderoso instrumento de transformação simbólica e material dos territórios. Nos espaços urbanos historicamente negligenciados pelo poder público, como as Zeis da Cidade Baixa, iniciativas de arte urbana desempenham papel fundamental ao reconstruir sentidos, devolver voz às margens e fomentar novas formas de pertencimento e reconhecimento coletivo. Neste contexto, os projetos culturais voltados ao grafite, ao picho e à outras expressões de arte urbana tornam-se ferramentas de intervenção direta no espaço urbano, atuando sobre muros, fachadas, praças e ruas, transformando-os em superfícies de memória, resistência e construção coletiva.

A relação entre esses projetos e os territórios populares evidencia práticas que tensionam as fronteiras entre centro e periferia, formal e informal, visível e invisível, ao inserir a arte de rua nas rotas do cotidiano social comum. Na Cidade Baixa, região marcada por desigualdades históricas, precariedade estrutural e fortes laços comunitários, diversas iniciativas culturais ligadas à arte urbana têm deixado suas marcas, seja por ações pontuais ou por uma presença contínua nesse território. Essas ações atuam como formas alternativas de ocupação simbólica da cidade, estabelecendo novas territorialidades e sentidos através da arte.

Três iniciativas se destacam de forma mais enfática por uma atuação mais direta e constante na Cidade Baixa: o MUSAS - Museu de *Street Art* Salvador, o Festival Bahia de Todas as Cores (BTC) e o Projeto MURAL - Movimento Urbano de Arte Livre.

O MUSAS⁶² é um dos projetos mais expressivos no que se refere à presença da arte urbana nas comunidades periféricas da Cidade Baixa. Criado em 2012 por artistas locais, como Bigod (Jocivaldo Santos), Prisk (Marcos Souza)⁶³ e Júlio Costa, o projeto tem como principal objetivo transformar os muros de comunidades populares em galerias a céu aberto por meio do grafite. Sua atuação se estende por bairros como Massaranduba, Gamboa e a antiga Cidade de Plástico (atual Comunidade Zeferina, Subúrbio de Salvador), promovendo não apenas intervenções visuais, mas também oficinas e ações educativas com moradores, sobretudo os(as) jovens, incentivando a formação de novos(as) artistas locais. Com forte caráter comunitário, o projeto evidencia o poder do grafite como prática de resgate identitário, construção de memória e fortalecimento da autoestima territorial. Ao envolver os próprios moradores nas ações, o MUSAS fortalece os vínculos sociais, promove uma arte acessível,

⁶² Disponível em <https://ilovemusas.wordpress.com/>. Acesso em 2025.

⁶³ É possível encontrá-lo no Instagram através do @marcosprisk10.

ressignifica a paisagem urbana periférica e ativa a arte como ferramenta de pertencimento e transformação coletiva.

O trecho de cerca de 200 metros que liga a Av. Dendezeiros à Av. Luiz Tarquínio foi palco do MUSAS para a criação e exibição de artes de diversos artistas como forma de contribuir para um grande acervo a céu aberto em memória à Irmã Dulce. Completamente preenchida por grafites com diferentes formas de expressão artística, o lugar se tornou um verdadeiro manifesto visual da diversidade cultural e artística dessa região da cidade. As artes ali expostas fazem referências diretas à grandes histórias que circundam o imaginário social e coletivo daqueles que da Cidade Baixa fazem ou já fizeram parte. A Santa Dulce dos pobres, ícone e santidade dessa região da cidade, que muito contribuiu para o seu desenvolvimento e abrangência que hoje tem com relação à saúde, por exemplo, não merecia nada menos do que isso. Ademais, por toda a Cidade Baixa, existem homenagens à Santa.

Figura 56 - Memorial à Irmã Dulce



Fonte: Acervo pessoal

Figura 57 - Memorial à Irmã Dulce



Fonte: Acervo pessoal

Figura 58 - Memorial à Irmã Dulce



Fonte: Acervo pessoal

Figura 59 - Memorial à Irmã Dulce



Fonte: Acervo pessoal

Ao longo dos anos, o MUSAS se consolidou como uma referência na arte urbana de Salvador, promovendo inclusão, arte e identidade cultural para os moradores das periferias. De acordo com o site do projeto, onde também é possível fazer uma doação, contratar o serviço do coletivo e acessar tudo aquilo que já foi produzido pelo projeto, eles explicam que o coletivo:

Utiliza o graffiti como ferramenta para transformar comunidades. Através de pinturas impactantes, buscamos criar um mundo melhor e inspirar reflexões. Revitalizamos espaços abandonados, trazendo cor e vida para as áreas urbanas. Acreditamos no poder do graffiti para promover mudanças positivas e fortalecer o senso de pertencimento nas comunidades. Nossa missão é inspirar, empoderar e trazer esperança através da expressão artística. (MUSAS)

A intenção de formar polos criativos nas comunidades, utilizando casas como grandes telas vivas, contribui para que a arte urbana se manifeste de forma orgânica e transformadora não só sobre o território mas, também, sobre o imaginário daquele que passa/habita despretensiosamente por esse espaço. O Musas já atua como um ponto de cultura espalhado

por diversos territórios de Salvador, promovendo intervenções que revelam o potencial criativo desses locais e artistas marginalizados. Desde sua primeira intervenção, o coletivo demonstrou que essas ações vão além da estética: elas atraem o turismo especializado e demonstram que é possível produzir arte e cultura com recursos reunidos e angariados pela própria comunidade.

É através desse trabalho que o potencial da arte enquanto poder de resgate, transformação e geração de frutos positivos para as comunidades se torna cada vez mais evidente. Por meio de mutirões de graffiti, o projeto une forças com os moradores locais, criando um impacto significativo através da colaboração. Com latas de spray e pincéis nas mãos, busca-se revitalizar os espaços urbanos que foram esquecidos e abandonados, trazendo vida, cor e mensagens inspiradoras para os muros antes cinzentos e sem significado. Mais do que elementos de contribuição estética, esses mutirões funcionam como catalisadores de vínculos comunitários, orgulho coletivo e empoderamento, reafirmando a criatividade como instrumento de transformação concreta.

Outro projeto de destaque é o Festival de Graffiti Bahia de Todas as Cores (BTC)⁶⁴, que já passou por diversas regiões da Bahia, incluindo a Cidade Baixa de Salvador (**Figuras 60, 61 e 62**). Com foco no intercâmbio cultural, na valorização da arte urbana e no fortalecimento comunitário, o festival promove mutirões de grafite, oficinas, rodas de conversa e apresentações artísticas, reunindo artistas de diferentes territórios, tanto nacionais quanto internacionais.⁶⁵ Em suas edições mais recentes, o BTC priorizou a presença feminina e o engajamento da população local, promovendo ações que não apenas alteram a paisagem urbana, mas também despertam o debate sobre o direito à cidade, a juventude periférica e a cultura de rua. Ao eleger bairros da Cidade Baixa como palco dessas intervenções, o festival inscreve esses territórios no mapa da arte contemporânea de forma afirmativa e potente.

⁶⁴ O BTC é uma realização do Coletivo Vai e Faz com financiamento da [@fundacaogregoriodemattos](#) e da Prefeitura de Salvador e apoio da [@sprayparis68](#). Saiba mais em <https://www.instagram.com/btcgraffitifestival/>. Acesso em 2025.

⁶⁵ Em sua primeira vinda para o Brasil, o artista Rafa “Invencible” (@rafa_mal94) esteve em Salvador em 2019 para participar do circuito Águas de Março do 5º Festival BTC. Ele esteve no Brasil também a fim de divulgar um documentário do qual ele participou: “As Cores da Serpente”, dirigido pelo cineasta baiano Juca Badaró e pela produtora Renata Matos. Rafa conta que ao pintar no 5º BTC, procurou retratar o sofrimento do povo de Angola que acabou de ser vítima de uma forte enchente. “As pessoas não sabem o que está acontecendo no meu país, então eu procuro mostrar, apesar de a história de Angola ser bem mais do que isso”. Essa foi a conexão Angola x Brasil no BTC 2019! Disponível em https://www.instagram.com/p/BvrPiSyHY6s/?img_index=1. Acesso em 2025.

Figura 60 - Arte de Rafa Invencible no BTC 2019



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 61 - Grafites do Festival BTC na Ribeira



Fonte: Acervo pessoal

Figura 62 - Grafite aproximado do Festival BTC na Ribeira⁶⁶



Fonte: Acervo pessoal

⁶⁶ Essas foram algumas das artes feitas no Circuito Águas de Março do Festival BTC em 2019, na Avenida Beira Mar (Ribeira), pelos artistas selecionados no 5º BTC.

Criado em 2015 e organizado pela Rede Amo Produções e pelo Coletivo Vai e Faz, o Festival tem como principal missão democratizar o acesso à cultura e fortalecer a identidade local por meio da apropriação criativa dos espaços urbanos. A cada edição, o festival tem se consolidado como um dos maiores do gênero no Norte e Nordeste do Brasil, com destaque para sua proposta de engajamento das comunidades e envolvimento de artistas de diferentes regiões e países.

A 7^a edição do BTC aconteceu entre os dias 27 e 30 de março de 2025, na Ilha de Itaparica, com o tema "Bahia, tela do mundo. Quanto mais vejo, mais gosto de tudo". O evento reuniu cerca de 700 inscritos, incluindo artistas de 25 estados brasileiros e do Distrito Federal, além de 103 estrangeiros de 11 países, abrangendo todos os continentes. Entre os principais objetivos desta edição, destacaram-se a valorização da arte urbana por meio de intervenções em espaços públicos, o protagonismo feminino - com mais da metade dos artistas selecionados sendo mulheres -, e o engajamento da comunidade local através dos mutirões de graffiti que estimularam o diálogo direto entre artistas e moradores, criando um ambiente de colaboração e troca de experiências.

O evento se fez um grande sucesso nesta edição, promovendo transformações nas paisagens urbanas e fortalecendo os laços comunitários, enquanto proporcionava também um espaço de visibilidade para a arte urbana e a troca cultural. O Festival Bahia de Todas as Cores é um evento que celebra a diversidade cultural e étnica do estado da Bahia, com foco em manifestações artísticas inclusivas. Apesar de sua relevância, o festival ainda carece de documentação consolidada sobre suas edições, curadoria e organização, já que não há um site do projeto, limitando-se à presença em redes sociais como *Instagram* e *YouTube*. O que se sabe é que o festival promove atividades como grafite, oficinas, shows e rodas de conversa, reunindo artistas de diferentes territórios e contextos sociais. O próprio nome do festival evoca a pluralidade da identidade baiana, reafirmando seu compromisso com a inclusão e o reconhecimento da diversidade como valor cultural.

Criado em 2016, o Projeto MURAL, Movimento Urbano de Arte Livre⁶⁷, idealizado pela jornalista e produtora cultural Vanessa Vieira por meio da Trevo Produções, é mais uma iniciativa que marcou presença na Cidade Baixa ao propor a transformação de espaços públicos em galerias abertas de arte urbana. Com edições realizadas em regiões como o Comércio e o Centro Histórico, o MURAL tem como premissa a revitalização física e simbólica dos espaços da cidade por meio do grafite e de outras linguagens artísticas, envolvendo artistas locais e articulando temas como memória, identidade e experiências

⁶⁷ Disponível em <https://www.projetomural.art.br/>. Acesso em 2025.

urbanas. A presença do projeto em muros da Cidade Baixa, ainda que em edições pontuais, contribuiu para deslocar o olhar sobre esses territórios, valorizando seus habitantes, suas narrativas e suas paisagens visuais.

De acordo com o site do projeto, o MURAL surge “da inquietação criativa e do desejo de contribuir, inicialmente, com a revitalização da região portuária de Salvador, ressignificando os seus espaços públicos”. O projeto nasce, então, com o propósito de transformar “paredes e edifícios em grandes galerias a céu aberto”, além de fomentar, divulgar e valorizar a arte contemporânea urbana na capital baiana, promovendo o acesso gratuito à produções artísticas de rua e integrando a arte ao cotidiano da cidade, “fazendo da arte um elo entre passado, presente e futuro.”

Desde a sua criação, o projeto realizou ao menos quatro edições, com destaque para a edição de 2024, realizada na Doca 1, na região do Comércio, onde artistas visuais criaram painéis gigantes em paredes externas, promovendo a revitalização do espaço urbano e a valorização da produção artística local (**Figuras 63, 64, 65 e 66**). O projeto tem contribuído significativamente para o fortalecimento da cultura de rua em Salvador, atraindo público diverso e ampliando o diálogo entre arte, cidade e território.

Com a intenção de ocupar de forma criativa espaços públicos, o projeto promove intervenções como grafite, murais, instalações, performances e oficinas. Ao buscar conexões entre tradições culturais locais e tendências globais da arte urbana, o MURAL já contou com a participação de artistas como Nila Carneiro, Davi Caramelo, Éder Muniz, Rebeca Silva, Limpo, Devarnier Hembadoom, Pedro Marighella, Fael Primeiro, Marcos Costa, Anderson Santos, Stella Bosini, La Mona, Oliver Dórea, Dois Detalhes, Ramsés, Srt.As, Sirc, Isabela Seifarth, Zana Nacola, TarcioV e Maria Mariô.

Figura 63 - Projeto MURAL no Comércio



Fonte: Acervo pessoal

Figura 64 - Arte de @doisdetalhes no Comércio (Projeto MURAL)



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 65 - Arte de Limpo no Comércio (Projeto MURAL)



Fonte: Acervo pessoal

Figura 66 - Projeto MURAL no Comércio



Fonte: Acervo Pessoal

Esses três projetos - MUSAS, BTC e MURAL - atuaram, cada um à sua maneira, como dispositivos de reconfiguração territorial. Através da arte urbana, operaram deslocamentos simbólicos importantes nos bairros da Cidade Baixa, interferindo não só na aparência física dos espaços, mas também no imaginário que se constrói sobre eles. Suas ações inseriram esses territórios periféricos nas dinâmicas culturais da cidade, promovendo

uma cartografia alternativa que valoriza a diversidade, o protagonismo local e a potência criativa das margens.

Ainda que algumas ações tenham sido pontuais (BTC), e outras mais contínuas (MUSAS e o MURAL), o que se observa é a capacidade desses projetos de afetar direta ou indiretamente a forma como a Cidade Baixa é vista, por aqueles que vem de fora e por aqueles que vem de dentro dela. Ao transformar muros em discursos visuais e territórios em narrativas visíveis, esses projetos contribuem para romper estigmas, reforçar identidades e produzir outros sentidos de pertencimento e ocupação. Assim, evidencia-se que a arte urbana não apenas compõe a paisagem das Zeis, mas participa ativamente da sua reconfiguração política, social e simbólica.

Dessa forma, a presença desses projetos na Cidade Baixa dialoga diretamente com as hipóteses deste trabalho, que defende a arte de rua como elemento de transformação social, estética e simbólica das Zeis da capital baiana. Em uma região marcada pelo abandono estatal, pela precariedade e pelo apagamento histórico, o grafite e o picho aparecem como estratégias de reexistência, devolvendo voz e visibilidade à sujeitos e espaços marginalizados. Ao serem acolhidos, mesmo que brevemente, pelos muros da Cidade Baixa, esses projetos demonstram que a arte de rua não apenas ocupa, mas reivindica, ressignifica e transforma, seja a partir de um indivíduo ou de uma coletividade.

Além destes projetos, há ainda algumas outras iniciativas importantes que atravessam os territórios de toda a cidade, contribuindo para a valorização da arte urbana. O Salvador Grafita⁶⁸, lançado em 2005 pela Prefeitura de Salvador, foi uma das primeiras iniciativas institucionais a reconhecer e incentivar o grafite como expressão artística legítima. O projeto buscava transformar pichações desordenadas em intervenções artísticas, promovendo a inclusão social e oferecendo capacitação aos jovens em situação de vulnerabilidade.

Com ações como oficinas em escolas, mutirões de grafite e intervenções em praças e viadutos, o Salvador Grafita teve papel relevante na valorização da arte urbana durante a década de 2000, com mais de 60 escolas e creches da Rede Municipal de Ensino contempladas. Atuando em parceria com ONGs e instituições de ensino, o projeto colaborou para democratizar o acesso à arte, cultura e educação, especialmente entre jovens das periferias. Contudo, atualmente, encontra-se em descontinuidade e com pouca presença digital.

⁶⁸ Disponível em <https://projeto salvadorgrafita.blogspot.com/>. Acesso em 2025.

O Festival de Rua Salvador⁶⁹, criado em 2002 por Bernard M. Snyder e Selma Santos, consolidou-se como um importante evento de celebração das expressões artísticas urbanas e da democratização do acesso à cultura. A interação direta entre artistas e público é garantida com apresentações gratuitas de teatro, música, circo, dança e artes visuais em ruas e praças de Salvador e outras cidades do interior. Ao promover atividades em espaços públicos e valorizar a cultura de rua, o festival contribui para a ocupação artística da cidade e a aproximação entre arte e população, reforçando o direito à cidade como espaço de convivência e criação.

A 18ª edição do Festival de Rua ocorreu de 21 a 29 de março de 2025, com atividades em Salvador, Conceição do Almeida e Jequié. Durante esses dias, as ruas e praças das três cidades foram transformadas em palcos a céu aberto, recebendo espetáculos de música, dança, teatro, circo e artes visuais. Artistas de oito estados brasileiros e oito países participaram do evento, proporcionando uma rica troca cultural e artística. Enquanto uma iniciativa voltada à celebração das expressões artísticas urbanas, incluindo grafite, performances e teatro de rua, ao ocupar os espaços públicos com atrações artísticas gratuitas, aproximando população e arte, o festival promove o acesso à cultura e a valorização dos artistas locais de forma que o público reconhece nessa ação uma democracia que os alcança e legítima, contribuindo para o fortalecimento da cena de arte urbana.

O Arte Todo Dia⁷⁰, uma iniciativa da Fundação Gregório de Mattos (FGM), vinculada à Secretaria de Cultura do estado da Bahia (Secult), é voltado ao apoio financeiro de ações culturais de pequeno porte, com foco especial em artistas e coletivos iniciantes. Criado em 2014, o projeto se destacou por descentralizar recursos públicos e contemplar diversas linguagens artísticas em bairros periféricos da capital, estimulando a produção cultural local e a democratização do acesso à cultura. Apesar de seu impacto, o último edital do projeto foi lançado em 2022, o que levanta incertezas sobre sua continuidade.

Segundo a própria FGM, fomentar esse tipo de iniciativa é essencial para manter viva a potência criativa da cidade, que tem na cultura um de seus maiores símbolos e um importante atrativo turístico. O projeto reafirma o compromisso com a arte como parte do cotidiano das comunidades, promovendo inclusão, visibilidade e acesso em todas as regiões da capital baiana, reforçando a ideia da arte como um direito e a visão do cotidiano urbano enquanto uma experiência fértil para a criação e o encantamento.

⁶⁹ Saiba mais em <http://www.festivalderua.com>. Acesso em 2025.

⁷⁰ Saiba mais em: <https://fgm.salvador.ba.gov.br/arte-todo-dia/> e <http://www.credenciamentoartetododia.salvador.ba.gov.br/index.php/arte-todo-dia>. Acesso em 2025.

Por fim, destaca-se o Coletivo Pixa Mina, fundado em 2021 por mulheres artistas de Salvador, que utiliza a pixação e o grafite como formas de expressão política, resistência feminista e protagonismo de corpos dissidentes. Composto por sete integrantes fixas, o coletivo realiza intervenções urbanas que abordam temas como gênero, racismo e empoderamento feminino, promovendo visibilidade e protagonismo para mulheres cis, trans e corpos não binários na arte urbana. Além das intervenções urbanas, o coletivo realiza oficinas, workshops de grafite, breaking e poesia em comunidades periféricas, reforçando a arte como prática de cura, expressão e transformação social.⁷¹

Desafiando padrões estéticos e sociais, o coletivo contribui ainda com o rompimento de estigmas em torno da pixação e a promoção do protagonismo feminino no cenário da arte de rua. O Pixa Mina continua a atuarativamente na cena artística de Salvador, promovendo a visibilidade e empoderamento feminino por meio da arte urbana, sendo reconhecido por sua atuação marcante nos espaços públicos da capital baiana. Assim, o coletivo busca promover a autonomia e a liberdade de expressão por meio da *street art*, levando mensagens que questionam vivências e contam histórias.

Embora nem todos esses projetos atuem de forma contínua na Cidade Baixa, sua existência contribui para a construção de um ecossistema cultural mais amplo que influencia direta ou indiretamente esse território, já que influenciam a cena da arte de rua de diversas maneiras. As dinâmicas geradas por essas iniciativas alimentam uma rede de produção artística que ressignifica o espaço urbano como lugar de expressão popular, criando condições para que a arte de rua floresça também nos bairros historicamente marginalizados. Assim, ainda que algumas ações sejam dispersas no tempo e no espaço, todas colaboraram para um movimento coletivo mais amplo de afirmação cultural que alcança, mobiliza e inspira a Cidade Baixa em sua trajetória de resistência, memória e reinvenção territorial física e simbólica.

⁷¹ Saiba mais em:

https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2024/03/13/9706_projeto-de-hip-hop-na-periferia-de-salvador-tem-oficinas-de-grafite-breaking-e-poesia.html. Acesso em 2025.

CAPÍTULO 4: O LEGADO DA ARTE DE RUA PARA A ESTÉTICA VISUAL E DESENVOLVIMENTO SOCIAL DA CIDADE BAIXA

Ao longo deste trabalho, procuro entender de que forma o grafite e a pichação, enquanto expressões artísticas ligadas à arte de rua, atuam na reconfiguração do imaginário social e territorial das ZEIs da Cidade Baixa, em Salvador. A pergunta que orienta esta pesquisa, sobre de que modo essas práticas artísticas impactam visual, cultural e politicamente os territórios populares da Cidade Baixa, atravessa todos os capítulos anteriores, seja na contextualização histórica e social da região, seja na análise das disputas estéticas e simbólicas que envolvem o grafite e o picho, ou ainda na apresentação dos projetos culturais que fomentam essas práticas.

Neste quarto e último capítulo, busco agora nos aproximar de forma mais concreta dos efeitos que a arte de rua tem produzido nesse território. Em outras palavras, trata-se aqui de observar as marcas que o grafite e o pixo vêm deixando nos bairros da Cidade Baixa, tanto no que diz respeito à paisagem urbana, quanto em relação às práticas sociais, afetivas e identitárias de seus moradores.

Nos parágrafos seguintes, exponho alguns exemplos emblemáticos de intervenções artísticas realizadas em muros, fachadas e espaços públicos, destacando os sentidos que elas mobilizam e os modos como ajudam a construir um sentimento de pertencimento, orgulho e resistência. Dentre elas estão alguns murais que homenageiam figuras históricas e culturais da região e os grafites produzidos para lojas, casas e pontos comerciais.

Este percurso não busca esgotar a complexidade da arte de rua na Cidade Baixa, mas sim evidenciar o quanto ela vem se consolidando como uma força transformadora, capaz de afetar tanto a estética do lugar quanto as relações sociais ali construídas. Ao dar visibilidade a essas expressões, tantas vezes invisibilizadas, reafirmo também o seu valor enquanto linguagem legítima, viva e profundamente enraizada na cultura de territórios populares.

Para tanto, utilizo dos estudos de Gisele Nussbaumer e Adriana Santana (2019) para refletir também sobre como “os públicos são um elo fundamental da cadeia produtiva da cultura e fator determinante dos modos de produção e de consumo cultural vigentes em nosso país.” (NUSSBAUMER, SANTANA, 2019, p. 151). Dado que, as artes de rua que nasceram há algum tempo na CBX, foram recebidas por um público que hoje as atualiza e propaga na cena artística e cultural da Cidade Baixa, renovando seu aspecto político e social de mobilização e permanência na sociedade. Ainda que neste estudo a pesquisa se dê sobre o conceito de “público”, ele se faz elemento deste trabalho para entendermos que:

É pela cultura e pelas artes que se torna possível a formação de sujeitos capazes de inferir criticamente e transformar o contexto de “cultura de ódio” em que vivemos – em vez de reforçá-lo, como vimos no citado caso de censura às artes e em outros que vêm acontecendo em decorrência do atual momento político-cultural. Como escreve Maria Cristina Mata (2001, p. 187), “ser público no es una mera actividad; es una condición, un modo de existencia de los sujetos o, si se prefiere, un modo específico en el que se expresa su socialidad” (NUSSBAUMER, SANTANA, 2019, p.160)

Nesse sentido, reconhecer os públicos da arte de rua na Cidade Baixa como sujeitos ativos, que não apenas consomem, mas também produzem, reinterpretam e sustentam expressões artísticas da arte de rua que perdura na sociedade, é essencial para compreender o alcance transformador do grafite e da pichação nesses territórios. As intervenções urbanas analisadas revelam que a arte de rua não apenas colore muros, mas também convoca olhares, memória, identidade e pertencimento de forma crítica e política.

Ao legitimar essas práticas enquanto manifestações culturais potentes, capazes de tensionar lógicas de exclusão e de disputar sentidos no espaço urbano, reafirmamos também a importância de políticas públicas que valorizem as estéticas populares e ampliem o acesso à produção cultural. Além de que, é também através dessa arte política que estigmas e preconceitos podem ser diminuídos, quando do incentivo e legitimação da arte de rua não apenas nas margens da sociedade mas em todo o espaço que a circunda. Ou seja, a partir da arte de rua é possível transformar não só o espaço, mas, também, as relações, narrativas e os futuros possíveis daqueles que os habitam.

4.1 A transformação do território da CBX

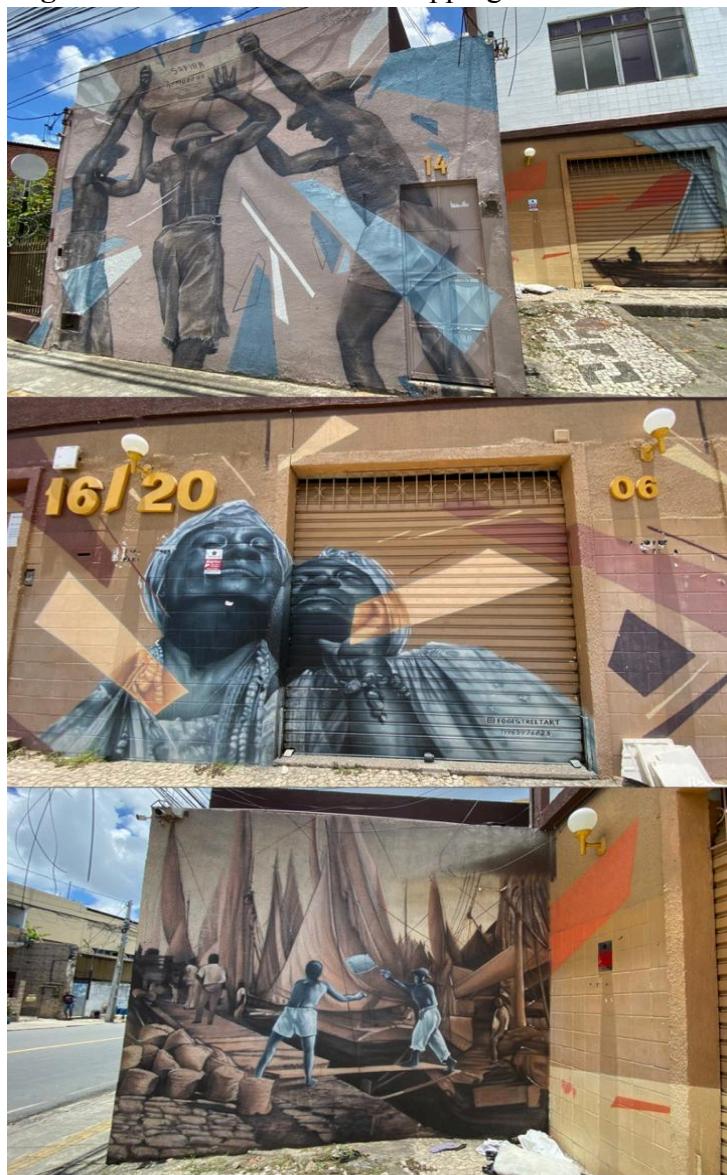
A arte de rua tem desempenhado um papel crescente e estratégico na reconfiguração estética, simbólica e social da Cidade Baixa. Nas últimas décadas, grafites e pichos passaram a ocupar com mais frequência as fachadas de residências, lojas, academias, salões de beleza, escolas, mercados e uma diversidade de estabelecimentos locais deste território. Esse movimento tem contribuído não apenas para modificar visualmente os bairros, mas também para consolidar um processo de valorização cultural e de fortalecimento da identidade comunitária.

Além das grandiosas homenagens a santa Dulce, muito do que se homenageia também na Cidade Baixa é a cultura dos pescadores, tão antiga e ancestral dentro desse território. A prática da pesca, ainda muito difundida na região, continua a ser um legado entre muitos moradores da CBX, sendo mais comumente praticada nas regiões do Monte Serrat, Boa

Viagem e Pedra Furada. Dessa forma, em muitos muros há de se ver desenhos sobre a pesca, o pescador, as bências e os festejos ligados a essa tradição.

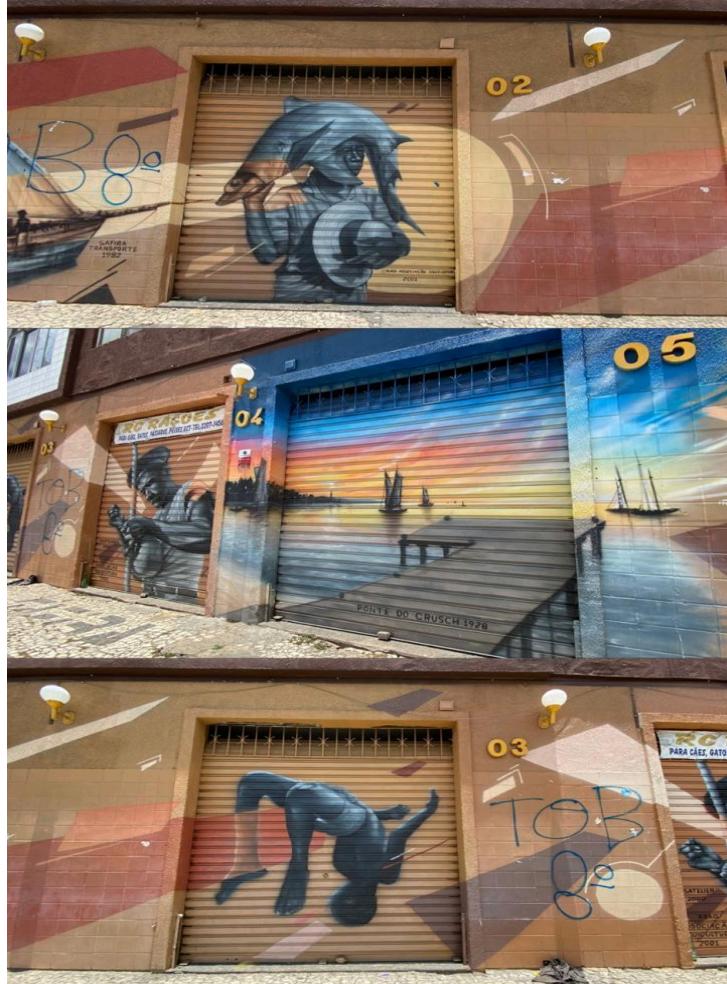
A fachada do Mini Shopping Safira, localizado na Ribeira, próximo à Praça da Madragoa, recebeu inúmeras artes que homenageiam o pescador, a cultura da pesca e a ancestralidade que se faz tão presente neste território. No entanto, suas lojas hoje encontram-se majoritariamente fechadas. Ainda assim, a permanência da arte nos muros do shopping funciona como lembrete visual da importância histórica e simbólica da pesca para o território.

Figura 67 - Grafite no Mini Shopping Safira na Ribeira



Fonte: Acervo e edição pessoal

Figura 68 - Grafite no Mini Shopping Safira na Ribeira



Fonte: Acervo e edição pessoal

Ao se espalhar por diferentes superfícies da paisagem urbana, a arte de rua tem ressignificado lugares e memórias. Muros antes considerados "vazios", paredes deterioradas ou fachadas sem acabamento, tornam-se agora plataformas de expressão coletiva. Essa ocupação estética tem contribuído para fortalecer o sentimento de pertencimento dos moradores, uma vez que eles passam a reconhecer a si mesmos, suas histórias e referências nos murais espalhados por suas comunidades. É a partir dessas expressões artísticas que se estabelece um diálogo com a própria história local, um diálogo que reforça a resistência, a dignidade e a riqueza cultural das populações que habitam esses territórios. Entretanto, como observa Nussbaumer e Santana (2019):

[...] somente é possível aproximar o público das artes do espetáculo com um investimento que parte do conhecimento efetivo sobre esses públicos e os contextos nos quais estão inseridos, ou seja, de um conhecimento anterior ao processo de recepção (Ibid.). Não basta que parte do público se identifique e se deixe levar por um enredo proposto, é preciso que o público tenha maior acesso à cultura e que a percepção de cultura como forma de distinção

dê lugar a uma percepção da cultura como exercício ou experiência de cidadania. (NUSSBAUMER, SANTANA, 2019, p. 155)

Ou seja, aproximar o público das artes exige um investimento que considere o conhecimento efetivo sobre esses públicos e os contextos nos quais estão inseridos. Não se trata apenas de expor uma obra, mas de criar conexões reais com os sujeitos que a experienciam. Isso reforça a ideia de que a arte de rua, quando emerge da vivência local, é apropriada pelos próprios moradores, ganhando mais força para mobilizar afetos, memórias e ações coletivas em prol de reivindicações e denúncias quanto ao abandono estatal daquele espaço.

Além disso, incentivar projetos e ações culturais que sejam produzidos e feitos pela e para a própria comunidade, é perceber as especificidades daquele território, ouvir e efetivar as vozes que dali surgem e gritam. É fato que projetos culturais impostos de fora, podem também agregar ao território, mas estes precisam antes conhecer e entender as demandas que se fazem inerentes àquele território, ao invés de desconhecê-las e ignorá-las ao incorporar seus projetos nessas localidades.

Quem a este território pertence sabe o quanto a arte e a cultura se fazem inerentes aos seus espaços. Para todos os lados há de se ver alguma referência a alguma grande figura, alguma grande luta, alguma grande conquista que faz parte da história desse lugar. A resistência ao abandono e ao preconceito, o cuidado com os seus e a busca sem fim para geração de retorno para a comunidade, seja ela artística, educativa e/ou social-econômica também é um objetivo constante. É uma tentativa incessante de causar reconhecimento, criar um imaginário em que a comunidade se reconheça e entre para a luta. É transmitir uma mensagem que pode ser interpretada e compartilhada por e entre todos.

Essa produção simbólica, contudo, não está isenta de tensões. Existe uma hierarquia da cultura que privilegia a chamada “alta cultura” e que prevalece nas políticas públicas contribuindo para o silenciamento ou a deslegitimização de expressões populares, como aponta Nussbaumer e Santana (2019):

[...] além de conceber a cultura de maneira hierárquica, privilegiando algumas concepções (alta cultura, cultura erudita), levou a uma segunda problemática: a suposição de que “basta haver o encontro (mágico) entre a obra (erudita) e o público (indiferenciado) para que este seja por ela conquistado” (BOTELHO, 2007, p. 172), equação que logo se mostrou inválida. Em oposição a esse paradigma, surge o da democracia cultural que, em vez de pensar o acesso à cultura e às práticas culturais em termos de desigualdades, observa-os em termos de diferenças, tendo “por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências” (Id., 2001, p. 82). (NUSSBAUMER, SANTANA, 2019, p. 156)

Sabendo-se que se faz necessário observar que existem diferentes práticas culturais e diferentes formas de acessá-las, a arte de rua nas Zeis da Cidade Baixa se alinha à lógica da democracia cultural ao favorecer a expressão de subculturas particulares e permitir que estas se desenvolvam culturalmente. O que se dá a partir de suas próprias necessidades e referências, resultando em um maior engajamento e fruição dentro da comunidade quando esta fala e ouve através de suas próprias vozes e insurgências.

Apesar de que, ao mesmo tempo em que a arte de rua denuncia a ausência de políticas públicas e tensiona os limites da atuação institucional, ela é frequentemente convocada a exercer um papel conciliador, funcionando como uma espécie de mediação simbólica que suaviza os efeitos do abandono, sem, no entanto, enfrentar suas causas estruturais. Essa contradição revela o risco de que o grafite e o picho sejam utilizados corriqueiramente apenas como ferramentas de “embelezamento” urbano que suavizam precariedades territoriais. Além disso, a popularização do grafite, sozinha, não dá conta de eliminar os conflitos políticos e simbólicos que atravessam a arte de rua.

Nesse contexto, os desafios para a formação de públicos e a democratização cultural, embora percebidos, ainda não foram de fato enfrentados. Como explica Nussbaumer e Santana (2019):

Se a consciência da necessidade de um maior investimento na inclusão e formação de novos públicos trouxe grandes desafios para o campo da cultura, situação potencializada pela perspectiva da democracia cultural e pelo entendimento da acessibilidade como um direito fundamental dos indivíduos, o fato é que esses desafios não foram ainda devidamente enfrentados. (NUSSBAUMER, SANTANA, 2019, p. 159)

Ao alertar que a consciência sobre a importância da inclusão e da formação de novos públicos não tem se traduzido em ações estruturantes, a fala de Nussbaumer e Santana (2019) contribui para evidenciar o quanto relevante seria essa consciência para o desenvolvimento de territórios como a Cidade Baixa, onde há um explícito déficit de políticas culturais de base, capazes de articular educação, cultura, arte e cidadania, quando da compreensão do acesso enquanto um direito fundamental.

O picho, então, continua a ser alvo de criminalização e apagamentos seletivos, mesmo quando divide o mesmo espaço físico com o grafite. Isso evidencia como a legitimidade dessas expressões ainda está profundamente marcada por disputas de classe, linguagem e aceitação institucional. Em geral, a arte “agradável” ou “palatável” é rapidamente absorvida pelos discursos oficiais, enquanto a arte “incômoda” - mais provocativa, transgressora ou marginal - segue sendo silenciada ou removida.

Figura 69 - Grafite no final de linha da Massaranduba



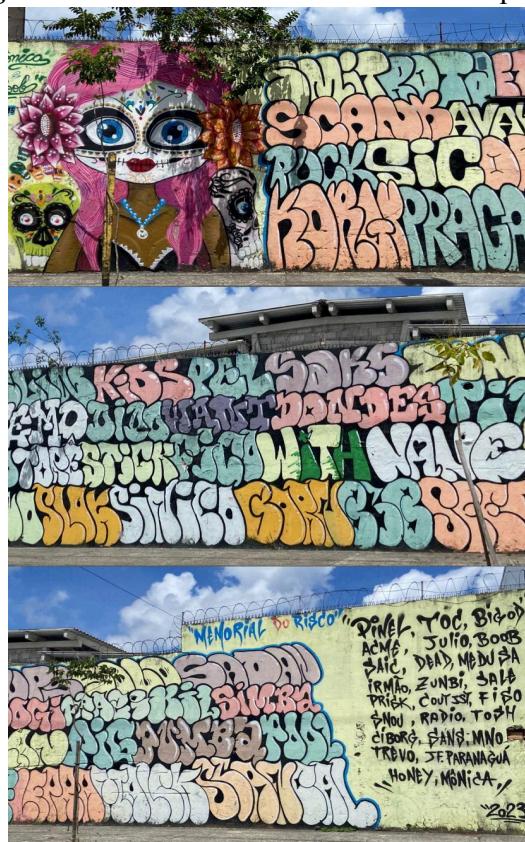
Fonte: Acervo Sage

Figura 70 - Grafite e Pixaçao no Uruguai



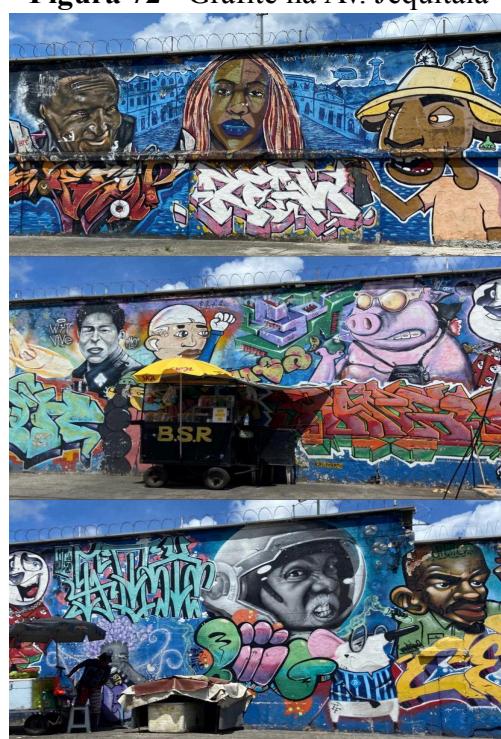
Fonte: Acervo pessoal

Figura 71 - Memorial do Risco na Av. Jequitaia



Fonte: Acervo e edição pessoal

Figura 72 - Grafite na Av. Jequitaia



Fonte: Acervo e edição pessoal

Esse processo seletivo se relaciona diretamente com a crítica de Nussbaumer e Santana (2019, p. 160) de que:

Os diversos investimentos realizados nos últimos anos no sentido de promover uma maior aproximação entre público, obras ou espaços culturais muitas vezes servem apenas para justificar a existência de instituições culturais ou atender à sua demanda por resultados numéricos, representados pela exigência de uma quantidade mínima de “público visitante/participante”. Também vale a pena refletir, nesse sentido, até que ponto espetáculos baseados na repetição de valores conservadores continuam sendo encorajados, produzidos e direcionados para um público amplo da cultura, enquanto aqueles que abordam questões sociais mais complexas ou de cunho político são reservados a uma pequena elite intelectual, a um público considerado capaz de absorvê-los. (NUSSBAUMER, SANTANA, 2019, p. 160)

Ao questionar o incentivo à produção e à circulação de espetáculos com valores conservadores, ela aponta que aqueles que abordam temáticas mais complexas e políticas são apresentados apenas para aqueles considerados "intelectualmente preparados". No entanto, é preciso perceber também que há manifestações de cunho crítico e social que advém da periferia através da arte de rua, por exemplo, que engajam aqueles que não são considerados elite, mas, sim, periféricos, encontrando uma arte que conversa diretamente com suas experiências de vida.

Portanto, ainda que não seja feita para a elite, essa arte - de rua - se abastece de denúncias e reivindicações sociais que complexificam a sua aparição dentro da cidade, legitimando o fazer artístico e a compreensão apurada daqueles que fazem parte desse território. Na Cidade Baixa, esse contraste se expressa por todos os cantos: enquanto grafites coloridos e harmoniosos são celebrados, os pichos - mais diretos, urgentes, incômodos e políticos - seguem sendo alvo de apagamento e repressão pelo estado, apesar de conversarem diretamente com seu público-alvo, a comunidade. Essa seletividade revela que a disputa não é apenas estética, mas política, e que os muros da cidade seguem sendo palcos de resistência e legitimação.

A presença da arte de rua nas fachadas comerciais também tem promovido impactos concretos no cotidiano dos bairros da Cidade Baixa. Alguns comerciantes relataram que, após a realização de murais, o número de visitantes aumentou, bem como a percepção de segurança e cuidado com o espaço. Isso evidencia que o grafite, mais do que uma intervenção artística, pode se tornar um dispositivo de revitalização urbana, contribuindo social e economicamente sobre aquele espaço. Para além da dimensão simbólica, há um impacto prático e visível: a arte gera movimento, atrai olhares, ativa economias locais e transforma a paisagem em um atrativo identitário e cultural.

Contudo, é preciso problematizar também os limites dessa valorização simbólica. A arte de rua, mesmo quando vindas dos próprios moradores, pode ser facilmente cooptada por políticas de "embelezamento" urbano que ignoram a precariedade cotidiana vivida nessas ZEIs. Em um cenário onde faltam saneamento básico, segurança e equipamentos públicos de cultura e lazer, a estética não pode ser tratada como solução substitutiva. A permanência e circulação das obras não garantem, por si só, mudanças estruturais. Ao contrário, em muitos casos, elas convivem com os mesmos problemas que buscam denunciar: apagamentos, abandono e marginalização.

Figura 73 - Grafite no Instituto Nacional de Combate ao Racismo, Ribeira



Fonte: Acervo pessoal

Figura 74 - Grafite na lateral da Academia Smart Fit, Ribeira



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 75 - Fachada de Auto Escola no Bonfim



Fonte: Acervo pessoal

Figura 76 - Fachada de Casa no Bonfim



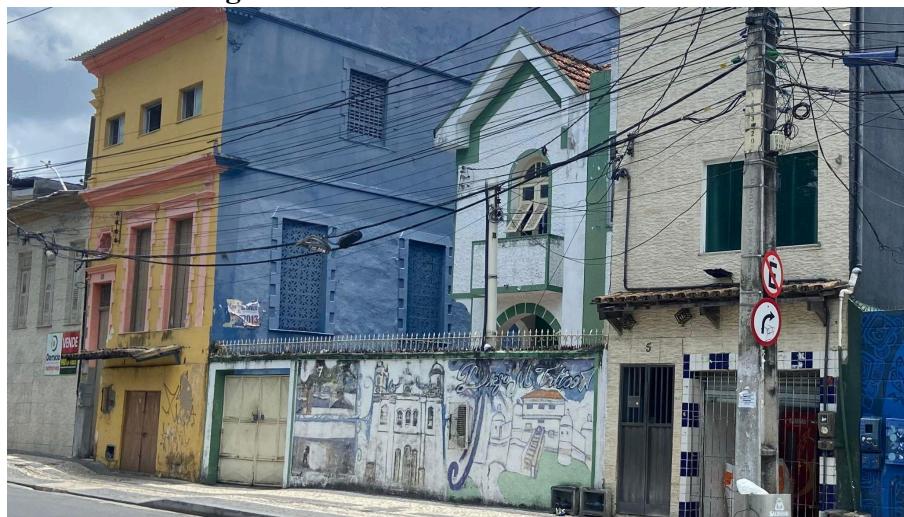
Fonte: Acervo pessoal

Figura 77 - Fachada de Casa no Caminho de Areia



Fonte: Acervo pessoal

Figura 78 - Fachada de Casa no Bonfim



Fonte: Acervo pessoal

A cada nova pintura ou intervenção visual⁷², a Cidade Baixa vai sendo redesenhada por seus próprios moradores e artistas, que, com tinta e afeto, desafiam o abandono institucional e reinventam a paisagem de seus bairros. Assim, a arte de rua se firma como uma linguagem de luta, cuidado e pertencimento, provocando reflexões sobre o que é arte, onde ela pode estar, quem pode fazê-la e quem pode acessá-la. Nesse contexto, grafite e picho não são apenas ações de interferências estéticas, mas também políticas, pois rompem silêncios, recontam histórias e ampliam as fronteiras da cidade para aqueles que foram por ela tão subjugados e negligenciados historicamente.

Ainda que esse redesenho simbólico do território represente uma ação potente e emancipadora, ele precisa ser sustentado por políticas públicas comprometidas com a democratização do acesso à cultura, à educação e à participação cidadã. A potência transformadora da arte de rua não se esgota na intervenção estética, ela exige a criação de condições concretas para que os sujeitos periféricos possam não apenas ocupar espaços culturais, mas também produzir cultura em seus próprios termos. Nesse sentido, é importante considerar que:

[...] A parceria com a educação é um caminho, assim como o reconhecimento da influência familiar, o investimento na cultura da infância, em acessibilidade e em iniciativas de formação e mediação cultural. É preciso que outros públicos, incluindo aqueles que vêm se destacando neste momento a partir da afirmação de suas identidades e diferenças, se tornem protagonistas na criação e produção cultural, e não apenas no consumo, como vem acontecendo em alguns espaços culturais independentes." (NUSSBAUMER, SANTANA, 2019, p. 160)

⁷² Acesse o link do drive criado para unificar o registro das artes de rua encontradas na Cidade Baixa durante o mapeamento. Disponível em: https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1PPYHZ_64BuXYE-5KPg9pE9BUysmujhLS. Essa pasta poderá ser acessada apenas após permissão, portanto, caso tenha interesse, basta solicitar o acesso via link.

Essa observação reforça a hipótese de que, para que a arte urbana tenha impacto real e duradouro nos territórios populares, ela precisa estar articulada à práticas educativas, à redes comunitárias e à políticas de fomento cultural que respeitem as especificidades dos sujeitos e contextos locais. Não basta promover o grafite como linguagem visual reconhecida se os artistas continuam enfrentando obstáculos estruturais para se profissionalizarem, exporem seus trabalhos ou viverem da sua produção.

Destaco ainda que as artes espalhadas por este território são infinitas, porém, optei por dar destaque aqui àquelas que mais se distanciam da arte tradicional e mais se aproximam de uma arte tradicionalmente marginalizada, com expressões muito particulares da arte de rua. No Comércio, por exemplo, há muitas artes na lateral dos prédios (**Figuras 63, 64, 65 e 66**), entretanto, seus traços assumem formas que ainda dialogam com uma arte que é naturalmente mais aceita socialmente, diferentemente das artes que são evidenciadas nesta sessão, como forma de contribuir com a visibilidade e aceitação destas enquanto movimentos artísticos legítimos e pertinentes.

O grafite e o picho, portanto, atuam não só como linguagens visuais, mas também como tecnologias de construção de território. Nas Zeis da Cidade Baixa, onde as ausências do Estado se expressam em infraestrutura precária e abandono sistemático, a arte urbana aparece como um gesto autônomo de ocupação, reconstrução e resistência. Ao ocupar paredes, ela reivindica o direito à memória, à representatividade e à existência em uma cidade historicamente desigual.

As consequências do que essa arte pode transmitir são infinitas e diferentes para cada olhar, coração, classe e estilo de vida. Em cada indivíduo que interage com uma obra, será acesa uma faísca diferente. Mas o objetivo é um só: tocar as pessoas. Fazê-las pensar. Enxergar. É esta finalidade que faz a luta durante o percurso valer a pena para esses(as) artistas. Tornar o espectador sensível e afetuoso para com a arte de rua contribui não só para os sonhos desses(as) artistas, mas, especialmente, para um imaginário coletivo que reconheça o valor do trabalho artístico como profissão, como linguagem, como ferramenta de transformação democrática.

4.2 A transformação no imaginário social do indivíduo

Para este tópico foi necessário o contato com alguns artistas. Para tanto, escrevi um questionário⁷³ sobre o qual estes artistas deveriam me responder via áudio ou da forma que lhes fosse mais satisfatória. No entanto, após contatar alguns artistas, recebi muitas mensagens negativas e até pedidos de pagamento para que pudesse ceder então as respostas ao questionário. A justificativa de tamanha negação e indisposição a contribuir com o trabalho foi justamente a desconfiança sobre o retorno, sobre o abuso que já sofreram com outras pesquisas que nada receberam em troca e sobre o medo de serem mais uma vez usados apenas como objetos, números, dados e não receberem o devido reconhecimento como pessoas, artistas, moradores e trabalhadores.

Portanto, apesar de ter entrado em contato com mais de 10 artistas, dentre eles Bigod, Maria Mariô, Nova, Júlio Costa e outros, não consegui tantas histórias quanto gostaria. Apesar de ter a intenção de divulgar, contar suas trajetórias, expor suas críticas, denúncias, credibilizar suas artes, eu não poderia ultrapassar uma barreira que é extremamente válida: a dúvida sobre o que farão de fato com o nosso trabalho.

Como forma de demonstrar o interesse genuíno de compartilhar essa arte e essas histórias com uma Salvador que é tão preenchida por isso, utilizo-me da experiência e desenvolvimento de dois jovens artistas nascidos e criados nesse território - Sopro e Sycon. Busco então, a partir de suas histórias, observar como o grafite e o picho têm operado como práticas de resistência, transformação simbólica e construção de identidade no território das Zeis da CBX. Ainda que sejam vozes singulares, as falas desses artistas revelam padrões e experiências comuns aos sujeitos periféricos que constroem outras formas de narrar a cidade e o próprio futuro.

Como abordado ao longo da pesquisa, parto aqui da hipótese de que o grafite e o picho, ao se espalharem pela paisagem urbana da Cidade Baixa, contribuem para uma reconfiguração do imaginário social e territorial desses bairros populares. Mais do que linguagem estética, a arte de rua torna-se uma ferramenta política, afetiva e comunicacional. Nesse sentido, as falas de Sopro e Sycon evidenciam como esses artistas se compreendem não apenas como produtores de imagem, mas como comunicadores sociais, agentes de sensibilização coletiva e críticos da desigualdade urbana. Sycon, 23 anos, afirma que a “arte de rua tem o poder social de movimentar, de comunicar com diferentes pessoas, diferentes

⁷³ Acesse o link do drive para ter acesso ao questionário que foi elaborado para os artistas de rua. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/1vf6zb2bGw54UAvOAoDTCrz81i_WnBjuiCYXqjodUgSo/edit?usp=sharing. Esse documento poderá ser acessado apenas após permissão, portanto, caso tenha interesse, basta solicitar o acesso via link.

nichos, e saber usar isso é de suma importância. É saber se comunicar. É ser comunicador.” (SYCON, 2025).

Mesmo que ainda jovens e imaturos no ramo da arte de rua, eles seguem tentando desaguar sua expressão artística - banhada de referências absorvidas na CBX - não apenas na Cidade Baixa, mas em toda a Salvador. Enquanto moradores e atuantes na Cidade Baixa, as entrevistas com esses personagens contribuem para validar o argumento de que gerar frutos para o seu território, social, cultural e simbolicamente falando, é ser porta-voz dos seus, ser conhecido e reconhecido através de uma arte que os acolhe e legítima, revolucionando toda uma perspectiva cultural e social que atravessa aquela localidade e aqueles sujeitos.

Sopro, 25 anos, destaca a importância da arte como canal de expressão e influência entre os(as) jovens da comunidade. Ele conta que a cidade baixa serviu para dar frutos de referência para a arte que gostaria de fazer um dia, quando ainda criança, e aquilo que gostaria de ser um dia. Sua maior inspiração e referência, desde pequeno, é o artista Bigod. Para ele, poder hoje estar fazendo tanto no ramo do grafite, e ainda por cima no lugar que ele sempre viveu e foi influenciado pelo grafite de outros artistas locais, faz ele acreditar que ele pode também influenciar outros(as) jovens. Conseguir fazer da sua arte referência um dia, é o seu desejo na tentativa de que esses(as) novos(as) jovens possam ser também afetados(as) e influenciados(as) por uma arte que os acolha, por uma rua que os acolha e abra novos caminhos para suas trajetórias, transformando esse sistema em um ciclo de fomento natural à arte de rua, ou melhor, em um efetivo círculo de cultura (XAVIER; XAVIER, 2015). Uma das maiores conquistas que ele tem hoje é, então, poder inspirar os amigos. É saber que o que ele está produzindo está incentivando e sendo reconhecido pelos seus.

Essa função formadora da arte urbana, presente na trajetória de Sopro, evidencia como o grafite opera também como um dispositivo pedagógico nas ruas. Ao olhar para sua própria infância e reconhecer nas marcas do território as referências que mobiliza, o artista aponta para a potência da *street art* como formadora de novas gerações. Esse processo de influência, que começa pela observação e culmina no desejo de expressão, revela como o grafite e o pixo cumprem um papel que vai além da estética ou da denúncia: eles abrem horizontes de possibilidade para juventudes historicamente silenciadas. É a partir do gesto de “fazer sua letrinha”, como diz Sopro, que se constrói uma rede de afetos e inspirações, abrindo caminhos para outras existências artísticas periféricas. Por isso ele diz:

Eu tô aqui, eu sou isso aqui e é isso aqui; vou fazer minha letrinha, vou escrever algumas paradas e é isso. É colocar para as pessoas verem, pensarem. As pessoas sempre vão olhar e

pensar alguma coisa ou tirar alguma foto e mostrar para alguém, para um menininho quem sabe, e nessa a criança já olha, já se inspira pra fazer algo...o objetivo é transmitir o que eu sinto através dos meus desenhos e servir de influência para outras pessoas. (SOPRO, 2025)

A melhor parte é, então, a troca de ideias, conhecer novas pessoas e artistas, fazer networking, expandir os horizontes, ser tocado por essa conexão e se inspirar para novos projetos porque “intenção a gente sempre tem, romper a barreira da invisibilidade e dar um viés de confirmação para nós mesmos”, explica Sopro (2025). É assim que ele busca causar nas pessoas qualquer coisa ao longo do dia, uma sensação, uma inquietação, um sentimento, um pensamento, um afeto, uma foto, porque, apesar de qualquer revolução, a intenção é aparecer. “Eu busco reconhecimento e não julgamento. Um elogio. Ao invés de um grito para assustar, um grito para incentivar” (SOPRO, 2025). Sycon também diz que a sua arte deve ter por iniciativa gerar inquietação porque uma arte sem fundamento não é nada. “Nem sempre é pra agradar quem vê; nem sempre é pra você olhar e achar bonitinho; às vezes é pra dar aquela pulguinha atrás da orelha e você repensar um pouco sobre as coisas”. (SYCON, 2025).

Ao afirmar que deseja provocar inquietação com sua arte, ambos os artistas aproximam suas práticas da dimensão que Hall (2016) atribui à linguagem: não como espelho da realidade, mas como campo de disputa por significados. Ao pintar nas ruas dos bairros onde cresceram, eles recriam o espaço público como lugar de memória e pertencimento, revertendo a lógica de apagamento e invisibilidade historicamente imposta às ZEIs e aos seus moradores.

Como tantos outros artistas, poder optar unicamente pela arte é sempre um caminho muito difícil dado que a necessidade de se manter, manter os seus e manter a sua casa, é sempre uma prioridade. Sopro é na maior parte de seu tempo auxiliar administrativo, na tentativa de trazer algum retorno financeiro fixo para sua casa, ainda que o seu sonho seja viver inteiramente da arte. Sycon também passa por uma situação semelhante: ele é auxiliar de obra, ou atua com qualquer “bico” que conseguir, na maior parte do seu tempo, a fim de atender as demandas de sua casa e sua família.

Esse é um cotidiano comum entre artistas periféricos. Mesmo que não possam obter com este emprego o amor e a satisfação de quando estão a fazer a sua arte, um emprego formal se apresenta como uma opção que é, na maioria das vezes, mais que necessária. As experiências de Sopro e Sycon evidenciam, então, as consequências da ausência de um reconhecimento institucional efetivo e reforçam uma das críticas centrais deste trabalho: a valorização simbólica da arte de rua não tem sido acompanhada de uma valorização

econômica e estrutural, sobre a arte e sobre o artista, especialmente quando estes são periféricos.

A gente que começou assim do nada, a gente não tem muita renda pra começar e o material de pintura é caro pra caralho. A gente se junta com os amigos do jeito que dá, cada um compra uma latinha, compra um galão e vamos pra rua. A gente não recebe apoio de ninguém então é tudo da gente pra gente. E aí a gente vai produzindo do jeito que dá, né. A gente corre pra uns mutirão, que é um mural que a galera chama e a gente vai fazendo do jeito que dá. (SYCON, 2025)

Sycon, por sua vez, reforça a arte como instrumento de denúncia. Ele relata que o aumento da precariedade urbana - como a violência, a ausência do Estado e a repressão policial - intensifica sua vontade de pintar, de ocupar os muros com mensagens de motivação e protesto. Sopro também expõe que seu incentivo maior é fazer as pessoas pensarem sobre as coisas, sobre os problemas do cotidiano. Ele ainda explica que essa arte “existe para incomodar certos tipos de pessoas. Ela é mais aceita nas redes sociais, dentro da sua própria bolha e com um público mais jovem” (SOPRO, 2025).

Suas práticas artísticas dialogam diretamente com a noção de “intencionalidade de disputa” proposta por Hercog et al. (2022), segundo a qual as expressões culturais periféricas não são apenas reações, mas formas autônomas de enfrentamento e reinvenção de mundo, e, portanto, de cidade. Sopro diz que o descaso estatal e os problemas estruturais da cidade baixa “são ruins para a sociedade, mas são um incentivo para a nossa arte” (SOPRO, 2025). Afinal, “essa arte parte disso, são manifestações; é um grito para avisar a própria prefeitura que a gente tá aqui, que é pra incomodar mesmo” (SOPRO, 2025). É uma metalinguagem própria, é se aproveitar dessas situações e fazer delas oportunidades de denúncia sobre a própria situação. Para Sycon, essa produção também é uma ferramenta de voz, de denúncia. É dessa forma que esses artistas questionam o governo pelo povo, através das ruas, porque:

Realmente o descaso tem sido muito grande com a cidade baixa em si, em relação a muita coisa como ao âmbito cultural, saneamento básico, tudo, tudo, tudo. Mas isso só aumenta a nossa vontade de fazer mais e mais. De questionar mais, de apontar mais, de falar mais, de fazer mais arte. (SYCON, 2025)

Ou seja, se essa arte é questionadora e causadora de reflexões, então o descaso político reflete no aumento da sua produção. As falas dos dois artistas também ajudam a aprofundar uma outra hipótese desta pesquisa: a arte de rua, ao intervir na paisagem das Zeis, não apenas comunica uma nova estética, mas também reconstrói a forma como os moradores se veem e

são vistos. Quando Sycon afirma que suas obras são como “frases motivacionais que inspiram as pessoas a continuar” (SYCON, 2025), ele aponta para o poder da arte em reconfigurar subjetividades. A arte se torna um espelho possível, um sinal de que existe arte, cultura e potência mesmo nos territórios historicamente marginalizados e continuamente associados à violência. Portanto, é essencial que os públicos historicamente marginalizados deixem de ser vistos apenas como receptores e se tornem protagonistas nos processos de criação e produção cultural, evidenciando seu potencial enquanto comunicadores e agentes sociais promotores de reivindicações e denúncias coletivas.

Figura 79 - Grafite de Sopro na Cidade Baixa



Fonte: Acervo pessoal de Sopro

Na tentativa de fazer das suas artes um refúgio do cotidiano para seus receptores, Sycon criou uma banca - da qual Sopro também faz parte - com outros amigos grafiteiros e pixadores: “DMV” (como pode ser visto em preto, ao lado esquerda da imagem, na **Figura 79**), que significa “dias melhores virão”. “Os locais onde eu assino DMV, são locais que eu acho que precisam dessa motivação. A gente precisa desse olhar mais artístico e de ver o mundo com mais esperança na periferia.” (SYCON, 2025). A ideia do “DMV”, inclusive, surgiu com a vontade de fazer um grande mural, na rua em que ele mora. Mas essa vontade ainda não se realizou.

Eu acho que sempre que as pessoas passassem e fossem trabalhar elas iriam olhar aquilo ali com um olhar de inspiração; é como uma frase motivacional que a gente vê no Instagram e se sente confiante a encarar o mundo. É isso que eu quero passar com a minha arte, dar confiança para o povo ir atrás e tentar. Além de ser também uma reafirmação para mim mesmo de que eu vou conseguir algo com isso, eu vou colher os frutos disso com fé em Deus. Eu luto por isso. Não é fazer por fazer, é conhecer o movimento, entender, saber o que você quer passar. (SYCON, 2025)

Sycon diz também que muitas de suas inspirações vem do pixo que ele encontra na cidade baixa. Ele explica que isso acontece porque, para ele, a cidade baixa tem muito mais pixador do que grafiteiro, fato que ele notou ao percorrer outros cantos de Salvador e encontrar muito mais grafite do que pixo. O que acaba por difundir ainda mais as “personas”⁷⁴ e os “bombs”⁷⁵ (estilos de grafite conforme as **Figuras 79 e 80**, respectivamente) pela cidade, ao mesmo tempo que faz o pixo ser mais específico para as margens de Salvador. Ele ainda ressalta que “nem todo pixador é um grafiteiro, mas todo grafiteiro já foi um pixador” (SYCON, 2025).

Além disso, o artista explica que a CBX agrega um valor maior a sua arte porque é o seu ponto de inspiração, é a sua base de referências, é “um lugar onde todo canto que eu olho eu consigo ver muita beleza e posso trazer um pouco dessa inspiração para as minhas artes.” (SYCON, 2025). Essa fala de Sycon exemplifica que promover a arte de rua em territórios marginalizados contribui para a formação de novos(as) jovens artistas, tendo ainda outros(as) jovens como referência (círculo de fomento), mas, também, contribui para que as pessoas dali reconheçam as belezas de seus territórios e corpos com mais afeto a partir da representatividade e do reconhecimento da sua potência cultural.

Figura 80 - Grafite de Sycon e outros na Massaranduba



Fonte: Acervo pessoal de Sage

⁷⁴ Figuras ou representações, muitas vezes retiradas da cultura popular ou criadas pelo próprio artista, que aparecem em obras de arte de rua. Esses personagens podem ser figuras humanas, animais, criaturas fantásticas ou até mesmo representações abstratas de ideias, sendo utilizados pelos grafiteiros para expressar suas ideias, narrativas e identidade visual.

⁷⁵ Uma tag com letras gordas e simples, sendo um estilo de grafite feito de forma mais rápida e simples, geralmente com 2 ou 3 cores.

Ao perceber a movimentação das pessoas, o que elas falam, como elogiam, como conversam com eles, Sycon sente que na maioria das vezes as pessoas curtem o grafite, curtem o seu trabalho. “Tem pessoas que chegam até nós e conversam, pedem pra gente fazer fachadas de lojas, de casas, fazer desenhos e tal” (SYCON, 2025). Ao relatar essas abordagens, Sycon revela outra face importante da *street art*: o acolhimento comunitário e a empatia que a arte de rua é capaz de gerar entre os moradores. A recepção positiva por parte de muitos, que os convidam para pintar fachadas e estabelecimentos, mostra como o grafite e o pixo têm conquistado espaços afetivos na paisagem local. O reconhecimento por parte da própria comunidade é um contraponto à estigmatização sofrida por esses artistas em outros espaços sociais. Isso reforça a ideia de que a arte urbana nas ZEIs não é apenas uma forma de expressão, mas uma prática cultural que fortalece os laços de pertencimento, constrói redes de cuidado e promove legitimidade simbólica entre os seus.

Apesar de haver também, claro, aqueles que “não gostam, não compreendem muito bem, não entendem o que são aquelas letras, aqueles nomes” (SYCON, 2025). Além ainda da represália policial, que se traduz em um medo constante, que se faz praticamente inerente enquanto parte de uma estrutura de controle que marca os corpos e os territórios periféricos.

A gente tem sempre que ficar muito atento a isso porque do mesmo jeito que pode vir uma pessoa que gosta, pode vir uma pessoa de lá que não gosta tanto e pode vir com ideias de fazer o mal. Então o medo ele sempre existe e a gente tem que estar sempre atento, porque nem sempre são boas as intenções.” (SYCON, 2025)

A repressão policial, aqui, se apresenta como manifestação direta de um preconceito histórico e institucionalizado contra a juventude negra e periférica. Mesmo sendo artistas, são percebidos como suspeitos - uma suspeição que adere à pele e ao gesto, como nos lembra Chauí (2006) ao discutir os mecanismos de exclusão no espaço urbano. O espaço da cidade, portanto, não é oferecido igualmente para todos: há corpos que podem circular livremente e há aqueles que, mesmo armados apenas de tintas e ideias, precisam justificar sua presença. Sycon e Sopro enfrentam esse abismo simbólico com suas latas de spray, desafiando o olhar normativo com cada traço que deixam nos muros da cidade.

No entanto, as entrevistas também trazem elementos que tensionam uma leitura ingênuas ou romantizadas da arte urbana. Ambos os artistas relatam as dificuldades financeiras para comprar materiais, a falta de apoio institucional e os riscos enfrentados nas ruas, inclusive com a polícia. A arte de rua, embora potente, não é suficiente para transformar as estruturas desiguais da cidade. Quando Sycon fala sobre os mutirões de grafite e a necessidade

de participar deles para que se possa continuar produzindo, diante da falta que cada artista possui individualmente, de forma financeira, ele reforça o argumento de que a arte nas Zeis segue sendo sustentada por redes informais e afetivas, e não por políticas públicas consistentes.

Por fim, as entrevistas revelam que grafite e picho seguem sendo campos de disputa, denúncia e reivindicação dentro da cidade. Embora ambos dialoguem com o cotidiano e com o território, o grafite tem conquistado maior aceitação institucional, enquanto o pixo continua sendo criminalizado e alimentado apenas pelas margens da sociedade. Sycon reconhece esse descompasso, ao mesmo tempo que reafirma o pixo como linguagem política potente que “toca na ferida e bota pra pensar” (SYCON, 2025).

Em resumo, o que se extrai dessas entrevistas é a confirmação de que a arte de rua na Cidade Baixa atua como instrumento de transformação social, mas também carrega contradições. Ela amplia o imaginário sobre o que é arte, quem pode produzi-la e acessá-la e onde ela pode ser encontrada. Mas, sem políticas públicas consistentes, corre o risco de ser cooptada ou esvaziada de seu potencial crítico. Sem incentivo, elas correm o risco de serem permanentemente vistas como uma arte marginal, violenta e não legítima.

Sopro e Sycon nos mostram que a arte é, ao mesmo tempo, denúncia e sonho, enfrentamento e desejo de permanência. É uma luta constante entre vencer dificuldades estruturais e financeiras e não sucumbir ao preconceito e abandono social e político. São vozes que falam de um território que resiste também a partir da arte de rua, permitindo a expressão de uma esperança coletiva para as Zeis da cidade baixa nas suas telas de concreto.

A partir das falas de Sopro e Sycon, é possível reconhecer como o grafite e o pixo operam como práticas que não apenas denunciam, mas também projetam futuros possíveis. Esses jovens artistas constroem, com suas experiências e obras, pontes entre memória, denúncia e desejo. O desejo de serem vistos, reconhecidos e respeitados, mas, também, o desejo de transformação: da rua, do bairro, das trajetórias. Suas narrativas, então, confirmam a hipótese de que a arte de rua nas Zeis da Cidade Baixa é mais do que um gesto estético: é *um movimento de reconfiguração simbólica, afetiva e política* de um território historicamente marginalizado e negligenciado.

Essa reconfiguração se dá em múltiplas camadas. A camada da resistência, quando denunciam o abandono e a repressão. A camada do pertencimento, quando se reconhecem e são reconhecidos por sua comunidade. E a camada da transformação, quando despertam nos

mais jovens a vontade de também ocupar a cidade com seus traços e expressões, e na comunidade uma nova visão sobre si mesmos e sobre seus espaços de vivência. Como afirmam Hercog et al. (2022), essas práticas são intencionais e politicamente significativas - além de reativas, são também inventivas. A arte de rua, nas mãos de sujeitos periféricos, é também produção e visão de mundo.

Retomando Stuart Hall (2016), que percebe a linguagem como campo de disputa, é possível afirmar que o grafite e o pixo são formas de linguagem urbana que disputam os significados atribuídos à Cidade Baixa. Eles reconfiguram o território a partir de dentro, rasurando os estigmas da criminalização e inscrevendo outras narrativas nas paredes da cidade. Narrativas de luta, mas também de beleza, sonho, representatividade e permanência.

Em síntese, a arte de rua na CBX contribui de forma profunda para a transformação social, estética e simbólica das Zeis, como propõe a pergunta central deste trabalho. A partir das experiências de Sopro e Sycon, é possível perceber que a arte urbana produz novos sentidos de si - enquanto indivíduos - e do território - enquanto espaço de expressão cultural e artística -, amplia a imaginação coletiva e confronta a invisibilidade imposta à periferia. Ela é, ao mesmo tempo, denúncia e abrigo, enfrentamento e esperança. É uma forma legítima de comunicação e existência nos interstícios da cidade, naquela fenda que as pessoas insistem em não ver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo investigar de que maneira o grafite e o pixo, enquanto expressões da arte de rua, contribuem para a transformação simbólica, social e estética das Zeis da Cidade Baixa de Salvador. A partir dessa proposta, buscou-se compreender como essas práticas operam não apenas como manifestações estéticas, mas como ferramentas de denúncia, pertencimento e resistência nos territórios populares. O ponto de partida foi a constatação de que a arte urbana, nascida das margens, atua na disputa por visibilidade e significado em uma cidade profundamente marcada pela desigualdade, o que nos permitiu entender como essas práticas reconfiguram o imaginário urbano e os modos de existência dos sujeitos e dos territórios marginalizados.

O caminho metodológico e teórico adotado permitiu mapear, inicialmente, a realidade social e urbana das Zeis da Cidade Baixa, marcadas por uma desigualdade estrutural, negligência estatal e apagamentos históricos. Em seguida, foi possível identificar como o grafite e o pixo emergem como linguagens contra-hegemônicas, que rompem com estigmas, denunciam a ausência do Estado e afirmam identidades periféricas, negras e juvenis. A análise de projetos culturais e ações comunitárias revelou que, mesmo com a ausência de políticas públicas consistentes, há forte mobilização autônoma em torno da arte urbana como ferramenta de transformação social e simbólica. Também foi possível refletir, a partir das contribuições teóricas de autores como Stuart Hall (2016), Chauí (2006), Hercog et al. (2022), Nussbaumer e Santana (2019) e Albinati (2010), e das entrevistas com artistas locais, como Sopro e Sycon, sobre o papel da arte na disputa por significados, pela visibilidade e pela permanência.

Assim, no capítulo 1, apresentou-se a Cidade Baixa como território marcado pela desigualdade urbana e pelo abandono estrutural do Estado. As Zeis foram discutidas como espaços de interesse social que, embora reconhecidos juridicamente, carecem de políticas públicas efetivas. No entanto, também se discutiu sobre o conceito de arte de rua, evidenciando como esses territórios resistem: pela cultura, pela arte e pela força simbólica de seus moradores.

Já o capítulo 2 foi dedicado a apresentar o grafite e o pixo enquanto ferramentas sociais, explicando suas origens, distinções e significados políticos. Ao exibir a arte de rua presente na CBX, buscou-se desconstruir os estigmas que pairam sobre essas linguagens e apresentar as disputas em torno da legitimidade e da criminalização, situando-as como expressões de denúncia, pertencimento e resistência, principalmente entre jovens periféricos.

No capítulo 3, foram apresentadas as principais instituições públicas de ensino e projetos culturais que fomentam o grafite e o pixo na Cidade Baixa, com destaque para o MUSAS, o BTC e o MURAL. Sobre o fomento nas escolas, evidenciou-se como a presença da arte de rua contribui para a ressignificação do ambiente escolar e para o fortalecimento da autoestima e identidade dos estudantes. Já os projetos culturais evidenciam a potência de iniciativas que articulam arte, educação e transformação social, ainda que enfrentem limites diante da ausência de políticas públicas estruturantes e efetivas.

Já o capítulo 4 aprofundou a discussão sobre política cultural e desenvolvimento territorial e subjetivo dos sujeitos daquele lugar, apresentando uma transformação que se faz visual, enquanto territorial, mas, também, social, enquanto transformadora do imaginário social dos indivíduos que integram aquele espaço. Assim, foram apresentados diversos espaços que tiveram interferência da arte de rua em seus muros e como estes espaços e essas ações culturais são importantes ferramentas de valorização e reconhecimento da arte e dos(as) artistas que vem da periferia de Salvador.

Também foi analisado neste capítulo a atuação de dois artistas periféricos da CBX - Sopro e Sycon - como forma de investigar, a partir de suas falas e vivências, como a arte de rua interfere no imaginário social, na construção de pertencimento, no desenvolvimento da juventude e na luta por reconhecimento da arte e dos(as) artistas de rua. Suas experiências confirmam que o grafite e o pixo são formas legítimas de comunicação e resistência, capazes de provocar inquietações, construir vínculos e inspirar novas trajetórias. A partir dessas reflexões, foi possível analisar criticamente a falta de reconhecimento institucional das manifestações culturais das periferias e propor um olhar que valorize a mediação cultural como forma de garantir o direito à cidade, à arte e à cultura em sua totalidade.

Dessa forma, a pesquisa apresenta que a arte urbana na CBX é capaz de reconfigurar o imaginário sobre as Zeis: muda a forma como os sujeitos se veem e como veem o próprio território. Além de mudar também a forma como aqueles que vêm de fora percebem aquele território. A arte de rua presente nesses espaços desafia os discursos hegemônicos que associam as periferias à carência ou à violência e reposiciona esses espaços como territórios de produção estética, memória e potência coletiva, ainda que a carência de estrutura e políticas efetivas se faça presente. Nesse sentido, grafite e pixo não apenas ocupam a cidade: eles a reinventam a partir de outras perspectivas, narrativas e corpos.

Além disso, a pesquisa revelou que a ausência de políticas públicas culturais efetivas não impedi a produção artística: pelo contrário, impulsionou formas de criação autônomas, coletivas e afetivas, sustentadas por redes informais de apoio. A repressão policial, o

preconceito estrutural e a criminalização da arte feita nas margens seguem sendo obstáculos reais, mas também são denunciados pelos próprios artistas, que se posicionam como comunicadores sociais e agentes de transformação.

Os resultados da pesquisa, então, confirmam as hipóteses levantadas: a arte de rua nas Zeis da Cidade Baixa funciona como ferramenta de denúncia contra a negligência estatal, mas também como forma de afirmação identitária e construção simbólica do território. Ela reconfigura o olhar sobre esses espaços, tanto de quem os habita quanto de quem os observa de fora, e transforma a maneira como os sujeitos periféricos se veem, se expressam e se conectam com a cidade.

Como perspectivas futuras, é fundamental pensar em políticas públicas que reconheçam a arte de rua como expressão legítima e estruturante da cultura urbana. É necessário sair do campo da tolerância seletiva e avançar para o reconhecimento efetivo, com ações que envolvam financiamento, visibilidade e proteção legal, respeitando a autonomia e a linguagem dos(as) artistas. É necessário garantir não apenas espaços para a arte, mas condições para que os(as) artistas periféricos(as) possam viver dela com dignidade. Alternativas possíveis incluem a ampliação de editais específicos para arte urbana periférica, programas de formação voltados para as juventudes das Zeis e a integração de artistas locais em projetos de revitalização urbana, sem perder de vista o caráter crítico e insurgente dessas práticas.

Concluir este trabalho é, então, reconhecer que a arte de rua, ao surgir das margens, transforma, portanto, o espaço, o olhar e os próprios sujeitos. Sopro e Sycon não são apenas artistas da CBX, são exemplos vivos de como a arte pode ser caminho, abrigo e horizonte de aspiração. A CBX, por sua vez, deixa de ser apenas território de carência para afirmar-se também como território de potência cultural e simbólica.

Assim, apesar de todos os desencontros com as políticas de incentivo, com a visão sobre o que é arte, quem pode fazê-la e onde ela pode ser encontrada, esse território continua resistindo e crescendo, cultural e artisticamente. E é nesse reconhecimento que reside a verdadeira reconfiguração do imaginário. Encerrar este trabalho é também afirmar que a arte de rua na Cidade Baixa é resistência, linguagem, denúncia e afeto. É uma prática coletiva que transforma concreto em tela, muro em manifesto, bairro em território de afirmação e comunidade em ferramenta de transformação. É, antes de tudo, uma forma de existir no mundo e de reivindicar, com cores, traços e coragem, o direito de existir e de permanecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, CHIMAMANDA. **O perigo de uma única história.** YouTube, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em: 2024.

ALBINATI, Mariana Luscher. **Assistir, entrar em cena ou roubar a cena? – Políticas culturais no território de Alagados (Salvador-BA).** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8683>. Acesso em: 2025.

ARTE SEM FRONTEIRAS. **Artista visual Eder Muniz: Calangos.** 2023. Disponível em: <https://artesemfronteiras.com/artista-visual-eder-muniz-calangos/>. Acesso em: 16 janeiro 2025.

BANKSY. *Wall and Piece*. Londres: Random House, 2005.

BACELAR, Jorge. **Notas sobre a mais velha arte do mundo.** 2002. Universidade da Beira Interior, BOCC. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-notas-mais-velha-arte-mundo.html>. Acesso em: 2025

BENO, Pedro; MOTTA, Maria. **Zeis já afirma luta de direito à cidade na UFBA.** Revista Jaé – Agência Experimental de Comunicação e Cultura, n. 5, p. 4–8, 2022. Disponível em: https://issuu.com/agenciadoresexperimentais/docs/revista_ja_-_diagrama_o_final1/14. Acesso em: 25 out. 2024.

BONFIM, Carlos; HERCOG, Bruna Pegna. **Comunicação com CEP: convites para seguir comunicando(-nos) (breve ensaio sobre comunicação, emergências e movimentos).** Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales, v. 7, n. 12, p. 155–166, 2019.

BONFIM, Carlos; HERCOG, Bruna; FRANÇA, Natureza e VIEIRA, Verena. **Rumo a uma epistemologia das quebradas: ativismos culturais para além da resistência.** PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, v. 12, n. 22, p. 245–269. 2022.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é método Paulo Freire.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos, 38).

BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê.** São Paulo: Arquipélago Editorial, 2016.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cidadania cultural: o direito à cultura.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Escritos de Marilena Chauí – O que é cultura?** YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw>. Acesso em: 25 out. 2024.

COSTA, Luizan Pinheiro da. **Grafite e pixação: institucionalização e transgressão na cena contemporânea.** Encontro de História da Arte, Campinas, v. 3, p. 1–17, 31 dez. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/eha.3.2007.3676>. Acesso em: 2025.

D'ANDREA, Tiarajú. **Por que a periferia foi fazer arte?**. Revista Cultura e Periferia, 2014. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/8629_CULTURA+E+PERIFERIA. Acesso em: 15 jun. 2024.

DE ALMEIDA, Renato Souza. **Cultura de periferia em movimento**. Revista Cultura e Periferia, 2014. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/8629_CULTURA+E+PERIFERIA. Acesso em: 06 jul. 2024.

FÔLEGO, Thais. **Todos os olhos em mim: protagonismo jovem, negro e periférico no Hip Hop de Salvador**. *FALA!*, 23 set. 2023. Disponível em: <https://festivalfala.org.br/2023/09/23/todos-os-olhos-em-mim-protagonismo-jovem-negro-e-periferico-no-hip-hop-de-salvador/>. Acesso em: 25 nov. 2024.

G1. **Estudantes caem em buraco em via na Bahia e ficam feridos**. G1 Bahia, 8 ago. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2024/08/08/acidente-buraco-estudantes-bahia.ghtml>. Acesso em: 16 jan. 2025.

GOMES, Brenda; ROCHA, Bruna; GUIDO, Gabrielle e SILVA, Rosana. **Teimosos e insistentes: projetos culturais resistem nas periferias de Salvador**. Alma Preta, 2023. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/teimosos-insistentes-projetos-culturais-resistem-periferias-salvador/>. Acesso em: out. 2024.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

LASSALA, Gustavo. **Em nome do pixo: a experiência social e estética do pichador e artista Djan Ivson**. 2014. 102 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2554#preview-link0>. Acesso em: 2025.

MAIA, Pedro Henrique Nascimento. **O letrado baiano e a cultura da pixação em Salvador (BA)**. Anais do XIX ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, v. 19, 2024. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-699/152438.pdf>. Acesso em: 2025.

MELO, Sara. **Santa Maria da Feira: a função das artes de rua para a definição e projecção de uma política cultural local**. In: Actas dos Ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia: Sociedades Contemporâneas - Reflexividade e Ação. 2004.

METRO1. **Repórter Metrópole: Inaugurada no fim de 2020, orla da Boa Viagem já está em petição de miséria**. YouTube, 21 de nov. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cu6lTEzvPsU>. Acesso em: 02 jan. 2025.

PIMENTEL, Gabriela Sousa Rêgo; BOMFIM, Natanael Reis; SANTANA, Jeanne Lopes. **Redes de coletivos de jovens periféricos e práticas socioeducativas**. Sisyphus – Journal of Education, v. 9, n. 3, p. 30–55, 2021.

RISK UNDERGROUND. **Entrevista com Cripta Djan**. Blogspot, 2012. Disponível em: <https://riskunderground.blogspot.com/2012/11/entrevista-cripta-djan.html>. Acesso em: 2025.

SANTANA, Adriana Alves; NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. **Públicos e “não públicos” da cultura e das artes.** Sala Preta, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 151–170, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156288>. Acesso em: 2025.

SANTANA, Jamile; BONFIM, Carlos; CERQUEIRA, Rool; JESUS, Valdeck Almeida de. **Salvador > saraus: quilombismos.** In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía (org.). Literatura e periferias. Porto Alegre: Zouk, 2019. p. 213–228.

SOPRO. Entrevista via *Whatsapp* concedida à autora. Jan. de 2025. Salvador-BA.

SOUZA, Luana. **Na contramão do afeto: histórias e trajetórias afetivas de mulheres negras.** 1. ed. Salvador: Pinaúna Editora, 2021.

SYCON. Entrevista via *Whatsapp* concedida à autora. Fev. de 2025. Salvador-BA.

XAVIER, Juarez Tadeu de Paula; XAVIER, Patrícia Alves de Matos. **Ler, interpretar e agir: um círculo de cultura fora do eixo.** Razón y Palabra, n. 89, 2015.