



Universidade Federal da Bahia – UFBA

Instituto de Geociências – IGEO

Programa de Pós-Graduação em Geografia - POSGEO

MIRELA SILVA FERREIRA

**LEITURA GEOARTÍSTICA DAS GRAFIAS URBANAS TECIDAS
NA PAISAGEM SOTEROPOLITANA DO RIO VERMELHO**

Salvador — Bahia
2025

MIRELA SILVA FERREIRA

**LEITURA GEOARTÍSTICA DAS GRAFIAS URBANAS TECIDAS
NA PAISAGEM SOTEROPOLITANA DO RIO VERMELHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação
em Geografia do Instituto de Geociências da
Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito para
obtenção do grau de Mestre em Geografia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva

Salvador — Bahia
2025

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária de
Ciências e Tecnologias Prof. Omar Catunda, SIBI – UFBA.

F383 Ferreira, Mirela Silva

Geoleitura da paisagem-grafite soteropolitana do Rio
Vermelho. / Mirela Silva Ferreira. – Salvador, 2025.

150 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Auxiliadora da Silva.

Dissertação (Mestrado em Geografia - POSGEO) –
Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências, 2025.

1. Leitura geográfica. 2. Geoleitura. 3. Arte na paisagem
urbana - Rio Vermelho (Salvador, BA). 4. Grafite. I. Silva, Maria
Auxiliadora da. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

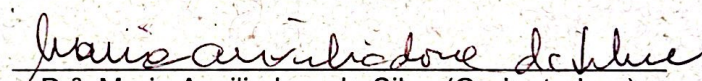
CDU 911.375(813.8)

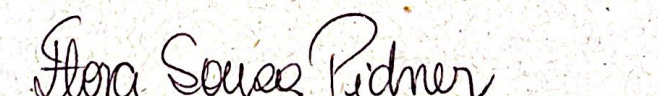
MIRELA SILVA FERREIRA

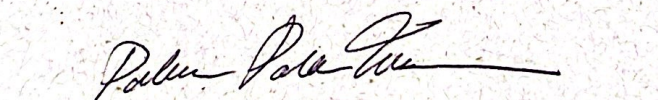
Trabalho final apresentado a Universidade Federal da Bahia, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

Salvador, 28 de julho de 2025.

BANCA EXAMINADORA


Dr^a. Maria Auxiliadora da Silva (Orientadora)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)


Dr^a. Flora Sousa Pidner
Instituto Federal de Alagoas (IFAL)


Dr^a. Patricia Ponte de Freitas
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA)

*A **ela**, que me ofertou a vida e me guia como farol sereno. Minha mestra, minha fortaleza, meu afeto cotidiano. Presença constante que me acolhe com ternura e sabedoria. Eterna inspiração de coragem, doçura e inteligência. Exalto-te sempre, por cada gesto de cuidado, por cada esforço silencioso e por acreditar em mim mesmo nos dias em que duvidei.*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Bahia, por permitir a continuação do meu acesso ao conhecimento e a entrada no Mestrado;

A CAPES, pelo apoio da produção acadêmica através da concessão de bolsas de pesquisa para o Mestrado;

Aos professores do POSGEO/UFBA pela disponibilidade acadêmica, pelos valiosos ensinamentos e aconselhamentos científicos;

À Professora e Orientadora Maria Auxiliadora da Silva, pela amizade sincera, por todos os ensinamentos compartilhados, trocas enriquecedoras, apoio incondicional, acolhimento generoso, disponibilidade, gentileza e confiança depositada ao longo desta caminhada;

Aos Coordenadores, Professores e Colegas do Grupo de Pesquisa Produção do Espaço Urbano (PEU), pelo conhecimento compartilhado, experiências vividas e acolhimento acadêmico;

As Professoras Patrícia Ponte e Flora Pidner, por me acompanharem nos meus primeiros passos dados na Geografia e Arte, na Graduação e agora no Mestrado, me ensinando os melhores caminhos com muita leveza e sabedoria;

À Quel Silveira, Galvão, Bigod, Julio, TarcioV, Marcos Costa e Lee²⁷ pelos conhecimentos e narrativas compartilhadas em oficinas e rodas de conversa coletiva, enriquecendo esta pesquisa com novas perspectivas e reflexões;

Aos amigos Karol, Bruno, Maria, Gi, Val, Mauro e Cláudia, por todo o apoio emocional, parceria, abraços, conselhos, sentimentos sinceros e palavras de incentivo ao longo desta jornada;

À família, minha fonte de boas energias, carinho, compreensão, companhia constante e incentivos para manter o foco;

À Deus, pela luz que guia cada passo desta jornada, renovando minha fé e permitindo que este caminho fosse trilhado com propósito e determinação.

The Building of the Ship

*“Build me straight, O’ worthy Master!
Stanch and strong, a goodly vessel,
That shall laugh at all disaster,
And with wave and whirlwind wrestle!*

[...]

*Our hearts, our hopes, our prayers, our tears,
Our faith’s triumphant o’er our fears.”*

Henry Wadsworth Longfellow (1869)

FERREIRA, Mirela Silva. LEITURA GEOARTÍSTICA DAS GRAFIAS URBANAS TECIDAS NA PAISAGEM SOTEROPOLITANA DO RIO VERMELHO. 2025. 150f. Dissertação – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo principal fazer leituras geográficas a partir do grafite soteropolitano, que ocupa muros, fachadas e superfícies, deixando suas grafias gravadas na paisagem do bairro do Rio Vermelho, localizado na Soterópolis baiana. Nesse sentido, buscou-se compreender a conexão entre o grafite, a arte urbana e a pichação, as principais características que dão forma ao estilo soteropolitano, além de conhecer alguns dos seus criadores e coletivos. Para isso, os dados foram fundamentados por meio de estudo e consulta em diversas fontes bibliográficas, registros fotográficos, referências sugeridas por grafiteiros(as) e outros pesquisadores, bem como na participação ativa em rodas de conversas, oficinas e eventos organizados por quem faz a cena acontecer. Dessa forma, as *geoleituras* desenvolvidas ao longo da pesquisa, resultam da interseção entre a ciência geográfica e o grafite soteropolitano, articulando-se com os estudos urbanos e se aprofundando nas reflexões sobre cidade, espaço urbano e paisagem. Essa abordagem permite não apenas compreender o grafite como manifestação expressiva da paisagem urbana, mas também analisá-lo enquanto uma prática que tensiona fronteiras simbólicas e dialoga com aspectos artísticos, políticos e culturais presentes no espaço urbano.

Palavras-chave: Geoleituras. Espaço urbano. Grafite soteropolitano. Rio Vermelho.

FERREIRA, Mirela Silva. A GEOARTISTIC INTERPRETATION OF URBAN INSCRIPTIONS WOVEN INTO THE SOTEROPOLITAN LANDSCAPE OF RIO VERMELHO. 2025. 150 pages. Master's thesis – Federal University of Bahia, Salvador, 2025.

ABSTRACT

This study aims to conduct geographic analyses based on graffiti in Salvador, which adorns walls, surfaces, and facades, leaving its inscriptions embedded in the landscape of the Rio Vermelho neighborhood, located in the city of Salvador - state of Bahia. The research seeks to examine the connections between graffiti, urban art, and *Pichação or Pixo*, identify the defining characteristics of graffiti in Salvador, and explore the work of its key artists and crews. The study is based on data collected through bibliographic research, analysis of photographic records, references suggested by graffiti artists and other authors, as well as participation in discussion forums, workshops, and events organized by members of the graffiti community. The geographic readings developed throughout this research emerge from the intersection between geographic science and the graffiti in Salvador, engaging with urban studies and deepening reflections on landscape, urban space, and the city. This approach not only interprets graffiti as an expressive manifestation of the urban landscape but also examines it as a social practice that challenges symbolic boundaries and engages with artistic, political, and cultural dimensions of urban space.

Keywords: Georeading. Urban space. Graffiti in Salvador. Rio Vermelho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Imagem “Abaixo à Ditadura e Fora Ditadura”.	38
Figura 2 -	Imagem “Fora Ditadura”.	38
Figura 3 -	Alex Vallauri e a bota em São Paulo.	40
Figura 4 -	Registro de grafias no Centro Histórico de Salvador.	43
Figura 5 -	Fotografias “Pixação, o grito calado diante da injustiça, a voz Scank.	44
Figura 6 -	<i>Screenshot</i> da postagem no <i>Instagram</i> .	44
Figura 7 -	Grafias artísticas no Campus de Ondina da UFBA.	47
Figura 8 -	Fábrica de Papel da Bahia em 1946.	61
Figura 9 -	Intervenções na Unidade de Conservação dos Barris.	73
Figura 10 -	Pluralidade de grafias na Estação da Lapa.	73
Figura 11 -	Estética de intervenção grafitada.	79
Figura 12 -	<i>Screenshots</i> da divulgação da oficina no perfil do <i>Instagram</i> .	99
Figura 13 -	Registro da Oficina em progresso.	100
Figura 14 -	Diferenciações nos estilos do grafite.	101
Figura 15 -	<i>Screenshot</i> da divulgação do evento no perfil do <i>Instagram</i> .	103
Figura 16 -	Vista da <i>Só Shape</i> para o Largo de Santana.	104
Figura 17 -	Esculturas no Largo de Santana - Rio Vermelho.	105
Figura 18 -	Vista da <i>Só Shape</i> , Salvador - BA, obtida no <i>Google Street View</i> .	106
Figura 19 -	Espaço interno da <i>Só Shape</i> durante o evento “Pixação é Cultura”.	107
Figura 20 -	Intervenções no espaço interno da <i>Só Shape</i> .	108
Figura 21 -	Espaço interno da <i>Só Shape</i> .	109
Figura 22 -	<i>Screenshots</i> da divulgação do bate-papo.	110
Figura 23 -	Localização do Museu Tempostal.	110
		112

Figura 24 -	Roda de conversa “ <i>Graffiti e Street Art: Produção, Disciplina e Mercado</i> ”.	113
Figura 25 -	Primeiros momentos da Oficina “Mulheres no <i>Graffiti</i> ”.	115
Figura 26 -	Intervenção coletiva “Viva às Minas no <i>Graffiti</i> ”.	117
Figura 27 -	Resultado da intervenção coletiva “Viva às Minas no <i>Graffiti</i> ”.	118
Figura 28 -	Registros do Cabuloso Atelier de Arte e Cultura.	119
Figura 29 -	Registros do Espaço Arte Afro Urbana, situado no <i>Shopping</i> Bela Vista.	120
Figura 30 -	Caps e experimentações com tintas em <i>spray</i> .	121
Figura 31 -	Práticas, experimentações e resultados no Cabuloso Atelier.	122
Figura 32 -	Folheto do Projeto “Tem Arte nas Ruas”.	123
Figura 33 -	Introdução da Oficina de Grafite com TarcioV e KBÇA.	124
Figura 34 -	Experimentação da técnica de pintura com tinta em <i>spray</i> .	125
Figura 35 -	Intervenções do “Projeto Tem Arte nas Ruas” no bairro do Curuzu.	126
Figura 36 -	Intervenções do “Projeto Tem Arte nas Ruas” no bairro do Curuzu - II.	127
Figura 37 -	Esquema visual da metodologia de campo adotada.	129
Figura 38 -	Registros do mapeamento fotográfico pelo bairro do Rio Vermelho.	130
Figura 39 -	Grafias no Rio Vermelho registradas no ano de 2024.	131
Figura 40 -	Grafias no Rio Vermelho registradas no ano de 2025.	134
Figura 41 -	Pluralismo de intervenções artísticas do Rio Vermelho.	135

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	Estilos e características do grafite.	48
Tabela 2 -	Núcleos iniciais do Rio Vermelho.	53
Tabela 3 -	Evolução dos núcleos do Rio Vermelho (aprox. 1960).	58
Tabela 4 -	Publicações no site da Secretaria Municipal da Educação de Salvador que façam menção às ações do Projeto Salvador Grafita.	83
Tabela 5 -	Quadro de visitas ao bairro do Rio Vermelho no ano de 2024.	130
Tabela 6 -	Quadro de visitas ao bairro do Rio Vermelho no ano de 2025.	133

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
UFBA	Universidade Federal da Bahia
POSGEO	Programa de Pós-Graduação em Geografia
Dr.	Doutor
Dra.	Doutora
SSA	Salvador
PEU	Produção do Espaço Urbano
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
EUA	Estados Unidos da América
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
USP	Universidade de São Paulo
Ltda	Limitada
BA	Bahia
art.	Artigo

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	16
1. INTRODUÇÃO	18
1.1 JUSTIFICATIVA	23
1.2 PERCURSO METODOLÓGICO	24
2. PENSAMENTOS INICIAIS	27
2.1 Ponto de partida geográfico	28
2.2 (Re)conhecendo caminhos	32
3. ORIGENS: O BAIRRO DO RIO VERMELHO E O GRAFITE SOTEROPOLITANO	49
3.1 Rio Vermelho: contexto histórico e desenvolvimento urbano	50
3.2 Um bairro em transformação frente a vocação artístico-cultural	62
3.3 Grafite soteropolitano: Início e Atualidade	67
4. GEOLEITURAS: DIÁLOGOS E POTENCIALIDADES EM AÇÃO	87
4.1 Diálogos entre a Geografia e a Arte	87
4.2 Potencialidades em ação	93
5. RED RIVER: PERCEPÇÕES EM MOVIMENTO	97
5.1 Vivências e Experimentações com quem faz a cena em Salcity	97
5.2 Formas, traços e cores nas ruas do Red River	128
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
7. REFERÊNCIAS	137
8. ANEXOS	146

“Eu estava realmente procurando inventar em vez de simplesmente expressar-me”

“O grande problema era o ato de escolher. Tinha de eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia que o elegemos, mas para sempre, e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio...”

Marcel Duchamp

Fotografias autorais das frases expostas de Marcel Duchamp sobre o ready-made (1915) no Museu de Arte Contemporânea da Bahia (2025).

Sobre o ready-made, Duchamp ousou desafiar a arte tradicional, ao questionar qual o papel do artista, além de tensionar a definição sobre o termo “obra de arte”.

APRESENTAÇÃO

A ideia desta pesquisa surgiu de forma natural, ainda nos últimos meses da graduação, quando comecei a trilhar o caminho entre a Geografia e a Arte, tendo a fotografia como ponto de partida. Foi nesse período que fui apresentada a essa fascinante e densa possibilidade de pesquisa dentro da ciência geográfica, que despertou em mim o desejo de refletir sobre as manifestações artísticas presente nas ruas e sua relação com a cidade que habito.

Naquele momento, eu e um grupo de amigas nos reunimos para frequentar atividades artísticas e culturais espalhadas por Salvador, explorando espaços de criação e reflexão. Essas experiências proporcionaram encontros únicos com diferentes expressões urbanas, ampliando minha percepção sobre as dinâmicas do grafite, suas narrativas e suas marcas nos espaços públicos e privados. Em uma dessas andanças, descobri uma casa cultural (atualmente, fora de funcionamento) aberta ao público, que promoveu diversas mostras de curtas-metragens e exposições fotográficas produzidas por artistas independentes a partir de suas vivências nas ruas da cidade.

Cada evento era uma nova oportunidade de aprofundar meu olhar sobre a cena urbana local, observar interações, ouvir histórias e dialogar diretamente com aqueles(as) que fazem a cena acontecer. O espaço efervescente de trocas e debates reforçou minha curiosidade e impulsionou o desejo de compreender mais profundamente as dinâmicas que envolvem o grafite, não apenas enquanto uma manifestação, mas também como um vetor comunicativo que se insere no cotidiano de Salvador e altera sua paisagem formal.

No entanto, à medida que o interesse crescia, as incertezas também surgiam. Seria possível construir essa investigação mantendo o rigor científico da análise geográfica? Como articular as subjetividades desses gritos silenciosos que ecoam pelas ruas, com as metodologias de investigação geográfica, sem perder a essência de ambos? E se, ao tentar trazer o grafite para o campo da Geografia, algo essencial se perdesse no processo? Essas questões me acompanharam durante o processo de pesquisa, tornando-se não apenas desafios, mas também estímulos para continuar explorando esse caminho, buscando formas de construir uma abordagem que respeitasse tanto a ciência geográfica quanto a potência expressiva do grafite nas ruas de Salvador.

No meio dessas incertezas, tive a oportunidade de conhecer a Profa. Dra. Patrícia Ponte, do curso de Geografia que havia retornado ao corpo docente da instituição onde me formei. Seu retorno coincidiu com um evento de recepção acadêmica, no qual apresentou sua tese de doutorado, que abordava justamente o diálogo entre a Geografia e o grafite. Sua pesquisa, além de trazer fortes contribuições para os estudos e pesquisa da ciência geográfica, também reconhecia o grafite como parte da dinâmica da cidade, um elemento criador de espaços e capaz de dialogar com múltiplas camadas da paisagem urbana.

Ao conhecer esse trabalho, que interagiu diretamente com as manifestações que estão e pertencem às ruas, senti que minha vontade de estudar o tema, que aos poucos havia ficado em segundo plano, foi resgatada com força. Mais do que um interesse pessoal, percebi que existia um campo fértil de investigações acadêmicas que me permitiriam fazer essa articulação com a ciência geográfica de forma metodologicamente consistente. Foi então que enxerguei na pós-graduação a possibilidade de aprofundar esse caminho e explorar ainda mais o que a Geografia e a Arte têm a oferecer. Vi nesse percurso uma oportunidade não apenas de aguçar e refinar meu olhar, mas também de compreender como conduzir cientificamente uma pesquisa que promove essa interlocução, respeitando tanto os fundamentos da Geografia quanto as múltiplas camadas simbólicas que atravessam as práticas do grafite.

Assim brotou a motivação para este estudo, que logo floresceu quando a proposta foi aceita, consolidando-se como um caminho acadêmico possível e, mais do que isso, necessário. A aceitação da pesquisa não apenas validou o interesse inicial, mas também abriu espaço para novas reflexões e desafios que foram se desenhando ao longo do percurso. Mantendo o tom orgânico com que a proposta se revelou a mim, novas questões surgiram ao longo da pesquisa, expandindo as inquietações iniciais e aprofundando os questionamentos sobre a relação entre a Geografia e o grafite. Cada etapa do processo trouxe novas camadas de significado, demandando ajustes metodológicos e ampliação do olhar sobre o objeto de pesquisa.

Essas indagações foram fundamentais para moldar o que hoje se concretiza neste trabalho, sustentando um estudo denso em nuances e perspectivas ancoradas nas subjetividades vividas ao longo da pesquisa e nas revelações que emergiram como consequência da busca atenta por elementos muitas vezes pouco visíveis às análises apressadas e superficiais.

1. INTRODUÇÃO

As grafias urbanas, analisadas e representadas neste estudo por meio do grafite, em suas diversas formas, traços e cores, têm se consolidado como uma das principais formas de manifestação e expressão nas ruas das cidades contemporâneas. Essas intervenções não apenas marcam o espaço urbano, mas também tensionam e expandem os limites formais dos diálogos e das pesquisas que envolvem importantes temas de estudos para a Geografia, como a cidade, o espaço público e privado, a arte, a cultura e a política. Ao ocupar muros e superfícies das ruas, o grafite reflete as dinâmicas sociais, políticas e culturais de um determinado espaço, criando uma manifestação visual que transcende as fronteiras tradicionais do entendimento sobre o artístico e o cotidiano urbano. Assim, ele se configura como um importante vetor de expressão, manifestação, comunicação e resistência, desafiando as normas estabelecidas e convidando seus observadores a refletirem coletivamente sobre as transformações e as situações presentes na dinâmica urbana contemporânea.

Dentro desse contexto, o grafite se destaca como uma prática visual que não apenas se insere na paisagem, mas também a transforma, a ponto de criar paisagens singulares. Seu caráter muitas vezes transgressor redefine os contextos nos quais está presente, superando convenções sociais e instaurando novas maneiras de absorver o espaço que está situado. Em primeiro lugar, é essencial destacar essa face transgressora, que pode ser compreendida como uma forma de “rebelião” contra as normas que regem o social e o urbano. Frente às tentativas de apagamento e censura de seus traços, o grafite se afirma enquanto resistência, persistindo e ecoando seus gritos, mesmo diante da efemeridade, do poder público ou da dinâmica formal da cidade. Além da resistência, o grafite também se configura como reflexo da sociedade que o compreende, através da trajetória, marcada pelo desenvolvimento de suas técnicas, estilos e/ou discursos ao longo dos anos e dos agrupamentos sociais que o praticam. Já ao observar o grafite em determinado bairro, é possível identificar fragmentos que compõem a estrutura cultural de onde ele está inserido, revelando aspectos peculiares das práticas locais, sejam elas religiosas, gastronômicas, arquitetônicas, artísticas e/ou simbólicas. Assim, o grafite transcende sua condição de intervenção estética para se tornar um fenômeno capaz de produzir e alterar as paisagens urbanas, através da materialização das subjetividades presentes no cotidiano da cidade.

Consequentemente, a ciência geográfica, ao investigar as interações entre seres-fenômeno-espço, fornece possibilidades de abordagens singulares para compreensão das particularidades presentes em cada esfera dessa inter-relação. Por meio das vertentes de estudos urbanos e culturais, é possível ir a fundo e investigar o grafite enquanto manifestação socioespacial, que não apenas reflete e se insere nas dinâmicas urbanas, mas que também as tensiona, desafiando e ressignificando seus limites. Essa dinâmica de constante expansão e atualização, tanto no que se refere aos estudos geográficos, quanto na evolução do grafite, possibilita diversas inferências, tornando cada nova contribuição relevante, especialmente diante da temporalidade e da atualização contínua desses saberes/fazer. O fenômeno, aqui representado pelo grafite, ao ser inserido em determinado espaço, fornece, aos que leem esse processo, indícios das acumulações sofridas e do afloramento das suas características específicas atuais. Dessa forma, a Geografia se coloca como um campo privilegiado para a realização de leituras e análises aprofundadas, permitindo não apenas captar e acompanhar as transformações do fenômeno em si, mas também, entender as dinâmicas e reconfigurações da esfera socioespacial que compreende o fenômeno, ao longo do tempo.

Portanto, este estudo geográfico, com foco na cidade de Salvador, tem como objetivo analisar a maneira como o grafite se manifesta e se insere na paisagem da capital baiana. A pesquisa parte de uma análise histórica, explorando as origens desse fenômeno nas ruas da cidade, traçando um panorama das influências, dos protagonistas e dos coletivos iniciais que moldaram sua trajetória. A partir dessa base histórica, o estudo acompanha a evolução do grafite em Salvador, observando as evoluções no estilo e nas técnicas ao decorrer das décadas. Ao longo do percurso, são também investigadas as características atuais dessa forma de expressão, destacando como o grafite reflete as dinâmicas socioculturais da cidade, impactando o espaço público e as interações urbanas. O objetivo é fornecer uma visão detalhada de como o grafite compõe a produção e alteração das paisagens soteropolitanas, refletindo questões locais, sociais e culturais da cidade, e como se apresenta, ora como resistência, ora como manifestação transgressora da cidade.

Considerando a diversidade e a pluralidade das expressões e intencionalidades presentes na dinâmica do grafite soteropolitano, tornou-se necessário delimitar um recorte espacial que permitisse um aprofundamento analítico mais detalhado. Para isso, optou-se pelo bairro do Rio Vermelho, um dos mais emblemáticos de Salvador, cuja história e desenvolvimento urbano oferecem um rico campo de investigação geográfica, especialmente

sob a ótica do diálogo com as artes. Dentre os 170 bairros que compõem a capital baiana, conforme os dados do Censo Demográfico mais recente (IBGE, 2022), o Rio Vermelho, que atualmente conta com 17.526 moradores (IBGE, 2022), se destaca por sua longa trajetória histórica, com registros que remontam ao ano de 1556 (SANTOS, 2013). Ao longo dos séculos, passou por diversas transformações urbanas, adquirindo nas últimas décadas, características que refletem aspectos artísticos e culturais. Esse perfil foi fortalecido pela presença de renomados artistas que fizeram do bairro sua morada, entre os anos de 1950 e 1960 (SANTOS, 2013, p.46), impulsionando anos depois, a instalação de setores locais dedicados à produção, difusão e valorização de diversas expressões artísticas e culturais, abrangendo música, teatro, literatura, moda, artesanato, gastronomia, dança e audiovisual. Além disso, é no Rio Vermelho que ocorrem diversos eventos populares, como o Festival da Primavera, Desfile dos Palhaços do Rio Vermelho, Festa de San Gennaro, Solar Music Festival, para citar algumas, porém, ocorre também uma das mais tradicionais festas populares da Bahia, a Festa de Yemanjá, celebração que faz parte da cultura baiana e atrai milhares de visitantes anualmente. Além de ser um polo artístico e cultural, o Rio Vermelho também se destaca como um espaço de manifestações populares em defesa de direitos, reafirmando sua vocação para a expressão coletiva. Nesse aspecto, o grafite soteropolitano se aproxima desse contexto ao refletir não apenas a cultura baiana, mas também ao atuar como um vetor de crítica social, ecoando comentários e reivindicações nas superfícies da cidade. Portanto, o bairro consolida-se não apenas como um espaço de intensa vida cultural, mas também como espaço dinâmico, onde as manifestações urbanas, incluindo o grafite, desempenham um papel significativo na configuração de sua paisagem.

Ao analisar as especificidades deste estudo em conjunto, propõe-se, portanto, ampliar o debate geográfico sobre o grafite, evidenciando sua característica soteropolitana, expressa nas ruas do bairro do Rio Vermelho. Para isso, adota-se a geoleitura dessas grafias, entendida aqui como uma possibilidade de interpretação das dinâmicas que envolvem a interação entre o seres, o fenômeno e o espaço.

Essa leitura geográfica permite não apenas captar as singularidades de cada uma dessas dimensões, mas também explicitar os pontos de convergência que mantêm essas três esferas interligadas e interdependentes. Dessa forma, algumas perguntas norteiam esse entendimento: Como o grafite configura a paisagem? Quais suas potencialidades? De qual maneira contribui para as pesquisas e estudos geográficos sobre a cidade?

Para respondê-las, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, baseada na observação direta e na análise das intervenções, permitindo um olhar sensível às dinâmicas espontâneas do bairro, seguindo a estrutura em etapas complementares de coleta e análise de registros fotográficos; através da captura direta de fotografias em campo, documentando a presença do grafite nas ruas do bairro e a consulta a publicações em redes sociais feitas pelos(as) próprios(as) grafiteiros(as), permitindo não apenas a obtenção de imagens, mas também a compreensão, sempre que possível, das intencionalidades dos(as) criadores(as) em relação às suas obras, sendo importante ressaltar que os registros não têm o objetivo de determinar a autoria ou a data de origem dessas intervenções, tampouco categorizá-las rigidamente entre grafite, pichação ou *street art*.

Enquanto a condução dos estudos, a pesquisa adotou planejamento estruturado, com visitas programadas, rotas predefinidas e análise comparativa entre a materialidade do espaço urbano e suas representações cartográficas, por meio de imagens de satélite do *Google Street View* e *Apple Maps*, que possibilitou a identificação de produções e transformações na paisagem urbana ao longo dos anos e também adotou em outros momentos, um caráter mais flexível, sem roteiros fixos, permitindo uma imersão espontânea na dinâmica cotidiana do Rio Vermelho. Essa abordagem dialoga com os conceitos de psicogeografia e deriva, ao explorar as ruas da cidade a partir da experiência vivida e subjetiva. Essa combinação metodológica favoreceu a observação e absorção das manifestações espontâneas e das nuances cotidianas do bairro. Esta análise, possibilita uma reflexão crítica sobre o fenômeno, destacando sua capacidade de inserção e transformação, bem como as subjetividades socioespaciais do Rio Vermelho.

Portanto, a dissertação está organizada de forma a refletir as diferentes dimensões da pesquisa e está estruturada em quatro capítulos:

O primeiro capítulo se dedica a estabelecer os fundamentos teóricos e conceituais que sustentam a pesquisa, explorando as noções geográficas de cidade, espaço urbano e paisagem a partir das vertentes Urbana e Cultural. Além disso, traça um breve histórico do grafite, desde seu surgimento nos Estados Unidos da América (EUA), pela primeira vez na cidade da Filadélfia, pertencente ao estado da Pensilvânia, durante a década de 1960 e posteriormente, como um movimento no metrô de Nova York, durante a década de 1970 (WACLAWEK, 2008), até as primeiras manifestações do fenômeno no Brasil, contextualizando sua evolução

em diferentes cenários urbanos. O capítulo também apresenta referências teóricas que apontam as particularidades do grafite, *street art* e pichação, buscando compreender em profundidade suas nuances e situá-las de forma precisa no contexto das discussões que permeiam a pesquisa.

No segundo capítulo, apresenta-se o contexto histórico e urbano do bairro do Rio Vermelho, situando-o geograficamente ao destacar os processos de consolidação e transformação na capital baiana, com ênfase nas últimas décadas, onde observou-se a efervescência dos aspectos artísticos e culturais, abordando sua transição de balneário turístico, impulsionado por artistas como Jorge Amado, Zélia Gattai e Carybé, consolidando-o como reduto artístico. Também apresenta o grafite soteropolitano, resgatando as primeiras menções do fenômeno na cidade, desde seus coletivos pioneiros até a configuração da cena atual, por meio do estudo e consulta a pesquisas etnográficas e as narrativas dos(as) protagonistas.

O terceiro capítulo dedica-se à apresentação e análise dos resultados obtidos a partir das abordagens metodológicas adotadas na pesquisa. Nele, são detalhadas as observações feitas em campo, as coletas de registros visuais, textuais e as análises realizadas sobre as intervenções presentes nas ruas do Rio Vermelho. Além disso, aborda-se a importância das vivências coletivas proporcionadas por eventos e encontros com os(as) protagonistas que integram a cena local.

O quarto capítulo apresenta uma reflexão fundamentada nas geoleituras das experiências sensíveis proporcionadas pelo estudo do grafite nas ruas em que se manifesta. Nesse sentido, o fenômeno é lido através da sua capacidade de inserção e transformação da paisagem, vetor de expressão, manifestação, comunicação e resistência urbana, bem como seu potencial de articulação para reflexões e análises geográficas urbanas e culturais.

Por último, as considerações finais.

1.1. JUSTIFICATIVA

A relevância desta pesquisa reside, em primeiro lugar, na intenção de contribuir para os estudos geográficos que dialogam com o grafite, ampliando as reflexões sobre a cidade como uma construção histórica, resultado das relações sociais e espaço de reprodução da vida humana, reforçando a abordagem crítica da Geografia Urbana, sublinhando também a importância de analisar a cidade para além de sua materialidade, levando em conta suas dimensões sociais, políticas e econômicas, e destacando o grafite como um elemento essencial nesse processo socioespacial. Em específico, destaca-se a importância de investigar o caráter soteropolitano dessa manifestação, reconhecendo suas especificidades e o seu contexto histórico, além de ressaltar os aspectos que a diferenciam de outras expressões encontradas nas ruas. Ao adotar um olhar localizado, a pesquisa se justifica na medida em que aprofunda a compreensão sobre como o grafite se insere na paisagem soteropolitana, em específico, do bairro do Rio Vermelho, analisando suas formas de interação com o espaço. Dessa forma, pretende-se contribuir não apenas para os estudos da Geografia Urbana e Cultural, mas também para a valorização do grafite como um elemento importante nas leituras geográficas da cidade, refletindo sobre sua potência enquanto prática social, expressão estética e vetor de comunicação transgressora, entendendo essa característica enquanto um “instrumento de protesto ou transgressão aos valores estabelecidos” (SILVA; OLIVEIRA; SOARES, 2023, p.27).

Justifica-se também, ao agregar à diversidade de estudos urbanos voltados para a capital baiana, ampliando as possibilidades de leitura sobre suas dinâmicas espaciais, através da contribuição para o aprofundamento da análise sobre os processos que moldam a cidade, lançando luz sobre as interações entre arte, espaço urbano e a paisagem urbana. Além disso, soma-se à ampla e plural tessitura de produções no campo da Geografia e Arte, fortalecendo as interconexões entre esses campos do conhecimento e evidenciando a importância de abordagens que integrem manifestações visuais e práticas socioespaciais como elementos constitutivos da cidade.

1.2. PERCURSO METODOLÓGICO

Esta pesquisa tem como foco as leituras geográficas – aqui denominadas enquanto, geoleituras – do grafite soteropolitano. A partir dessas leituras, fundamentadas nos estudos geográficos sobre a cidade, espaço urbano e paisagem, foi possível desenvolver questionamentos norteadores que abrangem desde os processos de produção e transformação da paisagem urbana até a forma como o uso da cidade se torna um instrumento de comunicação social.

Referente ao detalhamento dos procedimentos e as etapas da pesquisa, a escolha do bairro do Rio Vermelho como recorte espacial se deu por sua relevância tanto no cenário artístico-cultural de Salvador quanto nas dinâmicas que envolvem manifestações sociais e expressões visuais no espaço urbano. Sua paisagem diversa e em constante transformação torna-se um campo fértil para a análise geográfica, permitindo observar como o grafite interage com o com os fluxos cotidianos da cidade.

Já a coleta e análise dos registros fotográficos ocorreram em duas etapas complementares. A primeira se deu por meio de deslocamentos em campo, nos quais foram realizadas capturas fotográficas diretas, buscando documentar a presença do grafite nas ruas, muros e superfícies do bairro. A segunda etapa consistiu na consulta, estudo e coleta de publicações em redes sociais feitas pelos próprios protagonistas do grafite. Essas postagens serviram não apenas como fonte de imagens, mas também como um meio para compreender, sempre que possível, as intencionalidades expressas pelos criadores em relação às suas obras, permitindo uma leitura mais aprofundada sobre suas manifestações.

Cabe ressaltar aqui, que os registros fotográficos não têm a intenção de determinar com precisão a autoria ou a data de origem dessas manifestações e tampouco de categorizá-las rigidamente entre grafite, pichação, *street art* e/ou muralismo, esta pesquisa busca compreendê-las a partir de sua presença na paisagem soteropolitana do Rio Vermelho. O estudo se desenvolve analisando essas expressões visuais em sua complexidade, considerando suas formas, dinâmicas e contextos, sem a necessidade de fixá-las em classificações rígidas, mas sim destacando seus aspectos específicos que têm sido abordados em produções que discorrem sobre suas particularidades.

Por fim, enquanto as observações e vivências de campo, essas foram conduzidas em duas etapas distintas. A primeira etapa seguiu um planejamento estruturado, no qual cada visita tinha data e horário previamente definidos, além de um tempo determinado para a realização do trajeto em rotas preestabelecidas. O objetivo principal era (re)conhecer e percorrer pontos estratégicos, ruas e avenidas previamente analisadas no estudo cartográfico do bairro, estabelecendo um diálogo entre a materialidade do espaço urbano e suas representações cartográficas. Para isso, foram comparadas imagens de satélite capturadas ao longo dos anos e disponibilizadas, por meio das ferramentas do *Google Street View* e *Apple Maps*, possibilitando uma leitura temporal das transformações da paisagem urbana. Além dessa análise técnica, a observação ocular e a experiência sensorial no campo permitiram captar nuances das mudanças físicas nas ruas do Rio Vermelho, incluindo elementos como as modificações arquitetônicas e as dinâmicas do fluxo urbano.

A segunda etapa, por sua vez, adotou um caráter mais fluido, permitindo que as visitas ao bairro ocorressem de forma espontânea, sem um roteiro fixo, data, horário ou duração preestabelecida, possibilitando uma imersão mais livre na dinâmica cotidiana do local. Essa etapa, adotou uma abordagem para o trabalho de campo, onde as ações possuíam traços da psicogeografia, enquanto uma tentativa de percorrer pela cidade “não pelo plano da teoria, mas pelo plano do vivido” (GONÇALVES, 2019, p.102), e da deriva, enquanto “experiência que dialoga com as subjetividades, partindo delas em direção ao coletivo” (FREITAS, 2020, p.135-136). Essas práticas foram introduzidas pela Internacional Letrista, antecessora da Internacional Situacionista (GONÇALVES, 2019, p.101), movimento político e artístico da década de 1960, “que visava superar a ideia de arte como uma atividade especializada e separada do cotidiano” (FREITAS, 2020, p.134). Afirma Gonçalves, que o uso da:

“[...] prática da deriva, atrelada a psicogeografia, viabiliza experimentações e possibilidades consideráveis para o desvendamento crítico da realidade sócio espacial, mais notadamente em áreas urbanas, e já não pode mais ser desconsiderada ou desprezada como técnica de trabalho de campo em Geografia Urbana” (2019, p.109-110)

No total, a primeira etapa resultou em vinte visitas programadas ao bairro, cada uma com duração média de duas horas, seguindo trajetos previamente definidos. Esse planejamento permitiu uma abordagem sistemática na identificação de padrões espaciais e na comparação entre diferentes áreas do bairro. Já a segunda etapa contou com seis visitas

autodeterminadas, sem roteiros ou horários fixos, cujos períodos de permanência variaram entre trinta minutos e quatro horas. Essa abordagem mais flexível possibilitou uma imersão mais sensível na dinâmica cotidiana do bairro, favorecendo a captação de manifestações espontâneas e a observação dos deslocamentos no espaço público.

Nos anexos, estão dispostos registros fotográficos adicionais, que fornecem uma visão detalhada dos procedimentos adotados e das observações realizadas ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

2. PENSAMENTOS INICIAIS

Para iniciar, é essencial compreender os fundamentos teóricos da ciência geográfica que norteiam essa pesquisa, bem como o percurso histórico do fenômeno. Assim, este capítulo será estruturado em dois momentos que se interconectam, para guiar a reflexão de forma progressiva, abordando especificidades importantes para a compreensão aprofundada desta pesquisa.

No primeiro momento deste capítulo, intitulado “*Ponto de partida geográfico*”, serão exploradas reflexões fundamentais sobre cidade e paisagem, analisadas sob as perspectivas geográficas urbanas e culturais. Este momento visa fornecer o embasamento necessário para compreender a cidade como uma construção histórica, produto das relações sociais e como um espaço de reprodução da vida humana, conforme enfatizado por Carlos (2004). Será reforçada, ainda, a perspectiva crítica da Geografia Urbana, que sugere a necessidade de pensar a cidade para além de sua materialidade, levando em consideração suas dimensões sociais, políticas e econômicas (CARLOS, 2004). Ao abordar esses conceitos, busca-se construir uma visão mais abrangente da cidade, que leve em conta as interações dinâmicas entre seus diversos elementos e as transformações contínuas ao longo do tempo.

No segundo momento, intitulado “*(Re)conhecendo caminhos*”, será apresentado um panorama histórico do grafite, abordando suas origens nos Estados Unidos da América, nas décadas de 1960 e 1970, e sua posterior evolução no Brasil. Além disso, serão feitas menções a algumas Leis federais, com o objetivo de proporcionar uma reflexão sobre as normas jurídicas e sua relação com o grafite no contexto nacional. O capítulo também discutirá as particularidades que distinguem o grafite, a *street art* e a pichação, com o intuito de situar com clareza e precisão essas manifestações dentro do debate teórico que orienta a pesquisa, ampliando a compreensão das diversas formas de manifestação urbana.

2.1. PONTO DE PARTIDA GEOGRÁFICO

O conceito de paisagem constitui a base fundamental desta pesquisa, não apenas pela sua relevância teórica, mas também pela amplitude de suas interpretações dentro da Geografia. Seguindo as proposições de Alexander von Humboldt, que afirma ser papel do geógrafo “multiplicar os pontos de vista” ao analisar a paisagem (CLAVAL, 2004, p.19), e a ideia de uma “perspectiva ativa diante das paisagens, ao se inserir para conhecê-las e descrevê-las” (PIDNER, 2017, p.104), a abordagem adotada desta pesquisa busca compreender o conceito de paisagem em sua totalidade. Dessa forma, considera-se sua complexidade e dinamicidade, entendendo-a como um conjunto que “compreende objetos naturais e objetos sociais” (SANTOS, 1982, p.37), refletindo as interações contínuas entre sociedade e espaço.

A paisagem e suas potencialidades de leitura, são evidenciadas nas formas como são compreendidas, ou seja, enquanto “uma expressão humana, um discurso, uma imagem, seja ela individual ou coletiva, seja ela encarnada numa tela, em papel ou no solo” (BESSE, 2014, p.14). Diante dessa perspectiva, a paisagem se revela como um registro material das transformações, refletindo de forma dinâmica as interações humanas e sociais que se desdobram ao longo do espaço e do tempo. Enfatizando as dimensões espacial e temporal, Pidner corrobora com o pensamento de Santos (2002), que define a paisagem como a “espacialização do tempo, uma forma espacial que exhibe o tempo, ou mais precisamente, uma materialização do tempo histórico” (2017, p.108). Indo além, a autora enfatiza também que “a paisagem não pode ser pensada separadamente do espaço”, pois “as paisagens são relatos do espaço” (2017, p.108), destacando a indissociabilidade das esferas socioespaciais. Nesse sentido, Santos reforça a impossibilidade de pensar sob esse caráter indissociável, ao afirmar a existência de “um movimento interativo no qual particularidade e universalidade fertilizam-se mutuamente” (2004, p.124).

Essa concepção amplia a perspectiva analítica, permitindo que a paisagem seja compreendida não como um conjunto estático, mas como uma manifestação contínua, dotada de movimento e constantemente moldada pelas dinâmicas sociais e temporais. Esse caráter dinâmico se evidencia, sobretudo, quando a paisagem é “formada pelos fatos do passado e do presente” (SANTOS, 1985, p.50), sendo “o resultado cumulativo desses tempos” (SANTOS, 1985, p.49), participando “da história viva” e configurando-se como “condição preexistente às novas ações” (SANTOS, 2002), reafirmando a capacidade de atuar como um registro material

das transformações socioespaciais. Nota-se que, Bertrand (1971, p.2), *apud* Costa e Gastal (2010), afirma também que a paisagem é “um conjunto único e indissociável que evolui em bloco”, ressaltando sua natureza dinâmica e a indissociabilidade entre seus elementos constitutivos, que aproxima-se ao pensamento de Santos (1985; 2002). Essa perspectiva denota a necessidade de compreender a paisagem não de forma fragmentada, mas como um todo em contínua transformação, manifestando-se “como uma realidade em movimento” (MOREIRA, 2013, p.21).

Articulando esses direcionamentos às perspectivas dos estudos culturais, que promovem a interdisciplinaridade ao estabelecer diálogos com diversas formas de arte, como a música, a literatura e a fotografia, para citar algumas, a paisagem é compreendida dentro de uma abordagem na qual “a cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural o resultado” (SAUER, 1998, p. 59). Essa visão busca “compreender a experiência do homem no meio ambiente, considerando, além dos elementos materiais, os elementos subjetivos” (CENE; FERRAZ, 2016, p. 242). Nesse sentido, destaca-se também a relevante contribuição de Humboldt para a Geografia, ao incentivar a articulação entre a ciência geográfica e as artes, ampliando as possibilidades de interpretação do espaço e das paisagens. Sua abordagem inovadora não apenas deu “início à sistematização da ciência geográfica, considerando as artes e as ciências como indissociáveis” (CENE; FERRAZ, 2016, p. 226), mas também ampliou as perspectivas para uma compreensão mais sensível e interdisciplinar do conceito de paisagem.

Ainda no campo das reflexões sobre a paisagem numa perspectiva cultural, é fundamental aprofundar sua análise para além da observação de seus elementos visíveis, considerando também as complexas trocas na inter-relação seres e meio. Essa relação envolve não apenas os aspectos materiais, mas também os elementos subjetivos que carregam sentido e significado, sendo experienciados de forma sensorial e emocional. Como destaca Ponte, ao abordar as contribuições dos estudos geográficos de Denis Cosgrove para o entendimento aprofundado do conceito, a paisagem deve ser compreendida como um “poderoso meio através do qual sentimentos, ideias e valores são expressos, ao mesmo tempo que eles também são transformados pelas paisagens” (2019, p.52). Essa abordagem possibilita compreender a paisagem não apenas como um reflexo das “existências e experiências humanas, podendo ser elas singulares ou coletivas” (PIDNER, 2017, p.105), mas também como um agente ativo nesse processo. Nesse sentido, a paisagem não se limita a reter as marcas das interações

humanas, mas as ressignifica continuamente, carregando em si camadas de significados coletivos que acumulam-se, conforme novas vivências e percepções se sobrepõem às já existentes.

É dentro dessa perspectiva que se torna possível estabelecer um diálogo sensível às subjetividades, aproximando os estudos e reflexões geográficas das artes, em um exercício que amplia as possibilidades de percepção e representação, permitindo captar as nuances não-visíveis da paisagem e explorar diferentes formas de sentir, interpretar e significar seus elementos. Nesse contexto, vale destacar os desdobramentos da análise da paisagem, em especial a paisagem-marca, que “expressa uma civilização” e, ao mesmo tempo, a paisagem-matriz, pois “participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura” (BERQUE, 1998, p. 85). Augustin Berque, ainda sobre as concepções de paisagem-marca e paisagem-matriz, aponta que:

(...) é preciso compreender a paisagem de dois modos: por um lado ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente produzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política etc. e, por outro lado, ela é matriz, ou seja, determina em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política etc. (BERQUE, 2004, p. 86).

Essa valiosa contribuição para o aprofundamento das análises da paisagem na Geografia, reforça a impossibilidade de dissociar suas esferas subjetivas e objetivas, pois é nessa inter-relação que a paisagem adquire significado. Isso ocorre na medida em que “foram impressos traços culturais e simbólicos de cada grupo” e que essa construção simbólica “leva a uma relação afetiva do homem com seu meio” (COSTA; GASTAL, 2010, p. 6), evidenciando que “é a própria complexidade dessa relação que faz parte do estudo da paisagem” (BERQUE, 1994, p. 5).

Então, é a partir desse mosaico de possibilidades de pensar geograficamente sobre a paisagem, que se constroi um ponto de partida para essa pesquisa, capaz de fornecer a base necessária para compreender o grafite em sua relação com a paisagem, principalmente quando faz-se a seguinte leitura geográfica sobre esse fenômeno:

O *graffiti* representa a ação de intervir artisticamente por grupos ou indivíduos no espaço urbano, cujas marcas estão repletas de significados decorrentes de sua experiência urbana capaz de exercer influência (ou ao menos disposto a isso) sobre o cotidiano de muitos outros transeuntes da cidade (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2011, p.80).

Os pontos sensíveis, que extrapolam o caráter puramente visual e descritivo das paisagens, também se aplicam à leitura do grafite, exigindo uma abordagem que vá além da apreciação estética:

Em um primeiro momento, o *graffiti* nos auxilia a perceber a arte como um elemento de concepção do espaço dentro de uma perspectiva periférica urbana, a partir de seu deslocamento contemporâneo em direção aos ambientes abertos das cidades, subvertendo a lógica das exposições em galerias e museus e, assim, atribuindo novos sentidos às paisagens urbanas. A ampliação da própria visibilidade, mesmo que ilegalmente, é o ponto-chave para compreender a intencionalidade desses sujeitos (TARTAGLIA, 2021, p.224).

Não se trata apenas de observar as composições visuais, mas de compreender a fundo suas manifestações, formas, subjetividades e intencionalidades, bem como a maneira como se inserem no espaço urbano, exigindo um olhar atento às múltiplas nuances e especificidades que compõem esse mosaico, desvendando as dinâmicas culturais e sociais que se entrelaçam na produção dessas grafias e contribuem para a construção dos seus elementos distintivos, o que inclui compreender quem são os(as) protagonistas dessas manifestações, como se organizam no cenário urbano em que estão inseridos(as) e quais elementos subjetivos o permeiam e lhe conferem singularidade. Dessa forma, o grafite se revela não apenas como uma manifestação, mas como um fenômeno socioespacial que marca e ressignifica as ruas das cidades, compondo narrativas que possuem protagonistas, discursos e significados. Como afirma Tartaglia:

Ela apresenta uma dimensão espacial importante ao se fazer presente também nos sistemas de ações e intencionalidades dos seus sujeitos. Ela se encontra presente de uma forma integral no espaço. Das territorialidades até as paisagens, passando pela concepção e o manejo dos seus ambientes. [...] Ditando de outra forma, é a arte e a técnica não compartimentadas e separadas socialmente dos elementos que compõem a vida cotidiana, como a natureza, o trabalho, a educação, os rituais, o lazer, os relacionamentos e a política (2021, p.237).

Sendo assim, o conceito de paisagem geográfica, apresenta aproximações significativas com o que é inicialmente compreendido como grafite, seja por seu caráter indissociável ou pelas questões mais específicas levantadas pelos estudos urbanos e culturais, essa relação se evidencia no envolvimento com as dinâmicas humanas, tanto em suas expressões coletivas e/ou individuais, bem como na forma como os elementos culturais são

incorporados, significados e projetados no espaço urbano. Para desvendar essas e outras nuances que não se apresentam de imediato no caráter visível, o geógrafo que se dedica ao estudo da paisagem, fundamentado nas bases dos estudos culturais, deve estar atento às subjetividades que permeiam o espaço urbano considerando não apenas a dimensão material, mas também a sensível a partir do envolvimento direto com o fenômeno e a vivência proporcionada pela inserção ativa no contexto estudado, torna-se possível captar camadas mais profundas de significados, abrindo caminhos para uma abordagem geográfica do grafite que dialogue com os conhecimentos sobre a paisagem compreendendo-o em sua complexidade nas esferas sociais, espaciais e culturais.

Portanto, entendendo que a paisagem permite “múltiplas experiências para cada indivíduo cotidianamente ao se deslocar pelo espaço urbano” (TARTAGLIA, 2013, p.195) e que, por meio da ação do grafite, é possível “criar a sua própria paisagem, inserindo-a na paisagem urbana” (TARTAGLIA, 2013, p.196), percebe-se uma inter-relação em que o estudo da paisagem e a compreensão do grafite, em todas as suas esferas, estão intrinsecamente conectados, de modo que analisar um desses elementos possibilita a aproximação do outro. Essa relação estimula uma percepção sensível, que permite compreender mais profundamente as dinâmicas da cidade, as marcas do grafite para o espaço urbano e, além disso, possibilita a leitura da paisagem-grafite, conceituada por Ponte, enquanto “a paisagem das manifestações escritas e/ou gráficas, presentes nos espaços urbanos e expostas em sua própria base material” (2019, p.66), reforçando a natureza da “análise conjunta das propriedades de ambos e de como elas se interpenetram” (PONTE, 2019, p.66).

2.2. (RE)CONHECENDO CAMINHOS

Da mesma forma que o ponto de partida geográfico foi estabelecido ao apresentar o conceito de análise geográfica da paisagem, que serve de base para esta pesquisa, torna-se igualmente essencial aprofundar as reflexões sobre o grafite, compreendendo-o em suas múltiplas dinâmicas e significados. Iniciando pela formação gramatical do termo *graffiti*, Danielle Manrique, em referência a Tristan Manco (2002, p. 9), afirma que ele “deriva da fusão do termo italiano “riscar” (*sgraffio*) com o termo grego para “escrever” (*graphein*)”¹

¹Tradução livre do original: «The word is derived from the collision of the Italian word for scratch (*sgraffio*) and the Greek word to write (*graphein*).» (MANRIQUE, 2015, apud MANCO, 2002, p.9).

(2015, p.16), enquanto o termo unificado, segundo a autora, “originalmente se referia às marcas encontradas na arquitetura da Roma Antiga”² (MANRIQUE, 2015, *apud* MANCO, 2002, p.9). Em complemento a esse apontamento, tem-se a origem do termo, em relação ao "plural de *graffito*":

Graffito significa em latim e italiano "escritas feitas com carvão". Os antigos romanos tinham o costume de escrever com carvão nas paredes de suas construções manifestações de protesto, palavras proféticas, ordens comuns e outras formas de divulgação de leis e acontecimentos públicos, como se fossem mensagens em cartazes (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2011, p.60).

Para Silva, a etimologia do termo converge com os pensamentos anteriores em um ponto central:

O vocábulo tem origem na expressão italiana *graffito*, derivada do grego *graphis*, que se refere ao carvão natural, material utilizado na fabricação das minas de lápis e lapiseiras. O termo pode ser ampliado para o significado de 'grafia', indicando tanto o ato de escrever quanto os sistemas de signos escritos utilizados para expressar ideias e pensamentos³ (2013, p.23).

Na língua portuguesa brasileira, o termo “grafite” foi adotado e incorporado aos dicionários, e “registra a grafia de grafite(s) com o significado de inscrição urbana”; já os(as) grafiteiros(as), são definidos como “indivíduos que pintam as paredes e os muros das cidades” (OLIVEIRA, 2012, p. 43 *apud* RAMOS, 1994, p. 13). Então, a partir da consolidação da etimologia do termo, avançamos para os primeiros registros do movimento, segundo Jean Baudrillard, em seu artigo intitulado *Kool Killer or the Insurrection of Signs* (versão de consulta, do ano de 2005), nos Estados Unidos da América (EUA), durante a década de 1970, o graffiti, então, emergiu em Nova York, como uma manifestação urbana que, “começando nos muros e cercas dos guetos, acabou por tomar os metrô, ônibus, caminhões, elevadores, corredores e monumentos”⁴ (BAUDRILLARD, 2005, p. 26), consolidando-se como um

²Tradução livre do original: «*originally referred to those marks found on ancient Roman architecture*» (MANRIQUE, 2015, *apud* MANCO, 2002, p.9).

³ Tradução livre do original: «*El vocablo viene de la expresión italiana graffito, del griego graphis, carbono natural, materia con la cual se fabrican las minas de los lápices y lapiceros. El término se puede hacer extensivo a 'grafia', que señala el hecho o la acción de escribir; o los sistemas de signos escritos para manifestar ideas y pensamientos.*» (SILVA, 2013, p.23).

⁴ Tradução livre do original: «*starting with ghetto walls and fences, finally overcame subways and buses, lorries and elevators, corridors and monuments, completely covering them in graphics ranging from the rudimentary to the sophisticated* » (BAUDRILLARD, 2005, p. 26).

fenômeno visual marcado pela inscrição de “nomes, sobrenomes desenhados [...] seguidos pelo número da rua [...] ou até mesmo por um número em algarismos romanos”⁵ (BAUDRILLARD, 2005, p. 26), onde os pioneiros do movimento foram jovens negros e porto-riquenhos “e os grafiteiros estavam especialmente concentrados em Nova York”⁶ (BAUDRILLARD, 2005, p. 27). Célia Maria Ramos amplia nossa compreensão geográfica ao se debruçar sobre os protagonistas dessa manifestação e seus deslocamentos, trazendo com maior profundidade os detalhes da cena em efervescência que marcou o período inicial do grafite em Nova York:

De Manhattan ao Brooklyn, do Harlem a Wall Street os trens cruzavam a cidade levando e trazendo a presença das periferias. De procedências as mais variadas possíveis – chinesa, ucraniana, filipina, dominicana, jamaicana e nigeriana -, e de classe econômica e social também diversificada, os jovens, em sua maioria de sexo masculino, passaram a assinar seus nomes ou apelidos com letras garrafais e estilizadas nas laterais dos trens (2007, p.1262).

Ainda nas observações de Baudrillard, o autor traça um paralelo instigante entre a cidade e um corpo vivo, onde a pele urbana dessa *anatomia baudrillardiana* se transforma em superfície sensível, marcada pelos grafites como tatuagens que, com tinta, gesto e intenção, inscrevem sua presença pulsante no espaço, a pele urbana torna-se memória viva, revelando camadas de existência, conflito e expressão que atravessam superfícies e ecoam na alma da cidade:

Curiosamente, além disso, o graffiti transforma os muros e esquinas da cidade, os vagões do metrô e os ônibus em um corpo, um corpo sem começo nem fim, *erotogenic* em sua totalidade pela escrita, assim como o corpo pode ser na inscrição primitiva (tatuagem). A tatuagem acontece no corpo. Nas sociedades primitivas, juntamente com outros signos rituais, ela faz com que o corpo seja o que é — um material para a troca simbólica; sem a tatuagem, assim como sem as máscaras, o corpo é apenas o que é, nu e sem expressão. Ao tatuar os muros, *supersex* e *superkool*⁷ os libertam da arquitetura e os transformam novamente em

⁵ Tradução livre do original: « *names, surnames drawn [...] followed by their street number [...] or even by a number in Roman numerals* » (BAUDRILLARD, 2005, p. 26).

⁶ Tradução livre do original: « *Young Blacks and Puerto Ricans originated the movement, and the graffitiists were particular to New York.* » (BAUDRILLARD, 2005, p. 27).

⁷ **Super-Kool 223** foi um dos primeiros grafiteiros a utilizar a parte externa dos vagões do metrô nova-iorquino como suporte para suas intervenções, sendo reconhecido como um dos pioneiros a empregar essa prática, que viria a marcar um avanço significativo nas técnicas de grafite daquela época (SILVA, 2021, p.22)

matéria social viva, no corpo em movimento da cidade antes que ele fosse marcado por funções e instituições.⁸ (BAUDRILLARD, 2005, p.36).

É interessante destacar também que as contribuições para a história do grafite não se limitam aos Estados Unidos — elas também têm origem na França, onde o grafite surgiu como uma forma de expressão nas dinâmicas sociais e políticas do espaço urbano, especificamente em Paris, durante o *Maio de 1968*, "um 'tempo', que representa oito semanas, do dia 03 de maio de 1968, data que marca o início dos protestos, até 30 de junho, fim dos protestos" (CECHIN; PILATTI; RAMOND, 2021, p.4), onde grupos de jovens e trabalhadores, movidos por um forte espírito de contestação, tomaram as ruas e ocuparam os espaços públicos da cidade, utilizando, dentre diversos mecanismos comunicativos, o grafite como uma das formas de expressar suas vozes, comunicar seus ideais e tornar visíveis suas reivindicações. As ações causadoras desse movimento que marcou não apenas a história francesa, mas também a história mundial, foram:

(...) vários fatores: do grande número de crianças nascidas após a II Guerra Mundial e que estavam na juventude nos anos 60, da superpopulação universitária, da inadequação da estrutura tradicional da universidade, da sala de aula, da maneira de ensinar à massa jovem. Da sociedade de consumo aflorando, de uma França com 2 milhões de pessoas recebendo apenas o salário mínimo, de 500 mil pessoas desempregadas, de um avanço científico na sociedade, de uma crise do modo de produção fordista, de um abismo entre a modernização e os costumes rígidos, das lembranças da II Guerra Mundial, da percepção de um governo imperialista durante a Guerra da Argélia (1954-1962), entre outros fatores (CECHIN; PILATTI; RAMOND, 2021, p.16).

Célia Maria Ramos discorre que as grafias urbanas marcadas nas ruas parisienses durante esse momento de revolução urbana, foram realizadas por:

(...) culturas jovens populares e/ou de oposição - isentos de qualquer obrigação artística, moral ou social, sem possuírem outro meio para se manifestarem ou muitas vezes nem mesmo o querendo -, começaram a ocupar alguns espaços da cidade. Entre inúmeras ações de protesto, panfletos e jornais, frases curtas e inteligentes como ***É proibido o trabalho alienado, É proibido proibir, A imaginação toma o poder***, inscritas nos muros da cidade de Paris, marcaram a presença de jovens na história do protesto e projetaram para muitas outras cidades e grupos de

⁸ Tradução livre do original: « *Curiously, moreover, graffiti turns the city's walls and corners, the subway's cars and the buses, into a body, a body without beginning or end, made erotogenic in its entirety by writing just as the body may be in the primitive inscription (tattooing). Tattooing takes place on the body. In primitive societies, along with other ritual signs, it makes the body what it is — material for symbolic exchange: without tattooing, as without masks, the body is only what it is, naked and expressionless. By tattooing walls, supersex and superkool free them from architecture and turn them once again into living, social matter, into the moving body of the city before it has been branded with functions and institutions.* » (BAUDRILLARD, 2005, p.26).

jovens a transgressão lúdica de viver a cidade como espaço de comunicação (2007, p.1261-1262).

Apesar das similaridades entre as manifestações iniciais do grafite em Paris e Nova York — cidades localizadas em continentes distintos, Europa e América —, é fundamental destacar também suas particularidades. Como observa Ponte (2019, p. 89), em Paris, o grafite esteve diretamente vinculado ao contexto histórico do Maio de 1968, sendo relacionado ao movimento de contracultura e à efervescência de uma revolução urbana no final da década de 1960, marcada pela “difusão de diversas frases de cunho político e poético pelos muros da cidade” (2019, p. 89). Ainda sobre a vertente inicial do grafite, com caráter parisiense, Sampaio aprofunda a discussão ao afirmar que esse:

[...]era um veículo de divulgação de baixo custo e de acordo com os ideais libertários do movimento. Apesar do conteúdo intrinsecamente estético no ato “marginal” e político de grafitar as ruas de Paris, a primeira intenção não era necessariamente fazer arte, mas se utilizar de uma possibilidade estética para ser veículo de expressão contestatória. Era, então, um ato político. Tanto assim que, no primeiro momento, o graffiti parisiense tinha como principal preocupação o conteúdo, a forma ficava em segundo plano (SAMPAIO, 2006, p. 88).

Já em Nova York, por sua vez, o grafite “no início, não contava com frases, e sim com as *tags* (assinaturas) de seus autores” porém tinha “a forte influência da cultura hip hop” (PONTE, 2019, p. 89). Outro aspecto importante a ser destacado é que, nos Estados Unidos, os grafiteiros eram “chamados de *writers*, formando grupos para se identificarem” (MORANDI, 2019, p. 55). Ainda sobre os *writers* e suas técnicas no início do grafite, vale aprofundar a discussão a partir da contribuição de Richard S. Christen, que oferece uma análise mais detalhada da cena nova-iorquina:

[...] *writers* como Taki 183, Julio 204 e Frank 207 estavam principalmente preocupados com visibilidade e reconhecimento — “fazer seu nome aparecer” com frequência e em locais onde pudesse ser visto pelo maior número possível de pessoas — e usavam os muros da cidade, pontes, monumentos, estações de metrô e outros espaços públicos como seus *outdoors*⁹ (CHRISTEN, 2003).

Logo, a originalidade no design e nas cores — aquilo que os *writers* chamavam de *style* — tornou-se a principal fonte de prestígio entre eles, o elemento fundamental, segundo o pioneiro *writer* Vulcan [...] Novas tecnologias de tinta spray e a introdução de marcadores ultra largos

⁹ Tradução livre do original: « *writers like Taki 183, Julio 204, and Frank 207 were primarily concerned with visibility and recognition-“getting up” their names often and in places where they could be seen by as many others as possible-and they used the city’s walls, bridges, monuments, subway stations, and other public places as their billboards.* » (CHRISTEN, 2003).

possibilitaram proporções maiores, novas tonalidades e técnicas mais complexas, às quais os *writers* responderam com uma sucessão rápida de inovações. Stay High adicionou imagens às suas letras alongadas. Super Kool utilizou o bico largo de uma lata de spray de goma para decorar um vagão com letras grossas e rosas, contornadas por uma faixa amarela — técnica que foi posteriormente desenvolvida por Phase 2 em seus famosos "bubble letters" e outros estilos. [...] Os *writers* passaram a chamar suas criações maiores e tecnicamente mais sofisticadas de "masterpieces" ou simplesmente "pieces", para diferenciá-las das simples *tags* feitas por iniciantes¹⁰ (CHRISTEN, 2003).

Por meio dessas particularidades, evidenciam-se diferenças significativas nas formas de manifestação e nas motivações que impulsionaram o surgimento do grafite contemporâneo em cada um desses países. No Brasil, o grafite começa a ganhar forma ainda na década de 1960, em um contexto profundamente marcado pela repressão instaurada durante a ditadura militar. Nesse cenário, grafias como “Abaixo à Ditadura” e “Fora Ditadura” (Figura 1 e 2), gravadas nos muros e nas ruas durante as manifestações populares, tornaram-se expressões emblemáticas de resistência, marcando o início da trajetória do grafite e da pichação no país. Como destaca Lima, ao afirmar que “ambos tomaram as ruas e muros da cidade como um campo de batalha para se posicionar contra a ditadura” (2018, p. 45), assumindo um caráter político e contestador desde seus primeiros registros.

Inicialmente, destacando que as reflexões que buscam pontuar sobre os termos serão aprofundadas mais adiante, porém faz-se necessário introduzi-las aqui, ao procurar introduzir as especificidades entre "pichação" e "grafite", é pertinente destacar a contribuição de Armando Silva ao dissertar que:

a primeira diferença entre grafite e a pichação no Brasil pode ser encontrada em um texto de 2009 (arte de rua – grafite e pichação, postado pelo professor de história Daniel Holanda, em seu blog *limiaries da história*), onde o grafite é entendido como uma comunicação urbana mais elaborada, próxima à arte urbana, enquanto a pichação é algo mais grosseiro e ligeiro, próximo às brincadeiras de adolescentes sobre muros ou objetos como trens ou igrejas, ou ao vandalismo, e que muitas vezes é

¹⁰ Tradução livre do original: « *Soon originality in design and color-what the writers called style-was the primary source of status among writers, the thing, according to pioneering writer Vulcan [...] New spray paint technologies and the introduction of ultra wide markers made bigger proportions, new hues, and more complex techniques possible, and writers responded with a rapid succession of innovations. Stay High added images to his stretched letters. Super Kool used the wide nozzle from a can of spray starch to decorate a car with thick pink letters silhouetted by a band of yellow, a technique that Phase 2 further developed in his "bubble letters" and other styles. [...] The writers' began to refer to their larger and more technically sophisticated creations as "masterpieces" or simply "pieces" to distinguish them from the simple tags of beginners.* » (CHRISTEN, 2003).

feita com a *intenção* de ofender ou insultar (SILVA, 2014, p.47 *apud* MORANDI, 2019, p. 55).

Figura 1 e 2 - Abaixo à Ditadura e Fora Ditadura ^{11 12}



Fonte: Arquivo / Agência O Globo, 2019.

Dessa forma, ao considerar o contexto histórico em que os primeiros registros do grafite e da pichação emergem, fortemente marcados por uma atmosfera de contestação popular própria da década, pode-se ponderar que:

As manifestações com tinta spray vinham impulsionadas por um sentimento libertário contra o autoritarismo opressor instaurado no interior das relações familiares, nas escolas e universidades, nas empresas e na vida cotidiana de uma sociedade de consumo e comunicação de massas que vinha sofrendo da doença de uma “deformada prosperidade” propagada durante a ditadura militar (LIMA, 2018, p.31).

Observam-se então, similaridades entre as intervenções urbanas registradas durante o período da ditadura militar no Brasil e as manifestações populares ocorridas em Paris, durante o Maio de 1968. Essas aproximações se evidenciam, sobretudo, no conteúdo das grafias produzidas, marcadas por um forte teor contestatório e engajado, pouco preocupadas, ao menos em um primeiro momento, com aspectos estéticos, priorizando a força expressiva e política das mensagens.

¹¹ **Fonte:** Matéria online da Revista Veja. *Ditadura: O apoio ao golpe de 1964 beneficiou grandes empresários*. Publicada em: 27 de março de 2023. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/brasil/ditadura-apoio-ao-golpe-de-1964-beneficiou-grandes-empresarios/>>. Acesso em: 28 mar. 2024.

¹² **Fonte:** Matéria online do Arquivo / Agência O Globo. *Relembre os protestos de 1968, ano em que foi editado o AI-5*. Publicada em 31 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/fotogalerias/relembre-protestos-de-1968-ano-em-que-foi-editado-ai-5-24054343>>. Acesso em: 10 set. 2024.

Na França, a Revolução Cultural de 1968, advinda da Ocupação das Universidades, entre as quais a Sorbonne, transformou o spray em um instrumento de disseminação rápida e massiva de suas causas. Os revolucionários, chamados situacionistas, utilizaram-se do conceito dadaísta de *readymade* para subverter a cultura de massa. Esse movimento alternativo de rejeição à guerra entre o imperialismo e o socialismo ficou conhecido como contracultura, movimento que muito influenciou os artistas brasileiros que situavam-se à margem das formas oficiais de circulação dos objetos artísticos no período da ditadura (LIMA, 2018, p. 31-32).

Já na décadas seguintes, de 1970 e 1980, em São Paulo, o grafite brasileiro se desenvolve a partir das experiências insurgentes iniciadas nos anos 1960, ampliando sua presença nas cidades e incorporando influências que vinham de diferentes frentes, tanto do contexto político local quanto das expressões urbanas internacionais, especialmente das movimentações culturais que emergiram em Nova York.

[...] com a repressão dos anos 70 não encontravam mais canal para suas expressões, e aproveitavam a onda ‘nova-iorquina’ dos grafites [...], para espalhar suas poesias, ícones e mensagens pelas ruas paulistanas (RAMOS, 1994, p. 87 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 45).

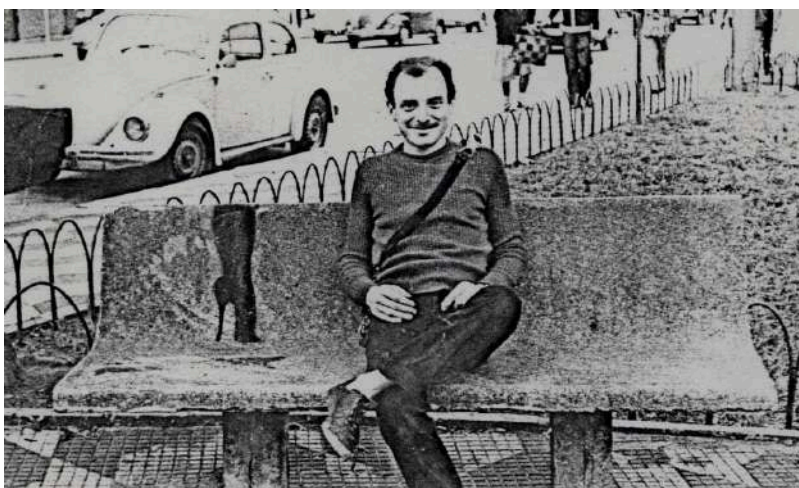
Mas foi a partir da década de 1980 que, segundo Ramos (2007), sujeitos-protagonistas como Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, além de coletivos como *TupinãôDá*, *Xarandu* e *Rendam-se Terráqueos*, passaram a desenvolver de forma mais intensa e sistemática suas manifestações nas ruas da capital paulista. Detalhamos então, a cena da década de 1980, dando ênfase no desenvolvimento das performances dos sujeitos e seus coletivos:

Desassossegados com as políticas dos anos 80, impostas à cidade e à arte, muitos jovens estudantes e artistas já interferiam com objetos ou ações no espaço da cidade. Essas ações em espaços públicos, e às vezes em museus e Centros Culturais, logo receberam o nome de “performances”[...] Dentre esses grupos de performances, destacamos um para este trabalho: o TupinãôDá. Inspirados no poema de Antonio Roberto de Moraes, que diz: *Você é tupi daqui, ou tupi de lá, Você é Tupiniquim ou Tupinãôdá?* [...] Cientes do contexto dos anos 80 -, a luta pela democracia e pelo fim do regime militar - expresso no grito pelas Diretas Já, e também instigados pelas performances e instalações que vinham ocorrendo em outros grandes centros, o grupo passou a interferir nos espaços da cidade. Primeiro no Campus da FAU/USP, depois nas margens do rio Tietê e, logo, no Túnel Rebouças com ações de grafiteagem propriamente ditas (RAMOS, 2007, p. 1265-1266).

É interessante frisar que as contribuições de Alex Vallauri, “um etíope com passagem por Buenos Aires e Nova Iorque, [...] surpreendeu os paulistas com a imagem repetida de uma bota feminina” (RAMOS, 2007, p. 1265). Tornou-se essa uma figura emblemática nas ruas (Figura 3), contribuindo para o fortalecimento da estética do grafite enquanto linguagem visual urbana no Brasil. Ainda sobre a presença dessa grafia em múltiplas superfícies urbanas e pela repetição estratégica, a autora aprofunda a discussão ao destacar que essa era uma:

Imagem extraída da fábrica de carimbos Dulcemira Ltda, a bota era carimbada com a técnica da máscara e spray nos mais diferentes locais: muros, porta de lojas, padarias, supermercados [...] A repetição desses desenhos na cidade passou a chamar a atenção de outros jovens amantes das histórias em quadrinhos, do desenho e, em especial, do lúdico (RAMOS, 2007, p. 1265).

Figura 3 - Alex Vallauri e a bota em São Paulo ¹³



Fonte: O Globo - Cultura, 2013.

Portanto, com o constante aprimoramento técnico, a formação de coletivos e a articulação entre indivíduos-protagonistas da cena, o movimento do grafite em São Paulo expandiu-se de forma expressiva. Deixou de estar restrito às imediações dos campi universitários, aos arredores do Túnel Rebouças e ao longo do rio Tietê, para ocupar, pouco a pouco, as ruas da capital paulistana. Rua por rua, bairro a bairro, o grafite foi se espalhando, ganhando força e visibilidade, tornando-se presença marcante em toda a cidade, e com o

¹³ **Fonte:** Matéria online do O Globo - Cultura. *Pioneiro do grafite no Brasil, Alex Vallauri recebe homenagens*. Publicada em 13 de abril de 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/pioneiro-do-grafite-no-brasil-alex-vallauri-recebe-homenagens-8099795>>. Acesso em: 28 mar. 2024.

tempo, ultrapassou suas fronteiras, sendo difundido para diversas cidades de outros estados brasileiros.

Contudo, à medida que o movimento se expandia e ganhava efervescência no cenário nacional, surgiram também outros termos que passaram a compor o campo de reflexão sobre o grafite, sobretudo quando analisado sob perspectivas urbanas e culturais. Nesse contexto, é recorrente a dificuldade de delimitar com exatidão os contornos entre um subgênero e outro, como o grafite, a pichação, e a *street art*, uma vez que essas linguagens muitas vezes se entrelaçam, coexistem ou até se fundem na mesma intervenção visual. A pesquisadora Margarida Morena (2013, p. 3) observa essa sobreposição ao afirmar que “tanto a pichação quanto o grafite, são muito próximas, ocorrendo muitas vezes das duas linguagens surgirem em uma mesma obra, o que dificulta uma definição precisa e consensual a respeito delas”. Ainda assim, é relevante registrar contribuições que ajudam a compreender as diferentes instâncias atribuídas a essas práticas, lançando luz sobre suas nuances e complexidades. Iniciando essa tentativa de elucidação, toma-se como ponto de partida os diálogos que abordam as esferas **do grafite e da pichação** a partir da leitura proposta por Aparecida Luzia Zuin, que contribui com a reflexão ao apontar que:

[...] o grafite e a pichação disputam entre si o olhar dos passantes e trazem, cada qual, a seu modo, reflexões sobre a vida da metrópole contemporânea. Porém, o mais relevante neste contexto é a busca tanto dos textos dos grafites quanto das pichações na disputa pelo espaço urbano, pois ambos concorrem efetivamente com outras formas de comunicação nas cidades (ZUIN, 2008, p. 9).

Vale ressaltar aqui, que o *grafite*, conforme a grafia adotada no português do Brasil, pode ser compreendido como uma forma de “documentar, de forma consciente ou não, fatos, posições e opiniões, com o uso de superfícies” (IVO, 2007, p. 113). Essa prática remonta à Antiguidade, como observa Cruz ao citar Coulmas, dizendo que “todas as aplicações que hoje associamos ao grafite estavam presentes na Antiguidade: humor, calúnia, obscenidade, luxúria, paixão, política, denúncia, acusação” (COULMAS, 2014 *apud* CRUZ, 2017, p. 39). Portanto, para esta pesquisa, o grafite é compreendido tanto a partir de suas contribuições históricas, quanto pela conceituação proposta por Oliveira e Sobral (2021, p. 10), ao entendê-lo como “uma manifestação artística feita por sujeitos que habitam, transitam e constituem o espaço urbano”, além de entendê-lo enquanto fenômeno que se apropria do

“espaço urbano a fim de discutir, recriar e ressignificar através da interferência humana a arquitetura da cidade”.

Nesse exercício de elucidação por meio das reflexões do grafite e da pichação, baseamos-nos também no pensamento de Any Ivo ao colocar que, “em Pompeia, encontraram-se paredes pichadas com xingamentos, poesias e anúncios políticos” além dessa ser “uma das formas mais antigas de grafitar” caracterizada, “fundamentalmente, pela exploração da escrita” (2007, p.113). Orientados, portanto, por essa proposta de reflexão, Spinelli contribui ao conceituar que “a pichação pode ser caracterizada como letras ou assinaturas de caráter monocromático [grifo nosso] feitas com spray ou rolo de pintura” (SPINELLI, 2007, p. 113 *apud* MORANDI, 2019, p. 55). E indo além, ao aprofundar esse mosaico de pontos de vista sobre o termo, também apresenta-se a concepção de Zuin sobre as pichações:

São expressões, às vezes claras, frases incompreensíveis [grifo nosso] ou símbolos gráficos aparentemente isolados e superpostos. Para o passante, muitas vezes, trata-se de uma mistura de letras e sinais que terminam para ele em palavras desconexas e com sentido incompreensível [grifo nosso] (ZUIN, 2005, p. 23 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 46).

Porém, quando nos deparamos com os indícios, como os destacados acima via underline, relacionados a esse termo e que apontam para características como a “questão monocromática, a dificuldade de leitura e a ideia de rabisco”, já não estamos mais tratando da pichação, com “**ch**”, mas sim da pixação, com “**x**”, cuja grafia acompanha as singularidades dessa prática e suas distinções visuais e simbólicas no contexto urbano. Então, **pixo/pixação** é:

Palavra não dicionarizada, esse neologismo adotado pelos pixadores e pixadoras, também autointitulados com **x**, [grifo nosso] implica numa evidente rasura das normas, desde sua grafia, e significa um tipo específico de escrita urbana, com **alfabeto próprio**, cujas **letras estilizadas, por cada sujeito, e a tipografia particular**, inerente a cada estado, revela uma prática distinta do grafite. A **formação de grupo** (“ganguê”), o alfabeto próprio, **a ocupação de espaços peculiares** como alto dos prédios e casas **e a inscrição monocromática** [grifo nosso] são características que permitem distinguir a prática da pixação do grafite (CRUZ, 2017, p. 94 - 95).

Em razão disso, é importante também evidenciar a intencionalidade dessas ações, apontadas por Anderson Oliveira, ao discorrer que essa expressão se “manifesta nas paredes e

nos muros da cidade suas ideias, sentimentos, denuncia a desigualdade social, o racismo e as condições subumanas vividas pelos grupos sociais marginalizados” (2012, p. 47), no qual seus atos, são marcados por um caráter de “transgressão, enfatizada pelo ritual de risco” (2012, p. 50), sendo comumente associada à ilegalidade e à urgência de sua realização, uma vez que “é preciso que se faça com o máximo de rapidez para que seus autores não sejam surpreendidos pela polícia” (2012, p. 50).

Figura 4 - Registro de grafias no Centro Histórico de Salvador.



Fonte: A autora, 2025.

Figura 5 - Fotografias “Pixação, o grito calado diante da injustiça, a voz Scank”¹⁴



Fonte: A autora, 2023 - 2025.

Figura 6 - Screenshot do Post @vermephelis14 no Instagram



Fonte: Perfil do Instagram de vermephelis14. Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/CLSPVWQns3k/?igsh=MTA1bHlsOHYxNmR5Nw>.

Acesso em: 11 abr. 2024

Então, cabe incluir a forte citação de Roaleno Ribeiro Costa, que evidencia sua visão crítica sobre a forma como o grafite e a pixação são assimilados pela sociedade formal:

Os graffitis artísticos, percebidos pela população da cidade como arte [...] vistos como uma expressão positiva e estimulante. As pichações, ao contrário, sempre foram recebidas por todos como uma expressão negativa, ligada ao vandalismo, à sujeira e à decadência visual da cidade (2000, p. 38 *apud* Sampaio, 2006 p. 115).

Nesse sentido, a diferenciação entre grafite e pixação ultrapassa os aspectos estéticos e simbólicos, alcançando também a esfera jurídica nacional. A forma como essas duas manifestações são entendidas pela legislação brasileira também reflete diretamente qual a percepção social sobre elas, indo além de suas dimensões simbólicas e culturais, também se consolida no campo jurídico brasileiro, especialmente a partir da Lei nº 14.996, de 15 de outubro de 2024, sancionada durante o mandato do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que reconhece o grafite como uma manifestação artística, ao lado da charge, da caricatura e do cartum, todas enquadradas como expressões da cultura brasileira. De acordo com a referida Lei, “cabe ao poder público garantir sua livre expressão artística e promover sua valorização e preservação” (BRASIL, 2024), e, conforme o artigo 2º, inciso IV, o grafite é definido como:

Expressão da arte urbana em forma de desenho e escrituras em que o artista cria uma linguagem intencional para interferir na cidade, com o aproveitamento de espaços públicos, como paredes, muros, fachadas, viadutos e ruas (BRASIL, 2024).

Já a pixação/pichação é tratada como um ato de vandalismo, estando sujeita a penalidades conforme previsto no artigo 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, sancionada pelo Presidente Fernando Henrique Cardoso, que dispõe: “Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano” (BRASIL, 1998) resulta em pena de detenção de três meses a um ano, além de multa; agravando-se para seis meses a um ano de detenção, com multa, “caso a ação ocorra em monumentos ou bens tombados por seu valor

¹⁴ Trecho das anotações de campo da autora sobre as **Figuras 5 e 6**: “*Em meio aos deslocamentos pelo Dique do Tororó, havia sempre um instante em que eu parava diante daquela inscrição na paisagem. A grafia me chamava, como quem sussurra uma história entre o concreto e o tempo. E a pergunta insistia: “Mas, quem é Scank?”.* Algo naquela marca urbana pedia resposta. Em certo momento da pesquisa, encontrei no perfil @vermephelis14, no Instagram, um post que revelava fragmentos da história por trás daquele nome. A partir dali, iniciei um percurso de busca, na tentativa de compreender um pouco sobre o legado daquele escritor de rua que, de forma silenciosa e potente, foi eternizado ali.”

artístico, arqueológico ou histórico” (BRASIL, 1998). A distinção entre grafite e pichação foi reforçada posteriormente pela Lei nº 12.408, de 2011, sancionada pela Presidente Dilma Rousseff, que alterou o artigo 65 da referida norma, descriminalizando o grafite, quando realizado com o objetivo de “valorizar o patrimônio público ou com o consentimento do proprietário” (BRASIL, 2011). Essa mesma legislação também determina a obrigatoriedade de inclusão da mensagem “PICHANÇA É CRIME (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98)” (BRASIL, 2011) nas embalagens de tintas em aerossol e proíbe sua venda a menores de 18 anos, exigindo, no ato da compra, a apresentação de documento de identidade.

Um outro subgênero que se insere nas reflexões em torno do grafite é a chamada arte de rua, ou *street art*, termo que abrange uma gama mais ampla de manifestações visuais produzidas no espaço urbano. Segundo Ponte (2019, p. 95), trata-se de “uma fusão de suas qualidades artísticas e da rua, conhecida como o movimento *street art*”. Essa definição destaca a natureza híbrida dessa prática, que articula elementos estéticos e contextuais da cidade, extrapolando os limites do grafite tradicional. A autora aprofunda a discussão ao apresentar características específicas que compõem essa vertente, como o uso de diferentes suportes e materiais, a valorização da mensagem visual em diálogo com o entorno urbano e uma maior aceitação institucional e mercadológica, que frequentemente aproxima a *street art* do circuito artístico formal, sem, contudo, perder seu vínculo com as ruas.

Apesar de preservar alguns elementos próprios do grafite, como a assinatura e a “viralidade” [...] a *street art* assume novas características, como o reconhecimento do artista ao invés do anonimato (com algumas exceções, como Banksy e Space Invader, que, apesar da fama internacional, não têm seus rostos conhecidos); o uso de outras técnicas além da pintura livre em tinta spray como o estêncil e as colagens, assim como o uso de outros materiais; além da influência mais acentuada de referências da cultura pop, quadrinhos e jogos de vídeo game em suas imagens. (PONTE, 2019, p. 95)

¹⁵ Aproveitando o diálogo em torno das observações jurídicas sobre as leis brasileiras, é pertinente mencionar a Lei nº 17.565, de 02 de setembro de 2022, do Estado de São Paulo, sancionada pelo Governador do Estado a partir do Projeto de Lei nº 41, de 2021 (PL 41/21), de autoria do Deputado Murilo Felix, publicada no Diário da Assembleia em 09 de fevereiro de 2021, página 10. A Lei instituiu oficialmente o “Dia do Grafite”, a ser celebrado anualmente em 27 de março. Embora seja uma medida jurídica válida para o estado de São Paulo, observou-se que diversos grafiteiros e grafiteiras de outros estados passaram a aderir à data, utilizando-a como oportunidade para visibilizar suas narrativas, vivências e experiências com o grafite.

Figura 7 - Grafias artísticas no Campus de Ondina da UFBA.



Fonte: A autora, 2023.

Para concluir o capítulo, é pertinente considerar o grafite no cenário atual brasileiro, reconhecido com a terminação *-fite*, como em *grafite*. Essa escolha segue a adoção proposta por Armando Silva, que opta pelo uso do termo com essa terminação, em vez de *gra-ffiti*, aproximando-o das grafias latinas. Tal escolha não se limita a uma adequação linguística: trata-se de uma ampliação conceitual. Como aponta Morandi (*apud* SILVA, 2014 / 2021, p. 359), “ele propõe expandir as possibilidades de inclusão e de abordagens das mesmas”, sinalizando um esforço por construir um vocabulário mais alinhado às realidades socioculturais latino-americanas e às especificidades que marcam suas manifestações urbanas. Assim, conclui-se sob a perspectiva de Oliveira (2012), em diálogo com as contribuições de Ramos, delineando o grafite enquanto:

[...] uma linguagem que trabalha com menos improvisado, “havendo um maior controle no processo de criação, nas escolhas das imagens, dos materiais e dos locais; tudo importa: o desenho, o local, a cor, o signo, o entorno”. (RAMOS, 1994, p. 52). O grafiteiro leva em conta o espaço construído, transgredindo-o e se submetendo a ele, observando também os espaços da cidade, as direções, a cor, e interagindo com as “crenças e delírios dos que na cidade habitam e transitam.” (RAMOS, 1994, p. 53). (OLIVEIRA, 2012, p. 51)

A partir dessa compreensão do grafite como uma linguagem intencional, que considera cada elemento do processo criativo e dialoga com o espaço urbano e seus significados, é possível reconhecer a complexidade e diversidade que caracterizam essa prática. Dessa forma, conclui-se esse primeiro capítulo com alguns estilos (Tabela 1), com base nas contribuições de Fabiana de Souza (2019), recorrentes no âmbito do grafite

brasileiro atual, acompanhados de breves descrições, com o objetivo de evidenciar a diversidade de formas, técnicas e expressões que compõem essa manifestação visual das paisagens urbanas:

Tabela 1 - Estilos e características do grafite.

Estilos	Descrição
<i>Throw-ups</i>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Do inglês, "vomitar" ou "vômito", que remete à ideia de algo feito de forma rápida e impulsiva; ❖ Execução veloz, com foco na agilidade da intervenção; ❖ Paleta cromática geralmente reduzida; ❖ Forte contraste visual entre os elementos; ❖ Uso combinado de técnicas, sendo comum a aplicação com "rolinho" em conjunto com o <i>spray</i>; ❖ Estética mais crua e espontânea, com menor preocupação com o refinamento visual.
<i>Bombs</i>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Realizados sem autorização prévia; ❖ Referem-se a grafites feitos diretamente nas ruas; ❖ Não se enquadram na categoria de <i>tags</i> ou assinaturas do(a) autor(a).
<i>3D-Style</i>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Grafites produzidos com efeito tridimensional; ❖ Enfatizam o uso de luz e sombra para criar a ilusão de profundidade; ❖ Frequentemente compostos por letras volumétricas e elementos visuais diversos, como desenhos e formas geométricas.
<i>Cartoon</i>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Também conhecidos como "persona" ou "personagens"; ❖ Desenvolvem personagens próprios, que se tornam sua marca registrada no cenário do grafite; ❖ Essas figuras geralmente estão relacionadas a apelidos, traços fisionômicos, estilos ou a personalidade do(a) grafiteiro(a), justificando a denominação "persona".
<i>Realismo</i>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Representa, em sua maioria, retratos e paisagens com alto nível de detalhamento; ❖ Embora seja frequentemente feito com o <i>spray</i>, pode incorporar outras técnicas de pintura para alcançar efeitos mais precisos; ❖ Costuma ocupar grandes superfícies, exigindo tempo e planejamento para sua execução; ❖ Em geral, é realizado sob encomenda ou com autorização prévia, dada sua complexidade e escala.

Fonte: (SOUZA, 2019, p. 46 - 51)

3. ORIGENS: BAIRRO DO RIO VERMELHO E O GRAFITE SOTEROPOLITANO

Antes de analisar as manifestações de grafite no bairro do Rio Vermelho, é fundamental compreender a origem e a evolução dos dois eixos de discussão deste capítulo, acompanhando suas transformações ao longo dos anos até o momento atual. Portanto, este capítulo será estruturado em quatro momentos distintos, mas que dialogam entre si, organizados para conduzir a reflexão de maneira gradativa e abordando aspectos específicos que se complementam.

No primeiro momento, o diálogo será sobre o bairro, situando-o geograficamente na capital baiana e apresentando um breve panorama de seu desenvolvimento histórico e urbano, visto que, segundo Batista (2012, p. 20) em consonância com o pensamento de Milton Santos (2008, p. 66), é impossível para um(a) geógrafo(a) que reflete sobre qualquer cidade, não começar sua produção sem abordar o seu passado. Diante disso, essa introdução permitirá destacar aspectos essenciais que servirão de base para a compreensão da análise da cidade, em sua dimensão espacial, por meio das artes, nos capítulos seguintes.

O segundo momento, *“O bairro em transformação e a sua vocação artística”*, apresenta que, entre os anos de 1880 a 1930, o Rio Vermelho era majoritariamente conhecido como um balneário turístico da Bahia, frequentado por famílias que buscavam habitar palacetes e casarões à beira-mar (SANTOS *apud* FILHO, 2006, p. 32 - 33). Já o processo de transformação do bairro em um reduto artístico, conforme afirma Santos (2013, p. 46), teve início com a chegada de artistas e intelectuais que passaram a residir entre os anos de 1950 e 1960, atraídos tanto pelas características litorâneas quanto pelo ambiente inspirador que ali se formava. Entre os nomes mais emblemáticos desse quadro de moradores renomados, cujas obras dialogam com a cultura baiana, destacam-se alguns, sendo eles, o escritor Jorge Amado e sua esposa, a escritora e ativista Zélia Gattai; os artistas plásticos Carlos Bastos, Jenner Augusto e Mário Cravo; o pintor e ilustrador Hector Julio Páride Bernabó, conhecido como Carybé e o músico e compositor Dorival Caymmi. Com o passar das décadas e a influência crescente desses e de outros expoentes das artes, o Rio Vermelho passou a ser reconhecido como um reduto criativo, ganhando a alcunha de “bairro dos artistas”. E, em tempos atuais, diante da sua transformação, o bairro reafirma sua capacidade de abrigar e impulsionar diversas expressões artístico-culturais, além de ser um dos pontos da capital baiana onde

ocorrem manifestações sociais, cuja a população se mobiliza ativamente na luta pela garantia e reafirmação de seus direitos.

No terceiro momento, *“O Grafite Soteropolitano: Início e Atualidade”*, a abordagem se concentra no resgate dos primeiros registros do grafite em Salvador, com ênfase em sua formação inicial e nos primeiros coletivos que contribuíram para sua difusão, até a sua consolidação da cena atual. Esse panorama será construído a partir de pesquisas etnográficas, revistas, livros, entrevistas e relatos de grafiteiros e artistas, possibilitando uma compreensão mais aprofundada de seus percursos, influências e dinâmicas.

3.1. RIO VERMELHO: CONTEXTO HISTÓRICO E DESENVOLVIMENTO URBANO

O bairro do Rio Vermelho, como é conhecido atualmente, localizado na zona litorânea de Salvador, é resultado de um longo processo de transformações urbanas e socioculturais, marcado por uma rica acumulação histórica e por sucessivos ciclos de desenvolvimento que moldaram sua paisagem ao longo dos anos. Uma das primeiras menções do que hoje corresponde ao bairro do Rio Vermelho data do século XVI, entre os anos de 1509 e 1511, período em que os primeiros habitantes eram indígenas do povo Tupinambá. Eles se estabeleceram às margens do então chamado Rio dos Camarás, atualmente identificado como Rio Lucaia, afluente do Rio Camurujipe (ou *Camarajipe*, conforme grafia de origem indígena). Segundo Santos (2013, p. 42), nas “Cartas Avulsas dos Jesuítas de 1556”, a nomeação do rio derivaria da presença dos “Camarás ou Cambarás”, flores de coloração avermelhada e amarelada que margeavam suas águas, e que deram origem ao nome Rio Vermelho. No entanto, outra versão para a origem do nome é apresentada por Jesus (2005, p. 7142), que menciona que “o nome advém de Diogo Álvares Corrêa sobre alusão à cor da água do rio Camurugipe”.

Mas, foi às margens do litoral baiano, que ocorreu o naufrágio de Diogo Álvares Correia, e ao sobreviver, foi acolhido pelos povos indígenas, recebendo o nome de Caramuru. A etimologia do novo nome apresenta diferentes interpretações: para alguns pesquisadores, significa “moreia ou peixe colossal”, enquanto para outros, remete a “homem do fogo, filho do trovão, homem que cospe fogo” (ALMEIDA, 2012; SANTOS, 2013). Esta segunda

interpretação baseia-se na narrativa lendária “de que em sua chegada, com um tiro¹⁶, abateu uma ave em pleno voo” (SANTOS, 2013, p. 42).

[...] Diogo teve tempo de preparar a estratégia de defesa e sobrevivência. Finalmente, quando foi avistado pelos índios, imediatamente usou o bacamarte para desferir certo tiro numa gaivota em pleno vôo. Espantados, pois desconheciam aquela engenhoca barulhenta, foguenta e mortífera, os nativos começaram a exclamar: “Caramuru! Caramuru! Caramuru! [...]” (FILHO, 2009, p. 20 *apud* ALMEIDA, 2012, p. 30)

Com a chegada e inserção de Caramuru¹⁷ que segundo Risério *apud* Almeida, “vivía entre os índios [...] sem, no entanto, abandonar as suas ligações com o mundo europeu” (2012, p. 30) e os primeiros contatos entre os povos indígenas e os europeus que já frequentavam aquelas terras, iniciou-se o desenvolvimento de um cenário comercial embrionário. A extração de madeira, especialmente do pau-brasil, marcou esse período inicial, transformando o local em um ponto estratégico de interesse econômico. A presença de comerciantes, navegadores e até piratas ampliou as trocas e o intercâmbio com os povos originários, fomentando relações comerciais e impulsionando a exploração dos recursos naturais. Foi esse contexto que acelerou as expedições colonizadoras promovidas pelos portugueses, ao mesmo tempo em que despertou o interesse de franceses, que buscavam o pau-brasil para exportação à Europa (BISPO; SÁ, 2019, p. 28).

Conforme aponta Santos em suas observações referente ao desenvolvimento histórico do bairro, (2013, p. 43) ao passar dos anos e o desenrolar dos processos que marcaram a formação do Brasil colonial, o povoado passou a se consolidar. Naquele mesmo período, cabe destacar um grande feito de Caramuru, ao ajudar o “primeiro governador geral do Brasil, Tomé de Souza, a fundar a cidade de Salvador, em 29 de março de 1549” (SOUZA, 2004, p. 84). Já, por volta do ano de 1580, foram implantadas as primeiras missões jesuíticas no local, com a construção de uma sede catequizadora, onde hoje se encontra a Igreja do Largo de

¹⁶ Provavelmente disparado por uma antiga arma de fogo de cano curto, como um bacamarte semelhante ao que atualmente se entende por espingarda — ou ainda por armas de origem francesa, como o *tromblon*, *espingole* ou *mousqueton* (ALMEIDA, 2012 e SANTOS, 2013).

¹⁷ Com o falecimento de Caramuru, anos depois, no dia 05 de outubro de 1557 e a partir da Lei Nº 7.774, de 15 de dezembro de 2009 “o vereador Pedro Godinho *deu* entrada, na Câmara Municipal de Salvador, num Projeto de Lei requerendo a institucionalização do Dia Municipal de Caramuru” (FILHO, s.d.) [Postagem no Blog Ubaldo Marques Porto Filho. Endereço eletrônico: <https://www.ubaldoporto.com.br/cinco-de-outubro-dia-do-caramuru>. Acesso em: 01 dez. 2024]. Com essa lei, a Associação dos Moradores e Amigos do Rio Vermelho (AMARV) nomeou “esse dia, também, como o Dia do Rio Vermelho, já que não se sabe o dia exato de sua chegada, tampouco sua data de nascimento” (SANTOS, 2013, p. 43).

Santana. Essa estrutura teve como objetivo central a conversão dos povos indígenas que ali ainda habitavam. Ao redor da missão, formaram-se currais, armações de pesca, além do cultivo de algodão e cana-de-açúcar, atividades inseridas na dinâmica produtiva da época e desenvolvidas na sesmaria concedida por Tomé de Souza a Manoel Inácio da Cunha Menezes, em 1552 (SANTOS, 2013).

Já no século XVII, durante o período da invasão holandesa em 1624, o processo de povoamento do Rio Vermelho se intensificou significativamente. De acordo com Lopes e Silva, "a população, para se refugiar, escolheram a região" (2023, p. 30), o que revela o caráter estratégico e seguro atribuído ao local frente às ameaças externas que assolavam a cidade de Salvador.

[...] na invasão holandesa de maio de 1624, uma esquadra flamenga, composta por 26 naus com 3.400 homens, atacou e invadiu Salvador, aprisionando o governador D. Diogo Furtado de Mendonça. O bispo Dom Marcos Teixeira conseguiu fugir para a aldeia do Espírito Santo, atual Abrantes, vindo logo depois, investido no cargo de capitão-mor, para organizar a resistência aos invasores, instalando o primeiro grupo de refugiados em um ponto próximo de Salvador e com uma boa visão para a entrada da Baía de Todos os Santos. Esse local, **o Monte do Conselho no Rio Vermelho** [grifo nosso], nomeado seguindo a tradição de nomear os locais pelos feitos, originou-se do fato de nele ter sido realizada uma reunião dos chefes que iriam comandar a luta contra os holandeses (DOREA, 2006 p.180 *apud* SANTOS, 2013, p. 43 - 44).

Durante o período de fortificação, a cidade era habitada por “um povoado de pescadores, com seus terreiros, casas e quintais” (JESUS, 2005, p. 7141) porém, houve uma adição ao sistema defensivo, com a construção do Forte de São Gonçalo¹⁸, também conhecido como Reduto do Rio Vermelho, que foi construído entre 1711 e 1722, e posteriormente entre 1736 e 1756. Apesar de sua edificação, o Forte teve participação modesta na proteção efetiva da cidade, sendo considerado de baixa relevância estratégica, conforme registra Santos, (*apud* ACCIOLI, 1835-1843, p. 179 / 2013, p. 44.), que “colaborou pouco para a defesa da cidade”

¹⁸ Em complemento a essas informações históricas, destaca-se um trecho da matéria publicada no Blog do Rio Vermelho em 25 de julho de 2009, intitulada *O Forte do Rio Vermelho*. Sarnelli (2009), relata que “O Forte de São Gonçalo (ou do Rio Vermelho), o único construído fora da cinta que defendia a Baía de Todos os Santos, foi abandonado e encontrava-se em ruínas em 1759. Foi reconstruído a partir de 1798, durante o governo de D. Fernando Aguiar, sendo armado com seis canhões de baixo calibre (6 libras) e outra peça menor ainda, de 4 libras. Construção levantada em alvenaria de pedra e cal com formato de um polígono irregular, com pouco mais de 10 canhoneiras e demais dependências”. [Endereço eletrônico: <https://blogdoriovrmelho.blogspot.com/2009/07/o-forte-do-rio-vermelho.html>. Acesso em: 04 out. 2024.]

e, por isso, “foi aconselhado seu desmantelamento a partir de 1809”. Atualmente, o que resta dessa construção histórica é parte de sua muralha, ainda visível na Rua Guedes Cabral, preservando-se enquanto um fragmento da memória histórica local. Com o passar dos anos e o conseqüente o aumento populacional, o Rio Vermelho passou a apresentar uma organização espacial mais definida, estruturando-se em três núcleos: **Paciência, Mariquita e Santana**¹⁹, conforme apontam as contribuições de Jesus (2005), Santos (2013) e Lopes; Silva (2023), para a Tabela 2:

Tabela 2 - Núcleos iniciais do Rio Vermelho.

Paciência	Mariquita	Santana
❖ Nome derivado de uma antiga fazenda que possuía essa mesma denominação;	❖ Chamada “Aldeia dos Franceses”, de origem da expressão tupi-guarani <i>mairaqiig</i> , que significa "assombro dos franceses" ou “navio francês naufragado” em referência ao naufrágio de uma frota francesa; ocorrido na região;	❖ Surgiu onde originalmente existia uma vila de pescadores, posteriormente oficializada como <i>Colônia de Pesca ZI</i> pela Capitania dos Portos;

Fonte: (JESUS, 2005; ALMEIDA, 2012; SANTOS, 2013; LOPES; SILVA, 2023)

A partir dos núcleos iniciais e pela crescente populacional, aos poucos tornava-se possível observar a presença de residências que indicavam o “surgimento de uma classe média”, em um contexto no qual “os estilos arquitetônicos variavam do colonial português até o barroco”, conformando uma paisagem urbana marcada pelo início de uma construção estética mais elaborada e distinta. Esse processo também foi favorecido pela estabilização e pelo desenvolvimento do setor de transportes, que permitiu que “a circulação neste bairro se tornasse um pouco mais fácil” (JESUS, 2005, p. 7142). Juliana Santos (2013) também destaca que foi nesse período que começaram a se consolidar as primeiras práticas culturais, fortemente marcadas por manifestações religiosas, em consonância com o contexto histórico da época, que eram as celebrações de louvor realizadas na Paróquia de São Gonçalo.

Transformando-se gradualmente desde sua configuração inicial como território habitado por povos indígenas até se consolidar como colônia de pescadores, o Rio Vermelho passou a experimentar novas dinâmicas de ocupação graças a “abertura da estrada que ligava

¹⁹ O núcleo de Santana, surgiu entre os anos de 1864 e 1870, posterior a instituição dos dois primeiros núcleos da Paciência e da Mariquita (JESUS, 2005, p. 7141) e (LOPES; SILVA, 2023, p. 30)

o Campo Grande de São Pedro, passando por São Lázaro e Federação” (SANTOS, 2013, p. 44). Esse processo somado ao desenvolvimento do setor de transportes e a formação de núcleos de povoamento, favoreceu o acesso e o crescimento do até então, distante bairro, que, entre as décadas de 1880 e 1930, começou a atrair o interesse de famílias ricas, seja pela “possibilidade de veraneio ou pela fama de suas águas possuírem propriedades ‘milagrosas’, através de uma salinidade que se dizia ter funções medicinais” (SANTOS, 2013, p. 45).

Os bairros nobres do Campo Grande, Canela, Vitória e Graça, além dos aprazíveis balneários da Barra e do Rio Vermelho, áreas de veraneio e do ‘banho de sal’ tornam-se neste período o grande vetor de crescimento da cidade, tendência que será ratificada nos primeiros anos da República (ALMEIDA, 2011, p. 220). (RIBEIRO, 2021, p. 49)

Dessa forma o bairro se consolida entre 1880 a 1930, como balneário de veraneio da capital baiana, juntando-se à paisagem bucólica, palacetes e casarões, muito deles servindo na atualidade como espaços culturais (FILHO, 2006, p. 32 - 33). (SANTOS, 2013, p. 45)

Surgiram então "hoteis com restaurantes, armazéns, lojas de tecidos, e até uma fábrica de cerveja" (LOPES; SILVA, 2023, p. 31) para acompanhar o desenvolvimento local. Instalaram-se também:

[...] um clube de tênis; um clube social; um hipódromo e um campo de futebol, onde o campeonato baiano foi disputado durante treze anos, de 1907 a 1920 (FILHO, 2006, p. 33). E o mais surpreendente, se teve por lá um cinematógrafo, que na época era uma novidade na cidade na exibição de filmes. (SANTOS, 2013, p. 45)

Acompanhando todas essas transformações, o setor de transportes exerceu um papel central no desenvolvimento do bairro. A instalação dos bondes em Salvador, no ano de 1906, colocou o Rio Vermelho em evidência no cenário urbano, além de marcar um avanço da urbanização local, ao contribuir para “integrar antigas vilas de pescadores ao centro da cidade” (LOPES; SILVA, 2023, p. 31). Durante as pesquisas, observou-se menções a anos anteriores, sendo relevante apresentar a contribuição de Jesus, para compreender o panorama de evolução dos transportes até o ano 1906:

Os transportes na Cidade do Salvador tiveram o seu início no final do século XIX. Anos depois, em 1872, surgiu a primeira companhia de bondes puxados a burros [...] denominada Companhia Trilhos Centrais que logo sofreu a concorrência da chamada máquina do Rio Vermelho pela Companhia Transportes Urbanos. Começava no Campo Grande e terminava no Alto do Papagaio do Rio Vermelho, passando, mais tarde, fazer ponto final na Mariquita. [...] Em 1904, Ramos Queiroz fez a junção

das Companhias Circular com a Companhia de Transportes Urbanos e a Companhia Trilhos Centrais, formando a Linha Circular de Carris da Bahia que seria o serviço de transporte em grande escala da Cidade do Salvador. [...] Em 1901, chegaram os primeiros automóveis de origem europeia em Salvador [...] sendo, inicialmente, adquiridos por pessoas de grande poder aquisitivo. (2005, p. 7145)

Sete anos depois, no ano de 1913, outro marco relevante para o crescimento da área ocorreu durante o governo de José Joaquim Seabra, que, segundo Santos, “elegeu como prioridade o trecho Barra – Rio Vermelho” (2013, p. 46). Nesse contexto, somaram-se as ações de calçamento das ruas do bairro e “a abertura da via Barra – Rio Vermelho, passando posteriormente a ser chamada de Avenida Oceânica, que por sua vez, era a ‘menina dos olhos’ do Governador Antonio Muniz” (JESUS, 2005, p. 7142), cuja a inauguração foi no ano de 1922. A esse conjunto de mudanças soma-se ainda a fundação da Paróquia de Sant’Ana, que, conforme destaca Santos, consolidou “o bairro como um dos mais importantes de Salvador” (2013, p. 46). Destaca-se, ainda, que, impulsionada pela expansão rodoviária proporcionada pela Avenida Oceânica, ocorreu em 1926 a implantação da primeira linha de ônibus no bairro. Esse marco foi representado pela “introdução do automóvel e das ‘marinetes’²⁰ francesas Renault [...] uma espécie de transporte coletivo”, conforme aponta Santos (2013, p. 46), estabelecendo como percurso principal a ligação entre o Largo da Vitória e o Largo de Santana. Ainda sobre os deslocamentos viários, destaca-se uma passagem de Déa Maria Souza, em seu artigo *Visões literárias da Cidade da Bahia*, que permite compreender melhor os trajetos possíveis em uma época que ir ao centro de Salvador, partindo do Rio Vermelho, era comumente descrito como “ir à cidade”:

[...] o bairro dispunha de dois itinerários: pelo “Rio Vermelho de cima” (o itinerário era largo da Mariquita, Praça Colombo, Rua João Gomes, Rua Euricles de Matos, Avenida Oceânica com fim de linha na Praça da Sé) ou pelo “Rio Vermelho de Baixo” (o itinerário era Largo da Mariquita, Praça Colombo, Rua João Gomes, Largo de Santana, Travessa Santana,

²⁰ A origem do termo se deu durante a visita de Filippo Tommaso Marinetti ao Brasil, segundo Jacques: “[...] Marinetti era amigo de Mussolini, o *Duce*, e veio ao país como propagador de suas ideias [...] veio ao Brasil em duas ocasiões, 1926 e 1936, e proferiu palestras no Rio de Janeiro, São Paulo e Santos [...] em São Paulo e em Santos, Marinetti mal conseguiu falar; no jornal A Tarde de 02/06/1926, pode-se ler a manchete sobre sua apresentação em São Paulo - *Vaiado do princípio ao fim – Uma manifestação de batatas e vaias desabou sobre Marinetti*. Em 1935, antes de sua 2ª visita ao país, o mesmo jornal soteropolitano, no artigo *Vida literária – de futurista a passadista*, deixa bem claro o “fim” do futurista [...] O próprio Marinetti é visto, rapidamente, como algo do passado, torna-se antiquado, assim como as marinetes, os antigos ônibus que hoje só são ainda lembrados por este nome por aqueles que percorreram a cidade nos coletivos do final dos anos 1920 até meados dos anos 1960.” (2014, p. 89 - 93)

Rua Conselheiro Pedro Luís, Avenida Vasco da Gama, com fim de linha na Praça dos Veteranos) (2004, p. 87)

O ano de 1945, ficou marcado pela criação do Parque Cruz Aguiar, sendo reconhecido como o primeiro loteamento de Salvador a contar com infraestrutura completa e até “a ter linha de ônibus própria” (SANTOS, 2013, p. 46). Lopes e Silva detalham que o Parque Cruz Aguiar (2023, p. 32):

[...] oferecia casas prontas e lotes para construção de residências próprias. As ruas do loteamento receberam designações de cidades baianas. As do lado direito dos rios Lucaia e Camurugipe foram batizadas com os seguintes nomes: Alagoinhas (a maior das ruas), Canavieiras, Conquista, Feira de Santana, Ilhéus, Irará, Itajubá, Jequié, Juazeiro, e Remanso. Por fim, dois logradouros receberam nomes dos rios locais: Rua Lucaia e Rua Camurugipe. As ruas da margem esquerda do Rio Camurugipe receberam as seguintes designações, também de cidades baianas: Belmonte, Caetité, Ipirá, Jacobina, Macaúbas, Marcos, Maragogipe e Mundo Novo [...] (Calabrese, 2013, p. 25).

No entanto, nesse mesmo ano, além da criação do Parque Cruz Aguiar, que marcou-se também o fim do ciclo de veraneio do bairro, como afirma Jesus apresentando o relato de Ubaldo Filho (1991) ao dizer que “o período áureo do veraneio no Rio Vermelho foi de 1880 a 1930, tendo seu final, provavelmente, com a implantação do loteamento Cruz Aguiar”. As intensas transformações e expansões acabaram por romper com a tranquilidade característica daquele que, outrora, foi um balneário conhecido por suas “águas milagrosas” utilizadas para banhos de sal.

[...] o bairro do Rio Vermelho era muito utilizado para o veraneio das famílias ricas de Salvador. O clima e as águas atraíam essas pessoas de ponto mais distantes da Cidade, as quais utilizavam as caravanas puxadas à tração animal para banhar-se nas famosas águas medicinais. Acreditava-se que essas curavam beribéri²¹. (JESUS, 2005, p. 7144)

²¹ Sobre o beribéri, Paz discorre: “Em novembro de 1865, o Dr. José Francisco da Silva Lima inicia a publicação de uma série de artigos onde julga demonstrar o reconhecimento de uma epidemia singular a grassar em Salvador, a partir do exame de pacientes entre 1863 e 1864. Descrevendo seus efeitos, identifica-a com uma moléstia endêmica nas Índias Orientais: o beribéri [grifo nosso].” (2012, p. 1)

Frutuoso menciona que: “As causas aventadas à época eram diversas: os estudos mais antigos responsabilizavam os fenômenos físicos e o atribuíam aos miasmas terrestres, às latitudes, às estações do ano, umidade e, posteriormente, às intoxicações químicas causadas pelo arsênico, dióxido de carbono, ácido oxálico, evoluindo mais tarde para uma suspeita de etiologia infecciosa. O beribéri apresentava-se, na maioria das vezes, de forma epidêmica e em comunidades fechadas, acreditando-se estar diante de uma doença contagiosa [grifo nosso].” (2010, p. 9)

Esse cenário foi gradualmente substituído por um novo ritmo urbano, impulsionado pelo surgimento de “novos loteamentos e três fábricas: os Biscoitos Águia Central, a Coca-Cola e uma indústria de papel” (SANTOS, 2013, p. 46), o que contribuiu para o encerramento do ciclo de veraneio e o início de uma nova fase no bairro. Nas décadas seguintes, esse processo consolidou-se com a transição da configuração do Rio Vermelho, de balneário, para uma área predominantemente residencial e um emergente pólo de atividades comerciais, revelando uma mudança significativa na dinâmica urbana local. Destacou-se, nesse novo contexto da década de 1950, a presença marcante de importantes nomes da cena artística, que fixaram residência no bairro, conferindo-lhe um caráter cultural singular. Dentre eles, residiram simultaneamente “o escritor Jorge Amado, os pintores Mário Cravo, Carybé, Carlos Bastos e Jenner Augusto, o pianista João Miguel”, entre vários outros (LOPES; SILVA, 2023, p. 33).

Desde a década de 50, o Rio Vermelho conquistou status de ser um bairro dos artistas e intelectuais, haja vista a quantidade de artistas plásticos, músicos, cantores, compositores, atores, poetas etc que moravam no bairro: “A casa do escultor Mário Cravo, no Rio Vermelho, era ponto de intelectuais da Bahia e dos que vinham de fora...” (p. 44); “Caribé e Nancy moravam no Rio Vermelho, no largo de Santana.” (p. 5) “O Rio Vermelho é o local preferido para residência de artistas. É o Montparnasse baiano...”, descreve sinteticamente Darwin Brandão & Mota e Silva em *Cidade do Salvador, Caminho do Encanto* (SOUZA, 2004, p. 89).

A nova configuração do bairro, marcada por transformações urbanas e sociais ao longo das décadas, demanda uma atualização da Tabela 2. Assim, apresenta-se uma nova disposição dos núcleos, acompanhada de breves descrições que evidenciam suas composições funcionais para as décadas de 1960 e 1970, atualizando o bairro para uma divisão principal em cinco núcleos (vide Tabela 3).

²² Importa destacar o Loteamento Jardim Caramuru, situado entre as áreas da Mariquita e do Ipase, conforme mencionado nas investigações acadêmicas de Jesus (2005, p. 7143) e de Souza (2004, p. 90). Contudo, a obtenção de informações mais detalhadas acerca de sua configuração urbanística revelou-se limitada, o que impediu a apresentação de dados em nível similar ao dos demais núcleos descritivos da Tabela 3. Essa restrição não desqualifica sua relevância no processo de ocupação e estruturação do bairro, como apresentado por Souza na seguinte citação: “na década de 60 que chegaram os primeiros agentes realmente transformadores da sua fisionomia urbanística, com a **implantação do Loteamento Jardim Caramuru**, [grifo nosso] nos arredores da Mariquita, e a construção de duas fábricas que, para o modelo da época, foram consideradas de grande porte” (2004, p. 90).

Tabela 3 - Evolução dos núcleos do Rio Vermelho (aprox. 1960). ²²

Paciência	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Nome originado de uma antiga fazenda que possuía a mesma denominação; ❖ Reconhecido como um dos núcleos mais antigos do bairro; ❖ Preservava a arquitetura tradicional, com presença de casarões e sobrados; ❖ Composto por famílias mais tradicionais já estabelecidas.
Mariquita	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Chamava-se “Aldeia dos Franceses” que deriva da expressão tupi-guarani <i>mairaqiqig</i>, que significa "assombro dos franceses" ou “navio francês naufragado”, em referência ao naufrágio de uma frota francesa; ❖ Área predominantemente residencial; ❖ Instalou em suas imediações a Fábrica de Papel da Bahia, o Hospital das Crianças Alfredo Magalhães, e o Orfanato Hercília Moreira; ❖ Abrigava o Ginásio Estadual Manoel Devoto; ❖ Contava com terminais de transporte coletivo.
Santana	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Originou-se onde existia uma vila de pescadores, posteriormente oficializada como <i>Colônia de Pesca Z1</i> pela Capitania dos Portos; ❖ Reconhecido como o núcleo central do bairro; ❖ Centralizava escolas, cinema, correios e a delegacia de polícia; ❖ Abrigava a sede do Clube Ypiranga, da Colônia de Pesca Z-1 e da Igreja Matriz de Santana.
Parque Cruz Aguiar	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Ausência de comércio e serviços; ❖ Localizado onde antes foi o território compreendido pelo Hipódromo <i>Derby Club</i>, Clube de Tênis Rio Vermelho e de alguns campos de futebol; ❖ Presença de poucas residências pertencentes à classe média; ❖ Oferecia lazer restrito ao grupo de moradores locais.
IPASE	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Conhecido como Conjunto Residencial do IPASE (Instituto de Previdência e Assistência aos Servidores do Estado); ❖ Destinado exclusivamente à moradia; ❖ Não dispunha de comércio ou serviços em seu interior.

Fonte: (JESUS, 2005, p. 7142 - 7143, ALMEIDA, 2012).

Foi nesse período que se intensificaram diversos avanços urbanos no bairro. Como aponta Jesus, sinalizando que houve “o advento da construção da Avenida Otávio Mangabeira que propiciou um fluxo de veículos e do aparecimento de mais núcleos residenciais” (2005, p. 7143), além da “explosão da construção civil e a criação do Sistema Financeiro de Habitação, houve a construção do Conjunto Santa Madalena e do Parque João XXIII” (SOUZA, 2004, p. 90). Mas foi a partir da década de 1970 que o bairro do Rio Vermelho vivenciou uma transformação urbana mais acentuada, marcada pela emergência de edificações verticais em diversas áreas, acompanhada pela “destruição de diversos casarões e palacetes em loteamentos e incorporações promovidos pela iniciativa privada” (SANTOS, 2013, p. 46). Esse processo impulsionou a valorização imobiliária e fortaleceu a atuação da construção civil, evidenciada pela inauguração do Conjunto Residencial Santa Madalena e pela chegada

da rede hoteleira *Meridien*, que apostou no bairro para receber suas instalações (JESUS, 2005). Tais empreendimentos posicionaram o bairro na rota do turismo e consolidaram o início de sua verticalização, marcando não apenas a paisagem urbana, mas também uma nova dinâmica econômica. Durante a gestão de Antônio Carlos Magalhães, o bairro também recebeu novas avenidas (Juracy Magalhães Júnior, Anita Garibaldi, Lucaia, Vasco da Gama, para citar algumas) além da ampliação da orla até Lauro de Freitas (Jesus, 2005; Santos, 2013) cuja implementação, embora estruturante, foi alvo de críticas quanto à intensidade, velocidade e forma com que tais transformações urbanas foram conduzidas:

Nessa ofensiva demolidora, a especulação imobiliária caminhou lado a lado com esse urbanismo predatório. Em poucos anos, monumentos históricos e arquitetônicos do bairro foram demolidos, antigos casarões, localizados no trecho conhecido como Paciência, foram colocadas abaixo, as áreas verdes significativas do bairro também não foram poupadas. Com empresas adquirindo terras “a preço de banana”, ou simplesmente as incorporando, reeditava-se, de certa forma, um sistema em vigor nas capitâneas hereditárias. A construção de prédios de apartamentos proliferou de forma espantosa. (SOUZA, 2004, p. 91)

Acompanhando o movimento de verticalização crescente no setor imobiliário do Rio Vermelho e a ampliação viária que possibilitava um maior fluxo de pessoas e conectividade com outras áreas da cidade, o bairro também passou a ser impactado pelas dinâmicas do êxodo rural e pelas transformações legais no uso do solo urbano. Nesse contexto, destaca-se a promulgação da Lei nº 2.181, de 24 de dezembro de 1968, conhecida também como Lei da Reforma Urbana de 1968²³, que “previa a alienação de bens dominicais e das outras providências, privatiza diversas áreas públicas a partir da alienação do domínio direto dos imóveis enfitêuticos” (SALVADOR, 2020, p. 43). Essa legislação ampliou as possibilidades de apropriação e uso da terra urbana, contribuindo para o adensamento populacional e para a intensificação da ocupação do solo no bairro, conforme aponta Santos:

[...] o êxodo rural que contribuiu fortemente para o adensamento populacional da sub-região do Nordeste de Amaralina, com grande afluência de populações vindas da região do Recôncavo, a erradicação das invasões populacionais que ocupavam a orla, a Lei de Referência Urbana de 1968, que transferia terras da união para o setor privado, e a concentração de residências de luxo e o comércio, ambos oferecendo oportunidades de trabalho e assim gerando aglomerados populacionais de

²³ Consulta ao Manual de Transformação Urbana Localizada – TUL da Secretaria de desenvolvimento urbano da Prefeitura de Salvador. Trata-se de um documento produzido, autorizado e previsto no Art. 333 do PDDU e regulamentada pelo Decreto nº 30.799/ 2019, relacionado à urbanização, reurbanização e requalificação de partes do território do Município.

baixa renda em seu entorno e dando a região heterogeneidades socioeconômica e cultural (2013, p. 46 - 47).

A partir da década de 1970, o bairro avançou ainda mais nas transformações viárias, impulsionadas pelo crescimento urbano acelerado e pelo aumento expressivo no fluxo de veículos na capital. Essa reconfiguração do sistema de circulação redirecionou parte considerável do tráfego para o eixo viário litorâneo da cidade, conectando bairros como Rio Vermelho, Pituba e Itapuã até a região do aeroporto. A inauguração da Avenida Otávio Mangabeira, juntamente com a da Avenida Amaralina, desempenhou papel central nesse processo, ao integrar o bairro ao corredor de mobilidade da orla atlântica. Em 1972, a enseada onde atualmente se localiza o Largo da Mariquita, foi aterrada (FILHO, s.d., *apud* SANTOS, 2013, p. 72) com o objetivo de viabilizar a construção de um emissário submarino naquele ponto (LOPES; SILVA, 2023, p. 33). Tratava-se de uma obra de grande porte, fundamental para a estruturação do sistema de esgotamento sanitário da Soterópolis, e que marcou para os moradores mais tradicionais do bairro, o início de transformações significativas na paisagem local. Souza ressalta uma perspectiva, que detalha como toda a comunidade foi afetada pela construção:

A obra significou um sacrifício para os moradores do bairro, para os pescadores, e para a praia da Mariquita, que deixou de ser própria para o banho. A construção desse emissário é lembrada na página 178: “... pois o pioneiro das obras do esgoto da cidade foi Antônio Carlos Magalhães. (...) Fazemos parte dos sacrificados e recompensados depois, já que nossa casa da rua Alagoinhas...” (SOUZA, 2004, p. 41).

Não muito tempo depois, os impactos daquela intervenção começaram a se manifestar de forma mais evidente, gerando consequências que culminaram no deslocamento gradual de moradores para fora do bairro. Transformações como a construção do emissário e outras intervenções urbanas motivaram muitos a transferirem suas residências para outras localidades, enquanto aqueles que permaneceram passaram a conviver com mudanças cada vez mais acentuadas, que comprometeram justamente os elementos que, em um primeiro momento, os haviam atraído para o Rio Vermelho. Entre essas perdas, destaca-se a das “praias de águas tranquilas e límpidas, com a vista privilegiadíssima do mar, com o acesso a dois morros importantes e até históricos: o Morro do Conselho e o do Menino Jesus” (SOUZA, 2004, p. 41), referências simbólicas e afetivas que compunham a paisagem identitária do bairro. Ao longo da década de 1980, observou-se um crescente fluxo de novos moradores com menor poder aquisitivo em relação à média dos residentes tradicionais do Rio Vermelho. Esse

processo de adensamento populacional nas bordas do bairro acabou por impulsionar a formação de um novo núcleo urbano, que viria a ser conhecido como Chapada do Rio Vermelho (JESUS, 2005). Esse período também foi marcado por um movimento expressivo de mobilização entre moradores, frequentadores e admiradores do bairro, contrários a novas alterações que ameaçavam os elementos tradicionais restantes da paisagem do Rio Vermelho. Dentre as preocupações centrais estavam o risco de demolição da Igreja de Santana, construída em 1913, para viabilizar o alargamento viário em seu entorno, e o destino da desativada Fábrica de Papel da Bahia²⁴, erguida por volta do ano de 1920, que ao longo das décadas abrigou diferentes funções fabris.

Figura 8 - Fábrica de Papel da Bahia em 1946 ²⁵



Fonte: Blog do Rio Vermelho, 2015.

Nesse contexto, foi sugerida a transformação da fábrica em um centro cultural (SOUZA, 2004), proposta que ganhou adesão de moradores e até da imprensa soteropolitana. A defesa da preservação da igreja mobilizou grandes nomes da cena cultural baiana, como Jorge Amado, Carybé e Mário Cravo (METRO1, 2024)²⁶, que se posicionaram publicamente

²⁴ Também conhecida como Sapelba, a fábrica foi fundada por José Visnevski em 1946, e por lá permaneceu até o ano de 1975 (BLOG DO RIO VERMELHO, 2015).

²⁵ Fonte: Matéria online do Blog do Rio Vermelho. Fábrica de Papel na Rua Marquês de Monte Santo, Rio Vermelho - 1946. Publicada em: 14 de julho de 2015. Disponível em: <<https://blogdoriovermelho.blogspot.com/2015/07/fabrica-de-papel-na-rua-marques-de.html>>. Acesso em: 08 maio de 2024.

²⁶ **Fonte:** Matéria online do Site METRO1. *Igrejinha do Rio Vermelho completa 10 anos fechada e acumula problemas causados pela maresia; confira o interior do prédio*. Publicada em: 06 de maio de 2024. Disponível em: <<https://www.metro1.com.br/noticias/cidade/149743.igrejinha-do-rio-vermelho-completa-10-anos-fec-hada-e-acumula-problemas-causados-pela-maresia-confira-o-interior-do-predio>>. Acesso em: 08 maio

contra sua demolição. Ambas as propostas, a transformação da fábrica e a preservação da Igrejinha, tinham como base a relevância simbólica e histórica das edificações, representativas do acúmulo dos processos históricos e da memória social coletiva. Apesar do projeto de reaproveitamento da fábrica não ter sido concretizado, a mobilização em defesa da permanência da Igreja de Santana obteve êxito, resistindo às pressões urbanísticas. Souza relata sobre esses processos:

Apesar das diversas mobilizações dos moradores e de a imprensa assumir a bandeira na defesa da não demolição da fábrica, o sonho dos moradores do Rio Vermelho não se concretizou: no lugar da antiga fábrica, hoje se encontra um posto de gasolina e uma lanchonete do McDonald. Entretanto, a chaminé da fábrica permanece ainda no seu antigo lugar, como apitando por socorro, para que novas demolições não surjam no bairro. [...] A luta pela preservação da Igreja foi vitoriosa: ela continua até hoje no meio da pracinha, agradecendo aos que lutaram pela sua permanência e convivendo com as mudanças ocorridas na praça, atualmente reduto de famosas baianas de acarajé (2004, p. 92).

Todas essas transformações na paisagem do Rio Vermelho, que já foi terra dos povos indígenas Tupinambá, morada de Caramuru, ponto de águas tidas como milagrosas, recanto de pescadores e balneário de veraneio revelam as muitas roupagens vestidas ao longo do tempo. E com o avanço das intensas mudanças urbanísticas dos tempos modernos, o Rio Vermelho passou a ocupar lugar de maior visibilidade e funcionalidade dentro da dinâmica urbana de Salvador, deixando para trás a condição de relativo isolamento e assumindo uma posição de destaque na estrutura da cidade. Atualmente, integra com força os fluxos urbanos da metrópole, não apenas como eixo de circulação, mas também como espaço de confluência cultural, simbólica e afetiva onde tradições religiosas, celebrações populares e práticas culturais diversas moldam uma ambiência única, que o diferencia dos demais bairros da capital.

3.2. UM BAIRRO EM TRANSFORMAÇÃO FRENTE A VOCAÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL

Diante de um adensamento populacional crescente, o Rio Vermelho impulsionado tanto pela intensificação do turismo quanto pela nova configuração de moradores e

transeuntes passou a evidenciar a presença da religiosidade em seu cotidiano, refletida nas suas tradicionais festividades populares. Inicialmente, apresenta-se que os festejos em homenagem a Nossa Senhora de Santana possuem seus primeiros registros no século XIX, sendo celebrados como uma manifestação de fé dos pescadores do bairro. As comemorações, segundo Jesus (2005), requeriam “dez dias de festejos onde a festa começava sempre em um dia de domingo, antes do carnaval”. Sobre a história que deu origem ao festejo, conta-se que:

[...] os pescadores e operários do bairro no seu tradicional jogo de cartas, estavam tranquilos na sua principal distração, quando uma senhora alertou que todos deveriam partir para o mar com suas jangadas, imediatamente, pois o governo iria enviar tropas para convocá-los à Guerra de Canudos. Imediatamente todos acataram a sugestão e se lançaram ao mar, escapando da convocação para a guerra. Os pescadores e operários atribuíram o aviso a Senhora de Santana e passaram a reverenciá-la na mesma data do acontecimento: o último domingo antes do carnaval (JESUS, 2005, p. 7147).

Os dez dias de festejos envolviam uma série de rituais e celebrações que marcavam profundamente a vivência religiosa e cultural do bairro: a tradicional romaria em embarcações, o bloco anunciador que percorria as ruas, a lavagem da escadaria da Igreja, a procissão da imagem da santa acompanhada pela comunidade e uma caminhada festiva com aparatos religiosos pelo bairro. Ao final, no último dia, realizava-se a bênção das embarcações e dos equipamentos de pesca, como forma de invocar proteção e abundância para o ano que se iniciava. No entanto, observa-se que, no início do século XX, as semelhanças entre os festejos dedicados à padroeira dos pescadores, Nossa Senhora de Santana, e os rituais em homenagem a Iemanjá fizeram com que, gradualmente, a celebração desta última ganhasse maior projeção e adesão popular. Conforme destaca Jesus (2005), a festividade católica foi deslocada do tradicional último domingo anterior ao carnaval para o dia 26 de julho, data consagrada às festividades de Nossa Senhora de Santana.

Já os festejos em homenagem à Rainha do Mar, Iemanjá, ou Mãe D'Água, têm sua origem situada entre os anos de 1918 e 1923, surgindo como um símbolo de reverência e súplica por melhores resultados em tempos de escassez na pesca. Segundo relatos, foi um pescador chamado Alípio, que, diante dessa situação, propôs a retomada de práticas tradicionais, transformando em ritual festivo aquilo que antes era feito de forma escondida: a entrega de presentes à divindade. Lopes e Silva (Facom/UFBA, s.d. *apud* 2023, p. 33) apontam que esse gesto, antes realizado discretamente, passou a ganhar força como manifestação coletiva no dia 02 de fevereiro. No entanto, “com a crescente adesão dos

brancos às festas, os pescadores achavam que as comemorações tradicionais estavam se modificando, perdendo a essência” (ALMEIDA, 2012, p. 32), o que motivou a organização de uma celebração mais enraizada nas práticas religiosas afro-brasileiras. Ainda sobre as particularidades da homenagem, esta teve início com a confecção de presentes destinados à divindade, em um gesto de profunda devoção, no qual os responsáveis por sua elaboração depositavam “toda sua fé na crença da religião afro-brasileira, sendo escolhido um pescador que organizaria a festa e seria conduzido um presente em um barco ‘filhos das águas’ de acordo com a maré” (JESUS, 2005, p. 7147).

A celebração tinha início em solo firme, na Casa do Peso, sede da Colônia de Pescadores Z1, localizada ao lado da Casa de Iemanjá, onde eram guardados os presentes e balaies confeccionados com devoção. Dali, partiam em direção ao mar, onde eram entregues à divindade. A homenagem começava na:

[...] manhã do dia 02 de fevereiro para missas em homenagens à Senhora de Santana, guardando a tarde para a distribuição de presentes a Iemanjá. A Igreja logo condenou a mistura do Catolicismo com o Candomblé, e as missas deixaram de acontecer a partir dos anos 30. Depois deste fato os pescadores prepararam a principal oferenda à Iemanjá, um balaio idealizado pelos pescadores, especialmente, arrumado por uma mãe-de-santo, seguindo os preceitos religiosos. As oferendas partem da Casa do Peso, depois de serem guardadas com muito segredo até o dia da festa, em um cortejo com toques de músicas dedicados aos deuses da água. Na Casa do Peso, bem cedo, às 7h da manhã, começa a separação dos presentes, agradecimentos e pedidos colocados sempre em grandes balaies feito pelos fieis. Depois os balaies descem para a praia e começa a arrumação e toda a ornamentação dos barcos participantes da procissão, os quais costumam sair às 16h. O cortejo dos barcos acompanha sempre o barco principal, que leva o presente confeccionado na Casa dos Pesos. São barcos de todos os tamanhos, tipos, localidades que seguem para o alto-mar, depois do presente principal a Iemanjá (JESUS, 2005, p. 7148).

As festas populares vinculadas às manifestações religiosas que se desenvolveram ao longo dos anos no bairro, como pontua Santos, em consonância com o que relata Cecília da Silva (2006), demonstram uma significativa contribuição “para a vocação do bairro para os espetáculos”. Essa vocação, como reafirma Maria das Graças de Jesus (2005), em diálogo com Francisca Nascimento (1999, p.30), acaba por configurar “um território cultural, artístico e de lazer para turistas e não turistas”. A força dessas celebrações, que atravessam o tempo e integram o sagrado, o profano, o simbólico e o cotidiano, revela a capacidade do bairro de reinventar-se continuamente como palco de encontros e expressões plurais. A partir desse acúmulo de história, desenvolvimento, cultura e experiências humanas, tanto individuais

quanto coletivas, é possível identificar no Rio Vermelho um campo fértil onde diversas formas de expressões culturais se entrelaçam e se potencializam.

Santos (2013) destaca que foi a partir da década de 1960 que o Rio Vermelho passou a ser reconhecido como o bairro da boemia em Salvador. O termo, *boemia* nesse contexto, remete a “uma forma de expressão da vida pública das cidades” (FURQUIM, 2016, p. 5), caracterizada pelas interações entre indivíduos que “não estão unidos por laços de família ou de associação íntima” (SENNETT, 1988, p. 16), mas que compartilham experiências em espaços coletivos de sociabilidade, arte e convivência. Essa boemia se manifesta pelas ruas do Rio Vermelho, expressando-se de forma vibrante em teatros, bares, restaurantes e outros espaços de encontro e criação. Nesses ambientes, acumulam-se vivências culturais diversas, da gastronomia, à música, ao teatro e às experiências literárias, revelando o bairro como um espaço fértil para a criação e expressão artística. Nesse cenário, destaca-se o Rio Vermelho enquanto um reduto de artistas, que passaram a compor o seu quadro de moradores a partir das décadas de 1950 e 1960, com a chegada de nomes como “Carlos Bastos, Carybé, Jenner Augusto, Mário Cravo, Carlos Lacerda, Walkyria Knittel”, para citar alguns. Sobre essa efervescência cultural, Souza, por meio dos relatos de Zélia Gattai, em sua obra *A Casa do Rio Vermelho* (1999), destaca que:

[...] era bastante visível a existência de visitantes ilustres que entravam e saíam da residência de algum nome famoso. Era frequente essa agitação cultural ocorrer na casa da autora, o que está registrado em vários trechos de sua obra: *...muitos amigos foram nossos hóspedes, no correr dos anos: Roseana Sarney e Jorge Murad, Pablo Neruda e Matilde, Chico Anísio, Sônia Braga, Sérgio Porto, Anny, Claude Basset, entre outros vindos de todas as partes. (p. 114) ... reunidos em torno dos queijos e vinhos estavam: Caribé e Nancy, João Ubaldo Ribeiro, Jenner e Luísa. (p. 123) ... nossa casa era frequentada por Dorival Caymmi, Vinicius de Moraes, João Gilberto, Tom Jobim, Sérgio Porto e outros bambas, sem contar os estrangeiros e os artistas importantes da terra. (p. 119)* (SOUZA, 2004, p. 89).

Ainda sobre a casa de Gattai e Amado, Santos contribui para os registros de Souza (2004) ao detalhar que a residência do casal:

Também hospedou nomes ilustres do meio cultural, como o escritor chileno Pablo Neruda, o filósofo francês Jean Paul Sartre, a escritora Simone de Beauvoir e o ex-presidente de Portugal Mário Soares. Hoje, abriga as cinzas de Zélia Gattai e Jorge Amado, jogadas no jardim da casa, **fatos que legitimam a solicitação de transformação do local em espaço de memória da cultura baiana** [grifo nosso] (2013, p. 50).

Atualmente, o Rio Vermelho passou por um processo de revitalização iniciado em 2015 e orçado em aproximadamente 65 milhões de reais, com intervenções que envolveram a modernização do sistema de iluminação, obras de macrodrenagem, nivelamento do asfalto, revitalização da quadra de esportes, transformação do antigo Mercado do Peixe em um complexo gastronômico chamado Vila Caramuru, entre outras ações (RIBEIRO, 2021, p. 54). O bairro é hoje considerado um reduto de estudantes e estrangeiros que passam por Salvador (RIBEIRO, 2021, p. 54), além de manter sua tradicional vocação como morada de artistas, agora representada por novas gerações ligadas às artes e à cultura, como “o músico Moreno Veloso, a cantora Rebeca Matta, a atriz e diretora Meran Vargens, o ator João Miguel, a cantora lírica Ana Paula Barreiro” (SANTOS, 2013, p. 49).

O bairro também é fortemente marcado pela gastronomia, que se consolida como um dos pilares da sua dinâmica cultural. Essa diversidade culinária se distribui entre a cozinha regional e uma ampla variedade de culinárias nacionais e internacionais, concentradas ao redor de bares e quiosques com cadeiras e mesas espalhadas pelos largos. Merecem destaque especial os tradicionais pontos de venda de acarajé no Largo de Santana e no Largo da Mariquita, onde atuam Baianas de Acarajé que mantêm viva essa prática ancestral. Entre elas, destacam-se Cira, Regina e Dinha, cujas habilidades no preparo dos quitutes tornaram elas referência quando se trata da degustação dessas delícias. Além disso, os diversos restaurantes espalhados pelas ruas do bairro oferecem pratos regionais como moquecas, acarajés, abarás, doces, ensopados e cozidos, com maior concentração na Vila Caramuru (SANTOS, 2013).

Além da gastronomia, o Rio Vermelho se destaca por seu amplo e diverso circuito cultural, que oferece oportunidades de vivenciar múltiplas expressões artístico-culturais. Essas manifestações, embora aqui apresentadas de forma resumida, integram um conjunto mais amplo e detalhado, mapeado pela mestre em Cultura e Sociedade, Juliana Santos, em sua dissertação sobre a *Produção e o Consumo Cultural no bairro do Rio Vermelho* (2013). Sua pesquisa não apenas identificou uma extensa rede de espaços, práticas e protagonistas culturais, como também oferece análises fundamentais para a compreensão mais profunda da paisagem cultural contemporânea do bairro, que envolve essas manifestações. Portanto, no campo das artes cênicas, encontram-se espaços como o *Teatro Gil Santana*, o *Teatro Griô*, o *Teatro SESI Rio Vermelho*, o *Todo Mundo Faz Teatro*, *Estúdio de Artes Cênicas* e a *Sitorne Cia. de Teatro*. As artes visuais se manifestam por meio de galerias, ateliês e antiquários, como o *Armazém de Época*, a *Panorama Galeria de Arte*, o *Nino Nogueira Décor*, a *Galeria*

Prova do Artista, o Roberto Alban Antiquário e Galeria e a RV Galeria Retrô Quadrinhos. No artesanato, destacam-se iniciativas como a *Arte em Tecido* e *A Exótica*. As experiências audiovisuais aparecem representadas pela *Mídia Louca*. As celebrações tradicionais também compõem esse tecido cultural, com destaque para a *Festa de Iemanjá* e as celebrações católicas organizadas pela *Paróquia de Sant'Ana*, além das festas em homenagem a *São Francisco Xavier, São Gonçalo* e *os festejos da Páscoa*. A literatura também ocupa lugar de destaque em espaços como a *Biblioteca Juracy Magalhães Júnior, o Ciranda Café Cultura & Artes, a Livraria Terceiro Milênio* e novamente a *RV Galeria Retrô Quadrinhos*. Essas são algumas das expressões que se entrelaçam com manifestações de musicalidade e encontros culturais que se espalham pelos largos e praças do bairro, como o *Largo da Mariquita, Largo de Santana* e a *Praça Brigadeiro Faria Rocha*, que seguem funcionando como espaços públicos vivos de convivência e circulação de diferentes formas de arte e cultura.

Portanto, ler a paisagem cultural do Rio Vermelho à luz dos exercícios propostos pelos estudos e contribuições de Denis Cosgrove (1989), exige mais do que a simples observação, requer sensibilidade histórica e disposição para perceber o tempo inscrito nos traços do espaço. É um convite ao olhar atento, sustentado por uma *critical distance*, que permita compreender as camadas que se sobrepõem entre o vivido e o visível, mas também com abertura para “qualquer fonte que possa nos informar sobre os significados contidos na paisagem: para aqueles que a criaram, a modificaram, a mantém, a visitam e assim por diante” (1989, p. 127)²⁷. Seguindo atento, pois é preciso resistir à tentação de “arrancar a paisagem de seu contexto temporal e espacial, ao mesmo tempo em que cultivamos nossa capacidade imaginativa de “entrar sob sua pele”, ou seja, de enxergá-la, por assim dizer, a partir de dentro”(1989, p. 127)²⁸. Sob essas orientações, é possível perceber que o Rio Vermelho se revela não apenas como um bairro, mas também como história viva, pulsante e em permanente transformação.

3.3 O GRAFITE SOTEROPOLITANO: INÍCIO E ATUALIDADE

²⁷ Tradução livre do original: « *Above all, a historical and contextual sensitivity on the part of the geographer is essential. We must resist the temptation to wrench the landscape out of its context of time and space, while yet cultivating our imaginative ability to get under its skin' to see it, as it were, from the inside.* » (COSGROVE, 1989, p.127)

²⁸ Tradução livre do original: « *By evidence I mean any source that can inform us of the meanings contained in the landscape, for those who made it, altered it, sustain it, visit it and so on...* » (COSGROVE, 1989, p.127)

Em concordância com o que aponta Vilma Silva, caminhar pelas ruas e bairros de Salvador, com atenção às camadas sensíveis das paisagens, é também exercitar o olhar para as subjetividades que se desenham nesse corpo urbano soteropolitano. Ao percorrer as vias, entre esquinas, muros e fachadas, é possível notar como a cidade abriga e encena múltiplas expressões artísticas, reveladas em breves lampejos visuais seja pelas “obras de Carybé, ou de outros contemporâneos, como Bel Borba, fora os grafites que tomam conta da cidade”. Nesse emaranhado de signos e inscrições visuais, a paisagem urbana se converte em suporte e linguagem, carregando em sua superfície os traços da memória coletiva, das interferências cotidianas e dos discursos que se misturam ao ritmo da cidade. A geoleitura dessas marcas ora sutis, ora intensas, exige uma atenção do espaço, que permita reconhecer o grafite não como algo estático, mas como fenômeno que articula práticas culturais, modos de existir e de narrar o urbano em Salvador.

A história das grafias sotero-urbanas remonta, inicialmente, à década de 1970, quando os primeiros traços começaram a surgir nas superfícies da cidade. Como aponta Sampaio, os protagonistas dessas intervenções eram “jovens de classe média, elevado nível cultural e educacional, de posicionamento contrário à ditadura militar” (SAMPAIO, 2006, p. 104), o que marca uma fase anterior à influência direta do movimento hip hop em Salvador.

Ainda sobre o perfil socioeconômico desses sujeitos da década de 1970, o grafiteiro Lee27, em narrativa compartilhada com o pesquisador Evanilton Cruz, compartilhou sua perspectiva sobre aqueles que deram os primeiros passos do movimento na Soterópolis em meados de 1970:

Os pioneiros mesmo são a galera que tinha dinheiro, era Ray Viana, Nildão, Bel Borba [...] Quem fazia grafite naquela época era a galera que tinha dinheiro. O próprio artista plástico Nildão é a galera que tinha concepção de grana, que estudava ou que vivencia, que fazia grafite (CRUZ, 2007, p. 101).

Essas manifestações apresentavam características simples e experimentais, compostas por “assinaturas, frases e desenhos monocromáticos, ligados à contracultura” (CRUZ, 2017, p. 101), refletindo um espírito de contestação e criatividade livre. A influência dos eventos de Maio de 1968, em Paris, é reconhecida como uma base importante para essa produção, ainda que adaptada ao contexto local, com um *twist* característico, em que “ideais políticos muitas vezes travestidos de grande senso de humor” (SAMPAIO, 2006, p. 100). Algumas dessas

grafias, que expressavam um desejo libertário permeado pelo humor característico do período, materializavam-se em frases que uniam crítica, poesia e humor: “*Fazer greve de poesia até que os homens todos sejam guerrilheiros do amor*” (Grupoema, 1977), “*Eu me enjaulei e... soltei os bichos!!*” (Rapunzel, 1978), “*Fidel Castro usa alfazema*” (Irmãos Metralha), e “*Faustino lê A Tarde*” (Miguel Cordeiro) (SAMPAIO, 2006, p. 101 - 102). Em essas expressões observa-se, *Faustino*, personagem criado por Miguel Cordeiro, que inicialmente se manteve anônimo, porém teve sua identidade revelada com o tempo. Mas, a presença marcante de *Faustino* nas fachadas das ruas de Salvador despertou a atenção das autoridades, que diante da intensa circulação dessa figura pela paisagem urbana, houve uma “forte repressão por parte da polícia militar e da guarda municipal” (CRUZ, 2017, p. 101), o que levou na interrupção rápida da produção de novas expressões na cidade.

A cena das intervenções urbanas daquela época não foi composta apenas por Miguel Cordeiro, mas também por diversos grupos e artistas individuais que marcaram presença nas ruas de Salvador. Como pontua Sampaio (2006), destacam-se coletivos como *Luz e Mistério*, *Grupoema*, *Irmãos Metralha* e *Abajur Lilás*, além das assinaturas singulares de figuras como *Madame Min*, *Mancha*, *Baldeação*, *Carlos Sarno*, *Nildão* e *Renatinho da Silveira*. As intervenções produzidas seguiam uma estética letrada característica, com inscrições em letras maiúsculas, traços monocromáticos, predominantemente na cor preta e o uso de ferramentas como o *spray can* (tinta aerossol) ou o pincel atômico, também conhecido como “piloto”. Ainda sobre esses protagonistas, Adriana Sampaio se debruça com mais profundidade sobre três nomes centrais desse momento inicial do grafite soteropolitano: Nildão, Miguel Cordeiro e Renato Silveira. Em sua abordagem, oferece um vislumbre da cena através do olhar e das experiências desses sujeitos:

Nildão e Miguel atuavam desde o final da década de 70, e a eles em 1985, voltando de um exílio em Paris, se junta Renato da Silveira [...] grafitando as ruas de Salvador com spray tanto de forma livre como através de moldes vazados confeccionados por eles mesmos [...] Juntava-se a isso o fato de perceber a necessidade de se fazer arte de forma mais ampla segundo ele mesmo, “romper com a arte de cavalete”. Sua ideia era ampliar, mudar o foco, direcionando para um público mais amplo. Renato e Nildão atuavam também como divulgadores de notícias falsas através dos grafites onde se assinava “UPI” ou “United Presssss Irmãos Metralha” (2006, p. 102 - 103).

Na década de 1980, o movimento do grafite em Salvador ganhou novos contornos com a chegada de nomes como Bel Borba e Ray Vianna (FALCÓN; GARCIA, 2014, p. 17). Essa nova fase introduziu uma transformação na estética das intervenções urbanas: as grafias frasais e monocromáticas dos anos 1970 passaram a conviver com o surgimento das *tags*, fruto da influência da cena grafiteira carioca e do impacto provocado pela presença de grafiteiros na 18ª Bienal de São Paulo, no ano de 1985. Como aponta Sampaio, é nesse momento, também inspirado pelo estilo do movimento nova-iorquino, que “têm início as primeiras experiências de letras mais rebuscadas” (2006, p. 100). Ainda sobre essa década, o relato de Marcelo Dimak amplia o pensamento de Sampaio ao rememorar suas vivências, especialmente no que diz respeito ao surgimento das *tags* em Salvador e à influência vinda do cenário carioca:

Na década de 80, as inscrições eram prioritariamente de assinaturas, tags e seus produtores se inspiravam nos grafites do Rio de Janeiro. Dimak (Marcelo) conta que, nesse período, surgiram grafiteiros que inspiraram quase toda a geração da década de 90, como Pivete e Punk. Revistas e livros sobre o tema eram praticamente impossíveis de serem adquiridas pelo elevado preço das raras publicações importadas (SAMPAIO, 2006, p. 106).

No período de transição para os anos 1990, delineia-se o início da chegada de influências significativas que moldariam a cena emergente e contribuiriam para o início da definição do estilo grafiteiro soteropolitano:

[...] alguns artistas deram continuidade às inscrições de letras mas, em sua grande maioria, as letras nesse período eram feitas de modo rebuscado, bastante repetitivo, apenas em preto e de baixa ou nenhuma legibilidade e legibilidade [...] Eram as primeiras tags feitas por uma nova geração influenciada por uma década de reflorescimento da cultura negra local, funk, RAP e cultura Pop americana (SAMPAIO, 2004, p. 104).

Por volta da década de 1990, o acesso mais facilitado a almanaques, revistas especializadas e vídeos sobre grafite impulsionou o crescimento da cena soteropolitana, despertando o interesse de novos jovens que, ao longo de duas décadas, já vinham observando as grafias deixadas pela chamada “velha guarda” ou, *old school*, nome atribuído com respeito aos pioneiros, ou as primeiras gerações do grafite na cidade, em diversos pontos do espaço urbano. Esse período é frequentemente lembrado por relatos que destacam o avanço veloz do movimento e o surgimento de influências decisivas para a consolidação do grafite local. Cruz (2017, p. 102) observa que “uma nova onda de grafites e sujeitos passam a ocupar a superfície

da cidade com intervenções muito distintas das primeiras fases”, indicando uma transição estilística em relação às décadas anteriores. Na tentativa de compreender as dinâmicas que se acumulavam rapidamente naquele momento, o relato do grafiteiro Bob (*apud* SAMPAIO, 2006, p. 102) acrescenta uma camada importante ao entendimento, ao revelar que sua inspiração inicial surgiu das “pichações que via na Pituba, feitas por Punk, Pirata e Pivete que eram considerados os maiores pichadores na época”. Percebe-se, então, que alguns dos protagonistas da cena soteropolitana iniciaram sua trajetória pela pixação e, a partir dela, migraram para o grafite. Ao mesmo tempo, é possível compreender que essas duas formas de expressão, embora distintas, emergiram de maneira concomitante na cidade, compartilhando superfícies e contextos semelhantes. Essa intersecção entre linguagens fica ainda mais evidente na narrativa de Lee²⁷, ao refletir sobre seu início no movimento:

Então, comecei em meado de 93 pra 94, na época não era o próprio grafite como a gente vê hoje. Mas era a ideia da pixação, pra gente grafite na época era tudo, pixação e grafite era a mesma coisa, não tinha diferenciação entre grafite e pixação [...] Era uma concepção única, não tem essa separação como hoje (CRUZ, 2017, p. 102).

Essa relação da entrada no grafite a partir da pixação também é compartilhada pela grafiteira Sista Kátia, cuja trajetória evidencia como essa grafia urbana foi, para muitos, uma porta de entrada:

A minha relação com o grafite, na verdade, eu teria que contar minha história primeiro com a pixação [...] Eu conheci a pixação na época da adolescência, na época do skate e foi na mesma época que eu conheci algumas lutas ligadas a questões políticas como Anarquismo, Feminismo, Punk. Eu era uma pixadora sem *crew*, mas a gente sempre fazia uns pixos mais de protesto, e saía com a galera da pixação que tinha *crew* também, em Cajazeiras, isso em 99, por aí, 2000 (CRUZ, 2017, p. 102).

O relato de Marcos Costa, também conhecido como *Cabuloso* ou *Spray Cabuloso*, contribui com uma perspectiva fundamentada em sua vivência, ao refletir sobre a relação entre grafite e pixação na constituição da cena soteropolitana:

Eu venho de uma geração de grafiteiros da década de 90 aqui em Salvador que, na verdade, o grafite propriamente dito, essa estética de grafite que a gente conhece hoje nem existia, nem era muito popularizada, nem a gente mesmo que tava no meio sabia direito o que era grafite e o que era pixação [...] Independente do termo que a gente usava era mais na verdade pixação (CRUZ, 2017, p. 106).

Faz-se relevante, neste ponto, situar brevemente o percurso da pixação em Salvador, considerando sua origem e desenvolvimento ao longo das décadas iniciais. Segundo Anderson Oliveira (2012), o fenômeno tem início no final dos anos 1970, com a formação de um grupo conhecido como *Vermes do Sistema* (VS), que reunia cerca de 60 protagonistas dessa expressão urbana na capital baiana. Embora haja uma menor coleta de dados registrada durante a década de 1980, observa-se uma retomada mais intensa da prática nos anos de 1990. Oliveira traça um panorama sobre o perfil social e demográfico daqueles que compunham a cena nesse período inicial, indicando que era "em sua maioria composta por homens, negros, entre os 16 e os 25 anos, oriundos de quase todos de bairros pobres da cidade" (2012, p. 55). Em relação à estética e dinâmica da pixação, Oliveira também destaca aspectos importantes sobre a prática do pixo, como a "forma de atuação, horários, saídas em grupo ou sozinho, e as siglas usadas na identificação de sua *gangue*, [...] além das rivalidades tanto entre grupos como entre indivíduos [...] e a relação com a polícia" ²⁹ (2012, p. 55). Um aspecto importante sobre essa estética, que contribui significativamente para um entendimento mais aprofundado da prática, emerge no relato de Snob 85:

A pichação baiana foi um estilo que começou vindo de lá [São Paulo], sacou?! Foi a mesma letra vinda de lá. Só que aqui os caras tiveram a necessidade de não ficar como no Rio e São Paulo [...] E a onda aqui foi evoluindo por que a galera queria fazer com que a letra tomasse o muro todo, tipo, rapaz, se é pra riscar tem que "comer" o muro todo de ponta a ponta, então a coisa começou a ser criada em ondas e por isso que a gente vê essa coisa esticadona assim, por que era pra detonar logo o muro todo. Por isso que a pichação daqui se destacou, pelo fato de ser rápida e pelo

²⁹ Importa destacar a existência da Lei Municipal nº 8.645, de 15 de agosto de 2014, sancionada pelo então prefeito Antonio Carlos Peixoto de Magalhães Neto, que estabelece diretrizes rigorosas sobre o que se convencionou denominar como atos de vandalismo. De acordo com a legislação, "consideram-se atos de vandalismo todos aqueles de que resulte a destruição e/ou a descaracterização deliberada, gratuita e injustificável de bens públicos municipais, de bens cuja posse seja exercida pelo Poder Público Municipal ou de outros bens afetados à prestação de serviços públicos municipais delegados." A lei ainda prevê que qualquer pessoa física ou jurídica que cometa, colabore ou concorra para tais práticas, na condição de autor, coautor ou partícipe, estará sujeita às sanções previstas, inclusive com abertura de processo administrativo pela Secretaria Municipal de Ordem Pública (SEMOP), e aplicação de multa que varia entre R\$ 1.000,00 (mil reais) e R\$ 1.000.000,00 (um milhão de reais). O texto também autoriza o Município a firmar convênios com a Polícia Militar da Bahia e outras instituições públicas para intensificar a fiscalização e identificação dos responsáveis por essas ações (SALVADOR, 2014). Diante disso, percebe-se como as intervenções urbanas, especialmente aquelas que fogem das normativas institucionais, estão constantemente sujeitas a processos de criminalização e controle, revelando o quanto o espaço público é também um campo de disputa simbólica e política.

fato de você pegar um muro de cem metros e riscar ele em minutos ou em segundos, sacou?! (*apud*, OLIVEIRA, 2012, p. 65).

Figura 9 - Intervenções na Unidade de Conservação dos Barris.



Fonte: A autora, 2025.

Figura 10 - Pluralidade de grafias na Estação da Lapa.



Fonte: A autora, 2025.

Ao analisar as narrativas de Snob 85 (OLIVEIRA, 2012), é possível perceber nuances das subjetividades que atravessam a trajetória de quem vive e grafa sua marca na cidade. Em seu relato, três momentos se destacam por revelar aspectos centrais de sua experiência:

[...] A pichação naquela época aparecia na televisão pelo fato de ser uma coisa nova. Era muita onda, sacou?! Então aquilo motivava todo mundo a pichar [...] **Ser pichador era o que era, era o que tinha de melhor** [...] [grifo nosso] (p. 90).

O que me motivou a me tornar grafiteiro é que eu sempre amei o grafite [...] Eu evolui da pichação pro grafite. Que **a pichação é o primeiro passo pra você um dia vir a ser um grafiteiro**, dependendo do que você estude ou o que você aprenda de arte, entendeu. Eu sempre quis ser grafiteiro, só que enquanto eu não conseguia ser grafiteiro, eu ia fazendo meu nome na pichação, que era a base [grifo nosso] (p. 65).

Rapaz, pichação pra mim **era o jeito que eu tinha de expressar minha rebeldia**. Falo assim de aterrorizar. A pichação pra mim era aquilo ali. Sair pra rua. Divulgação. Expor o nome. Aquilo ali era a pichação pra mim, que não deixava de ser uma arte, **a sociedade não via como arte, mas eu via como arte** [grifo nosso] (p. 57).

As camadas subjetivas que emergem dessas memórias revelam, em primeiro lugar, o pertencimento e a afirmação em “ser pichador(a)”, seguido da compreensão da pichação como etapa formativa da grafia nas ruas e, por fim, o sentido de resistência própria frente ao olhar social formal. As grafias urbanas, como o grafite e a pichação, inserem-se de maneira potente no campo das culturas alternativas discutido por Cosgrove, que afirma que as culturas excluídas costumam ser tratadas como de interesse marginal ou com certa desconfiança. No entanto, “a paisagem humana está repleta de símbolos e significados simbólicos para grupos excluídos” (COSGROVE, 1989, p. 131).³⁰ Essas manifestações, mesmo quando adquirem certa presença e força visual nos espaços urbanos, permanecem subordinadas à lógica normativa da cultura oficial, que tenta impor sua autoridade por meio de discursos jurídicos, institucionais e simbólicos. A tensão torna-se visível na forma como o poder público e a sociedade regulam, reprimem ou redirecionam tais práticas através de leis que as enquadram como vandalismo, negando seus sentidos próprios e deslegitimando sua força. Ainda que essas grafias reocupem simbolicamente o espaço urbano e ativem vínculos afetivos, políticos e estéticos com a cidade, elas continuam sendo marcadas por um estatuto de marginalidade.

³⁰ Tradução livre do original: «*The same is very largely true for other excluded cultures, apart from the occasional study, itself usually treated as either of marginal interest or mildly suspicious. But the human landscape is replete with the symbols of, and symbolic meaning for, excluded groups.*» (COSGROVE, 1989, p. 131).

Como reforça Cosgrove, “todos esses elementos estão codificados na paisagem do dia a dia e aguardam um estudo geográfico”³¹ (COSGROVE, 1989, p.131), indicando que suas camadas simbólicas e seus modos de existência resistem às tentativas de apagamento e desafiam os limites impostos pela ordem instituída. Por isso, torna-se fundamental que as pesquisas em Geografia se abram ao diálogo com essas expressões, reconhecendo nelas não apenas manifestações culturais, mas práticas que ressignificam o espaço urbano e reivindicam o direito à cidade. Ao fortalecer a legitimidade dessas grafias, o conhecimento geográfico pode contribuir para que sociedades e esferas públicas reconheçam sua importância na constituição das paisagens contemporâneas e no tecido vivo das experiências urbanas.

Retomando o pensamento sobre desenvolvimento da história do grafite na década de 1990, é importante destacar que o movimento *hip-hop* teve papel fundamental no fortalecimento da cena e serviu como base para muitos grafiteiros e grafiteiras que iniciaram suas grafias nesse período. Como aponta Oliveira, “o grafite é um dos elementos da cultura *Hip Hop*, juntamente com o *rap*, o *break* e o *DJ*” (OLIVEIRA, 2012, p. 65), além de contar também com a presença dos *MC's*, sendo esse movimento originário “na década de 1960, nos bairros negros e hispânicos de Nova Iorque, a partir de referências afro-caribenhas” (OLIVEIRA, 2012, p. 65). Com raízes no contexto urbano dos Estados Unidos, o *Hip Hop* trouxe uma série de influências que foram rapidamente apropriadas no vocabulário e nas práticas do grafite soteropolitano. Termos como *crews* (grupos, coletivos ou equipes formadas por grafiteiros(as)) e as *tags* (assinaturas estilizadas que funcionam como marcas de identidade dos escritores urbanos), passaram a integrar o cotidiano do grafite local. Essa influência também se refletiu nos estilos³² adotados, como o *wild style* (estilo complexo, com letras entrelaçadas), *throw-up* (letras infladas, rápidas de fazer), *bomb* (ocupação de grandes áreas com rapidez) e *piece* (abreviação de *masterpiece*, ou obra-prima, sendo geralmente associada a trabalhos mais elaborados). Um trecho do relato de Vidal ajuda a perceber de forma sensível essa influência do *hip-hop* em sua trajetória no grafite:

[...] o movimento hip-hop tava forte no colégio e aí como eu tinha onze, doze anos, a gente não saía muito pra rua e aí, através do hip-hop, e através da pixação foi que eu me encaixei nesse mundo, eu gostava de fazer desenho, eu já desenhava e eu fazia alguns desenhos nas paredes lá do colégio, mas se encaixava muito mais no grafite do que na pixação,

³¹Tradução livre do original: « [...] are all coded into the landscape of daily life and await geographical study. » (COSGROVE, 1989, p.131).

³² Para o detalhamento mais aprofundado sobre esses estilos, recomenda-se ver a **Tabela 1**.

por conta das características. Que era bem peculiar ao grafite por conta de desenhos, letras mais estilizadas, com mais cores (CRUZ, 2017, p. 103).

A influência do *Hip Hop* também se manifestou de forma semelhante para Marcos Costa, surgindo ainda na adolescência, por meio do convívio escolar e da observação de referências espalhadas pelas ruas:

[...] conheci o hip-hop mesmo, 15 anos, 16 anos, que eu comecei a entender que existia o hip-hop em Salvador vendo as intervenções do elemento X, um adesivo que chegou em minhas mãos na escola, no Severino Vieira. E aí, de lá pra cá, eu fui me identificando, naturalmente fui conhecendo o grafite, fui diminuindo mais a pixação, até que eu parei (CRUZ, 2017, p. 105).

Sista Kátia relata a presença do *Hip Hop* na sua trajetória enquanto grafiteira:

Eu sempre próxima à cultura hip-hop mais como espectadora [...] Mas como eu tinha aquela coisa da pixação ainda eu achava que eu não sabia desenhar, não manjava muito das letras assim, mais letra de pixo, não letra de *Bomb*, *Throw up* e *Wild Style*. Eu criei uma personagem e comecei a pintar na rua, muito por influência de Finho, Mesik, Core, Afro (CRUZ, 2017, p. 107).

Nos relatos de Sista Katia e Marcos Costa, é possível perceber um maior número de indivíduos que marcaram suas trajetórias no grafite, durante a década de 1990. Alguns nomes e *crews* já se destacavam nas ruas de Salvador durante essa época, marcando presença significativa na cena local, como, por exemplo: *Álcool*, *APF*, *Barão*, *Billi*, *Binho*, *Bispo*, *Bob*, *Born*, *Brisa*, *Bruxo*, *Dimak*, *Dimião*, *Drak*, *Drico*, *Ezib*, *Glud*, *Gótico*, *Grude*, *Inde*, *Lee 27*, *Limpo*, *Lord*, *Marcos Costa*, *Mima*, *Mito*, *Mônica*, *Neuro*, *Nico*, *Paródia*, *Peace*, *Pink*, *Prego*, *Rato*, *RBK*, *Rude*, *Sábio*, *Sagat*, *Sidra*, *Sirc*, *Sisma Costa*, *Sista K*, *Sito*, *Soneca*, *Speed*, *Tami*, *Tétis*, *Tika*, *Toca*, *Tom*, *Vento*, *Vidal*, entre vários outros(as) que viriam a inspirar as futuras gerações do grafite soteropolitano nas décadas seguintes. No que diz respeito às *crews*, destacam-se aqui algumas, como por exemplo: *Gis* (*Grafiteiros Infernais Suicidas*), *GM2*, *GPCF*, *GPB*, *GL*, *DN* (*Demônios da Noite*), *TU* (*Turbilhão Urbano*), *LGS*, *MPN*, *Os+Imundos*, *PLB*, *PPL* (*Person Pert Line - Linha de Pessoas Atrevidas*), *SG* e *VAG* (SAMPAIO, 2006, p. 107; FALCÓN; GARCIA, 2014, p. 73-185; CRUZ, 2017, p. 105).

Os estilos também passaram por uma evolução significativa, aproximando-se cada vez mais da estética contemporânea. Houve a incorporação de outras ferramentas³³, formatos e o refinamento técnico das grafias, com maior domínio de sombreamento, uso de luz, combinações cromáticas elaboradas e símbolos mais complexos, o que aproximou o estilo soteropolitano dos grafites produzidos em outras capitais brasileiras e em cenas internacionais (SAMPAIO, 2006).

Na transição entre as décadas e nos primeiros anos do novo século, as grafias urbanas se espalhavam em abundância pelas ruas da Soterópolis, sendo comumente chamadas de “emboladinhos(as)”. Esse termo fazia referência ao estilo das *tags* produzidas com letras sobrepostas e uma estética considerada como “agressiva”, conforme aponta Sampaio (2006, p. 105). Nesse período, também se nota o surgimento dos chamados “atropelos”, prática que consiste em um(a) grafiteiro(a) marcar com um "X" a grafia anterior produzida por outro, reivindicando visualmente aquela superfície enquanto sua, e essa ação, dentro do “código dos grafiteiros locais, [...] caracteriza em ato de vandalismo” (2006, p.106). Sampaio observa também, que há uma particularidade no cenário soteropolitano em comparação com os contextos do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo, onde os atropelos frequentemente resultavam em conflitos interpessoais. Em Salvador, como apontado pela própria autora, esses embates³⁴ se davam nos próprios muros e paredes da cidade: “a revanche, muitas vezes, era achar um graffiti do “vândalo”, riscá-lo e deixar, ainda maior, o seu” (SAMPAIO, 2006, p.106). Ainda sobre a prática do “atropelo”, o artista visual paulista Kauê Fidelis, conhecido como *Kuêio*, comentou sobre o contexto nacional vs. internacional e contemporâneo dessa prática durante a sua presença na *Masterclass* intitulada “Arte Urbana e Mídias Sociais”, transmitida ao vivo, na sétima edição do evento Bahia de Todas as Cores (BTC, 2025), destacando que:

³³ Além da tradicional tinta spray, foram incorporados ao repertório dos grafiteiros a tinta acrílica, o “canetão” ou “marcador jumbo” uma versão ampliada do pincel atômico, com maior vazão de tinta e ponta mais grossa, e o rolo de tinta, conhecido como “rolinho”, considerado o braço direito de quem atua nas ruas (FALCÓN; GARCIA, 2014, p. 29) além de pinceis, canetas e outras ferramentas para aprimorar a produção de suas grafias.

³⁴ Na busca por maiores informações sobre essa prática, foi observado que, nos relatos expandidos das entrevistas conduzidas por Evanilton Gonçalves Cruz, destaca-se um trecho da narrativa do grafiteiro CORE, em maio de 2016 por intermédio referido pesquisador, na qual há uma menção direta às disputas envolvendo os “atropelos”, indicando que, em certos casos, esses conflitos ultrapassaram os muros e escalaram para a esfera interpessoal e física: “A pixação também sofreu muito com ‘atropelos’, eles tinham que tomar uma postura mais foda em relação a isso, **aí começou a ter as brigas, que é até hoje**. Muitos deles morreram, por eles mesmo. **Muitos grafiteiros já apanharam por causa disso** [grifo nosso]” (CRUZ, 2017, p. 166).

[...] “aqui no Brasil, eu ressalto muito isso, que já fui para o exterior, e lá as artes visuais, o grafite em si, ele não tem a ordem que tem aqui. O Brasil é maravilhoso nesse quesito [...] o pessoal, tem muito respeito [...] Se você ver que tem um pixador que fez o *trampo* dele ali, **você não vai atropelar**. Ninguém é melhor do que ninguém, **você vai respeitar o cantinho dele, o espaço dele**. Agora na Europa, na Europa não... Quem chegou por último é quem manda, vai atropelar todo mundo, ninguém tá nem aí. Então, aqui no Brasil é maravilhoso, é uma cultura muito forte [grifo nosso]” (informação verbal).

Na tentativa de evitar que suas grafias fossem riscadas, uma solução adotada, segundo Sampaio, foi a ocupação com preenchimento total ou significativo do espaço das superfícies urbanas, envolvendo a participação coletiva da *crew*, ou no alongamento de suas formas, quando feita individualmente, o que dificultava a possibilidade de atropelos acontecerem. Essa prática resultou no notório *shape* esticado horizontalmente das grafias, tornando-se uma das características da intervenção soteropolitana e com a notada funcionalidade tendo impacto positivo (ou seja, com a redução significativa de atropelos), os grafites pouco a pouco foram se tornando “mais elaborados, considerados como mais bem acabados, com mais plasticidade acabavam sendo respeitados e, assim, eram preservados, mesmo por *gangs* rivais” (SAMPAIO, 2006, p. 107).

Esse aspecto horizontalizado é um traço marcante da cena soteropolitana, como apontam as escritoras Bárbara Falcón e Carol Garcia do livro *Graffiti Salvador*, ao destacar que os processos de urbanização “limitaram durante décadas a verticalização das pinturas em Salvador” (FALCÓN; GARCIA, 2014, p. 23). Porém foi justamente frente a essa limitação inicial (visto que nos últimos anos, observou-se uma inserção de grafias mais verticais) somada as delimitações plásticas muito bem acentuadas e à predominância da cor preta, que se desenvolveu o estilo soteropolitano, que se diferencia nitidamente das grafias mais verticalizadas presentes em outras capitais, como São Paulo e afirma uma estética visual própria, moldada pelas especificidades espaciais da capital baiana.

Figura 11 - Estética de intervenção grafitada



Fonte: A autora, 2024.

Com a efervescência do grafite e da pixação nas superfícies urbanas de Salvador, desde a década de 1970 até meados dos anos 2000, foi implantado um projeto de grande relevância para a compreensão das grafias soteropolitanas: o Programa Salvador Grafita, desenvolvido pela Secretaria Municipal da Educação e Cultura (SMEC) (depois atualizado para Secretaria Municipal da Educação, Cultura, Esporte e Lazer (Secult) (SALVADOR, 2009b) no ano de 2005, durante a gestão do prefeito João Henrique Carneiro (2004 – 2008). O programa teve como objetivo, segundo a matéria, “transformar a pichação desordenada e ilegal em arte, emprego e inclusão social, **inserindo os pichadores na limpeza da cidade** [grifo nosso]” (SALVADOR, 2009a). Em matéria publicada na *Folha de São Paulo*, intitulada “Salvador transforma pichadores em grafiteiros-servidores”, em 30 de outubro de 2005, é possível compreender com mais profundidade a dimensão do projeto ao destacar que a iniciativa “formalizou uma parceria com a Escola de Belas Artes da UFBA (Universidade Federal da Bahia) para que os grafiteiros possam se aprimorar frequentando oficinas e cursos de extensão da instituição” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2005). Ainda sobre o Programa/Projeto Salvador Grafita, segundo matéria publicada em 13 de maio de 2009, pela Secretaria da Educação de Salvador (SALVADOR, 2009), destaca-se que:

[...] desde então, os artistas se profissionalizaram e deram uma nova cara à cidade, com o resultado exibido nos mais de 15 mil metros lineares de muros pintados. [...] Há um ano sob comando da Secretaria de Educação, cerca de 30 grafiteiros recebem salários fixos de R\$ 504,00, além de auxílio alimentação e vale transporte. A proposta é colorir as fachadas das unidades escolares, com temas alegres que levam a cultura de paz e preservação do patrimônio público (SALVADOR, 2009).

Porém, quando se observa que o referido Projeto leva em seu nome a referência direta ao grafite, mas realiza a contratação de pichadores especificamente para a função de “limpeza da cidade” (SALVADOR, 2009), um paradoxo salta aos olhos. Essa afirmação referente a ênfase na contratação de pixadores, é sustentada principalmente através do depoimento de Core, ao dizer que havia tentado “várias vezes participar, mas o projeto Salvador Grafita foi um projeto destinado a pixadores, pra poder tirar os pixadores da pixação e transformar em grafiteiro” (CRUZ, 2017, p. 111).

Essa associação suscita questionamentos, sobretudo quando confrontada com a maneira como grafite e pichação são socialmente diferenciados, tanto em sua estética quanto em sua aceitação pública, fazendo-se necessário reforçar a citação de Roaleno Ribeiro Costa ao refletir que “os graffitis artísticos, são [...] vistos como uma expressão positiva e estimulante” enquanto o pixo está “ligada ao vandalismo, à sujeira e à decadência visual da cidade.” Essa dicotomia, revela uma tentativa de higienização simbólica do espaço urbano, por meio das instâncias governamentais, em que os sujeitos envolvidos com práticas transgressoras são cooptados para participar da própria remoção daquilo que construíram enquanto forma de expressão. Tal escolha institucional reforça a repressão à pixação e reposiciona seus protagonistas em uma função subordinada, ao invés de reconhecê-las enquanto potências estéticas e políticas na construção da paisagem urbana. A partir do relato de Sista Katia, percebe-se que, para os próprios sujeitos que fizeram parte do corpo do Projeto, a vinculação da prestação de serviços à Empresa de Limpeza Urbana de Salvador (LIMPURB), em vez da Secretaria Municipal da Educação de Salvador, gerava questionamentos:

Era estranho porque era um projeto que tava associado à Secretaria de Educação, mas era uma prestação de serviço que era terceirizado, **era uma prestação de serviço da LIMPURB**, como se a gente fosse cabo de turma, que não existia esse tipo de cargo dentro da LIMPURB [grifo nosso] (CRUZ, 2017, p.110).

Já na matéria publicada em 21 de outubro do mesmo ano, o projeto foi apresentado com o objetivo de:

[...] preparar jovens de comunidades de baixa renda, através de cursos profissionalizantes, para se tornarem multiplicadores em suas comunidades, ministrando oficinas de grafite e cidadania para crianças e adolescentes (SALVADOR, 2009b).

Contudo, nos relatos de Marcos Costa, é possível perceber sua posição crítica, ao afirmar que:

[...] foi um projeto que teve vários erros, ele foi meio copiado de um projeto que rolou em São Paulo, na década de 80, [...] E eles copiaram de certa forma, por parte da prefeitura, mas não da parte dos grafiteiros, os grafiteiros fizeram melhor, a gente tava com várias ideias, tipo, até de criar o design do material das escolas municipais, ia ser pelos grafiteiros, a gente ia tomar curso de design, curso em Belas Artes, os caras não cumpriram nada disso, nada das nossas pautas, eles não davam EPI pra todos os funcionários, todos os artistas, e foi muito desgastante, vários artistas entraram em depressão[...] (CRUZ, 2017, p. 110).

Na perspectiva de Lee²⁷, *old school* da cena soteropolitana e também participante do Projeto Grafita Salvador, a proposta inicial consistia em oferecer cursos com desenvolvimento técnico e certificação, de modo que os participantes adquirissem embasamento para se projetarem no futuro. No entanto, segundo ele, essa era apenas a ideia inicial, pois “o Edvandro Tucunaré, que veio com uma outra história de pegar o Salvador Grafita e botou do jeito dele” (CRUZ, 2017, p. 111). Considerando os válidos questionamentos críticos apresentado pelos grafiteiros(as) quanto aos diversos aspectos de apresentação e execução do Programa/Projeto, também é possível reconhecer que a iniciativa do Salvador Grafita viabilizou o encontro e a articulação de jovens com interesses semelhantes, aproximando sujeitos engajados com o grafite e contribuindo, de certo modo, para a construção da percepção de que esse fenômeno também poderia se configurar como uma possibilidade de trabalho e inserção social. Além disso, ao reunir sujeitos de diferentes bairros da cidade em torno de um interesse comum, o projeto também fomentou redes de troca, aprendizado coletivo e valorização de experiências vinculadas ao grafite soteropolitano, como aponta Sista Kátia ao dizer que o projeto “teve uma importância de a gente se conhecer [...] e de ver o grafite como uma ferramenta de trabalho e como a gente faria isso ser algo relacionado a trabalho[...]” (CRUZ, 2017, p. 112). O grafiteiro Core contribui para esse entendimento ao refletir, em seu relato sobre o projeto, que “muita gente começou a ganhar grana, a sustentar sua família, abriu muita porta, e como tudo tem o lado negativo e tem o lado positivo” (CRUZ, 2017, p. 112).

Any Ivo compartilha suas inquietações em relação ao Projeto Salvador Grafita em sua produção intitulada *Cidade - Mídia e Arte de Rua*, apontando questões relevantes que instigam uma análise crítica sobre os fatos. Essas observações levantam dúvidas sobre o real

propósito da iniciativa, questionando se ela representa, de fato, uma valorização do grafite, uma ferramenta de inclusão social, ou se atua como um estratégico mecanismo institucional:

Se lembrarmos que o Projeto Grafita Salvador atua em toda a cidade “com os mesmos artistas” (ele rompe a relação do artista com o “lugar” e sua relação identitária territorial), tem uma temática preestabelecida (disciplinando ou mesmo anulando a expressão de liberdade da criação artística), os artistas são contratados (o que modifica a relação do grafiteiro com o poder municipal, a partir de um vínculo contratual) [...] o Grafita Salvador é apenas um instrumento da estratégia de comunicação (“factoide”) dos poderes públicos, ou, realmente, é um projeto de inclusão de jovens carentes e de valorização da arte de rua - o grafite? (IVO, 2007, p. 120 - 121).

A atuação do Projeto Salvador Grafita, iniciado em 2005, apresentou um notável aumento no volume de publicações até o ano de 2009 (segundo o site da Secretaria de Educação de Salvador), o que permite associar esse período a uma fase de maior intensidade nas atividades desenvolvidas pelos grafiteiros e grafiteiras vinculados à iniciativa. No entanto, a partir de 2010, ano em que o projeto completou cinco anos, não foram encontradas novas publicações referentes às suas ações, indicando a possível conclusão da iniciativa. Essa ausência de registros posteriores ao ano de 2010 também se evidencia no *blogsite*³⁵ do projeto, que leva o mesmo nome da iniciativa e funcionava como uma plataforma de divulgação das atividades realizadas, além de servir como acervo fotográfico. Tal descontinuidade também é mencionada por Oliveira, afirmando que “depois disso, pouco se sabe” (2012, p. 70).

A última postagem no referido *blogsite* foi registrada em 25 de outubro de 2010, da mesma forma, o *site* da Secretaria Municipal da Educação de Salvador não apresentou atualizações posteriores a esse período, sendo a última menção ao projeto, vinculada a publicação do dia 04 de outubro de 2010, conforme indicada na **Tabela 4**, sobre o evento intitulado "I Semana de Arte de Rua", realizado entre os dias 05 e 08 de outubro de 2010, na Escola Municipal Risoleta Neves, localizada no bairro soteropolitano da Saramandaia.

³⁵ Endereço eletrônico do referido *Blogsite*, está disponível em: <<http://projetosalvadorgrafita.blogspot.com>>. Acesso em: 13 jan. 2024.

Tabela 4 - Publicações no site da Secretaria Municipal da Educação de Salvador que façam menção às ações do Projeto Salvador Graffiti.

Data de publicação	Título da Publicação	Fonte
18 de set de 2006	Prefeito lança projeto cultural para o subúrbio	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/prefeito-lanca-projeto-cultural-para-o-suburbio/
02 de junho de 2008	Arte de grafite muda a cara das escolas municipais	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/arte-de-grafite-muda-a-cara-das-escolas-municipais/
08 de setembro de 2008	Oficinas levam arte de grafite às salas de aula	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/oficinas-levam-arte-de-grafite-as-salas-de-aula/
13 de maio de 2009	Arte do grafite é referência de trabalho social	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/arte-do-grafite-e-referencia-de-trabalho-social/
30 de junho de 2009	Salvador recebe grafiteiras de todo o Brasil	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/salvador-recebe-grafiteiras-de-todo-o-brasil/
16 de outubro de 2009	Grafiteiros em mutirão social na Cidade Baixa	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/grafiteiros-em-mutirao-social-na-cidade-baixa/
21 de outubro de 2009	Projeto Salvador Graffiti realiza mutirão	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/projeto-salvador-graffiti-realiza-mutirao/
27 de outubro de 2009	Salvador comemora queda do Muro de Berlim	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/salvador-comemora-queda-do-muro-de-berlim/
29 de outubro de 2009	Secult reinaugura mais uma escola	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/secult-reinaugura-mais-uma-escola/
09 de novembro de 2009	Chega ao fim comemoração dos 20 anos da queda do Muro de Berlim	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/chega-ao-fim-comemoracao-dos-20-anos-da-queda-do-muro-de-berlim/
11 de novembro de 2009	Salvador comemora 20 anos da queda do Muro de Berlim	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/salvador-comemora-20-anos-da-queda-do-muro-de-berlim/
26 de novembro de 2009	Novas instalações na Municipal Antonio Pithon	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/novas-instalacoes-na-municipal-antonio-pithon/
10 de dezembro de 2009	Programa Salvador Graffiti finaliza o ano com mais dois mutirões	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/programa-salvador-graffiti-finaliza-o-ano-com-mais-dois-mutiroes/
14 de dezembro de 2009	Programa Salvador Graffiti realiza último mutirão de 2009	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/programa-salvador-graffiti-realiza-ultimo-mutirao-de-2009/
15 de dezembro de 2009	Programa Salvador Graffiti embeleza orla marítima de	http://educacao3.salvador.ba.gov.br/programa-salvador-graffiti-embeleza-orla-maritima-de/

	Salvador	<i>br/programa-salvador-graffita-e-mbeleza-orla-maritima-de-salvador/</i>
04 de março de 2010	Grafitadores colorem mais um viaduto	<i>http://educacao3.salvador.ba.gov.br/grafiteiros-colorem-mais-um-viaduto/</i>
20 de abril de 2010	Salvador Graffiti celebra cinco anos de conquistas	<i>http://educacao3.salvador.ba.gov.br/salvador-graffita-celebra-cinco-anos-de-conquistas/</i>
23 de abril de 2010	Secult comemora os cinco anos Salvador Graffiti	<i>http://educacao3.salvador.ba.gov.br/secult-comemora-os-cinco-anos-salvador-graffita/</i>
15 de julho de 2010	Prefeitura entrega 24ª escola reinaugurada	<i>http://educacao3.salvador.ba.gov.br/prefeitura-entrega-24a-escola-reinaugurada/</i>
04 de outubro de 2010	I Semana de Arte de Rua com o Projeto Salvador Graffiti	<i>http://educacao3.salvador.ba.gov.br/i-semana-de-arte-de-rua-com-o-projeto-salvador-graffita</i>

Fonte: Dados disponíveis em: <http://educacao3.salvador.ba.gov.br>. Acesso em: 15 jan. 2024.³⁶

Dessa forma, compreende-se que o Projeto Salvador Graffiti teve um papel significativo na trajetória do grafite soteropolitano, atuando em um momento de intensa efervescência e expansão da cena nas ruas da cidade. A iniciativa não apenas proporcionou a aproximação entre grafiteiros(as) e *crews*, como também incentivou o exercício técnico e artístico das grafias, fortalecendo as dinâmicas coletivas e individuais, fomentando novas possibilidades de atuação profissional. Como apontam Falcón e Garcia, o projeto também colaborou para o ingresso de diversos artistas na universidade, destacando que uma “quantidade considerável de grafiteiros iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes da UFBA, onde formaram equipes como a *071 Crew*, fundada em 2004” (2014, p. 18 - 19). Além disso, promoveu uma nova visibilidade ao grafite como prática profissional e artística, sem que isso significasse uma total desvinculação de sua natureza transgressora, como ressalta Oliveira ao observar “a sua apropriação por parte dos grafiteiros e suas articulações internas para firmarem o movimento na cidade de Salvador, de modo a manter a proposta da arte de rua: a perspectiva da transgressão” (2012, p. 70).

Concomitantemente, a primeira década do segundo milênio marcou um período de ampliação e fortalecimento do grafite soteropolitano, por meio da realização de mutirões em

³⁶ Para a elaboração da **Tabela 4**, todas as buscas e catalogações foram realizadas ao longo de dois dias. Para fins de registro quanto ao acesso aos endereços eletrônicos mencionados, considera-se a última data de verificação. Assim, a fonte principal, ainda que os links específicos sejam variados e dispostos na tabela, está disponível em: <http://educacao3.salvador.ba.gov.br>. Acesso em: 15 jan. 2024.

diversos bairros da cidade, além de sua inserção em espaços institucionais como museus e galerias em espaços como “Caixa Cultural, da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (ACBEU), Solar Ferrão, Centro Cultural Brasil-Itália e Centro Cultural Correios” (FALCÓN; GARCIA, 2014, p. 19). Nesse contexto, Falcón e Garcia também destacam uma série de ações significativas promovidas pelos(as) próprios(as) protagonistas em articulação com diferentes esferas sociais, governamentais e institucionais como os mutirões “Mete Mão” (iniciativa do coletivo MiniStereo Público), “*Meeting of the Acarajé*” (promovido pela Loja Bomb Bahia³⁷) e a “Rede Grafiteiras BR” (com organização das artistas Mônica, Kátia, Profana e Tétis) (FALCÓN; GARCIA, 2014, p. 19). Outro ponto de relevância foi a atuação do Núcleo de Graffiti da Rede Aiyê, que “conseguiu organizar um seminário que reuniu grafiteiros, pichadores e o poder público”, sendo essa iniciativa considerada “um marco para o graffiti soteropolitano” (FALCÓN; GARCIA, 2014, p. 20). Já em um momento mais recente da cena dentre os registros trazidos pelas autoras, destaca-se também o *Museu de Street Art de Salvador* (MUSAS), enquanto desdobramento da presença consolidada do grafite na capital baiana:

[...] iniciativa da *crew* Nova10Ordem que se instalou na comunidade da Gamboa [...] o MUSAS promoveu além das intervenções artísticas na localidade, intercâmbio com artistas nacionais e internacionais. Boa parte da comunidade do Solar do Unhão (casas, muros, arcos dos viadutos) foi pintada durante a ocupação do imóvel até agosto de 2014 (FALCÓN; GARCIA, 2014, p. 20)

Com o passar dos anos, o grafite foi se consolidando e alterando cada vez a paisagem soteropolitana, incorporando novos(as) protagonistas cujas intervenções carregam formas e perspectivas cada vez mais definidas. Nesse contexto de afirmação da prática, o grafiteiro TarcioV compartilha sua reflexão sobre o grafite e as relações sociais que se desenvolvem na cidade, apontando que:

³⁷ Observou-se, ao longo da pesquisa, a relevância da loja Bomb Bahia na trajetória e nas memórias de grafiteiros(as) soteropolitanos(as), consolidando-se como um ponto de encontro, circulação e referência técnica e simbólica para a cena local. A importância da loja se evidencia, por exemplo, no relato de Sista Kátia, que destaca o acesso a materiais específicos que por sua vez, impactaram a qualidade estética das produções: “Foi muito importante a *Bomb Bahia* pra cena do grafite, porque era o momento que tava acontecendo muitas coisas. [...] E aí com a *Bomb Bahia*, a gente começou a ver um material de qualidade pra grafite, era um pouco mais cara. A gente começou a ver o resultado nos trabalhos. [...] A gente começou a ver trampo com mais detalhes, com mais cores, e a galera tava querendo ousar, então evoluiu muito com a existência da loja, com a mudança da loja, com a ampliação da loja, tudo que acontecia em relação à *Bomb Bahia* em evolução, refletia no grafite, porque quando um material novo chegava, era um canetão diferente, era um tipo de pito diferente, tudo que ia chegando de novidade ia influenciando diretamente no trabalho na rua” (CRUZ, 2017, p. 194 - 195).

Por mais que vivemos numa cidade que tenha uma influência muito forte da cultura da miscigenação, a gente tem uma carência dessa vivência [...] O grafite não precisa entrar num espaço para você viver o grafite, você só precisa passar na rua e ele já está lá (MONTEIRO; OLIVEIRA, 2011, p. 6).

Destaca-se ainda a narrativa e a perspectiva crítica de Marcos Costa, que reflete sobre a presença do grafite nas ruas de Salvador e sua relação com os(as) transeuntes, enfatizando as múltiplas formas de percepção e os significados que esse fenômeno urbano pode provocar no cotidiano da cidade:

[...] É *massa* pintar na cidade por causa disso: poucas pessoas vão a museu e a galerias! Quando você pinta na rua você dá oportunidade de vivência artística aos mais *cults* e aos mais leigos, o que torna a arte democrática, acessível; e também trata de tema que a cidade vive como racismo, problemas de educação, moradia, transporte, violência [...] (MONTEIRO; OLIVEIRA, 2011, p. 6).

A partir das perspectivas apresentadas, Souza contribui para uma reflexão que evidencia o grafite como uma forma de intervenção política, ao afirmar que ele “exprime uma outra subjetividade, uma outra forma de experimentar a cidade; rompe-se com a ordem dos muros cinzentos e sem vida” (2004 *apud* MONTEIRO; OLIVEIRA, 2011, p. 6). Seu posicionamento nos conduz a compreender o grafite não apenas como expressão estética, mas como ruptura simbólica com o cotidiano urbano padronizado e dessubjetivado, tratando-se de um gesto que tensiona a rigidez das paisagens urbanas formais, ao depositar cores, formas e provocações onde antes havia um silêncio visual. Nesse sentido, torna-se fundamental, principalmente no exercício da ciência geográfica humana e cultural, ir além da dimensão visual para reconhecer o grafite como “uma prática onde as mensagens que são ali construídas têm como objetivo manter um diálogo com a cidade” (MORENA, 2009, p. 12), entendendo que essas manifestações produzidas por sujeitos que “habitam, transitam e constituem o espaço urbano” (OLIVEIRA; SOBRAL, 2021, p. 10), configurando, portanto, o grafite como uma intervenção urbana plural, carregada de presenças, resistências, subjetividades e intencionalidades, que reivindica constantemente o direito à cidade, expressa vivências e inscreve narrativas outras, nas superfícies do cotidiano local.

4. GEOLEITURAS: DIÁLOGOS E POTENCIALIDADES EM AÇÃO

O último capítulo desta pesquisa oferece uma reflexão profunda e fundamentada nas geoleituras das experiências sensíveis proporcionadas pelo estudo do grafite nas ruas onde ele se manifesta, com o intuito de promover reflexões geográficas que ampliem o discurso com o fenômeno. Nesse contexto, o grafite é analisado por meio de sua capacidade multifacetada de interagir com as dinâmicas urbanas, revelando suas várias camadas de significado e relevância. Além disso, o capítulo destaca o potencial articulador do grafite como uma ponte para reflexões e análises geográficas, tanto no âmbito urbano quanto cultural, permitindo entendimentos sobre as relações entre arte, cidade e sociedade.

4.1 DIÁLOGOS ENTRE A GEOGRAFIA E A ARTE

Considera-se fundamental iniciar o diálogo reconhecendo que, na análise do fenômeno estudado (as manifestações do grafite) o cruzamento entre saberes é essencial para alcançar uma compreensão que vá além da dimensão meramente estética dessas manifestações visuais. Trata-se de acessar também aquilo que não é imediatamente visível, mas que compõe as esferas subjetivas dessas grafias urbanas e com o exercício de ir além do aparente, é possível a partir da análise dos acúmulos, tanto relacionadas aos processos históricos que influenciaram o grafite brasileiro, quanto à trajetória de transformação e consolidação da cena, considerando a trajetória dos pioneiros, as influências que moldaram os primeiros momentos do movimento e, também, os caminhos mais recentes que dão forma ao grafite soteropolitano. Somados a esses elementos, os estudos humanísticos e culturais da paisagem, enquanto suportes basilares para a análise geográfica desta pesquisa, permitem ultrapassar uma leitura verticalizada da realidade urbana, sendo essa uma leitura que não favorece a percepção e a compreensão das múltiplas camadas sociais, históricas, temporais e espaciais que compõem a paisagem. Ao adotar uma postura ativa e sob uma perspectiva horizontalizada, como propõe Paul Claval (2004, p. 25), é possível nos aproximarmos da visão de Humboldt sobre o papel do geógrafo: aquele que, ao analisar a paisagem, constroi um mosaico de pontos de vista a partir da sua inserção no espaço vivido, da apreensão sensível e do exercício descritivo, denso e crítico. Ainda dentro dessa perspectiva, a análise da

paisagem, e os significados que nela estão codificados, requer geógrafos(as) atentos(as), ativos(as) e dispostos(as) a decifrá-los, como bem aponta Denis Cosgrove:

As paisagens cotidianas que tendemos a naturalizar estão repletas de significados. Grande parte da geografia mais interessante reside justamente na tarefa de decodificá-los. Trata-se de uma atividade que pode ser realizada por qualquer pessoa, no nível de sofisticação que lhe for adequado. Isso porque a geografia está em toda parte, sendo diariamente reproduzida por cada um de nós, a recuperação dos significados presentes em nossas paisagens cotidianas nos revela muito sobre nós mesmos. Uma geografia humanizada é uma geografia humana crítica e relevante, capaz de contribuir diretamente para o cerne de uma educação humanista: um conhecimento e uma compreensão mais profundos de nós mesmos, dos outros e do mundo que compartilhamos³⁸ (1989, p. 133).

Partindo então da análise das paisagens cotidianas, proposta pelos estudos e colaborações de Cosgrove, torna-se possível perceber sinais ou indícios sobre os sujeitos e grupos socialmente diversos que a compõem, habitam, transitam e dão sentido aos espaços que ocupam. Esses vestígios, inscritos no espaço, seja de forma visível e não-visível, revelam camadas profundas de significados que vão além do aparente. Trata-se de um exercício que, embora exija sensibilidade e esforço interpretativo, aprofunda as leituras produzidas pela ciência geográfica pois remete à ideia de que, enquanto a ciência tende a enxergar a simplicidade dentro da complexidade do cotidiano, a arte, por sua vez, reconhece a complexidade nas aparentes simplicidades. É nesse entrelaçamento de olhares, à primeira vista distintos, que se abre um campo fértil de diálogo, onde a arte se aproxima da ciência e a ciência se permite ser atravessada pela arte (MARQUEZ, 2006), possibilitando leituras mais densas, críticas e sensíveis das paisagens artísticas, evidenciando que “pensar em Geografia é pensar na espacialização da ação humana, e pensar em arte é pensar na manifestação da ação humana” (BISNETO, 2021, p. 217).

As produções desenvolvidas na linha de pesquisa geográfica em diálogo com as artes revelam-se em uma ampla diversidade, tanto nos métodos e metodologias sugeridos pela

³⁸ Tradução livre do original: «*The taken-for-granted landscapes of our daily lives are full of meaning. Much of the most interesting geography lies in decoding them. It is a task that can be undertaken by anyone at the level of sophistication appropriate to them. Because geography is everywhere, reproduced daily by each one of us, the recovery of meaning in our ordinary landscapes tells us much about ourselves. A humane geography is a critical and relevant human geography, one that can contribute to the very heart of a humanist education: a better knowledge and understanding of ourselves, others and the world we share.*» (COSGROVE, 1989, p. 133)

Geografia, quanto nas articulações estabelecidas com as artes, seja com as fotografias, as literaturas, as artes visuais, as músicas, as performances teatrais, as danças, entre várias outras expressões, o que amplia significativamente as possibilidades de investigação e favorece múltiplas perspectivas de pesquisa, capazes de produzir leituras mais sensíveis e profundas, (re)criar mundos, propagar, transformar e/ou superar saberes, ensinar e aprender, além de ampliar a compreensão das relações entre o ser, o estar e o pensar no espaço. Nesse processo da realização de pesquisas que integram a articulação da Geografia junto a Arte, educa-se também o olhar, revelando que é por meio das artes que conseguimos, enquanto pesquisadores da Geografia, acessar as dimensões mais subjetivas da experiência humana e na inserção de forma mais profunda no tecido social coletivo, atravessado por pensamentos, perspectivas, modos de vida, práticas, culturas, saberes e sujeitos diversos.

Pensar o olhar geográfico a partir das articulações entre Geografia e Arte é compreender que ele se refina e se expande quando atravessado pela sensibilidade do olhar artístico, como propõem Silva e Dantas ao afirmarem que esse olhar carrega "sensibilidade e corrobora para inserção de diferentes leituras da realidade que mostram a fluidez espacial e suas diferentes afetações e interpretações que se conectam às subjetividades humanas" (2024, p. 53). As autoras também contribuem para a compreensão da ampliação do conhecimento científico ao destacarem que o olhar artístico "foge da rigidez e dá enfoque às experiências do corpo, vivências, desejos e esperanças" (2024, p. 53). Logo, é possível aproximar o pensamento de uma ciência que também seja arte, capaz de acolher a complexidade e a sensibilidade das experiências humanas, como propôs Milton Santos ao afirmar que "o maior erro que a geografia cometeu foi o de querer ser ciência, em vez de ciência e arte" (SANTOS, 1994 apud HISSA, 2002, p. 67), e é nesse sentido, que é possível enxergar a existência de uma relação simbiótica entre Geografia e Arte, como apontada por Eduardo Marandola Jr. ao afirmar que "nas manifestações artísticas estão inscritas geografias, da mesma forma que foram necessárias geografias para concebê-las" (2010, p.22 apud SOUZA JUNIOR; ALMEIDA, 2020, p.486), revelando que a potência de um fazer geográfico-artístico amplia os horizontes da reflexão crítica e permite alcançar dimensões mais densas e sensíveis das espacialidades humanas. Silva e Dantas também colaboram com essa linha de pensamento ao discorrer que:

A geografia como arte parte do universo da experimentação e essência do viver uma invenção da experiência corporal com as múltiplas variações vida perene. Assim o espaço emerge como uma ponte composição de

vida cotidiana imbricada a estética, que se liga a natureza imagética da arte como uma metodologia que aproxima e ao mesmo tempo afasta, sem cortes (SILVA; DANTAS, 2024, p. 54).

Ainda seguindo os estudos de Marandola Jr., cuja obra oferece subsídios de grande relevância para o aprofundamento das análises sobre o fazer geográfico-artístico, destaca-se sua produção *Humanismos e Arte* para uma geografia do conhecimento, na qual são apresentados pontos fundamentais que sustentam uma compreensão mais ampla de uma ciência moderna em diálogo com a arte, especialmente a partir das contribuições do pensamento de John K. Wright³⁹, expressas no discurso proferido à Associação dos Geógrafos Americanos em 1946, no qual desenvolve a noção de *geosofia* e destaca a arte como forma de conhecimento geográfico no âmbito do humanismo em Geografia, articulando essa perspectiva com uma ampla rede de suportes epistemológicos. Essa produção oferece pistas valiosas para o pensamento, sobretudo por meio dos dois eixos de análise propostos pelo autor para a incorporação da arte na produção de um conhecimento geográfico de relevância: o relato documental, centrado na “realidade retratada e aquilo que ela traz de facticidade histórico-geográfica” (2010, p. 9), e a imagem-imaginário e/ou símbolo-representação, que “traz/produz uma visão de mundo, valores e símbolos, desenhando geografias e proporcionando a reflexão sobre a própria condição humana” (2010, p. 9). Esses conhecimentos são importantes para o entendimento justamente porque, articulados, criam “uma nova estética de leitura espacial pautada nas nuances do espaço concebido, percebido e

³⁹ Sobre John K. Wright, destaca-se aqui uma citação de Bowden que oferece uma breve, porém significativa, contextualização do percurso desse intelectual no campo da Geografia, evidenciando suas principais contribuições e o impacto de seu pensamento na construção de uma abordagem mais sensível e reflexiva: “Seu interesse acadêmico esteve sempre voltado para os atrativos das áreas periféricas da geografia para a zona limítrofe onde a história e a geografia se encontram e, mais tarde, para a fronteira das ciências do comportamento; para o mundo estatístico-matemático, há muito tempo negligenciado pelos geógrafos americanos; e para o campo da inovação bibliográfica. A vida de Wright como geógrafo foi, portanto, dedicada a ampliar os horizontes da geografia acadêmica. Poucos fizeram mais por essa causa e, com certeza, nenhum o fez com sua erudição impecável e graça literária” (BOWDEN, 1970, p. 394).

Tradução livre do original: « *His scholarly interest was ever following the lures of academic areas on the periphery of geography-into the border zone where history and geography meet and later to the frontier of the behavioral sciences; into the statistical-mathematical world long untraveled by American geographers; and into the realm of bibliographic innovation. Wright's life as a geographer was thus devoted to extending the horizons of academic geography. Few have done more in this cause, and surely none have done it with his impeccable scholarship and literary grace.* » (BOWDEN, 1970, p. 394)

vivido, indo além de uma arte pictória” (SILVA; DANTAS, 2024, p. 53), ampliando as possibilidades de leitura do mundo ao incorporar diferentes dimensões da experiência humana. Além disso, conforme aponta Marandola Jr. (2010), essa aproximação entre ciência e arte caminha em direção a um "conhecimento universal", capaz de integrar razão, sensibilidade e imaginação na construção do saber geográfico.

Outro ponto de diálogo que merece destaque diz respeito à geosofia, ou geografia do conhecimento, que tem como objetivo “investigar o conhecimento produzido geograficamente, desde qualquer ponto de vista” (WRIGHT, 1947, p. 12 apud MARANDOLA Jr., 2010, p. 12). Essa perspectiva é aprofundada por Silva e Dantas ao defenderem que esta “enfoca a evidência da natureza geográfica dos fenômenos com o crivo da existência e da experiência socioespacial dando ênfase aos contextos geográficos dos saberes-fazer no cerne essencialista do viver” (2024, p. 54). Marandola Jr., por sua vez, observa que o “desejo” de Wright com a geosofia é o de “transcender o conhecimento formal produzido através de conceitos e categorias científicas em direção a uma geografia essencial, que se revela no cotidiano e na vida de todos” (2010, p. 12). Essa orientação remete o autor, aos estudos de Eric Dardel sobre a geograficidade, o que aproxima-se da compreensão proposta por Lima e Kozel, quando afirmam que a geograficidade forma-se a partir da “existência do eu no - tempo e espaço” e forma-se na “noção de distância (longe, perto, centro) fatores essenciais para criar elos afetivos, intenções” (2009, p. 210).

Portanto, ao estabelecer diálogos entre a Geografia e as Artes — compreendendo, sobretudo, que a arte “é uma das principais expressões dessa humanidade” (MARANDOLA Jr., 2010, p. 15) e Geografia enquanto “a ciência que estuda o espaço e sua interrelação com o ser humano” (SILVA; DANTAS, 2024, p. 52) reconhece-se nessas duas áreas fundamentos que concentram, em seu cerne, a multiplicidade das ações humanas. A partir desse cruzamento, amplia-se a possibilidade de compreender a paisagem não apenas como forma física ou suporte visual, mas como expressão simbólica, sensível e política dos sujeitos que a constituem, habitam e transformam continuamente. É nesse entrelaçamento que também ganha forma a geoleitura como potencialidade — proposta central desta pesquisa — ao propor leituras críticas, densas e sensíveis das paisagens e das manifestações artísticas que nelas se inscrevem, buscando ultrapassar as dimensões materiais para acessar os sentidos que se revelam nas práticas cotidianas, nos afetos e nas narrativas que as constituem. Dessa forma, a geoleitura propõe através do olhar horizontalizado sobre as paisagens, ler o que se constroi

geograficamente nos espaços através da percepção dos sentidos, da observação recuada e também inserida, refinada às múltiplas camadas de vivências e aos múltiplos pontos de vista.

Nesse sentido, o grafite, ao se inscrever e dialogar com a paisagem soteropolitana do bairro do Rio Vermelho, não apenas a modifica visualmente, mas também incorpora e reflete os acúmulos temporais e sociais presentes no espaço vivido, concebido e percebido. Aproveita-se o momento para destacar que as manifestações de grafite registradas no capítulo seguinte, no bairro do Rio Vermelho, dialogam diretamente com o que Marandola Jr. propõe ao recorrer à conceituação de Fischer para compreender que, para ser artista, “é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma” (1971, p. 14, *apud* 2010, p. 16). Por consequência entende-se sob a mesma ótica que a obra de arte é “uma realidade dominada, com o uso de técnicas, recursos, convenções, sentidos e emoções” (MARANDOLA Jr., 2010, p. 16), o que se expressa nas grafias urbanas como síntese de vivências, domínio técnico e comunicação sensível no espaço vivido. Logo, esses entendimentos fornecidos por Marandola Jr., são refletidos nesta pesquisa por meio das manifestações de grafite, cabendo aproximá-los quando possível. Essa inferência e aproximação com o que é entendido por “manifestação artística do grafite”, acompanha o pensamento de Blauth e Possa, ganhando consistência ao considerarem o grafite como um fenômeno que “faz parte do dia-a-dia dos espaços urbanos [...] e vem sendo legitimado como uma manifestação artística que rompe com padrões estéticos de percepção e apreensão convencional da arte” (2012, p. 152). É por meio desse mosaico de conceituações adotadas para articular um pensamento geográfico-artístico que agrega-se por fim, as contribuições de Marilena Chaui, apresentadas por Marandola Jr., na obra “Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia” :

Chauí (1994), comentando a obra do filósofo, ressalta a necessidade de romper as amarras da tradição do pensamento filosófico-científico, que somente vê o mundo de forma oblíqua e indireta, separando o visível do invisível, o dizível do indizível, o pensável do impensável, a matéria do espírito, e assim por diante. A obra de arte, segundo Chauí, é evocada como forma que não manipula e sim maneja as coisas e que, “ruminando o mundo”, jamais abandona “sua inerência a ele, mas, de dentro dele, o transfigura para que seja verdadeiro sendo que é quando encontra quem saiba vê-lo ou dizê-lo, isto é, quem consiga arrancá-lo de si mesmo para que seu sentido venha à expressão” (MARANDOLA Jr., 2010, p. 16)

Dessa maneira, ao transfigurar os espaços a partir de sua presença nas paisagens urbanas, o grafite desafia as imposições conservadoras que tradicionalmente associam a arte

ao universo formal e erudito, afirmando-se como manifestação transgressora, reveladora de questões histórico-espaciais e pautas sociais. Ao deslocar a arte dos espaços institucionais, elitizados e de acesso restrito a grupos com maior poder econômico, o grafite nas/das ruas democratiza sua fruição, oferecendo a qualquer passante a possibilidade de assimilá-lo. Nessa perspectiva, como apresenta Chauí (1994) por meio da leitura de Eduardo Marandola Jr. (2010), o produto artístico é entendido como expressão que emerge do mundo sem dele se desvincular, reafirmando o grafite como linguagem estética e política profundamente enraizada no cotidiano urbano. Assim, ao ser manejado pelos sujeitos que o produzem, o grafite se inscreve como linguagem que traduz e provoca o espaço, articulando-se com a Geografia enquanto possibilidade de leitura sensível, simbólica e crítica das paisagens. Essa manifestação, portanto, revela-se como prática estética e geográfica que evoca sentidos visíveis e não-visíveis, desestabilizando normatividades e projetando modos plurais de habitar, pensar e sentir a cidade.

4.2 POTENCIALIDADES EM AÇÃO

Frente aos diálogos iniciais entre Geografia e Arte, inaugura-se aqui um novo momento de reflexão voltado às potencialidades do diálogo geo-artístico, que busca pensar a arte em sua profunda imbricação com o espaço geográfico. Para isso, recorreremos inicialmente às considerações de Souza Jr., que compreende as manifestações artísticas como uma "emersão que flui no e do mundo em que insere" (2024. p. 5) ou seja, como expressões que não apenas surgem do espaço, mas também o constituem. O autor reforça essa perspectiva ao afirmar que essas manifestações "são produzidas pelos lugares, pelas paisagens e pelos territórios que as influenciam e que, por elas, também são influenciados" (2024. p. 5), apontando para a dimensão recíproca e transformadora que vincula arte e espaço geográfico. Colocar em ação uma Geografia que se afirma simultaneamente como ciência e como arte, é realizar o exercício de decodificar significados e sentidos presentes nos espaços, desvelar acúmulos históricos e afetivos, e compartilhar, de forma científica, os saberes e fazeres que habitam nas intersubjetividades humanas, tanto em sua dimensão coletiva quanto individual. Nesse sentido, Silva e Dantas (2024) contribuem ao apontar que a Geografia como Arte "singular e plural, diz-nos sobre as subjetividades, emoções, lembranças e esquecimentos"

(2024, p. 60) que também se conectam de forma interligada “na densa trama do cotidiano do homem e insistem em desvelar o viés científico e artístico como próximas e semelhantes” (2024, p. 60). Essa articulação evidencia uma aproximação potente entre os campos científico e artístico, como dimensões interligadas na tentativa de compreender o mundo de forma mais sensível e complexa. Fazer essa geografia sensível e atenta, significa “colaborar na construção de formas de pensar que ampliem as concepções sobre os lugares e as paisagens experienciais” (SOUZA Jr., 2024, p. 5).

Indo além, reconhecer e articular todos esses pensamentos que favorecem uma leitura mais densa e crítica do fazer científico por meio das manifestações artísticas implica superar perspectivas que desconsideram os sujeitos, suas narrativas e os acúmulos simbólicos depositados nas paisagens. Trata-se, sobretudo, de colocar em prática o papel ativo do geógrafo, nas ações de pesquisa, mas também nas reflexões e investigações sobre as múltiplas dimensões do ser e estar no mundo, do corpo que se desloca pelo espaço, inserindo-se, compondo e (re)significando-o de forma ativa e consciente.

Compreender essa atuação como fundamental, é assumir o compromisso com uma geografia humanista, sensível às transformações espaciais, que, pouco a pouco, são adicionadas, sobrepostas e continuamente ressignificadas no tecido urbano e social. Frente a essa reflexão, a potencialidade que se revela, emerge dos estudos de Quim Bonastra, especialmente em sua obra *Esbozos para un atlas de Geografía del arte*, na qual o autor propõe possibilidades de articulação geo-artística a partir de três posicionamentos de atuação direta com a arte:

Assim, proponho trabalhar simultaneamente com três orientações analíticas — ou seja, uma geografia que opere: **na arte, sobre a arte e através da arte**. **Trabalhar na arte** significa que o pesquisador está investigando dentro do sistema da arte, imerso nele — seja colaborando com artistas, curadores ou educadores; seja como espectador ou participante dos processos criativos que estão em curso no momento em que ocorrem. O processo de pesquisa e o próprio pesquisador concentram-se nos fluxos emergentes do processo em si, que envolve diferentes constelações de agentes. **Trabalhar sobre a arte** significa utilizar produções artísticas já realizadas para observar que conhecimentos geográficos e compreensões do mundo podem ser extraídos delas. Por fim, **trabalhar através da arte** implica usar a arte como um dispositivo por meio do qual investigar, compreender e,

potencialmente, intervir no mundo (Sumartojo e Pink 2019, p. 12). Essas três abordagens podem — e devem, como veremos — operar em conjunto, embora também possam atuar separadamente, sendo que a última integra as duas anteriores e, ao mesmo tempo, vai um pouco além⁴⁰ (2021, p. 221 - 222).

Essa potencialidade de articulação atravessa em totalidade a manifestação artística, permitindo um conhecimento mais sensível e detalhado das expressões urbanas ao acompanhar o processo de emergência da arte na paisagem, observar junto ao produtor daquela manifestação as técnicas e conhecimentos técnicos aplicados, captar as intenções por trás das intenções aparentes através das narrativas dos(as) protagonistas, além de observar o caráter efêmero da obra e/ou as formas como os passantes a observam e interagem com ela, especialmente quando se trata de uma grafia urbana. Bonastra ainda sobre essa potencialidade, discorre que essa:

[...] linha de investigação nos colocou em relação com as geografias da cotidianidade, a partir do ato cotidiano de andar e da prática das derivas e deambulações. Isso nos permitiu observar como utilizamos os diversos espaços por onde transcorre nossa existência: a deriva e o movimento funcionalista, o deambular e o transportar, o espaço liso e o espaço estriado. As relações — muitas vezes agonísticas — entre essas diferentes formas de apropriar-se, utilizar ou conceber o espaço nos apontam para as possibilidades que temos de traçar linhas de fuga, que escapem pelas frestas e interstícios da tendência à sobrecodificação dos espaços em que vivemos⁴¹ (2021, p. 221-222).

⁴⁰ Tradução livre do original: « *Así, propongo trabajar de manera simultánea con tres orientaciones analíticas, - es decir, una geografía que trabaje: en el arte, sobre el arte y, a través del arte. Trabajar en el arte significa que el investigador está investigando dentro del sistema del arte, está inmerso en él, ya sea colaborando con artistas, curadores o educadores, es espectador o colaborador de los procesos creativos que se están llevando a cabo en el momento en que se están llevando a cabo. El proceso de investigación y el investigador mismo se centran en los flujos emergentes del proceso mismo que involucra diferentes constelaciones de agentes. Trabajar sobre el arte significa utilizar producciones - artísticas ya realizadas para ver qué conocimientos geográficos y entendimientos del mundo podemos extraer de ellas. Finalmente, trabajar a través del arte, supone utilizar el arte como un dispositivo a través del cual investigar, comprender e intervenir, potencialmente, en el mundo (Sumartojo and Pink 2019,12). Estas tres aproximaciones pueden, y deberían, como veremos, operar en conjunto, aunque también por separado, integrando la última las dos otras y, al mismo tiempo, yendo un poco más allá.* » (BONASTRA, 2021, p. 221-222).

⁴¹ Tradução livre do original: « *Finalmente - y seguimos con un trabajo sobre y a través del arte - la tercera línea de encuesta nos ha puesto en relación con las geografías de la cotidianidad a partir del acto cotidiano de andar y de la práctica de las derivas y las deambulaciones. Ello nos - ha permitido fijarnos en cómo utilizamos los diversos espacios por los que transcurre nuestra existencia, la deriva y el movimiento funcionalista, el deambular y el - transportar, el espacio liso y el espacio estriado. Las*

Essa leitura estabelece uma correlação significativa com a presente pesquisa, especialmente por evidenciar as práticas da deambulação e da deriva, anteriormente apresentadas e detalhadas no percurso metodológico, mas que aqui se reafirmam como ações diretamente vinculadas à prática de campo em Geografia, sobretudo quando entrelaçadas à proposta de construção de uma ciência geo-artística. Bonastra apresenta essas práticas como formas de experienciar a cidade de maneira sensível, permitindo que os sentidos conduzam o pesquisador em Geografia a vivenciar, perceber e sentir as ruas, deixando-se atravessar pelas manifestações que ali emergem. Nesse processo, torna-se possível acionar exercícios de observação, descrição e inserção ativa e consciente do corpo no espaço, favorecendo uma presença geográfica que se faz também estética, mas sensível e subjetiva. Essa perspectiva é fortalecida quando o autor afirma que as práticas artísticas “nos ajudam a pensar novas formas de relacionar conceitos e a articular diferentes marcos teóricos, práticas e espaços” (2021, p. 237).

Portanto, há um vasto campo de possibilidades, articulações, diálogos e conexões a serem exploradas por meio da ciência geográfica em diálogo com as artes um campo fértil em que o fazer científico se corporifica na expressão artística, ganhando espessura e sensibilidade, capazes de tornar visíveis os processos, sujeitos e narrativas que atravessam o espaço geográfico. Contribuir com essa tessitura de pesquisas que fortalecem essa articulação significa também responder ao chamado crítico de Milton Santos, ao reconhecer que o erro da Geografia foi querer ser apenas ciência, quando poderia ser também arte. Assim, pesquisadores comprometidos com uma Geografia humanista ampliam o escopo epistemológico, incorporando múltiplos olhares, descrições densas e críticas, e reforçando, de forma sensível e propositiva, a potência dos encontros entre as ciências e as artes.

Além disso, é possível apreender que é vasto o campo para a Geografia sociocultural estabelecer seu diálogo com a Arte sem se inquietar se o que se discute é a Arte na Geografia ou a Geografia na Arte (ALMEIDA, 2021, p. 141).

relaciones, en muchos casos & agonísticas, entre estas diferentes maneras de apropiarse, de utilizar o de concebir el espacio nos ponen sobre la pista de las posibilidades que tenemos de trazar líneas de fuga que se escapan entre las rendijas y los intersticios de la tendencia a la sobrecondición de los espacios en los que vivimos » (BONASTRA, 2021, p. 238).

5. RED RIVER: PERCEPÇÕES EM MOVIMENTO

Este capítulo tem como objetivo apresentar e analisar os resultados obtidos a partir das abordagens metodológicas adotadas ao longo da pesquisa. Nele, são detalhadas as observações realizadas, incluindo a coleta de registros visuais, textuais e fotográficos, bem como um panorama das manifestações visuais presentes nas ruas do Rio Vermelho. Além disso, o capítulo explora as vivências coletivas proporcionadas por eventos e encontros com protagonistas da cena local, desenvolvendo uma compreensão mais rica e contextualizada das dinâmicas sociais e culturais que envolvem o grafite nesse espaço urbano. Essas interações contribuem para a reflexão sobre o impacto do grafite na configuração da paisagem urbana, ampliando as perspectivas sobre o fenômeno no contexto soteropolitano.

5.1. VIVÊNCIAS E EXPERIMENTAÇÕES COM QUEM FAZ A CENA EM *SALCITY*.

O presente momento do capítulo reúne registros fotográficos e anotações de campo produzidos ao longo de seis vivências que privilegiaram o contato direto com grafiteiros e grafiteiras em momentos de escuta e compartilhamento dos conhecimentos. Esses encontros foram atravessados por relatos pessoais, referências visuais, memórias, técnicas e modos de fazer que informam suas grafias no presente, especialmente no contexto da cena do grafite soteropolitano. As vivências ocorreram em distintos pontos de Salvador, contribuindo para a tessitura de um caleidoscópio urbano marcado por experiências plurais e temporalidades sobrepostas. Quatro delas foram oficinas de grafite: a primeira, denominada “Arte de Rua”, ministrada por Lee²⁷ em 2023; em seguida, a oficina “Mulheres no Grafitti”, conduzida por Quel Silveira em 2024, ambas realizadas no Espaço Caixa Cultural Salvador, localizado nas imediações do centro histórico da capital baiana.

A terceira, conduzida por Marcos Costa, também conhecido como *Spray Cabuloso*, ocorreu em 2025 no Ateliê Cabuloso, situado no Pelourinho e por fim, a quarta oficina integrou o itinerário do projeto “Tem Arte nas Ruas” e foi ministrada por TárzioV e KBÇA, também em 2025, na Senzala do Barro Preto, sede da Associação Cultural *Ilê Aiyê*, no bairro do Curuzu. Também compõem o percurso de vivências desta pesquisa, a roda de conversa

“*Graffiti e Street Art: Produção, Disciplina e Mercado*”, conduzida principalmente por Galvão em 2024, na residência artística do *MUSAS*, realizada no Museu Temporal, no Pelourinho e a 6ª edição do evento “Pixação é Cultura”, na tabacaria *Só Shape*, localizada no bairro do Rio Vermelho, no mesmo ano. A partir desses registros, revelam-se as possibilidades de geoleitura por meio da costura dos sentidos produzidos pelas paisagens grafitadas que emergem nas ruas, em diálogo com a historicidade do bairro e seu cotidiano. Com isso, o capítulo se encerra em sintonia com o movimento contínuo do grafite na cidade, que escreve e é escrita, deixando suas marcas que se inscrevem como traços vivos na pele da paisagem, onde o toque da arte transforma o urbano em linguagem.

Primeira vivência: Oficina “Arte de Rua” ministrada por Lee27 em 2023.

Nesta primeira vivência, a oficina ministrada pelo grafiteiro Lee27, no ano de 2023, marcou o primeiro contato formal com uma atividade prática de grafite e suas técnicas, em um momento em que o conhecimento até então acumulado se concentrava no contexto histórico do grafite em escala global, com poucas incursões sobre sua presença e envolvimento com o cenário de Salvador. Para além de seu papel inaugural no processo de aprofundamento das investigações sobre o grafite soteropolitano, essa vivência também funcionou como um norte pedagógico para a pesquisa em campo, orientando na escolha de referências específicas do grafite, impulsionando a busca por refinamentos metodológicos e favorecendo o amadurecimento de leituras, tanto no campo técnico quanto no teórico, voltadas às artes visuais produzidas na cidade e aqui abordadas sob uma perspectiva geográfica. Portanto, a referida atividade integrou uma programação distribuída pela Caixa Cultural em dois dias, durante os dias 29 e 30 de março, com a entrada gratuita, mediante inscrição de um formulário *online* para preenchimento das vagas alocadas para as atividades voltadas à valorização de manifestações ligadas ao movimento *Hip Hop*. No primeiro momento da oficina, Lee27, se apresentou, compartilhando sua trajetória no grafite soteropolitano e uma breve introdução sobre oficina intitulada “Arte de Rua”, conduzindo em seguida uma atividade prática, traçando relações entre sua vivência pessoal e o envolvimento do movimento do *Hip Hop* com a cultura do grafite na cidade.

Figura 12 - Screenshots da divulgação da oficina no perfil do Instagram.



Fonte: Perfil @caixaculturalsalvador no Instagram, abril de 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/caixaculturalsalvador/>. Acesso em 12 jun. 2024.

Reconhecido como um dos importantes representantes da chamada geração *old school* do grafite local, associada aos grafiteiros e grafiteiras que iniciaram suas produções na década de 1990, Lee27 é uma referência ativa essencial para quem pesquisa, aprecia ou busca iniciar-se no grafite soteropolitano. Durante a oficina, e correlacionando com parte de seu relato publicado no livro *Ruas Salvador: liberdade clandestina* (2021), que reúne depoimentos, imagens e narrativas de grandes referências para a cena do grafite e da pixação na cidade desde o ano de 1990 até os anos iniciais da década de 2020, Lee relata que “não era fácil pintar nos anos de 1990 porque existiam muitas limitações tecnológicas, de pesquisa, de materiais e de produtos” (MUNIZ et al., 2021, p. 120). Ainda segundo o seu relato para o mesmo livro, Lee27 aponta como influências fundamentais os trabalhos de Sisma Costa, AIDS e do coletivo GIS (Grafiteiros Infernais Suicidas), que conheceu no ano de 1994, além de compartilhar que, nesse período, ainda assinava como “Folk” e/ou “F15”, até adotar a assinatura “Lee27” que surgiu quando “começou a treinar artes marciais [...] em referência à Bruce Lee” (MUNIZ et al., 2021, p. 120).

Após a breve introdução sobre sua vivência inicial no grafite e a contextualização do cenário soteropolitano, foi apontado, durante a oficina, que nos anos iniciais havia uma aproximação significativa entre o grafite e a pixação, sendo a distinção entre essas duas formas apenas consolidada nas décadas mais recentes. Naquele período, as grafias apresentavam traços tão semelhantes que tornava difícil diferenciá-las com precisão e segundo Lee27, eram os trabalhos no estilo “Pixo Arte” que predominavam a cena e “o que mais se aproximava de grafite, eram desenhos de personagens que usavam boné, madeira com

prego, skate” (MUNIZ et al., 2021, p. 120). Correlacionando a passagem, com as atividades desenvolvidas na oficina, percebe-se o início de uma elaboração mais detalhada sobre as especificidades do grafite, momento em que se destacam estilos, formas e elementos próprios que começam a delinear o campo visual da linguagem. Esse processo também reforça uma característica central para a análise do grafite em Salvador: a presença do chamado *letrado soteropolitano*. Compreende-se, a partir dessa sessão, que a história e o desenvolvimento do grafite local foram atravessados por um encontro mútuo entre grafite e pixo, sem uma separação formal entre essas linguagens, o que permitiu o surgimento de grafias híbridas, que carregam marcas de um *grafite-pixo*, ou *grapixo*, como traço interessante de ser observado na cena soteropolitana. Devido à natureza da oficina e à densidade do conteúdo relacionado ao grafite, especialmente no que se refere à história do grafite em Salvador, foram abordados de maneira introdutória, alguns conceitos basilares para a compreensão do grafite, dando-se início a uma parte mais prática por meio da demonstração, em um cavalete, das diferenciações entre estilos (como se observa na figura 13, onde é possível acompanhar a progressão do letrado inicial em direção à aplicação de estéticas variadas).

Figura 13 - Registro da Oficina em progresso.



Fonte: A autora, 2023.

Durante esse momento, foram apresentadas as diferenciações entre termos importantes do grafite, como *bomb*, *wildstyle* e *persona*, em conexão com o segundo momento da oficina, voltado à prática individual e progressiva, conforme exemplificado na figura 14, que mostra a progressão do letrado voltado para determinado estilo. Com boa parte da oficina dedicada à prática mais pessoal do desenvolvimento do estilo próprio de letrado, o condutor da atividade circulou pelo espaço com o intuito de orientar e facilitar os processos, oferecendo dicas pontuais e, em alguns casos, realizando demonstrações práticas sobre como esboçar determinados estilos. Observou-se que muitos dos presentes já conseguiam, ou ao menos buscavam, aplicar técnicas de desenho e letrado com desenvoltura, produzindo rascunhos bastante próximos aos que se encontram nas ruas. Ressalta-se que, a partir dessa etapa, foi possível observar a expressiva presença de jovens, de maioria masculina, com idades entre 15 e 35 anos, muitos dos quais já demonstravam algum nível de envolvimento ou afinidade com a cultura Hip Hop e/ou com a arte de rua, mais especificamente com o grafite e/ou a pichação, como também pode ser visualizado na própria figura 10.

Figura 14 - Diferenciações nos estilos do grafite.



Fonte: A autora, 2023.

Aproximando-se da conclusão formal da oficina, Lee²⁷ compartilhou orientações direcionadas àqueles e àquelas que desejam se aproximar ou compor da cena soteropolitana, sugerindo que busquem pessoas com quem tenham interesse de aprender e que desenvolvam suas referências dentro do grafite. Comentou também durante esse momento que, em décadas anteriores, esse contato costumava ocorrer por meio de círculos de amizade, pelo bairro em que se vivia ou por meio de coletivos/*crews*, que reuniam grafiteiros e grafiteiras para pintar em conjunto, observar os processos uns dos outros e trocar dicas sobre técnicas e materiais. Apontou que, atualmente, com o advento da tecnologia, esse tipo de aproximação pode ser facilitado pelas redes sociais, permitindo a construção de pontes entre pessoas com interesses comuns de forma mais direta e acessível. Com o encerramento da primeira oficina, foi possível absorver diversos direcionamentos de pesquisa voltados ao aprofundamento sobre estilos, técnicas, formas, histórias e referências de pessoas que estão ativamente produzindo e das pessoas que foram fundamentais para a formação da cena atual mas que não estão mais ativas. Do ponto de vista geográfico, tornou-se possível compreender que as articulações iniciais no processo de formação do grafite em Salvador ocorreram primeiramente por bairros, para depois se estruturarem por meio de *crews* e coletivos que também desempenhavam o papel de aproximar trajetórias e experiências, contribuindo para a construção progressiva da paisagem grafitada em diferentes áreas da capital baiana, revelando, ainda, como a sociedade passava a perceber progressivamente o surgimento do grafite e da pixação nas ruas, nos muros, nas fachadas e nas superfícies das ruas da cidade.

Segunda vivência: Sexta edição do evento “Pixação é Cultura” em 2024.

No dia 22 de março, no bairro do Rio Vermelho, especificamente no espaço da tabacaria *Só Shape*, localizada na sobreloja de número 25 da Rua João Gomes, ocorreu a sexta edição do evento “Pixação é Cultura”, com a entrada gratuita, descrito por seus próprios organizadores como um encontro *underground* entre artistas de rua da capital baiana. No presente estágio da pesquisa, em que se intensificam as vivências e o aprofundamento metodológico junto à cena soteropolitana do grafite e da pixação, o evento representou uma oportunidade significativa de inserção mais direta na dinâmica cotidiana das ruas, coincidindo com os primeiros deslocamentos realizados com o objetivo de mapear e colher observações experimentais do/no bairro. A ocasião favoreceu a aproximação com sujeitos que fazem parte da história da grafia artística urbana em Salvador, seja como produtores, apreciadores ou

pesquisadores dessas grafias que compõem a visualidade da cidade. Estar nesse espaço específico do bairro, onde a estrutura física reunia múltiplas linguagens da arte urbana, como a pixação, o grafite, o *sticker*, a colagem e o *stencil*, para mencionar algumas, possibilitou a experiência sensível e situada de um território onde a paisagem se desenha pela sobreposição de marcas, traços e signos visuais. Nesse contexto, o diálogo entre geografia, arte, grafite e paisagem se adensou, permitindo observar como os corpos e as paredes se inscrevem mutuamente, revelando camadas da cidade que se tornam visíveis a partir das vivências e das leituras atentas dos detalhes acumulados na pele do espaço urbano.

Figura 15 - *Screenshot* da divulgação do evento no perfil do Instagram.



Fonte: Perfil @pixacaoecultura no Instagram, março de 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/pixacaoecultura/>. Acesso em 25 mar. 2024.

O conhecimento sobre o evento se deu por meio de um dos seus organizadores, identificado pelo perfil @leopapelpga na rede social *Instagram*, sendo conhecido nas ruas de Salvador pela assinatura *Papel*, nome pelo qual foi chamado em diversas ocasiões durante o evento por conhecidos(as) e demais participantes. Suas assinaturas, espalhadas por diferentes superfícies da cidade, costumam vir acompanhadas da sigla *PGA*, que, segundo uma interação realizada em seu perfil, significa "propaganda do gângster alucinado" e representa, conforme suas próprias palavras, "superação, transformação, mudança, evolução e muito amor à arte de rua". Essa explicação aparece junto a um registro em que o artista responde a uma pergunta anônima de um seguidor sobre suas referências no pixo. Essas duas interações, além de documentar parte da presença digital do artista, ajudam a compreender, ainda que de forma situada e individual, aspectos da trajetória de quem compõe a cena das grafias artísticas

urbanas em Salvador. Nas palavras do próprio, revelam-se fragmentos de uma história que, ao mesmo tempo em que é particular, também ressoa nas dinâmicas mais amplas das paisagens visuais da cidade, nas camadas sobrepostas de sentido que constituem a experiência urbana através da arte.

Faz-se importante então, situar a localização do espaço que concentrou o evento, posicionando-o defronte ao Largo de Santana, área amplamente reconhecida como um dos pontos de referência para aqueles e aquelas que circulam pelo bairro do Rio Vermelho.

Figura 16 - Vista da *Só Shape* para o Largo de Santana.



Fonte: A autora, 2024.

Nesse recorte do bairro, articulam-se interessantes elementos simbólicos que compõem a paisagem urbana e cultural local, como a construção da Igreja de Santana, a instalação física do Acarajé da Dinha, além das esculturas em tamanho real de Jorge Amado, Zélia Gattai e Fadul, nome do animal de estimação do casal. Ainda sobre esse conjunto de esculturas, que estão representadas em tamanho real, em bronze, sobre um banco, com a inauguração datada de 19 de dezembro de 2012, como homenagem concebida pelo artista plástico Tatti Moreno (PORTAL G1, 2012). No mesmo campo de vista que abarca o espaço onde se realizou o evento, destaca-se ainda outra representação artística, a escultura do artista plástico Ray Vianna, que simboliza uma barbatana de peixe moldada em aço inoxidável, que para além de sua forma visual, a obra se constitui como homenagem a *Odojá*, a Mãe das

Águas, inaugurada no ano de 2008 (IBAHIA, 2014) especificamente na data 02 de fevereiro, consagrada à celebração religiosa dedicada a Iemanjá. Esses elementos presentes na configuração do recorte geográfico relatado e revelado aos olhos em diversas passagens pelo bairro durante investigações em campo, contribuem na composição de uma paisagem urbana densa em significados, onde o encontro entre arte e cultura molda o imaginário e a experiência cotidiana, ampliando as possibilidades de uma geoleitura sensível das paisagens e que se inscrevem como suportes de diferentes camadas de narrativas visuais, culturais, artísticas, simbólicas e afetivas.

Figura 17 - Esculturas no Largo de Santana - Rio Vermelho.

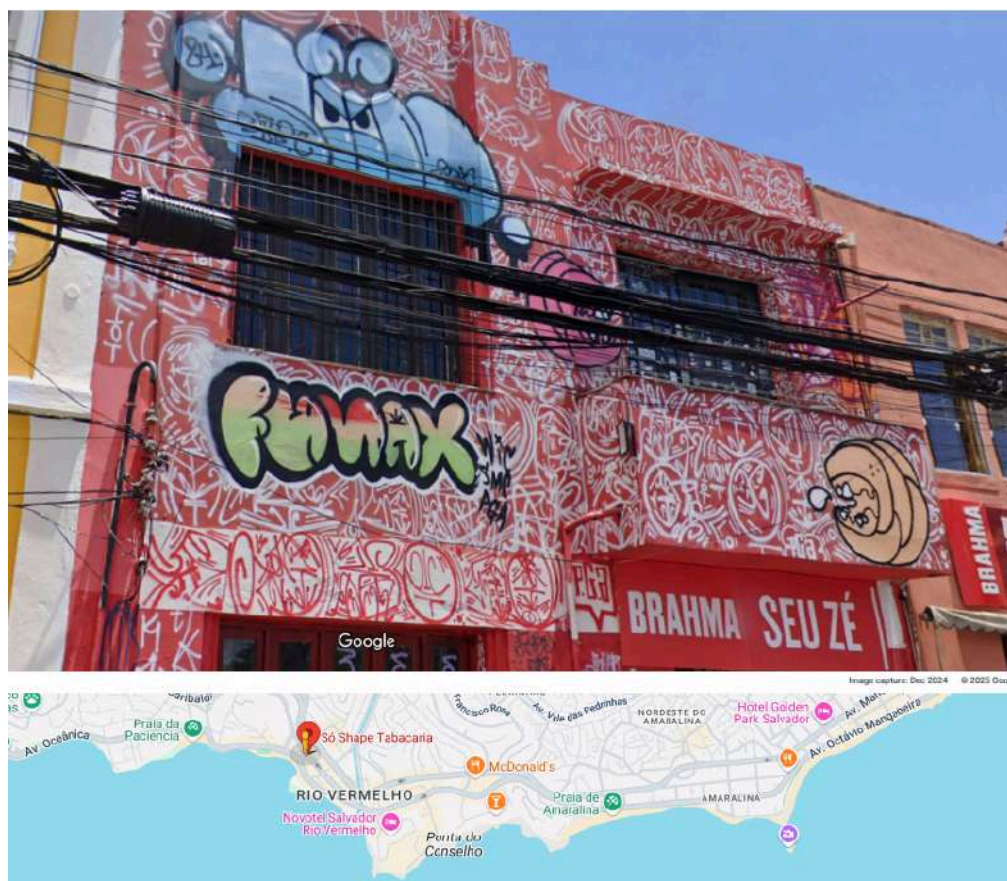


Fonte: Portal do iBahia, 22 de agosto de 2024. Disponível em: <https://ibahia.com/salvador/beleza-e-degradacao-dividem-espaco-em-locais-publicos-de-salvador>. Acesso em 24 mar. 2024.

No espaço exterior da *Só Shape*, encontram-se diversas grafias sobrepostas à pintura vibrante em vermelho que recobre a superfície da tabacaria, compondo um contraste visual que chama a atenção já no primeiro olhar. Em uma das interações virtuais realizadas no perfil da rede social do organizador, anterior à data do evento, foi apresentado o resultado de uma de suas intervenções no local, definida por ele como uma expressão direta da “cultura de rua”, onde se expõe a epítome do que chamou de “letrado baiano”. A justaposição entre as marcas deixadas pelas grafias do artista na paisagem, revelam camadas de sentido que aproximam a prática artística, aspectos da cultura urbana e afirmação estética no espaço. Como resultado dessa aproximação, é possível compreender como o grafite atua não apenas na forma de ocupação visual-estética, mas como linguagem que (re)configura e (re)significa os elementos materiais da cidade, tornando visível o diálogo entre espaço urbano e arte na construção

continua da paisagem.

Figura 18 - Vista da *Só Shape*, Salvador - BA, obtida no *Google Street View*.



Fonte: GOOGLE, *Google Street View*. Captura da imagem em: dezembro de 2024.
Disponível em: <https://maps.app.goo.gl/EoSKuuMTPFhPPBkx8>. Acesso em: 05 jan. 2025.

Adentrando o espaço que acolheu o evento, foi possível observar a continuidade daquilo que já se anunciava na fachada do estabelecimento: uma diversidade de expressões artísticas que ocupavam os dois amplos andares, com intervenções autorais que se manifestavam em diferentes formas, cores, técnicas, significados, intencionalidades e subjetividades.

A programação do encontro envolveu elementos característicos da cultura *Hip Hop*, destacando-se a ambientação sonora marcada por *DJs* que conduziam a trilha musical ao longo de toda a duração do evento, além de apresentações que combinavam rimas autorais, versos improvisados em *freestyle* e outras nuances expressivas. De modo geral, observou-se

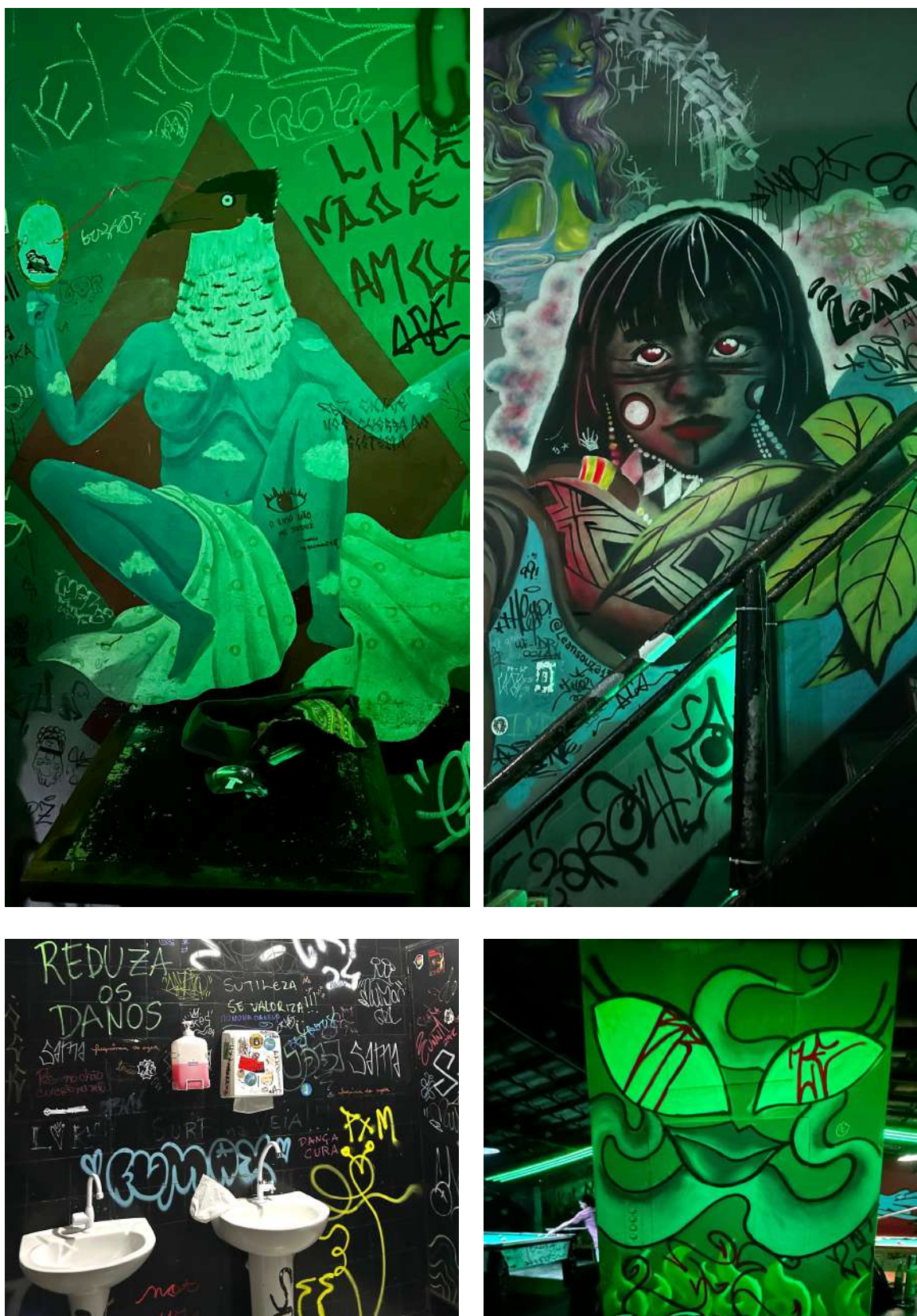
uma intensa reunião entre pessoas pertencentes a uma mesma comunidade, onde se alternavam (re)encontros marcados por afetos e trocas de experiências com apresentações iniciais, em que grafiteiros(as) e pixadores(as) compartilhavam um mesmo denominador comum, a cultura da rua. Nesse ambiente, admiradores da cena soteropolitana se aproximavam e, com lápis e canetas em mãos, registravam em seus cadernos pessoais *tags* exclusivas e personalizadas no momento, como uma forma de transposição direta das intervenções efêmeras nas superfícies urbanas, eternizadas nas páginas de suas coleções individuais.

Figura 19 - Espaço interno da *Só Shape* durante o evento “Pixação é Cultura”.



Fonte: A autora, 2024.

Figura 20 - Intervenções no espaço interno da *Só Shape*.



Fonte: A autora, 2025.

Com essa vivência, foi possível estabelecer trocas com outros e outras participantes interessados na cultura de rua, partilhar vivências pessoais e reconhecer a singularidade da reunião de diversos sujeitos em um mesmo espaço. Sob uma perspectiva metodológica, a experiência de estar corporalmente inserido em um ambiente onde múltiplos corpos respiram um interesse comum, em vez de permanecer restrito a um único corpo sujeito às análises pessoais e individuais do pesquisador, favoreceu a abertura do olhar para uma dimensão ampliada da análise. Essa dimensão se constitui como um campo que permite, convida e reúne diferentes perspectivas situadas em trajetórias diversas. O contato com essa vivência adicionou camadas de significado que transbordam a observação distanciada, contribuindo para uma dilatação do enxergar, capaz de captar nuances, elementos e pontos de vista que antes permaneciam limitados a uma única perspectiva, centrada na posição de quem observa o fenômeno. A partir desse ponto, tornou-se evidente a importância do estar em coletivo e da escuta atenta às outras esferas que integram o campo de estudo, reconhecendo o valor do contato direto com os artistas que constroem a cena e com os grupos de pessoas atravessadas pela arte e pela cultura. Esse envolvimento revelou-se como uma potência fundamental para a construção de uma pesquisa sensível às nuances artístico-urbanas, considerando não apenas as manifestações visuais que compõem a paisagem, mas também os sujeitos que as idealizam, as fazem existir e resistir no cotidiano da cidade.

Figura 21 - Espaço interno da *Só Shape*.



Fonte: A autora, 2025.

Terceira vivência: Roda de conversa “*Graffiti e Street Art: Produção, Disciplina e Mercado*” conduzida por Galvão e representantes do coletivo MUSAS, em 2024.

A vivência articulada entre o coletivo Museu de *Street Art* Salvador, mais conhecido como MUSAS, junto ao artista visual Galvão, ofereceu a chance de dialogar diretamente com protagonistas da cena artística soteropolitana contemporânea e, ao mesmo tempo, aprofundar a compreensão das nuances que distinguem o grafite da *street art* no contexto local, gratuitamente e presencialmente. Além disso, emergiu a dimensão mercadológica das relações entre artistas, suas obras e os patrocinadores ou instituições responsáveis pela contratação das intervenções. Entre os participantes, destacaram-se Bigod e Júlio, membros da crew *Nova10Ordem*, cujas trajetórias acompanham o processo de consolidação do grafite em Salvador nas décadas de 1990 e 2000, trazendo à tona relatos que conectam práticas, técnicas, mercado e memórias urbanas.

Figura 22 - Screenshots da divulgação do bate-papo.



Fonte: Perfil @ilovemusas no Instagram, março de 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/ilovemusas/>. Acesso em 25 mar. 2024.

No dia 28 de março de 2024, o bate-papo ocorreu no Museu Tempostal, situado no Centro Histórico soteropolitano, mais precisamente na Rua Gregório de Matos, no Pelourinho. O espaço abriga uma coleção que reúne cerca de cinquenta mil peças histórico-documentais e artísticas “datadas do final do século XIX e início do século XX e que representam a história da Bahia, do Brasil e de alguns países do mundo” (ALVES, 2023,

p. 26) e, conforme ressalta Alves (2023, p. 27), o espaço funciona como um pólo de intercâmbio institucional e científico, oferecendo atividades pedagógicas e educativas variadas, além de visitas pré-agendadas ao seu acervo físico. Essa abertura ao diálogo com interessados em desenvolver projetos no museu explica o contexto que motivou a residência artística do coletivo MUSAS, pois, movidos pela crença de que a arte pode “melhorar, resgatar e dar bons frutos” (MAM BAHIA, 2023), os idealizadores dessa iniciativa ocuparam o espaço durante a roda de conversa, concentrando esforços em aproximar pesquisadores, artistas e o público em torno de um denominador comum: a arte como vetor de construção de conhecimento e do compartilhamento de experiências formativas.

Figura 23 - Localização do Museu Tempostal.



Fonte: APPLE, Apple Maps. [Aplicativo de navegação]. iOS, versão 18.0. Captura de tela realizada em: 10 jun 2024.

Faz-se importante registrar brevemente as vivências dos idealizadores da roda de conversa na cena soteropolitana, com destaque para aqueles que conduziram a maior parte da atividade: Galvão, Júlio e Bigod. Júlio, conforme registrado no livro *Ruas Salvador: Liberdade Clandestina* (MUNIZ et al., 2021, p. 178), iniciou sua trajetória no ano de 1998, ainda durante os anos do ensino médio, junto com Bigod. Foi nesse mesmo período que criaram sua *crew*, posteriormente reconhecida como uma das mais ativas em Salvador. Nesse contexto, Júlio afirma que a *crew* Nova10Ordem:

“É meu quilombo, um lugar para onde eu posso fugir quando estou sendo capturado. Eu sei que é romântico falar assim, mas

Nova10Ordem é uma tribo, sacou? Mesmo sangue, tinta na parada, é isso aí. Quando estou longe de meus amigos e volto, só quero pintar, comer feijão, tomar cerveja e dar muita risada com eles” (MUNIZ et al., 2020, p. 178).

Figura 24 - Intervenção do MUSAS no Museu de Arte Contemporânea da Bahia.



Fonte: Autora, 2025.

Bigod também iniciou sua trajetória no ano de 1998, durante o período do colegial, de forma semelhante à de seu amigo Júlio, embora com um interesse particular voltado para os *videogames*, desenhos e animações. Conhecido nas redes sociais pelo nome “Bigod O Sapo”, o artista ganhou notoriedade por suas representações recorrentes de sapos nos muros da cidade. Seu apelido, segundo o relato registrado por Muniz, “lhe foi dado por seu mestre de capoeira, mas o artista já era conhecido como “Rã”, pela fama de pintar sapos de olhos grandes e pesados” (2021, p.156). Essa identidade imagética construída no espaço urbano por meio de suas grafias contribui para o reconhecimento de sua presença na paisagem soteropolitana, onde a arte se inscreve nos muros como forma de narrativa visual e poética da cidade. Ainda sobre o grafite, Bigod relata que:

No início, ninguém te apoia, principalmente em Salvador, onde todo mundo precisa ter um trabalho fixo e quem não vai por esse caminho acaba indo de encontro a tudo o que a família espera, como se ficasse maluco ou virasse vagabundo, né? Mas tem que se jogar de cabeça mesmo para poder aprender [...] Grafiti, para mim, é tudo o que a boca come! (MUNIZ et al., 2020, p. 156).

Figura 24 - Roda de conversa “Graffiti e Street Art: Produção, Disciplina e Mercado”.



Fonte: A autora, 2025.

A roda de conversa configurou-se como uma oportunidade de escuta atenta às vivências particulares dos artistas, desde os primeiros passos em suas trajetórias até o momento atual em que se encontram. Entre os presentes, havia também pessoas ativas na cena artística que, assim como os idealizadores do encontro, compartilharam brevemente suas experiências, processos e experimentações ao longo de suas jornadas pessoais. A partir desse ponto de troca, com base em relatos situados e atravessados pelas práticas, foi possível

acessar uma camada mais aprofundada do fazer artístico, envolvendo questões relacionadas à valorização comercial do trabalho, à criação de portfólios, ao uso das redes sociais como ferramenta de difusão e o contato com outros artistas em escalas que variam do regional ao global. Também se discutiu a importância das tendências tecnológicas disseminadas pelas redes sociais para ampliar conexões e parcerias.

Nesse contexto, Galvão compartilhou e distribuiu exemplares impressos de algumas de suas estratégias pessoais para organizar a produção, manter uma rede ativa de contatos, conciliar a disciplina do trabalho artístico com a rotina formal e realizar a socialização do processo criativo. Entre os exemplos relatados, destacou-se sua atuação com arte-educação, como na condução de oficinas de grafite em escolas, aproximando o contato dos estudantes com a linguagem do grafite e promovendo o reconhecimento da arte urbana como expressão legítima e significativa no cotidiano escolar e na paisagem da cidade.

A oportunidade de estar presente em uma roda de conversa como a que foi proporcionada amplia a percepção das complexidades que atravessam o fazer artístico, especialmente no que se refere ao grafite em Salvador, a partir da perspectiva de quem o vive e constrói cotidianamente. A aproximação com esse núcleo pulsante do fenômeno, onde o artista compartilha experiências enraizadas em sua vivência diária, permite um olhar mais profundo sobre os fatores, as etapas e as camadas que constituem a cena local. Em correlação com o campo da geografia urbana, essa experiência possibilita não apenas compreender, mas vivenciar as dinâmicas singulares da cidade, reveladas por meio das grafias que marcam os muros, os corpos das fachadas e as peles dos espaços.

Essa forma de expressão, que nasce do cotidiano e inscreve seus sentidos na paisagem, revela-se como um instrumento sensível de leitura e análise do urbano, tornando-se preciosa para aqueles que buscam escutar os silêncios da cidade e decifrar, nas dobras das cores e traços, os discursos que a atravessam. O grafite, assim, se mostra como linguagem que respira, que sussurra os caminhos percorridos e que desenha, com tinta e presença, as geografias do cotidiano local.

Quarta vivência: Oficina “Mulheres no Graffiti” ministrada por Quel em 2024.

A atividade promovida pelo Espaço Caixa Cultural Salvador ocorreu no dia 30 de março de 2024, com a condução da artista e arte-educadora Quel Silveira, dirigindo a oficina a um público-alvo inicialmente composto por vinte mulheres com idade a partir dos 16 anos. Inicialmente apresentou-se uma introdução ao grafite abordando desde as diferenciações entre os estilos e estéticas até a diversidade de coletivos e artistas que compõem as referências da cena atual. Essa abordagem inicial facilitou a percepção das nuances que atravessam o estilo desenvolvido por Quel, revelando camadas de significados presentes em sua trajetória e destacando a centralidade da perspectiva feminina na arte, com ênfase nas protagonistas que atuaram e seguem atuando no campo do grafite. A fala da artista, entre técnica e afeto, entre história e vivência, possibilitou um mergulho em caminhos mais próximos da pele urbana que pulsa cor, resistência e poesia. Ali, entre nomes, traços e relatos, emergiu a paisagem como espelho sensível das presenças femininas que grafitam suas existências nas paredes da cidade, deixando marcas que não se apagam com o tempo, mas se aprofundam com o olhar de quem se permite ler a cidade como corpo pulsante e as paisagens como pele viva, onde essas grafias escrevem cotidianamente suas presenças, memórias, movimentos e envolvimento.

Figura 25 - Primeiros momentos da Oficina “Mulheres no Graffiti”.



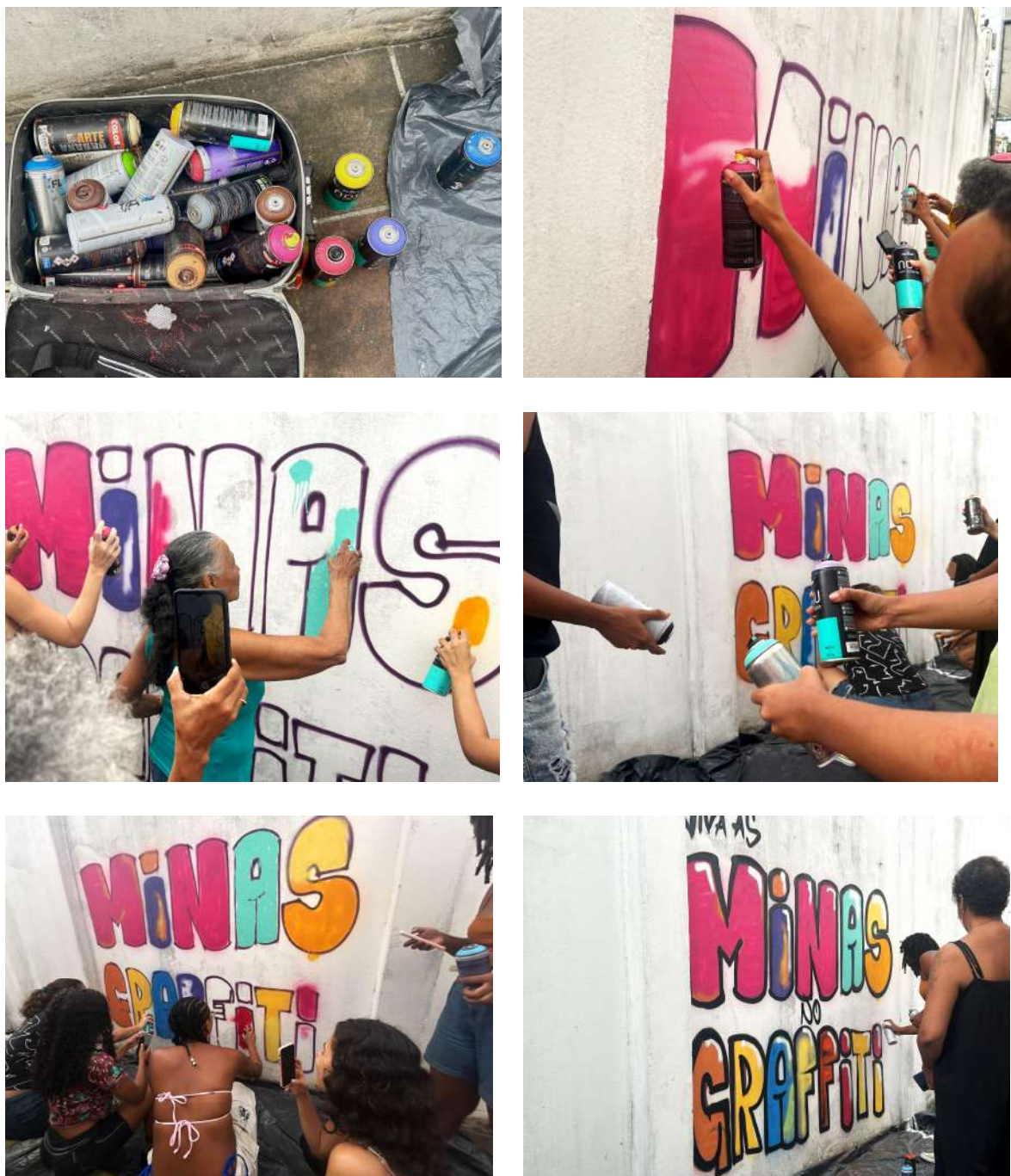
Fonte: A autora, 2024.

Após o momento introdutório e conceitual do grafite, em que foram apresentados diversos estilos, a exemplo do *wildstyle* (vide figura x), a condutora da atividade estimulou a transição do conteúdo teórico para a prática por meio de um exercício inicial de criação das próprias *tags* pelas participantes, utilizando, nesse primeiro momento, apenas folhas de rascunho. Essa etapa funcionou como preparação para o contato com a tinta em *spray*, que seria explorado em seguida, possibilitando o desenvolvimento das grafias de forma mais livre e expressiva sobre novas superfícies.

Nesse novo momento da atividade, foi apresentado o que seria o resultado final da oficina: a criação de uma intervenção coletiva de grafite produzido por mulheres nas paredes do Espaço Caixa Cultural Salvador. Após os exercícios práticos voltados à experimentação estética e à familiarização com o uso da lata de *spray* em diferentes superfícies, iniciou-se a elaboração conjunta de um esboço que daria forma à intervenção.

A ideia construída coletivamente resultou na produção da grafia “Viva às Minas no Graffiti”, acompanhada lateralmente pelas *tags* desenvolvidas no momento anterior da atividade. Faz-se importante ressaltar que, entre as participantes, estavam presentes artistas que já atuam na cena local, junto a outras mulheres que demonstravam profundo interesse pela temática do grafite. A intervenção, nascida do encontro entre mãos diversas, marcou não apenas o muro que a recebeu, mas também o tempo e o espaço daquela tarde, onde palavras se tornaram ação e permanência. Ali, entre cores e gestos, a paisagem-grafite (PONTE, 2019) foi produzida por uma escrita que pulsa com a força coletiva das que nela inscrevem suas existências e resistências.

Figura 26 - Intervenção coletiva “Viva às Minas no Graffiti”.



Fonte: A autora, 2024.

Entre mulheres de diferentes idades, trajetórias, vivências e estilos, mas reunidas por um interesse em comum, o grafite, foi possível compartilhar uma tarde marcada por trocas, conversas e afetos. Nesse ambiente de escuta e criação coletiva, emergiu uma produção construída a múltiplas mãos, em celebração ao grafite enquanto linguagem importante e expressão ativa na capital baiana. O muro que acolheu essa intervenção tornou-se superfície

sensível onde cada traço revelou uma história, uma intenção, uma memória. E ali, entre camadas de cores e assinaturas, a paisagem se transformou pela força do gesto coletivo artístico, tornando-se viva em uma cidade escrita por vozes que pintam e afirmam sua existência.

Figura 27 - Resultado da intervenção coletiva “Viva às Minas no Graffiti”.



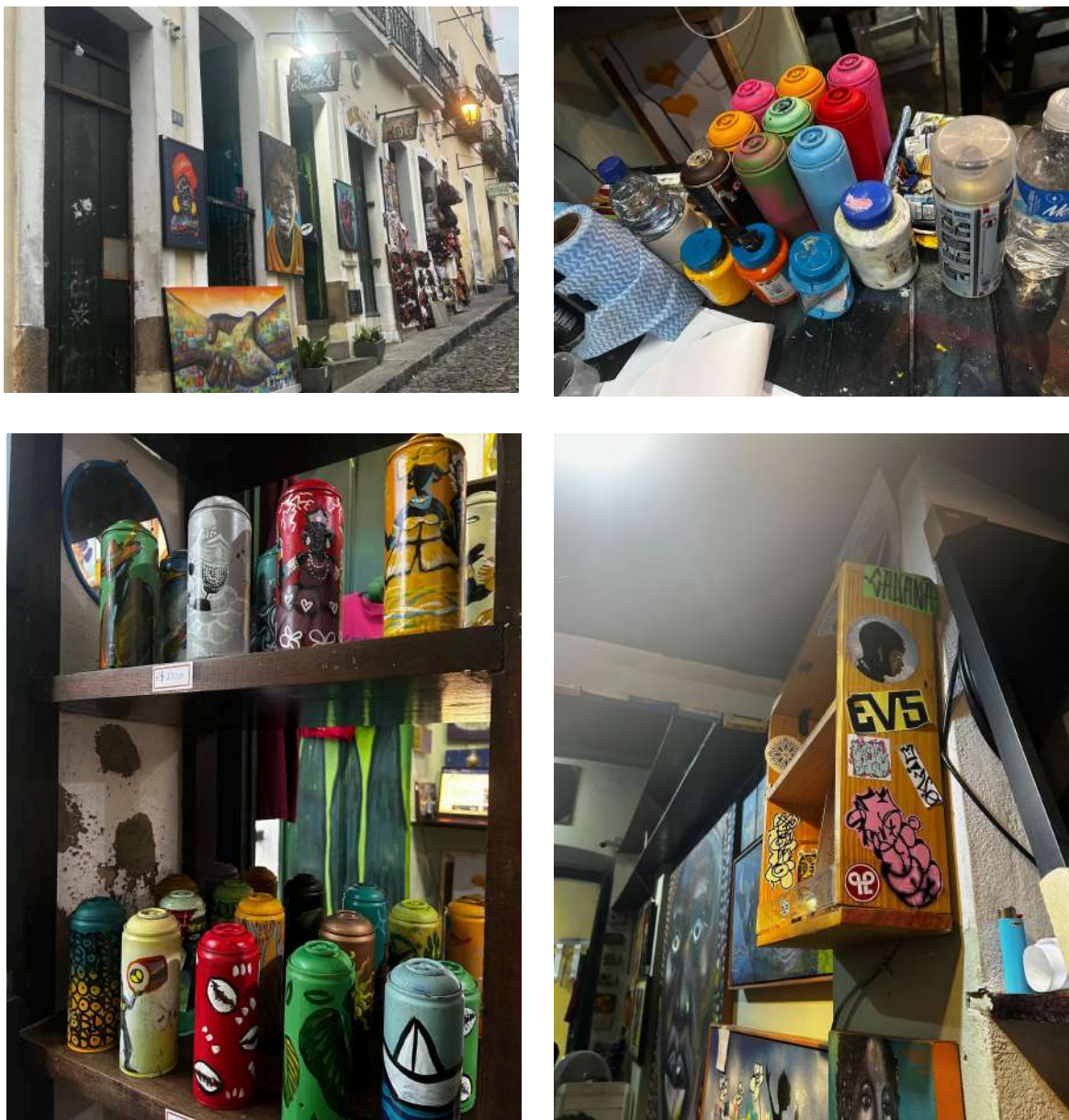
Fonte: A autora, 2024.

Quinta vivência: Oficina de grafite ministrada por Marcos Costa em 2025.

Essa vivência ocorreu de maneira espontânea, considerando que o conhecimento da atividade foi no próprio dia da oficina, 17 de maio de 2025, por meio do perfil do Instagram de Marcos Costa, também conhecido como Spray Cabuloso. A atividade teve lugar no Cabuloso Atelier, espaço conduzido pelo artista e localizado no Centro Histórico de Salvador, na Rua João de Deus, no Pelourinho. A oficina contou com inscrições individuais e o pagamento de uma taxa que incluía os materiais necessários para o desenvolvimento da

prática. Nas paredes, a tinta encontra o gesto que o transformou em paisagem, revelando mais uma vez como o grafite brota do instante e transforma o cotidiano em linguagem viva.

Figura 28 - Registros do Cabuloso Atelier de Arte e Cultura.

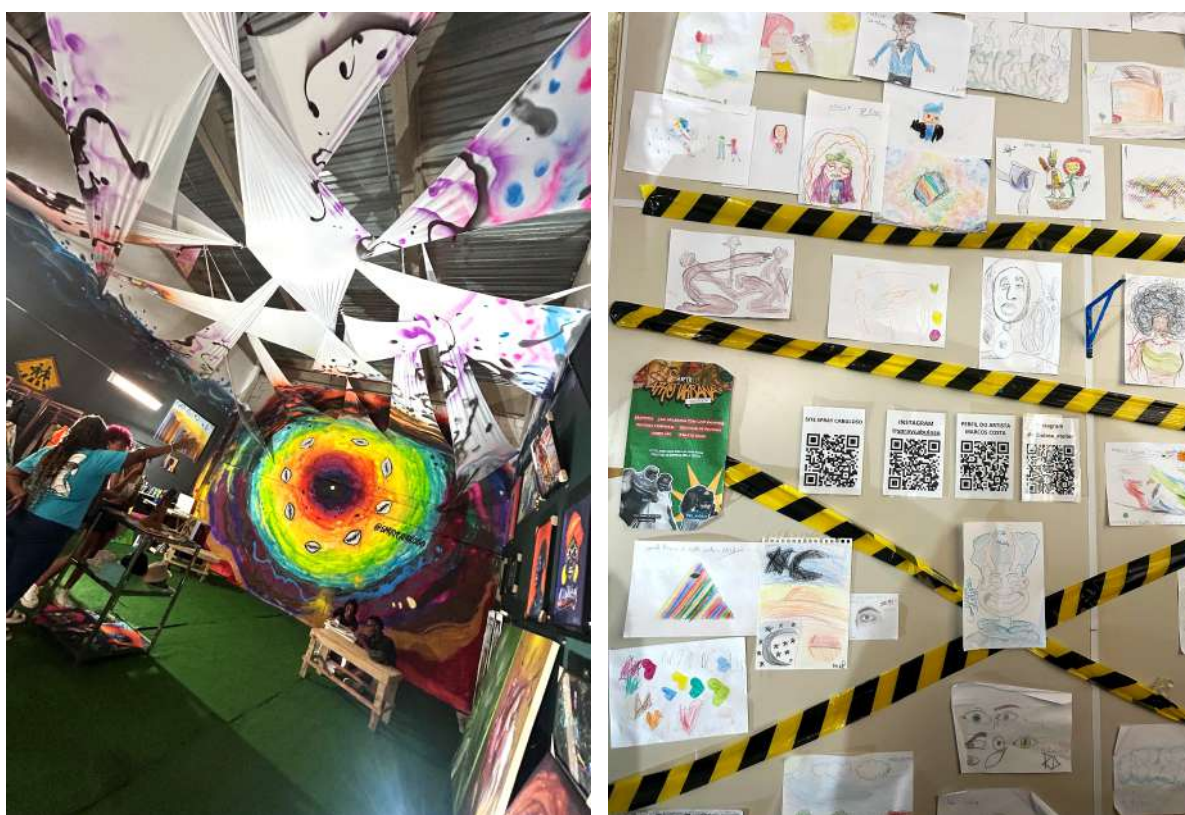


Fonte: A autora, 2025.

O contato foi estabelecido diretamente com o artista, que sinalizou a autorização para a entrada na atividade durante sua fase final, voltada à prática do grafite. Compreendia-se que o primeiro momento havia sido dedicado a uma metodologia mais intensiva, envolvendo conceituações e possíveis informações complementares que emergiram dos diálogos entre as participantes da oficina. Importa mencionar que o contato com as iniciativas de Marcos Costa

já havia ocorrido anteriormente, em janeiro de 2024, quando foi inaugurado o Espaço Arte Afro Urbana, situado no segundo piso do Shopping Bela Vista, no bairro do Horto Bela Vista, em Salvador. Estar presente nesse novo momento foi como retomar um fio já lançado, que agora se entrelaça à tinta e ao concreto, conectando passado e presente pelas tramas da arte urbana. A observação da prática permitiu perceber que cada traço carregava memória, sentido e cada gesto ressoava como grafias que inscreviam a cidade, reafirmando o grafite como escrita sensível que emerge dos encontros, do chão e da pele da paisagem.

Figura 29 - Registros do Espaço Arte Afro Urbana, situado no Shopping Bela Vista.



Fonte: A autora, 2024.

Durante a visita ao espaço, foi possível conhecer algumas das obras produzidas, assim como escutar fragmentos de sua trajetória, por meio de relatos narrados por sua irmã. Sobre o percurso artístico e o estilo que chama de AfroGraffiti, desenvolvido por Marcos Costa, destaca-se uma passagem onde Muniz (2020, p. 182) colhe o seguinte depoimento:

Me inspiro nas estampas, estética e na imagem do negro como protagonista dos painéis, levantando a possibilidade de retratar a negritude não somente com a cor preta, mas também com o colorido que representa a liberdade criativa, uma forma de levar auto-estima,

representatividade e confiança para o nosso povo (MUNIZ et al., 2020, p. 178).

Referente à oficina, foi possível observar e interagir com as participantes da atividade, além de estabelecer um diálogo direto com Marcos Costa sobre o grafite, acompanhando de perto como se dava o processo de compartilhamento de informações, técnicas e vivências. No momento em que foi possível realizar uma observação mais atenta, as participantes já estavam na etapa prática, familiarizando-se com o uso da tinta em spray sobre uma superfície localizada na rua, em frente às dependências do atelier, aproximando-se da experiência direta de grafitar em espaço público. Estar presente nessa etapa trouxe um diferencial em relação às demais vivências, pois era possível perceber os transeuntes que, ao se deslocarem pelas ruas e ladeiras históricas do Pelourinho, paravam para contemplar, observar, interagir, registrar e dialogar com as pessoas que ali estavam, criando um entrelaçamento sensível entre a prática artística e o movimento urbano.

Figura 30 - *Caps e experimentações com tintas em spray.*



Fonte: A autora, 2025.

Figura 31 - Práticas, experimentações e resultados no Cabuloso Atelier.



Fonte: A autora, 2025.

Sexta vivência: Oficina de grafite ministrada por TarcioV e KBÇA em 2025.

Primeiramente, é importante reforçar que a oficina em questão foi um desdobramento das ações promovidas pela iniciativa do Projeto “Tem Arte nas Ruas”, desenvolvido com o apoio do Ministério da Cultura do Governo Federal, por meio da Lei Rouanet, ou a Lei Federal de Incentivo à Cultura/Lei nº 8.313 de 1991, e com o patrocínio dos Grupos Nubank e Larco. Na primeira edição do projeto, que anunciou três fases a serem realizadas em diferentes bairros da capital baiana, o Curuzu foi o primeiro a ser contemplado, desenvolvendo as atividades no bairro entre os dias 26 de maio e 07 de junho de 2025. As ações ocorreram nas imediações da Senzala do Barro Preto, sede da Associação Cultural Ilê Aiyê, com o objetivo de inserir na paisagem local, quinze intervenções visuais de vinte artistas que dialogaram com múltiplas linguagens artísticas e diferentes aspectos culturais específicos do bairro do Curuzu.

Figura 32 - Folheto do Projeto “Tem Arte nas Ruas”.



Fonte: A autora, 2025.

No dia 07 de junho, foi realizada a socialização dos resultados das intervenções, por meio de uma visita guiada com os artistas e moradores que cederam as fachadas de suas residências para as transformações visuais, além de uma roda de conversa sobre os desdobramentos do projeto e uma oficina de grafite voltada para interessados(as) e para os(as) jovens estudantes da Escola Comunitária Mãe Hilda Jitolu, conduzida pelos artistas TarcioV e KBÇA.

Figura 33 - Introdução da Oficina de Grafite com TarcioV e KBÇA.



Fonte: A autora, 2025.

Cada oficina de grafite introduziu com clareza os termos e conceitos essenciais, tanto para aqueles(as) que estavam tendo seu primeiro contato com o gênero quanto para os que já possuíam certo conhecimento prévio. TarcioV iniciou a abordagem teórica com uma fala que remontava à pintura rupestre e à etimologia da palavra grafite, relacionando esses elementos a um recorte histórico inicial. Comentou também sobre o surgimento da cena soteropolitana, marcada por frases e protestos nas ruas, mais associados ao que hoje se compreende como pixo. Considerando a proximidade histórica entre pixo e grafite, os condutores da oficina ofereceram algumas pistas para auxiliar na diferenciação das duas linguagens, destacando, por exemplo, o uso de letras propositadamente ilegíveis nas pixações. Em transição para o universo do grafite, foi apresentado um conjunto de expressões recorrentes, entre elas: *tag*, entendida como a assinatura do trabalho; *bomb*, que se refere a letras mais arredondadas e volumosas; *wildstyle*, estilo mais complexo e de difícil leitura, com semelhanças ao pixo ou ao grapixo; *persona*, que representa uma marca ou característica do grafiteiro, associada à sua identidade e muitas vezes difundida por meio de *stickers*; e *piece*, que embora se aproxime do *wildstyle*, é pensado de modo a causar impacto visual, articulando técnicas, cores e elementos diversos. Durante esse compartilhamento de conhecimentos, também foi rememorada uma prática comum entre grafiteiros(as): a busca por lojas específicas de material para grafite, embora seja frequente a utilização de alternativas mais acessíveis, como casas de construção onde se encontram rolinhos, tintas, latas de *spray*, canetões e outros materiais que possibilitam a experimentação e criação artística.

Figura 34 - Experimentação da técnica de pintura com tinta em *spray*.



Fonte: A autora, 2025.

No segundo momento da oficina, teve início a parte prática da atividade, que momentos antes havia sido precedida pela elaboração individual de *tags* personalizadas, baseadas nos estilos de grafite que mais chamaram a atenção dos(as) participantes durante a explicação da parte teórica realizada no primeiro momento da oficina. Durante esse exercício, os(as) presentes foram convidados(as) a se familiarizar com o manuseio da tinta em spray, a partir de uma proposta que exigia a experimentação com diferentes densidades de linha na confecção das grafias. TércioV conduziu esse momento explicando brevemente como a variação de espessura das linhas poderia ser controlada, a depender da intensidade do jato e da distância entre a lata e a superfície.

Ao se aproximar, a linha se torna mais concentrada e definida, enquanto o afastamento permite que a tinta se difunda em partículas mais espaçadas, criando um efeito de desfoque e ampliando a área de alcance do spray, mesmo que com menor densidade. Além dessas técnicas básicas de controle, também foram mencionados alguns conhecimentos específicos voltados ao refinamento da aplicação, possibilitando efeitos visuais diversos e ampliando o repertório estético dos(as) participantes, que, a partir da prática, puderam perceber como o grafite é também uma expressão artística dotada de domínio técnico, onde forma, técnica e gesto se misturam na superfície criando uma diversidade de possíveis resultados.

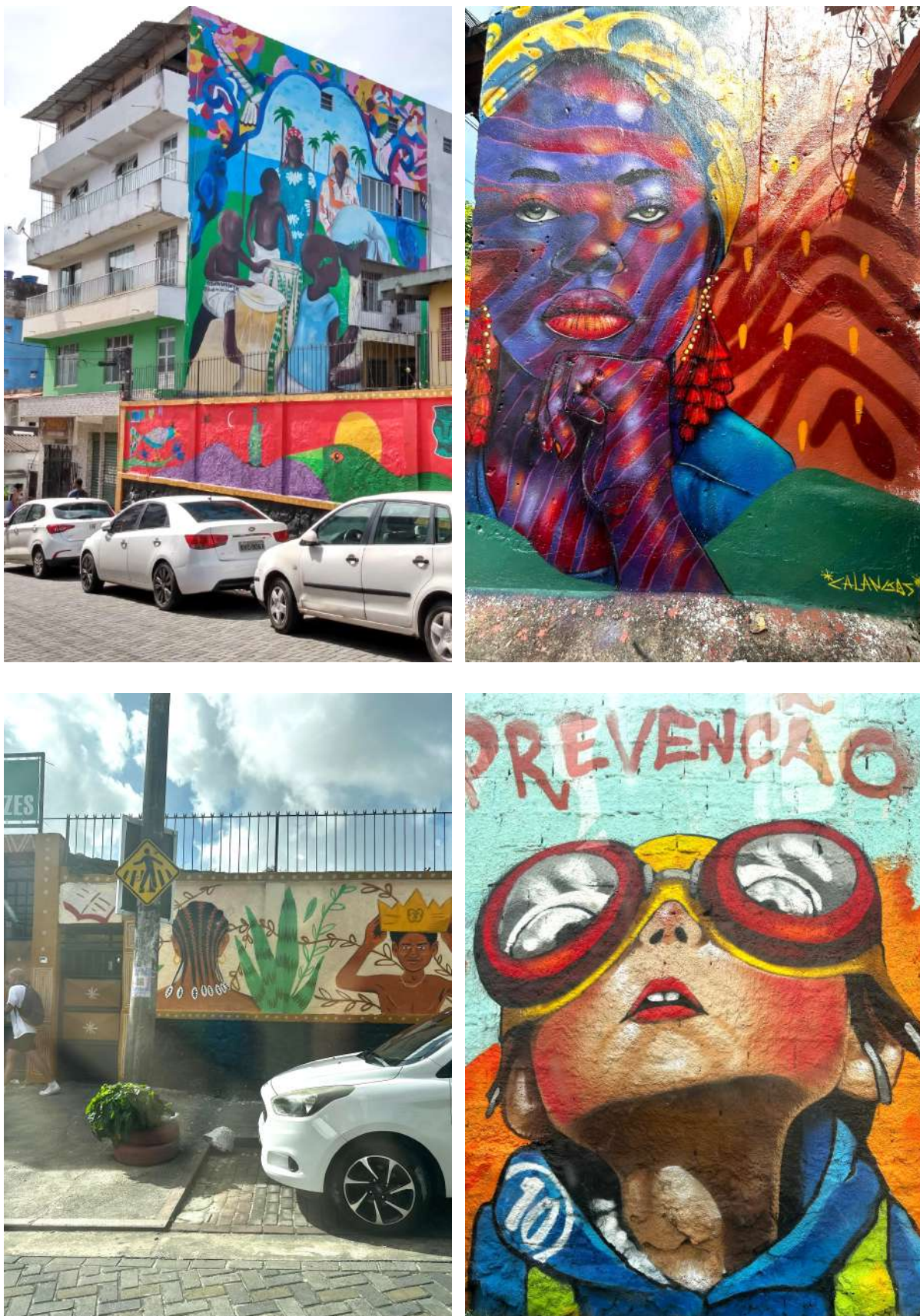
Ao final dessa experimentação, em que todos(as) foram incentivados(as) a testar as técnicas compartilhadas, os condutores da oficina realizaram uma conclusão formal, reforçando a importância da história do grafite e valorizando essa expressão tão potente e presente nas ruas de diversos bairros soteropolitanos. Como encerramento simbólico da atividade, foi registrada uma fotografia coletiva reunindo os(as) participantes, as professoras e artistas que estiveram presentes, celebrando não apenas o momento da oficina, mas também a inauguração e socialização da fase final do projeto “Tem Arte nas Ruas” no bairro do Curuzu. Entre os(as) presentes que permaneceram para a visita guiada pelas ruas que acolheram as intervenções realizadas ao longo dos dez dias de atuação do projeto, estavam nomes como Samuca, Faraó, Ludmila Lima, Isabela Seifarth e Ananda Santana, compondo um retrato vivo de quem se envolve, participa e constrói a paisagem-grafite de Salvador.

Figura 35 - Intervenções do “Projeto Tem Arte nas Ruas” no bairro do Curuzu.



Fonte: A autora, 2025.

Figura 36 - Intervenções do “Projeto Tem Arte nas Ruas” no bairro do Curuzu - II.

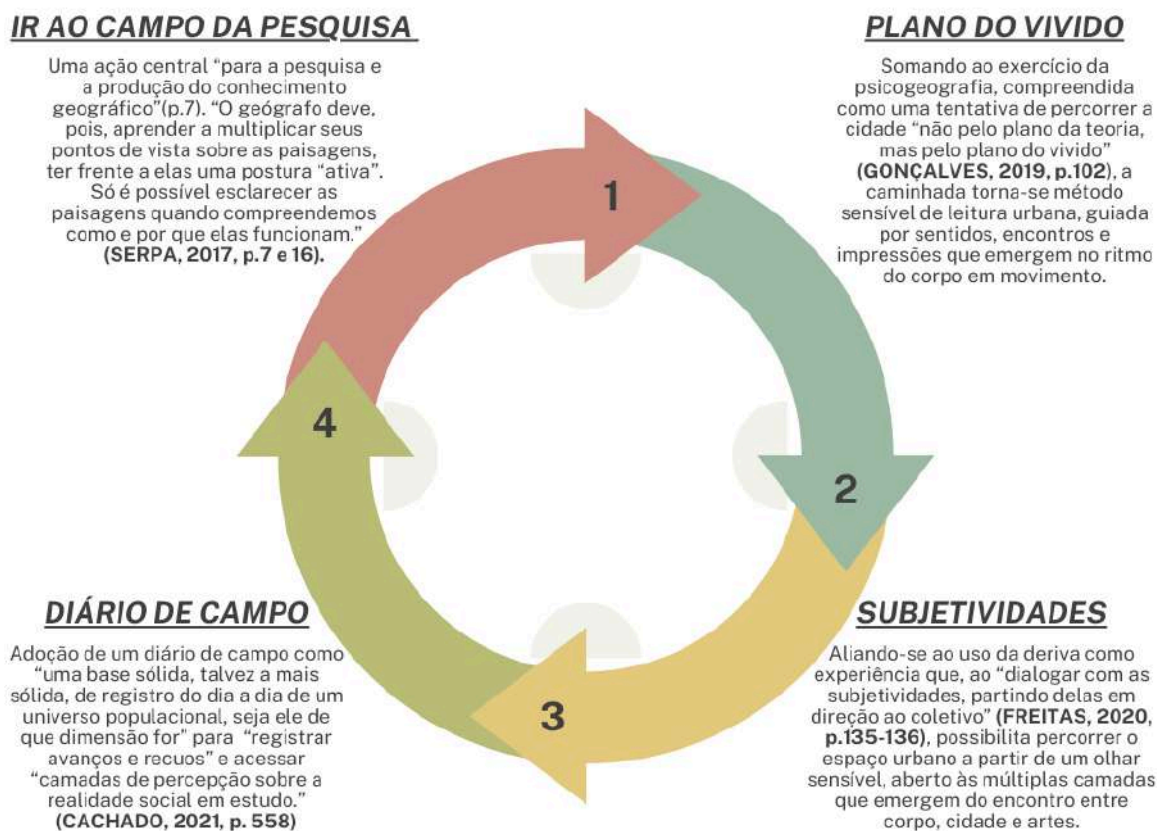


Fonte: A autora, 2025.

5.2 FORMAS, TRAÇOS E CORES NAS RUAS DO *RED RIVER*.

O último momento deste capítulo configura-se como a culminância dos relatos descritos, fotografados e vivenciados ao longo dos deslocamentos pelas ruas do bairro soteropolitano do Rio Vermelho, atravessados pelos ensinamentos e conhecimentos gentilmente compartilhados nas atividades acompanhadas junto àqueles e àquelas que fazem a cena do grafite da Soterópolis existir e resistir nas superfícies urbanas da cidade. Refletir sobre esse processo de “ir ao campo da pesquisa” exigiu o estabelecimento de quatro bases fundamentais para orientar o pensar, o refletir e o analisar das experiências vividas. Como ponto de partida, é adotada a reflexão de Serpa (2017, p. 7), ao afirmar que o trabalho de campo é um “instrumento chave para a superação das ambiguidades, não priorizando nem a análise dos chamados fatores naturais nem dos fatores humanos”, sendo compreendido como uma ação central “para a pesquisa e a produção do conhecimento geográfico”. Em consonância, esta seção sustenta-se em descrições minuciosas registradas em uma espécie de diário de campo, entendido como “uma base sólida, talvez a mais sólida, de registro do dia a dia de um universo populacional, seja ele de que dimensão for” (CACHADO, 2021, p. 558). O uso atento e contínuo do diário durante os encontros com o campo permitiu, conforme ressalta a autora, “registrar avanços e recuos” e acessar “camadas de percepção sobre a realidade social em estudo” que nem sempre seriam alcançadas por outras vias (CACHADO, 2021, p. 558). Além dessas bases, somaram-se ao percurso metodológico o exercício da psicogeografia, enquanto tentativa de percorrer a cidade “não pelo plano da teoria, mas pelo plano do vivido” (GONÇALVES, 2019, p. 102), e o uso da deriva como forma de experiência que “dialoga com as subjetividades, partindo delas em direção ao coletivo” (FREITAS, 2020, p. 135-136). Esses norteamentos não apenas enriqueceram o olhar para a cidade grafitada, como também colaboraram para que a análise se aproximasse da complexidade e do movimento do espaço urbano que ocorre no Rio Vermelho, permitindo alcançar o que Serpa (2017, p. 11) define como uma geoleitura capaz de atingir “a totalidade do espaço enquanto dinâmica e processo, relacionando seus elementos enquanto método, não perdendo de vista o conjunto e o contexto”. Assim, entre registros tecidos pela escuta, caminhadas guiadas pelo acaso e paradas moldadas pela atenção sensível, este subcapítulo final se configura como uma travessia atenta por paisagens vividas, onde as superfícies urbanas grafadas se tornam pele de uma cidade-corpo que respira, pulsa e revela, em sua matéria e memória, a arte que a habita.

Figura 37 - Esquema visual da metodologia de campo adotada.

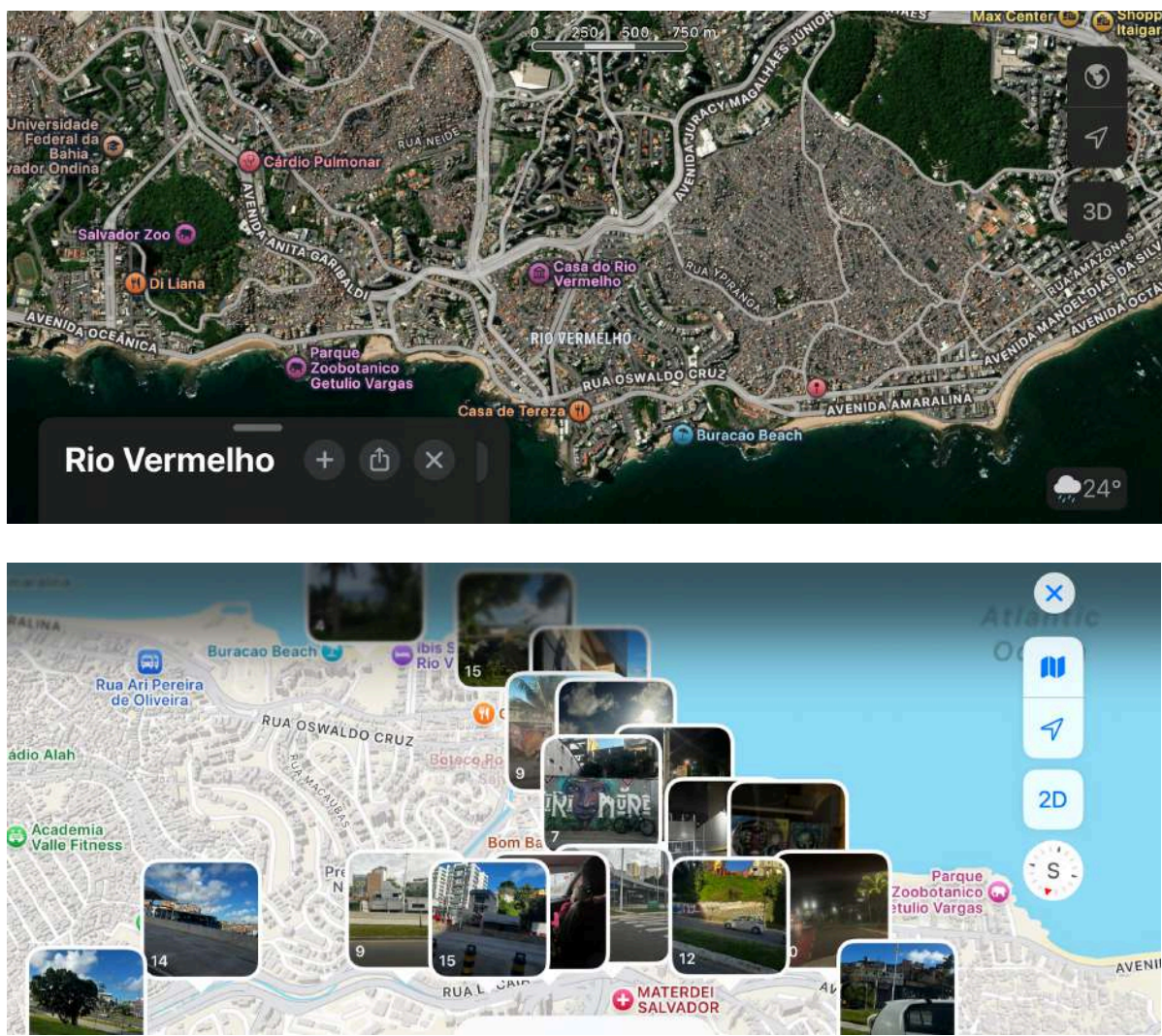


Fonte: A autora, 2024.

A culminância da articulação entre os norteadores metodológicos apontados na figura acima concretizou-se em dois momentos de movimento pelo bairro do Rio Vermelho. No primeiro momento, ocorrido no ano de 2024, entre os meses de janeiro a junho, configurou-se o início dos deslocamentos sistemáticos pela paisagem urbana com o objetivo primordial de realizar registros fotográficos que permitissem reconhecer caminhos e percursos previamente rememorados como pontos de frequente intervenção artística. Dentre essas incursões, duas foram meticulosamente documentadas por meio de registros visuais, percorrendo o mesmo trajeto em dias distintos, no mesmo horário e em sequência temporal, com a intenção de captar possíveis variações de luz, movimento e presença dos elementos gráficos na paisagem. As outras quatro visitas, por sua vez, ocorreram como uma retomada mais sensível e imersiva do mesmo percurso, desta vez optando-se pela ausência da câmera como ferramenta intermediadora, permitindo que o olhar se deixasse atravessar diretamente pelas nuances, camadas e atmosferas que emergiam da relação corpo-cidade. Essas últimas vivências se

deram como exercício de observação atenta, abrindo espaço para captar o que nem sempre se revela à objetiva, mas que se inscreve silenciosamente na textura viva da paisagem urbana.

Figura 38 - Registros do mapeamento fotográfico pelo bairro do Rio Vermelho.



Fonte: APPLE, Apple Maps. [Aplicativo de navegação]. iOS, versão 18.0. Captura de tela realizada em: 10 jun 2025.

Tabela 5 - Quadro de visitas ao bairro do Rio Vermelho no ano de 2024.

Período em meses do ano de 2024	
Visitas Fotografadas:	Março (quarta semana) e Maio (primeira semana).
Visitas grafadas no diário de campo:	Janeiro(quarta semana), Fevereiro (terceira semana), Abril (primeira semana) e Junho (quarta semana).

Fonte: A autora, 2025.

Durante o primeiro semestre de 2024, um dos eventos que mais evidenciou a importância da observação atenta ao bairro do Rio Vermelho no que diz respeito à presença das grafias em suas ruas foi a sexta edição do evento “Pixação é Cultura”, realizada no dia 22 de março, na tabacaria Só Shape. O evento, além de reunir pixadores(as), grafiteiros(as) e artistas atuantes na cena local, também se configurou como uma oportunidade valiosa para aprofundar a percepção sobre a estética variada e múltipla com que essas intervenções visuais se manifestam ao longo das ruas e fachadas do bairro. Ao percorrer os arredores antes, durante e depois da atividade, foi possível reconhecer como o grafite no Rio Vermelho não se apresenta de forma homogênea, mas como um tecido urbano costurado por mãos diversas, técnicas distintas e subjetividades em constante movimento. As texturas, cores, letras e traços expostos nas paredes revelam não apenas o domínio técnico dos artistas, mas também uma espécie de linguagem territorializada que se relaciona com a paisagem do bairro, com suas histórias, fluxos e símbolos. Estar presente nesse evento permitiu captar nuances espaciais e simbólicas que não seriam perceptíveis em uma leitura apressada. O Rio Vermelho, com sua geografia marcada pela proximidade com o mar, pelo comércio intenso, pela vida noturna pulsante e pelas camadas de memória urbana, se mostrou como um território fértil para o florescimento dessas expressões estéticas que, sutilmente se entranham na paisagem e a reconfiguram. A paisagem do bairro do Rio Vermelho, se torna em uma espécie de fascículo-artístico soteropolitano, composto de variadas mensagens visuais, sendo cada uma delas uma intervenção de grafite inscrita nas páginas vivas dessa coletânea, onde quem lê suas grafias, amplia e renova a leitura geoartística da cidade.

Figura 39 - Grafias no Rio Vermelho registradas no ano de 2024.



Fonte: A autora, 2024.

Através das primeiras visitas ao bairro, sobretudo com o primeiro registro documental realizado durante um evento que reuniu criadores de grafias artístico-urbanas da capital baiana, foi possível traçar um norte para a continuidade do trabalho de campo ao longo de 2025. Essa experiência inicial, ao buscar entre as camadas do bairro as grafias plurais que atravessam suas superfícies, delineou um caminho que permitiu compreender o Rio Vermelho também como paisagem que se escreve em linguagem de grafite. A partir dessa aproximação, amadureceu-se o olhar geográfico no sentido de alinhar com mais sensibilidade as esferas da Geografia e da arte, colocando-as em ressonância, sem sobreposição ou hierarquia, mas respeitando as singularidades que estruturam cada um desses campos do conhecimento. No que se refere à paisagem, compreender que a leitura do cotidiano urbano de um bairro pode ser realizada também por meio de intervenções visuais de caráter disruptivo exige do pesquisador(a) um deslocamento metodológico-sensível, abrindo espaço para a escuta do(a) que a cidade ecoa pelas suas ruas. Nesse processo, tensionam-se os limites da própria pesquisa, que passa a se constituir não apenas como instrumento de análise, mas como prática viva, crítica e transformadora, capaz de se mover junto às dinâmicas que compõem o espaço vivido. Fazer *geo-grafias*, neste contexto, é reconhecer que a ciência se faz em movimento, pulsando entre aquilo que já se consolidou e o que ainda está em gestação nas ruas. É nesse vai-e-vem entre grafia e paisagem, símbolo e superfície, ação e intenção, que se constrói uma Geografia que não apenas lê o mundo, mas também o (re)desenha. São geoleituras como essas, possíveis a partir do entrelaçamento entre arte e Geografia, que sustentam uma ciência viva, ativa, que transborda com sentidos múltiplos e caminha em direção àquilo que ainda não foi completamente nomeado, mas que já pulsa no espaço como uma possibilidade em expansão e que fazem da ciência uma fonte inesgotável que sempre jorra conhecimento sobre perspectivas, temas e sujeitos plurais.

No segundo momento de visitas ao bairro do Rio Vermelho, realizado no ano de 2025, entre os meses de janeiro a junho, adotou-se uma estratégia inversa à utilizada em 2024. Foram realizadas quatro visitas documentadas por meio de registros fotográficos, seguindo o mesmo percurso em dias diferentes, sempre no mesmo horário e obedecendo a uma sequência temporal. O objetivo central foi captar as variações na paisagem urbana, bem como registrar a presença de novas intervenções visuais que se materializam nas superfícies das ruas do bairro. Essa sistemática de repetição no trajeto permitiu observar como certas camadas da paisagem se transformam com o tempo, seja pela ação de novos grafites, pela sobreposição de antigas grafias ou mesmo pelo apagamento natural ou antrópico de intervenções anteriores.

As fotografias tornaram-se registros documentados na construção de um olhar mais atento às mudanças espaciais, permitindo registrar não apenas a permanência, mas também o efêmero das artes no cotidiano da cidade. Além das visitas fotográficas, foram realizadas duas retomadas do mesmo percurso sem o uso da câmera fotográfica, priorizando a escuta, o tempo e a atenção a elementos que porventura tenham sido pouco percebidos ou mesmo obstruídos no exercício anterior do olhar geofotográfico (PIDNER, 2017). Essas retomadas sem câmera ampliaram o campo de percepção, permitindo acessar aspectos mais sutis, como cheiros, sons, movimentos e sensações térmicas que também compõem a experiência geográfica de análise da paisagem. Assim, o bairro revelou mais camadas visíveis e também as menos visíveis à percepção acelerada, ambas materializadas tanto na imagem quanto na experiência vivida.

Tabela 6 - Quadro de visitas ao bairro do Rio Vermelho no ano de 2025.

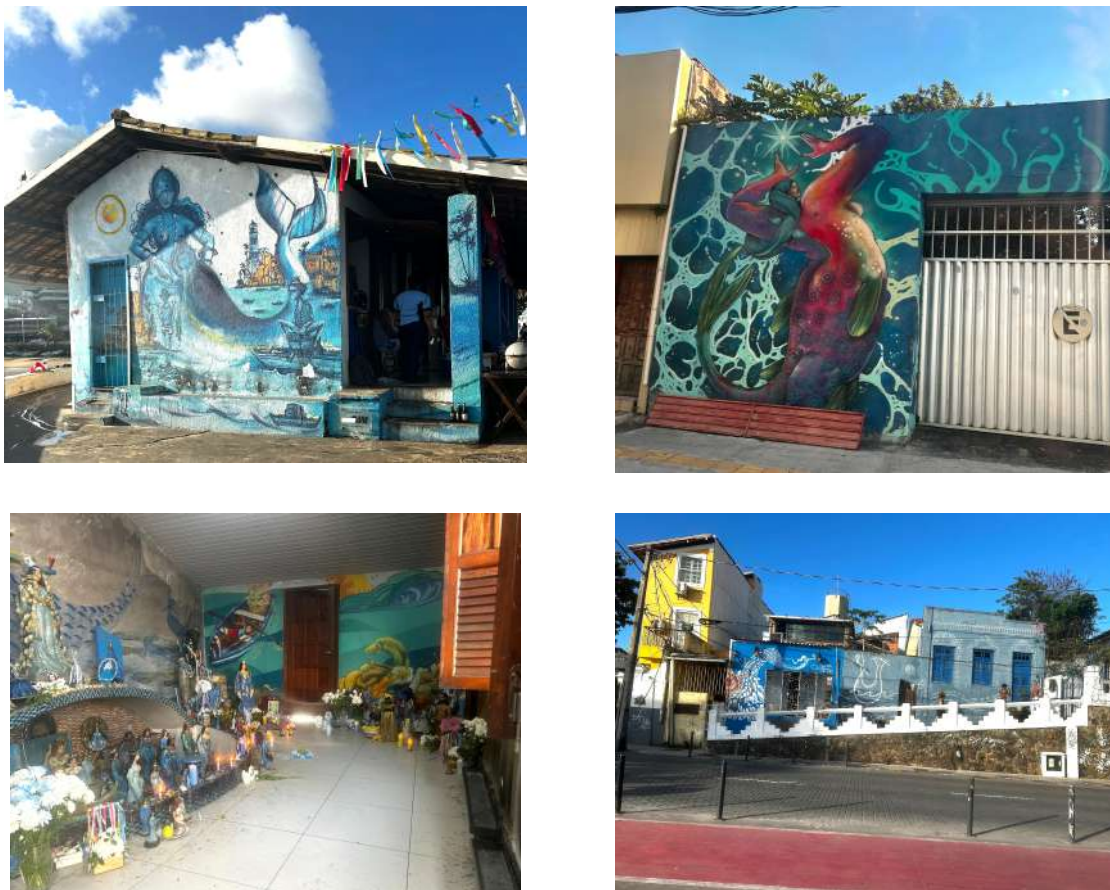
Período em meses do ano de 2025	
Visitas Fotografadas:	Fevereiro (primeira semana), Março (segunda semana), Maio (terceira semana) e Junho (primeira semana).
Visitas grafadas no diário de campo:	Janeiro (quarta semana), Abril (terceira semana)

Fonte: A autora, 2025.

As observações que antecederam o segundo momento de visitas, no primeiro semestre do ano de 2024 já vinham sendo articuladas com o objetivo de acompanhar uma espécie de linha do tempo visual e simbólica que se entrelaça com datas de celebração relevantes no calendário local, tanto religiosas quanto festivas. Dentre elas, destaca-se a celebração dedicada a Iemanjá, em 02 de fevereiro, e o intenso movimento de moradores e turistas durante o período de carnaval, ambos momentos que provocam um adensamento na dinâmica do bairro e na frequência das intervenções visuais. Nesse processo de deslocamento e percepção, foi possível notar o surgimento de grafias e imagens que fazem referência direta a esses elementos culturais, transpostos nos muros e fachadas de forma plural. O bairro, então, passa a reverberar artisticamente, em suas ruas, o seu próprio cotidiano, em grafites que ressignificam e ressaltam práticas, símbolos e crenças locais. A recorrência dessas manifestações durante os meses iniciais do ano revela como o tempo festivo e ritualístico se converte em estímulo criativo para a ocupação estética do espaço urbano, transformando as

fachadas, paredes e ruas do Rio Vermelho em suportes para a memória, cultura e expressão artística.

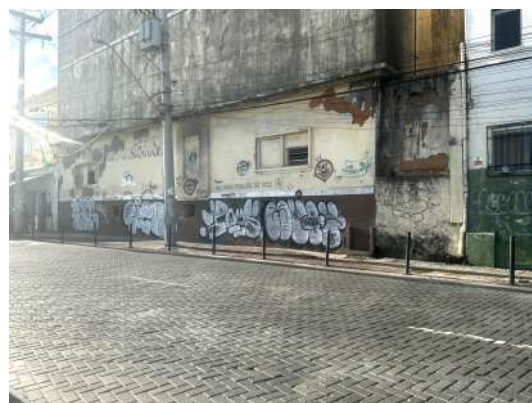
Figura 40 - Grafias no Rio Vermelho registradas no ano de 2025.



Fonte: A autora, 2025.

Outros estilos de grafias também foram observados ao longo das caminhadas, revelando uma variedade de expressões que ultrapassam as formas mais típicas comumente associadas à historicidade do desenvolvimento cultural-urbano do bairro. Entre essas, destaca-se a presença de *bombs*, *tags*, *personas* e *throw-ups*, além das pixações, colagens, *stickers*, *stencils* e marcas deixadas por canetões, formando uma tessitura visual densa e heterogênea. Essas linguagens visuais, sobrepostas ou justapostas, surgem como fios que se interconectam, compondo uma espécie de tecido artístico que atravessa as ruas e envolve as fachadas, muros e esquinas do Rio Vermelho. Cada marca, traço e cor parece se lançar como uma extensão dos corpos que grafam a cidade, imprimindo na paisagem fragmentos de histórias, desejos e resistências. Assim, o bairro pode ser lido também como superfície que coleta e expõe narrativas plurais, onde o tempo escorre entre as grafias e o espaço se reorganiza a partir do que se revela nos muros.

Figura 41 - Pluralismo de intervenções artísticas do Rio Vermelho.



Fonte: A autora, 2025.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir a trajetória desta pesquisa, torna-se possível refletir sobre aspectos fundamentais que se revelaram ao longo do percurso: a aproximação entre a Geografia, as artes e a sensibilidade voltada às nuances subjetivas que habitam nas frestas das paisagens artístico-urbanas. Mais do que um exercício de análise, tratou-se da construção de pontes entre campos do conhecimento que, embora distintos em suas metodologias, compartilham o desejo de compreender, registrar e sentir a cidade em sua inteireza. Além dessas dimensões amplamente tocadas, buscou-se destacar a importância do olhar geográfico enquanto prática atenta e desacelerada, comprometida em perceber aquilo que escapa às leituras distantes, muitas vezes condicionadas por um ritmo que impede o envolvimento sensível e corporal com os objetos de estudo.

O que se propôs aqui, então, foi um exercício de desvio da lógica da pressa, permitindo que o corpo-pesquisador se deixasse afetar pela paisagem e suas grafias nela impressas, revelando assim, suas texturas, suas interrupções e continuidades. No que se refere à aproximação de uma ciência geográfica mais sensível às artes, a presente pesquisa também não se limitou a apresentar esse caminho como hipótese, mas assumiu-o como prática. O que aqui se desenvolveu foi um fazer geográfico vivido, experimentado e registrado a partir de uma escuta e uma percepção que não se encerra nos mapas e gráficos, mas se abre às superfícies urbanas como páginas de um livro em constante (re)escrita. E se as cidades podem ser lidas como corpos, os muros grafados se tornam sua pele exposta, onde as grafias artísticas se inscrevem com silêncios, gritos, memórias e desejos.

Ao caminhar pelo meio e pelas bordas dessas intervenções artísticas que tensionam os diálogos, o ser-pesquisador transforma-se também em geoleitor sensível e em parte da própria paisagem, compreendendo que toda geoleitura é, em si, uma forma de desvendar escritas impressas no espaço geográfico, dotadas essas de pluralidade na forma com a qual se faz presente, mas com os pés no chão, o olhar atento e aberto a tudo aquilo que se revela no cotidiano.

Por fim, a presente pesquisa se desabrocha em seus versos finais como um convite ao fazer geo-grafias mais próximas das artes, abertas às geo-leituras sensíveis que estimulam o exercício de uma percepção aguçada por parte de quem faz as geografias.

7. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Geralda de. Paisagens: uma contribuição da arte para a geografia sociocultural. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 49, p. 125–142, jan./jun. 2021. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/>. Acesso em: 14 out. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou l'insurrection par les signes. In: *SYMBOLIC EXCHANGE AND DEATH*. London: Sage, 1993, cap. “Kool Killer, or The Insurrection of Signs”, p. 76–84. Éditions Les Partisans du Moindre Effort, 2005. Disponível em: <http://www.lpdme.org/projects/jeanbaudrillard/koolkiller.zip>. Acesso em: 05 jan. 2024.

BERTRAND, Georges. Paisagem e geografia física global – esboço metodológico. *Caderno de Ciências da Terra*, n. 13, p. 40–65, IG-USP, São Paulo, 1971.

BISNETO, João Rodrigues da Silva. Resenha Geografia e Arte (2020). *Revista Verde Grande – Geografia e Interdisciplinaridade*, Montes Claros, v. 3, n. 1, p. 217–221, 2021. ISSN 2675-2395. Disponível em: <https://doi.org/10.46551/rvg2675239520211217221>. Acesso em: 05 ago. 2024.

BLAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. Arte, grafite e o espaço urbano. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 4, n. 8, p. 1–18, jan./jun. 2013. DOI: 10.5965/2175234604082012146. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3458>. Acesso em: 16 abr. 2024.

BLAUTH, L.; POSSA, A. C. K. Arte, grafite e o espaço urbano. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 4, n. 8, p. 1–18, jan./jun. 2012.

BOWDEN, Martyn J. John Kirtland Wright, 1891–1969. *Annals of the Association of American Geographers*, v. 60, n. 2, p. 394–403, 1970. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8306.1970.tb00728.x>. Acesso em: 05 fev. 2025.

BRASIL. Lei no 9.605, de 12 fev. 1998. Disponibiliza sanções penais e administrativas por condutas lesivas ao meio ambiente. *Diário Oficial da União*, Seção 1, Brasília, DF, 13 fev. 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm. Acesso em: 01 abr. 2025.

BRASIL. Lei no 12.408, de 25 mai. 2011. Altera o art. 65 da Lei no 9.605/98 para descriminalizar o ato de grafitar. *Diário Oficial da União*, Seção 1, Brasília, DF, 25 mai. 2011. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm. Acesso em: 01 abr. 2025.

BRASIL. Lei no 14.996, de 15 out. 2024. Reconhece charge, caricatura, cartum e grafite

como manifestações da cultura brasileira. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 15 out. 2024. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2024/lei/114996.htm. Acesso em: 10 dez. 2024.

CARLOS, A. F. A. Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana. São Paulo: Contexto, 2001.

CARLOS, A. F. A. A cidade. 8. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2007.

CAVARGERE, C. Geoestética: notas introdutórias para uma geografia da arte. Cadernos de Subjetividade, [S.l.], v. 1, n. 21, p. 49–56, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/49276>. Acesso em: 10 set. 2024.

CECHIN, Marizete Righi; PILATTI, Luiz Alberto; RAMOND, Bruno. Maio de 68: contribuições para nascer a primeira universidade de tecnologia na França. Cad. Hist. Educ., Uberlândia, v. 20, e013, 2021. Epub 29 jan. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/che-v20-2021-13>. Acesso em: 19 jan. 2024.

CENE, Vonei Ricardo; FERRAZ, Máira Kahl. Geografia e arte: um debate epistemológico sobre suas relações. In: SUZUKI, Júlio César; LIMA, Angelita Pereira de; CHAVEIRO, Eguimar Felício (org.). Geografia, literatura e arte: epistemologia, crítica e interlocuções. Porto Alegre: Imprensa Livre, 2016. p. 220–246.

CHRISTEN, Richard S. Hip Hop Learning: graffiti as an educator of urban teenagers. Educational Foundations, v. 17, n. 4, p. 57–82, out. 2003. Disponível em: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/hip-hop-learning-graffiti-as-educator-urban/docview/1468388681/sc-2>. Acesso em: 19 jan. 2024.

CLAVAL, P. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). Paisagens, textos e identidade. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 13–74.

COSGROVE, Denis. Geography is everywhere: culture and symbolism in human landscapes. In: GREGORY, D.; WALFORD, R. (eds.). Horizons in Human Geography. London: Palgrave, 1989. p. 118–135. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-1-349-19839-9_7. Acesso em: 11 dez. 2024.

COSTA, Luciana de Castro Neves; GASTAL, Susana de Araújo. Paisagem Cultural: Diálogos entre o Natural e o Cultural. In: VI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM TURISMO DO MERCOSUL, 6., 2010. Anais do VI Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul – Saberes e Fazeres no Turismo: Interfaces. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2010. Disponível em: https://www.uces.br/ucs/tplSeminTur2010/eventos/seminario_de_pesquisa_semintur/anais/gt03/arqui

[vos/03/Paisagem%20Cultural.pdf](#)>. Acesso em: 30 nov. 2024.

CRUZ, Evanilton Gonçalves Gois da. Grafite: uma etnografia dos produtores da escrita urbana de Salvador. Dissertação (Mestrado em Língua e Cultura) – UFBA, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26309>. Acesso em: 11 dez. 2024.

FALCÓN, Barbara; GARCIA, Carol. Graffiti Salvador. Salvador: Editora Pinaúna, 2014. 192p.

FOLHA DE SÃO PAULO. Salvador transforma pichadores em grafiteiros-servidores. São Paulo, 30 out. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010200522.htm>. Acesso em: 05 mai. 2024.

FREITAS, Gabriela. Reconfigurações do conceito de flâneur pelas práticas artísticas do caminhar na artemídia contemporânea. Acta Poética, Ciudad de México, v. 41, n. 2, p. 131–148, dez. 2020. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822020000200131&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 26 mar. 2025.

FRUTUOSO, Regis Augusto Maia. Beribéri: revisão histórica e documental na Marinha do Brasil. Arquivos Brasileiros de Medicina Naval, Rio de Janeiro, v. 71, n. 1, p. 8–13, 2010. Disponível em: <https://www.redebim.dphdm.mar.mil.br/vinculos/000002/0000025c.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2024.

FURQUIM, Késsio Guerreiro. Lugares boêmios de Brasília. Anais do ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO - IV enanparq, 2016, Porto Alegre. p. 1-20. 2016. Disponível em: <<https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2003/S03-03-FURQUIM,%20K.pdf>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2024.

GEOGRAFIA E ARTE: uma discussão necessária. Revista Geografia Literatura e Arte, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 226–230, 2021. DOI: 10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2021.179881. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geoliterart/article/view/179881>. Acesso em: 14 abr. 2024.

GONÇALVES, G. R. A deriva e a psicogeografia e suas possibilidades para os trabalhos de campo em Geografia Urbana. Ateliê Geográfico, Goiânia, v. 13, n. 3, p. 100–111, 2019. DOI: 10.5216/ag.v13i3.58750. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/atelie/article/view/58750>. Acesso em: 26 mar. 2025.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. A mobilidade das fronteiras: inserções da Geografia na crise da modernidade. 1. ed., 1ª reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2002. 316 p.

IVO, Any Brito Leal. Cidade: mídia e arte de rua. Caderno CRH, Salvador, v. 20, n. 49, p. 107–122, jan./abr. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/RkGWSvQbSLMj4FDDx8gkMfq/>. Acesso em: 11 dez. 2024.

JACQUES, Paola Berenstein. Salvador cidade do século XX: a partir das memórias de Pasqualino Romano Magnavita – Marinetti ou os elevadores. REDOBRA, Salvador, n. 14, ano 5, p. 89-94, ISSN 2238-3794, 2014. Disponível em: <http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2014/12/RD14_EX02_Salvador-cidade-do-s%C3%A9culo-XX-a-partir-das-mem%C3%B3rias-de-Pasqualino-Romano-Magnavita%C2%A0.pdf> . Acesso em: 11 de dezembro de 2024.

JESUS, Priscila Maria de; SANTOS, Iraci Oliveira dos. Intervenções urbanas: a problemática das artes e seus espaços na cidade de Salvador na contemporaneidade. Anais do II ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2006. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecul2006/priscila_maria_iraci_santos.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2024.

LE GOFF, Jacques. Por amor às cidades. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

LUZ, Nathalia Monteiro de Sousa. O graffiti como prática artística urbana e a percepção do usuário do espaço público: Um olhar sobre Shoreditch, Londres. Dissertação (Mestrado) – Iscte-Lisboa, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/28061>. Acesso em: 02 set. 2024.

MANRIQUE, Danielle F. Local Street Art and Graffiti. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Boston University, 2015. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2144/10370>. Acesso em: 26 mar. 2025.

MARTINS, Luciana Lima. O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800–1850). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MONTEIRO, Oliveira Santos Julia; OLIVEIRA, Cordeiro Paula Regina. O cotidiano da cidade de Salvador nos sprays dos grafiteiros. Revista Geográfica de América Central [online], v. 2, p. 1–10, 2011. ISSN 1011-484X. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451744820307>. Acesso em: 11 dez. 2024.

MORANDI, Thiago de Andrade. Urbano-digital-urbano: poder simbólico e efeitos de lugar

nas intervenções de urbanografia no Instagram. *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 22, n. 58, p. 359–371, dez. 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/download/117706/pdf>. Acesso em: 10 dez. 2024.

MORENA, Margarida. Miradas femininas – mulheres no muro: traços femininos nos grafites de Salvador. *Anais V ENECULT*, 2009. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2009/19477.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2024.

NETO, Valfrido Moraes. A temática do candomblé no processo de ressignificação no grafite em Salvador. *Cadernos do CEAS: Revista crítica de humanidades*, [S.l.], n. 230, p. 52–61, 2008. DOI: 10.25247/2447-861X.2008.n230.p52-61. Disponível em: <https://cadernosdoceas.ucsal.br/index.php/cadernosdoceas/article/view/105>. Acesso em: 10 abr. 2024.

OLIVEIRA, D. A. de; TARTAGLIA, L. Ensaio sobre uma geo-grafia dos graffitis. *GEOgraphia*, v. 11, n. 22, p. 59–88, 8 fev. 2011. DOI: 10.22409/GEOgraphia2009.v11i22.a13582. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2009.v11i22.a13582>. Acesso em: 10 set. 2024.

OLIVEIRA, Patrícia Rebouças; SOBRAL, Gilberto Nazareno Telles. Grafite como forma de significar: a produção intervencionista urbana no Centro Histórico de Salvador. *Revista Philologus*, ano 27, p. 697–712, 2021. Disponível em: <https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/issue/view/2>. Acesso em: 11 abr. 2024.

PALLAMIN, Vera Maria. *Arte urbana como prática crítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PALLAMIN, Vera Maria. *Arte urbana: espaços públicos e cultura urbana*. *Cadernos Técnicos AUT*, n. 4, p. 65–77, 1998.

PAZ, Daniel J. Mellado. A Europa dos Pobres: a ilha de Itaparica como sanatório do beribéri. In: XII SHCU – Seminário da História da Cidade e do Urbanismo, Porto Alegre, 2012. Porto Alegre: PROPUR-UFRGS/PROPAR-UFRGS, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32710>. Acesso em: 11 dez. 2024.

PINDER, David. Arts of Urban Exploration. *Cultural Geographies*, v. 12, n. 4, p. 383–411, 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44251055>. Acesso em: 11 dez. 2024.

PINHEIRO, Délio José Ferraz; SILVA, Maria Auxiliadora da (org.). *Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura*. Salvador: EDUFBA, 2004. 184 p.

ISBN 85-232-0339-7.

QUAINI, Massimo. Quale paesaggio per la Liguria del nuovo millennio? Riflessioni in margine a «paesaggio» e «geografia culturale». In: VARANI, Nicoletta (org.). La Liguria, dal mondo mediterraneo ai nuovi mondi. Dall'epoca delle grandi scoperte alle culture attuali. 103 Genova: Brigati, 2006. p. 481-504. ISBN 888782228X. Disponível em: <<https://www.cisge.it/ojs/index.php/Volumi/issue/view/71>>. Acesso em: 14 out. 2024.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. Anais ANPAP, 2007, Florianópolis, p. 1260–1269. Disponível em: <https://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/127.pdf>.

REZENDE, Carolina Cristina S. C. Carolina Cristina S. C. Reflexo da arte urbana no circuito das artes: estudo de caso d'OSGEMEOS. 2024. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27062024-181921/>>. Acesso em: 23 mar. 2025.

RICOTTA, Lúcia. A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza. Revista USP, São Paulo, n. 46, p. 97–114, 2000.

RICOTTA, Lúcia. Natureza, ciência e estética em Alexander von Humboldt. Rio de Janeiro: MUAD, 2003.

SALVADOR. Arte do grafite é referência de trabalho social. Site da Secretaria da Educação da Prefeitura de Salvador. Publicado em 13 mai. 2009a. Disponível em: <<http://educacao3.salvador.ba.gov.br/arte-do-grafite-e-referencia-de-trabalho-social/>>. Acesso em: 05 mai. 2024.

SALVADOR. Manual de Transformação Urbana Localizada – TUL: Comunidades Conectadas. Secretaria de Desenvolvimento e Urbanismo – SEDUR. Prefeitura Municipal de Salvador. 1ª edição, 2020. 112p. Disponível em: <https://sedur.salvador.ba.gov.br/images/arquivos_processos/2019/05/tul-compactado.pdf>. Acesso em: 11 dez. 2024.

SALVADOR. Projeto Salvador Grafita realiza mutirão. Site da Secretaria da Educação da Prefeitura de Salvador. Publicado em 21 out. 2009b. Disponível em: <<http://educacao3.salvador.ba.gov.br/projeto-salvador-grafita-realiza-mutirao/>>. Acesso em: 05 mai. 2024.

SANTOS, Jonas Brito dos. O Quebra-Bondes: política e protesto urbano na I República (Salvador, 1926-1930). Tese (Doutorado) – Unicamp, Campinas, SP, 2023. 295 p. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/9575>. Acesso em: 25 mar. 2025.

SANTOS, Milton. Espaço e método. São Paulo: Nobel, 1985.

SÃO PAULO (Estado). Lei no 17.565, de 02 de setembro de 2022. Institui o “Dia do Grafite”, a ser comemorado, anualmente, em 27 de março. Diário Oficial do Estado de São Paulo, 02 set. 2022. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/2022/lei-17565-02.09.2022.html>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2024.

SAUER, Carl Ortwin. A Morfologia da Paisagem. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 12–74.

SEIGEL, Jerrold. Paris boêmia: cultura e política às margens da vida burguesa, 1830-1930. Paris: Gallimard, 1991. Trans. de Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1987.

SENNETT, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. 5. ed. São Paulo: Record, 2014. 532 p.

SILVA, Armando Téllez. Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte, nichos estéticos. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2013. 227 p. ISBN 978-958-710-926-9.

SILVA, E. D. da; DANTAS, E. M. Geografia é Arte: a experiência espacial do ser e sentir. Geograficidade, v. 14, n. 2, p. 51–61, 31 jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/issue/view/3143>. Acesso em: 05 fev. 2025.

SILVA, K. F.; DALMO VARALLO LIMA DE OLIVEIRA, R.; HERBERT FLORA BARBOSA SOARES, M. A cultura lúdica e transgressora do grafite em Direitos Humanos: repensando a democracia pela arte no ensino de química. Revista Debates em Ensino de Química, [S.l.], v. 9, n. 1, p. 22–39, 2023. DOI: 10.53003/redequim.v9i1.4908. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/REDEQUIM/article/view/4908>. Acesso em: 26 mar. 2025.

SILVA, Roselene Cássia de Alencar; CARADE, Hildon Oliveira Santiago. “Nós por nós”: visibilidade e politização entre a juventude da periferia de Salvador. Plural, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 46–62, 2018. DOI: 10.11606/issn.2176-8099.peso.2018.153619. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/153619>. Acesso em: 11 abr. 2024.

SILVA, Vilma Carla Martins. Arte de buzu: documentário sobre artistas de ônibus de Salvador. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) – UFBA, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26974>. Acesso em: 11 abr. 2024.

SOUZA JÚNIOR, Carlos Roberto Bernardes de. Arte e Geografia: horizontes de práticas

criativas. Revista Geotemas, Pau dos Ferros, v. 14, n. 1, p. e02410, 2024. DOI: 10.33237/2236-255X.2024.5519. Disponível em: <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/GEOTemas/article/view/5519>. Acesso em: 14 abr. 2025.

SOUZA, Déa Maria Araújo Monteiro de. Visões literárias da Cidade da Bahia. In: PINHEIRO, Délio José Ferraz; SILVA, Maria Auxiliadora da (org.). Visões imaginárias da cidade da Bahia: diálogos entre a geografia e a literatura. Salvador: EDUFBA, 2004. p. 83–93.

SOUZA, Fabiana Rodrigues de. Arte urbana underground: arte e derivações em São Paulo. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16102019-153729/>>. Acesso em: 23 mar. 2025.

SUZUKI, Júlio César; LIMA, Angelita Pereira de; CHAVEIRO, Eguimar Felício. Geografia, literatura e arte: epistemologia, crítica e interlocuções. São Paulo: USP/FFLCH, 2016.

TARTAGLIA, Leandro. Os deslocamentos espaciais e epistêmicos da arte: o graffiti e outras estéticas das periferias. Espaço & Geografia, v. 24, n. 2, p. 223–242, 2021. ISSN 1515-9375. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/2236-56562021e40282>. Acesso em: 20 mar. 2024.

VILLENA, Sergio Fiengo. En la calle y más allá: una aproximación sociológica al arte grafitti. Marvin Rodríguez Vargas, San José: Editorial Arlekin, vol. 43, n. 1, p. 519–523, 2017. ISSN 0377-7316. Disponível em: <https://doi.org/10.15517/aeca.v43i0.31567>. Acesso em: 02 ago. 2024.

WACLAWEK, Anna. From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970–2008. Tese (Doutorado em História da Arte) – Concordia University, 2008. Disponível em: <https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/976281/>. Acesso em: 26 mar. 2025.

ZUIN, A. O GRAFITE DA VILA MADALENA: UMA ABORDAGEM SOCIOSSEMIÓTICA. Revista Internacional de Folkcomunicação, [S. l.], v. 2, n. 3, E-ISSN: 1807-4960, 2008.

PORTAL G1. Tatti Moreno produz escultura em homenagem a Jorge Amado e Zélia. G1 Bahia, Salvador, 10 dez. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/12/tatti-moreno-produz-escultura-em-homenagem-jo>

[rge-amado-e-zelia.html](#). Acesso em: 13 maio 2025.

IBAHIA. Beleza e degradação dividem espaço em locais públicos de Salvador. iBahia, Salvador, 18 ago. 2014. Disponível em: <https://www.ibahia.com/salvador/beleza-e-degradacao-dividem-espaco-em-locais-publicos-d-e-salvador>. Acesso em: 13 maio 2025.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. Programa de Residências Artísticas do MAM: M.U.S.A.S. – Museu de Street Art Salvador. Salvador: MAM-BA, [s.d.]. Disponível em: <http://www.mam.ba.gov.br/programa-de-residencias-artisticas-do-mam/m-u-s-a-s-museu-de-street-art-salvador/>. Acesso em: 13 maio 2025.

CACHADO, Rita. Diário de campo: um primo diferente na família das ciências sociais. Sociologia & Antropologia, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 551–572, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752021v11n28>. Acesso em: 13 maio 2025.

SERPA, Ângelo. O trabalho de campo em Geografia: uma abordagem teórico-metodológica. Boletim Paulista de Geografia, [S. l.], n. 84, p. 7–24, 2017. Disponível em: <https://publicacoes.agb.org.br/boletim-paulista/article/view/725>. Acesso em: 13 maio 2025.

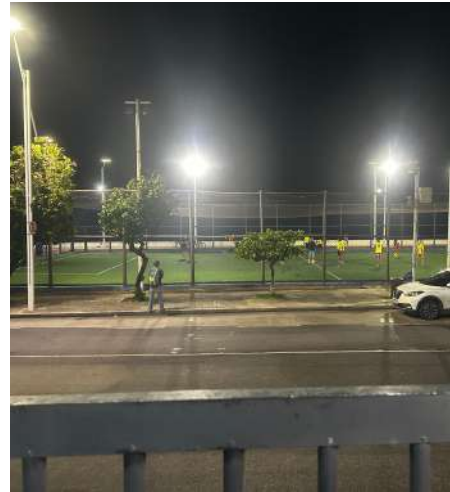
8. ANEXOS

Fotografias da paisagem soteropolitana do Rio Vermelho durante as tardes.



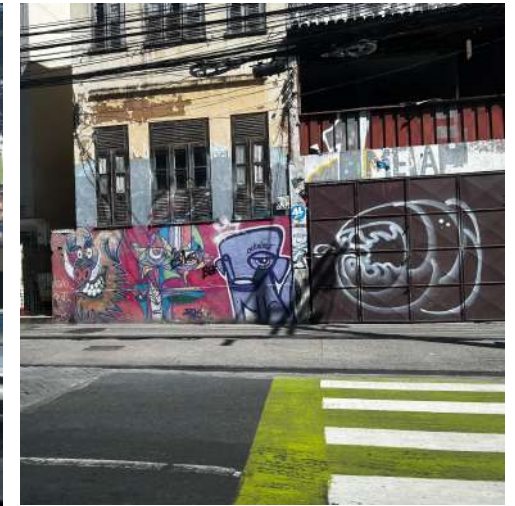
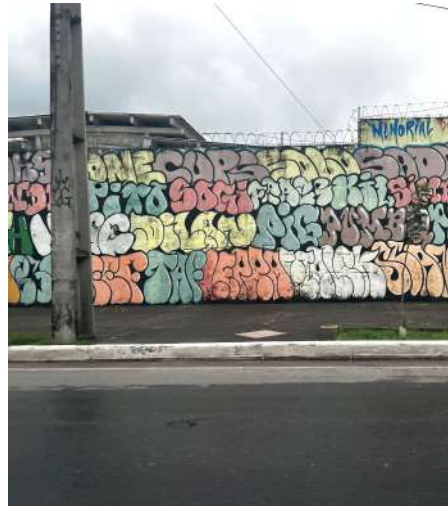
Fonte: A autora, 2025.

Fotografias da paisagem soteropolitana do Rio Vermelho durante as noites.



Fonte: A autora, 2025.

Grafites soteropolitanos em suas diversas formas, cores e estilos.



Fonte: A autora, 2025.

Grafites soteropolitanos em suas diversas formas, cores e estilos.



Fonte: A autora, 2025.

Graffias soteropolitanas em suas diversas formas, cores e estilos

