UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

MARIA EDUARDA DUTRA CASTANHO

ENTRE VIADUTOS E RAÍZES: RACIALIZANDO O OLHAR SOBRE AS INJUSTIÇAS SOCIOAMBIENTAIS REPRESENTADAS NO UNIVERSO *GRAFFITI*

CURITIBA

2026

MARIA EDUARDA DUTRA CASTANHO

ENTRE VIADUTOS E RAÍZES: RACIALIZANDO O OLHAR SOBRE AS INJUSTIÇAS SOCIOAMBIENTAIS REPRESENTADAS NO UNIVERSO *GRAFFITI*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Profª. Drª. Rosane Kaminski

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR com créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dutra Castanho, Maria Eduarda.
Entre viadutos e raízes: racializando o olhar sobre as injustiças socioambientais representadas no universo do *graffiti* / Maria Eduarda Dutra Castanho. Curitiba, 2026.
143 f.: il.

Orientadorª: Profª. Drª. Rosane Kaminski.
Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Racismo ambiental. 2. *Graffiti*. 3. Territórios. 4. Artificação. I – Kaminski, Rosane. II – Entre viadutos e raízes: racionalizando o olhar sobre as injustiças socioambientais representadas no universo do *graffiti*.

PROGRAMA de Pós-Graduação em ARTES VISUAIS

TERMO DE APROVAÇÃO

Maria Eduarda Dutra Castanho

Entre viadutos e raízes: racializando o olhar sobre as injustiças socioambientais representadas no universo do *graffiti*

Dissertação apresentada e aprovada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 26 de agosto de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Rosane Kaminski
Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Fabrício Vaz Nunes
Membro Avaliador | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profª. Drª. Tânia Bittencourt Bloomfield
Membro Avaliador | UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba
2026

AGRADECIMENTOS

Primeiro agradeço todo o incentivo que minha mãe, Ana Paula, e minha avó, Zuleide, me deram para seguir em frente no mestrado. Essas duas mulheres que me criaram e sem elas eu não estaria aqui.

À minha orientadora Rosane Kaminski, que, de maneira muito atenciosa, guiou o meu caminho nesta pesquisa.

Aos membros da banca, Tânia Bittencourt Bloomfield e Fabrício Vaz Nunes, pelas valiosas contribuições.

À toda comunidade da Universidade Estadual do Paraná, em especial à Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, que esteve sempre de prontidão e cordialidade para nos ajudar.

Ao Mauro Neri e Marcos Baré pelas conversas que me ajudaram a sanar dúvidas sobre seus trabalhos.

E por último, mas não menos importante, ao amor, carinho, companheirismo e gargalhadas proporcionadas pelo meu amor, Ju, por Marina, Ana, Tami, Lau, Oli e Chico.

E o que você esperava drão

500 anos de colonização

Janta de Onça, Sé da Rua, 2026

RESUMO

A presente pesquisa busca debater as questões socioambientais pertinentes aos trabalhos “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” (2021) de Mauro Neri, “Operários de Brumadinho” (2020) de Mundano e a exposição “*Graffitigrafismo* Amazônico” (2024) de Raiz Campos e da Associação dos Artesãos de Novo Airão (AANA). Esses três trabalhos foram produzidos dentro de um processo associado à artificação do *graffiti*. A partir da análise das obras de Mauro e Mundano e da expografia da exposição de Raiz com a AANA, a pesquisa busca contribuir com o debate sobre a complexificação da categoria *graffiti* e suas contradições. O conceito de racismo ambiental e de injustiças ambientais se relaciona com os três trabalhos escolhidos como tema da pesquisa. Eles apresentam, a partir das artes visuais, uma discussão que relaciona a exploração do meio ambiente com a do ser humano e como as desigualdades pré-existentes na sociedade são intensificadas pela exposição aos riscos da exploração ambiental.

Palavras-chave: racismo ambiental; *graffiti*; territórios; artificação.

ABSTRACT

This research aims to discuss the socio-environmental issues relevant to the works “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” (2021) by Mauro Neri and “Operários de Brumadinho” (2020) by Mundano, as well as the exhibition “*Graffitigrafismo* Amazônico” (2024) by Raiz Campos and the Association of Artisans of Novo Airão (AANA). These three works were produced within a process associated with the "artification" of *graffiti*. Through an analysis of the works by Mauro and Mundano and the exhibition design of the show by Raiz and AANA, this research seeks to contribute to the debate regarding the increasing complexity of the *graffiti* category and its inherent contradictions. The concepts of environmental racism and environmental injustice are central to the three works selected as the study's focus. Through visual arts, they present a discussion linking environmental exploitation to the exploitation of human beings, illustrating how pre-existing societal inequalities are intensified by exposure to the risks associated with environmental exploitation.

Keywords: Environmental racism; *graffiti*; territories; artification.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 10
1. "MATAS VIVAS VIDAS NEGRAS, SALVEM" DE MAURO NERI..... 24
1.1. FRONTEIRAS ROMPIDAS NO *GRAFFITI* CONTEMPORÂNEO..... 36
1.2. NA FLORESTA DE CONCRETO E AÇO..... 41
2. "OPERÁRIOS DE BRUMADINHO" DE MUNDANO..... 53
2.1. DO CAOS À LAMA..... 63
2.2. INTERVINDO NO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO PAULO..... 73
3. "*GRAFFITIGRAFISMO* AMAZÔNICO" DE RAIZ CAMPOS E DA ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE NOVO AIRÃO..... 81
3.1. EXPOGRAFIA, CENOGRAFIA E SIMBOLOGIA DA EXPOSIÇÃO.... 100
3.2. RAÍZES ENTRELAÇADAS..... 110
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 120
REFERÊNCIAS..... 123

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto central de estudo as relações entre *graffiti*, ambiente urbano e questões socioambientais. Esse estudo desenvolve-se a partir de três obras realizadas por diferentes grafiteiros, em situações espaciais distintas entre si, mas todas elas problematizam questões sociais e ambientais do Brasil contemporâneo, que serão discutidas a partir do conceito de racismo ambiental. A intersecção entre as questões ambientais e sociais sempre despertaram meu interesse e por esse motivo me graduei em Biologia.

Na graduação aprofundei meus conhecimentos sobre essas questões, mas minha caminhada me levou a outros lugares, e encontrei nas artes visuais uma paixão ainda maior. Então, quando decidi tentar o mestrado em artes, sabia que queria conectar esses dois interesses e foi através do *graffiti* que decidi fazê-lo. Comecei a procurar trabalhos de grafiteiros que tivessem como foco as questões socioambientais. Inicialmente, tive contato com o mural "Matas Vivas Vidas Negras, salvem" (2021), de Mauro Neri, que propunha trazer atenção para as desigualdades ambientais perpetradas por meio do racismo.

Já no mestrado, busquei outros trabalhos que também dialogassem com questões de identidade, meio ambiente e seus entrelaces. As buscas e a indicação da minha orientadora me levaram ao mural "Operários de Brumadinho" (2020), de Mundano, que denunciava a morte de centenas de trabalhadores no rompimento de uma barragem em Brumadinho (MG), em 2019. Instigada pelos dois trabalhos selecionados e entendendo as conexões entre eles, vi a divulgação de uma exposição na CAIXA Cultural de Curitiba que parecia se relacionar com a minha pesquisa. Era a exposição "*Graffitigrafismo* Amazônico" (2024) de Raiz Campos, em parceria com a Associação dos Artesãos de Novo Airão (AM). A exposição abordava a história de uma família de artesãos indígenas do povo Baré, que eram também seus autores. Fiquei encantada e vi o potencial para a discussão acerca das questões socioambientais também nessa exposição.

Esta dissertação de mestrado analisa os trabalhos “Matas Vivas Vidas Negras, salvem”, “Operários de Brumadinho” e “*Graffitigrafismo* Amazônico”. Eles representam possibilidades distintas de ocupação do espaço pelos grafiteiros. Cada trabalho será abordado em um capítulo específico e a ordem representa uma escala progressiva com relação à transformação do fazer *graffiti*. “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” está localizado na periferia de São Paulo (SP) e foi feito em uma escola pública, com apoio de instituições ligadas à população negra. Já “Operários de Brumadinho” está localizado no centro de São Paulo (SP), na empena de um prédio residencial, e faz parte do Museu de Arte de Rua de São Paulo (MAR). “*Graffitigrafismo* Amazônico”, diferente dos outros, é uma exposição, e foi realizada em um espaço expositivo fechado, dentro de uma instituição cultural em Curitiba. As obras expostas em “*Graffitigrafismo* Amazônico” possuem ainda uma característica muito diferente em termos do suporte das demais. Além de ser a única em um ambiente fechado, o *graffiti* foi realizado em cima de tapetes artesanais, os tupés, confeccionados pela Associação dos Artesãos de Novo Airão (AM), o que o torna móvel, passível de transporte e deslocamento.

As diferentes localizações dos trabalhos (a periferia, o centro e a galeria) são um aspecto interessante de discussão e isso será abordado nos capítulos. Os suportes para o *graffiti* são usualmente as construções da cidade, um espaço formado e “ocupado por atividades sociais ao longo do tempo histórico” (Lefebvre, 2006, p. 112) e essa intervenção é parte da produção social do espaço. Massey (2008, p. 29) considera que o espaço é produzido a partir de interações, é a esfera da coexistência da multiplicidade, das diferenças. Como se constitui a partir do resultado de interações, está sempre se configurando. Os grafiteiros contribuem para essa reconfiguração a partir da intervenção no corpo desse espaço.

Os objetivos gerais desta pesquisa são pormenorizar as execuções desses três trabalhos e debater as questões socioambientais específicas que os permeiam, tais como: a poluição da Represa Billings e as desigualdades socioambientais, a partir de “Matas Vivas Vidas Negras, salvem”; o rompimento da barragem de minério em Brumadinho (MG) e a exploração incessante das

mineradoras, com base em “Operários de Brumadinho”; e por fim, a luta contra o marco temporal e pela demarcação das Terras Indígenas em “*Graffitigrafismo* Amazônico”. Ainda não há trabalhos acadêmicos publicados sobre “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” nem sobre a exposição “*Graffitigrafismo* Amazônico”, o que indica uma lacuna e demonstra a necessidade da pesquisa. Já “Operários de Brumadinho” é abordado em diversos artigos publicados, no Brasil e internacionalmente, como: “Artivismo muralista nas intervenções de Mundano e Daiara Tukano em metrópoles brasileiras” de Aline Cristina G. da Costa, et. al. (2024) que aborda o ativismo político de Mundano e de Daiara Tukano; “*Planet Earth Strikes Back: Landscapes of Toxicity in Latin American Fiction*” de Leila Lehnen (2021) que apresenta o mural brevemente, como exemplo de prática que relaciona situações de injustiça com a reivindicação da memória; outro trabalho que aborda a questão da memória das vítimas é “Lampejo do passado no presente” de Maria Cecília França Lourenço (2020); já na dissertação “Poéticas da escassez e do excesso”, Nilo L. Barreto (2023) apresenta o mural (além de outros trabalhos do artista), num movimento de exemplificação de como a questão ambiental é abordada por artistas brasileiros.

A seguir, situarei os principais conceitos que norteiam essa pesquisa: *grafitti*, “artivismo”, artificação e racismo ambiental. A palavra *graffiti* é utilizada, nesta pesquisa, em detrimento da palavra “grafite”, por conta da minha vivência na cultura *Hip Hop*, na qual a grafia em inglês é mais comum. A grafia em português pode aparecer em citações diretas de fontes utilizadas. *Graffiti* é um termo amplo, que pode ter significados diversos que serão apresentados. Etimologicamente:

> O vocábulo vem da expressão italiana, plural de graffito, do grego graphis, “carvão natural” [...]. A origem pode ser estendida à “grafia”, que significa tanto ‘o ato ou a ação de escrever’ como, em espanhol, os sistemas de signos escritos para expressar ideias e pensamentos (Silva, 2014, p. 23-24).

Para Armando Silva, no livro “Atmosferas Urbanas” (2014), o *graffiti*[1] não deve ser entendido como toda e qualquer mensagem feita sobre uma parede. Ele propõe que a definição seja mais técnica e leve em consideração valências e imperativos. As valências são “carga e disposição da natureza semântica da mensagem” (Silva, 2014, p. 28). São elas:

> V1. Marginalidade: Mensagens que não podem ser submetidas ao círculo oficial ou comercial.
> V2. Anonimato: Sua autoria é mantida em sigilo, exceto quando organizações ou grupos, mediante seu autorreconhecimento, buscam projetar uma imagem pública.
> V3. Espontaneidade: Sua inscrição responde a uma necessidade que aflora num momento previsto ou imprevisto [...].
> V4. Cenaridade (*escenicidad*): Qualidades cênicas, como escolha do lugar, desenho, materiais, cores e formas gerais das imagens ou inscrições são concebidas como estratégias para causar impacto [...].
> V5. Velocidade: As inscrições realizam-se no mínimo tempo possível, por razões de segurança, pelas características propriamente denotativas e referenciais ou simplesmente por presumir uma intranscendência na mensagem, que implica não “gastar muito tempo” em sua concepção.
> V6. Precariedade: Os meios utilizados costumam ser de baixo custo e de fácil aquisição no mercado.
> V7. Fugacidade: São de duração efêmera, visto que a vida desses grafemas não está garantida e podem desaparecer ou ser modificados minutos depois de sua elaboração (Silva, 2014, p. 29).

Essas características são de fato observadas nos *graffitis* de rua, em maior ou menor grau. Os trabalhos aqui apresentados diferem quase que integralmente da visão de Armando Silva, mas a partir dessas características, é possível compreender e problematizar as transformações pelas quais o *graffiti* passou; de uma prática marginal a uma carreira profissional criativa. Mas também vejo algumas limitações nessas classificações. Se um grafiteiro tiver a autorização do proprietário do local a ser grafitado, mas não for remunerado, aquilo deixa de ser *graffiti*? Afinal de contas, nessa situação, as valências espontaneidade, velocidade e fugacidade são perdidas. Acredito que um grafiteiro possui certa autonomia de denominar as suas práticas da maneira que achar mais apropriada. Mas, do ponto de vista da pesquisa, é possível

[1] Vale ressaltar que ao longo do livro, o autor, por diversas vezes, chama de *graffiti* inscrições que no Brasil são entendidas como pichação. No ponto de vista brasileiro, a pichação (ou *pixação*) é relacionada ao *graffiti*, mas não como sinônimos.

relacionar as perdas dessas características com o processo de artificação do *graffiti*.

O termo *graffiti* para se referir a inscrições urbanas não autorizadas, realizadas com *spray* ou "canetão", começou a ser adotado pela imprensa de Nova York na década de 1970. Esse termo não era utilizado pelos próprios praticantes, que se denominavam de *writers* (escritores) e chamavam suas ações de *writing* (a escrita), *tagging* (marcando, assinando) ou *hitting* (algo como atingindo). O movimento teve origem entre jovens que moravam nas periferias, negros, latinos e caribenhos — que imigraram para os Estados Unidos —, ou descendentes de famílias latinas e caribenhas. As poucas opções de lazer no gueto fez os jovens organizarem festas em seus bairros ocasionando um ambiente propício para novas expressões culturais. O *Hip Hop*, enquanto movimento, foi criado a partir dessas festas e o *graffiti* é um dos elementos que compõem essa cultura. No Brasil, Alex Vallauri é um dos precursores do *graffiti* e seus trabalhos apresentam uma influência da *pop art* e não estão relacionados com a cultura *Hip Hop,* diferentemente da origem nos Estados Unidos (Silva, 2019, p. 65).

A popularização do *graffiti* em território brasileiro, a partir da disseminação entre as camadas mais populares e o contato com o *graffiti* estadunidense — por revistas, programas de TV ou pela vivência na cultura *Hip Hop* nacional — levou à transformação estética do *graffiti* brasileiro. O *graffiti* tem como suporte a cidade e possui natureza efêmera. Gitahy (1999, p. 16) afirma que o *graffiti* "contrapõe-se aos *outdoors*, não procurando levar o espectador à posição passiva de mero consumidor. É, antes, um convite ao encontro e ao diálogo.". Gitahy lista uma série de características inerentes ao *graffiti* como a natureza gráfica e pictórica, repetição de um mesmo estilo quando feito à mão livre, discussão e denúncia de valores sociais, políticos e econômicos, ser subversivo, espontâneo, gratuito e efêmero, entre outras. Vale ressaltar que na época de publicação do livro "O que é o *graffiti*", de Gitahy, o *graffiti* acabara de ser enquadrado no código penal. Atualmente a lei foi alterada para garantir a não criminalização do *graffiti* mediante autorização. Isso ampliou a possibilidade dos grafiteiros trabalharem remuneradamente com

o *graffiti*, situação que confronta as definições apresentadas por Silva (2014) e Gitahy (1999). Acerca disto, McAuliffe e Iverson (2011) afirmam que as "paredes legais" tentam limitar a presença urbana do *graffiti* a sítios específicos ao mesmo tempo em que dão a oportunidade de profissionalização para os grafiteiros. Uma atividade vista anteriormente como "marginal" passa a ser considerada uma carreira criativa, como é o caso dos três grafiteiros que serão apresentados ao longo da pesquisa. As paredes legais materializam a tensão entre arte pública e crime contra a propriedade privada.

A utilização do termo "mural", para se referir aos trabalhos, será adotada nos capítulos seguintes por ser uma palavra frequentemente utilizada informalmente entre os grafiteiros para se referir a *graffitis* realizados com autorização e incentivo financeiro. Na dissertação de Renan Brienza Simões (2023), esse tipo de obra de *graffiti* é chamado de "novos murais". Com relação ao mural "Operários de Brumadinho", Mundano afirma que não se trata de uma obra de *graffiti* e sim de "artivismo". Tal posicionamento foi retirado do vídeo *#GrafiteMeuVizinho: Operários de Brumadinho, por Mundano*. "Artivismo" é um neologismo a partir das palavras "arte" e "ativismo" e essa junção refere-se a práticas artísticas que unem esses campos de interesse (Baigorri, 2004, p. 2). Assim como outros conceitos aqui apresentados, esse termo não é defendido de maneira uníssona. Para Mesquita (2008, p. 31) o termo imobiliza a relação entre ativismo e arte e é uma tentativa de "criar uma 'tendência artística emergente' ou um 'ismo' dentro de uma 'nova vanguarda'." Esse conceito será abordado posteriormente, no subcapítulo 2.2. Tampouco pode ser considerado como estritamente *graffiti* uma exposição localizada em um espaço expositivo fechado de uma instituição cultural, como é o caso de "*Graffitigrafismo* Amazônico". Essa situação elucida uma das questões abordadas na pesquisa, as fronteiras quebradas do *graffiti* contemporâneo; existe um limite de transformação do *graffiti* que o leva ser outra coisa? Essa questão é problematizada mais na pesquisa do que na vivência dentro do *graffiti*, visto que os grafiteiros frequentemente rompem a fronteira entre o que é *graffiti*, pichação, muralismo e arte pública sem o menor problema, muitas vezes combinando elementos pertinentes a essas classificações em seus trabalhos.

Os grafiteiros apresentados atuam como profissionais na área, o que não os impede de realizar *graffitis* sem autorização, por diversão, para fazer a sua *tag*[2] circular, para não perder o contato com as ruas. Entretanto, todos os trabalhos selecionados para essa pesquisa foram realizados com autorização e os considero como exemplos do processo de artificação do *graffiti*.

A artificação foi definida por Roberta Shapiro (2006, p. 135) como "a transformação da não-arte em arte". Posteriormente, Shapiro em colaboração com Heinich (2013, p. 15) definiram como "um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas" (Shapiro; Heinich, 2013, p. 15). Na compreensão de Shapiro e Heinich, a artificação é marcada por uma série de processos que incluem: "deslocamento, renomeação, recategorização, mudança institucional e organizacional, patrocínio, consolidação jurídica, redefinição do tempo, individualização do trabalho, disseminação e intelectualização" (Shapiro; Heinich, 2013, p. 18). Em outro trabalho, Shapiro (2019, p. 267) aborda novamente esses 11 processos, mas ao invés de disseminação, ela fala em formalização estética. Reitera que esse número não deve ser levado ao pé da letra, pois essa categorização poderia ser feita de outra maneira e está aberta a interpretação e variação. Durante o desenvolvimento do artigo, a autora cita como exemplos o *breakdance*, a pintura, a cerâmica, o *graffiti*, a mágica, entre outros, e assinala que não são observados, necessariamente, todos esses processos em todos os exemplos de artificação citados. A artificação não é um processo linear, mas um processo heterogêneo, "o resultado cumulativo de tendências concomitantes que podem enfrentar obstáculos e desdobramentos contrários"[3] (Shapiro, 2019, p. 266).

"Matas Vivas Vidas Negras, salvem" e "Operários de Brumadinho" são realizados por grafiteiros e "*Graffitigrafismo* Amazônico" é feito por um grafiteiro em parceria com artesãos. Além de se denominarem grafiteiros, Mauro, Mundano e Raiz reivindicam a denominação de artista. Em concordância com os processos descritos por Shapiro (2019) e Shapiro e Heinich (2013), esses

[2] A assinatura do grafiteiro e/ou pichador.
[3] Tradução própria. Texto original: "The cumulative result of concurrent trends that may be met by obstacles and contrary developments."

três trabalhos são respaldados pela lei, contam com patrocínio, apoio técnico para realização da pintura e ampla divulgação do processo e dos resultados nas mídias digitais e em reportagens. O tempo de produção também é significativamente diferente do observado no *graffiti* não autorizado. Além disso, cada um desses trabalhos apresenta a estética característica dos seus autores, a partir do traço e dos elementos que se repetem em diferentes murais, *graffitis* e quadros. São trabalhos realizados coletivamente, mas que levam a assinatura do "autor principal", o artista que concebeu o desenho. Esse crédito leva em consideração a autoria intelectual do trabalho, apesar de não ser a única pessoa envolvida na execução.

Além do processo de artificação, outra questão importante nesta pesquisa é o racismo ambiental, um conceito que denota uma forma de injustiça ambiental baseada no racismo. A relação de "Matas Vivas Vidas Negras, salvem" com a questão do racismo ambiental foi o catalisador dessa pesquisa. É somente nessa obra que o artista explicita sua intenção de denunciar o racismo ambiental. As injustiças ambientais são compreendidas, a partir de Porto, Pacheco e Leroy (2013, p. 17) como "consequência de disputas políticas e simbólicas envolvendo os distintos projetos e aplicações dos recursos nos territórios, assim como o uso do poder para impor esses projetos". Tanto "Operários de Brumadinho" quanto "*Graffitigrafismo* Amazônico" podem ser relacionados com esse tema, mesmo que a ligação não esteja presente nesses termos no discurso dos artistas em peças de divulgação.

Antes de adentrar nesses conceitos é preciso voltar alguns passos e elucidar questões necessárias para o alinhamento da visão aqui apresentada, em especial o debate sobre racismo. Por vezes, utilizarei o termo "população negra" como a junção entre pretos e pardos. Segundo Sueli Carneiro (2023, p. 19), esse agrupamento tomou força na década de 1970, no Brasil, e é "justificado pela similitude dos indicadores sociais encontrados para ambos nos levantamentos censitários oficiais e significativamente diferentes aos dos autodeclarados brancos". O conceito de "pardo" sempre foi alvo de disputa; em certos contextos esse termo é associado aos afro-brasileiros, em outros, às pessoas com ascendência indígena. Em outros casos, segundo Campos (2024,

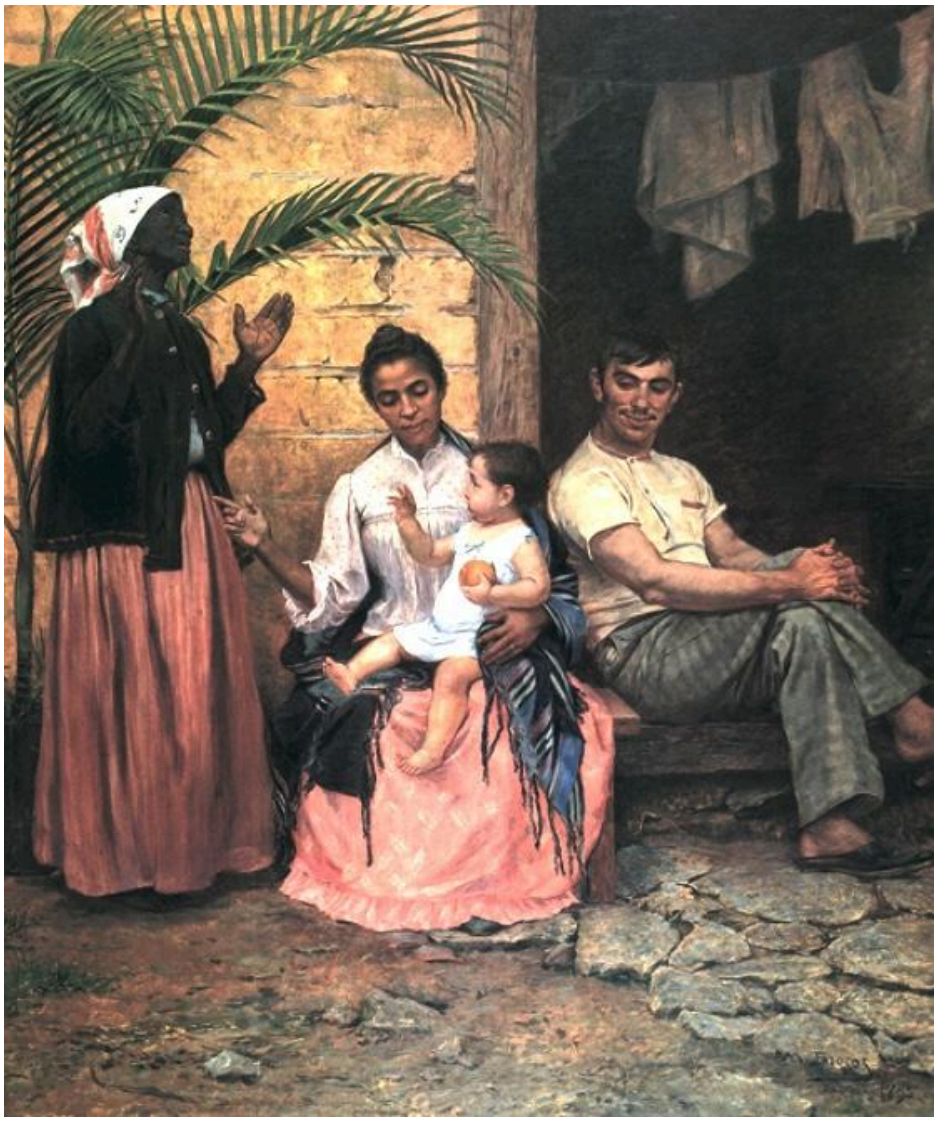
p. 2), observa-se a chamada “afroconveniência”, quando pessoas lidas socialmente como brancas se autodeclaram pardas, utilizando como justificativa a sua ancestralidade, para tentar se beneficiar do sistema de cotas, ainda que as bancas de heteroidentificação utilizem os critérios fenotípicos e não o parentesco e ancestralidade. Para Guimarães e Newton (2017, p. 137-140) a mestiçagem brasileira pende para a aproximação da identidade branca e a preferência pelo termo pardo(a) seria um eufemismo para não se dizer negro(a). Eu acrescento que o mesmo raciocínio se estende também à negação da identidade indígena. Essa negação das identidades não brancas não surgiu espontâneamente. Hofbauer (2007, p. 152-153) detalha que enquanto a sociedade brasileira estava caminhando para a abolição do trabalho escravo, as elites nacionais se preocupavam com o grande contingente de africanos e seus descendentes que aqui viviam. Estas elites viam a necessidade de promover um “branqueamento” da população brasileira. A imigração europeia ao Brasil foi amplamente estimulada, e diferente de outros países, como os Estados Unidos, a miscigenação também, com a predominância de pessoas não brancas se casando com pessoas brancas, entre as camadas populares. Naquele contexto, ser visto como “negro” era extremamente negativo, segundo Hofbauer (2007, p. 156):

> Podemos observar que, no contexto colonial e imperial brasileiro, estabelecer-se-ia um ideário - que se tornaria hegemônico - que fundia, de um lado, “negro” com as condições de escravo, e, de outro, associava “branco” aos ideias morais-religiosos e ao status de livre. Essa visão, propagada no início pelas elites, teve também sua repercussão entre aqueles que, em princípio, eram “vítimas” desse discurso, sobretudo, entre aqueles que ansiavam ascender dentro da ordem estabelecida (p.ex., conquistar a alforria).

O “branqueamento” da população brasileira permeou o imaginário da época, e esse contexto também aparece na história da arte. A pintura “A redenção de Cam” (Figura 1), datada de 1895, de Modesto Brocos, pintor espanhol que morou no Brasil, retrata esse ideário. A cena mostra uma família, composta por uma senhora negra retinta (mãe e avó) que estende as mãos para o alto em agradecimento, pois sua filha, de pele mais clara (anteriormente chamada de mulata, apesar de eu recusar esse termo), teve um filho com um

homem branco e esta criança é, também, branca. Esse desejo não foi completamente interrompido, apesar de ser contestado pelos movimentos negros: até hoje ouvimos pessoas negras repetindo falas sobre a importância do casamento com pessoas brancas para “clarear” a família.

Figura 1 - Modesto Brocos, A redenção de Cam, 1895, óleo sobre tela, 199x166cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.



Fonte: Lotierzo; Schwarcz, 2013.

Em uma cartilha elaborada pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) Seccional do Distrito Federal, é apresentado, brevemente, o impacto da colonização do desenvolvimento do que chamamos hoje de racismo:

> As expansões ultramarinas e o início das colonizações marcaram o nascimento de uma visão de mundo e pessoas que envolveu a

> necessária, obrigatória e cruel divisão dos seres humanos em agrupamentos. Essa divisão não ocorreu naturalmente. Pode-se dizer que ela foi resultado de uma consonância de interesses políticos, religiosos e econômicos das grandes potências na época. O século XV é um ponto central no início da construção do ideário de raças entres seres humanos, o que levou, posteriormente, à assimilação e imposição de um sistema de subalternização de certos grupos sociais e humanos por outros grupos.

Na citação, é denunciada a construção da ideia de raça a partir da divisão de seres humanos; não há evidências genéticas que corroborem com a classificação dos seres humanos em raças. Entretanto, por muitos anos existiu a crença de que esse era um fato biológico. Com o advento da genética molecular e a partir do sequenciamento do genoma humano, a ciência derrubou essa crença e demonstrou que, do ponto de vista genético, tal classificação não faz sentido (Pena; Birchal, 2006, p.13-14). Apesar disso, esse conceito persiste na nossa sociedade, possui uma dimensão temporal e espacial e já foi dotado de diversos significados ao longo da história da humanidade (Munanga, 2004, p. 17). A palavra “raça”, quando utilizada nesta pesquisa, não será no sentido biológico dessa classificação, visto que estaria incorreto. Mas, na maioria das vezes, prefiro utilizar o termo “população”. Parto do pressuposto de que raça é uma categoria criada a partir do processo de colonização, com finalidades político-econômicas, e que, apesar de não ter respaldo na biologia, se mantém relevante para entender nossa sociedade. A respeito deste conceito, Guimarães (2005, p. 11) assinala que:

> “Raça” é um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que denota tão somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. A realidade das raças limita-se, portanto, ao mundo social. Por mais que nos repugne a empulhação que o conceito de “raça” permite — ou seja, fazer passar por realidade natural preconceitos, interesses e valores sociais negativos e nefastos —, tal conceito tem uma realidade social plena, e o combate ao comportamento social que ele enseja é impossível de ser travado sem que se lhe reconheça a realidade social que só o ato de nomear permite.

Como mencionado previamente, o conceito de raça no ser humano não é respaldado pela biologia; ele está relacionado com as estruturas sociais e as

relações de poder presentes em dada sociedade. Para Munanga (2004, p. 22) esse conceito possui um viés semântico e ideológico, o autor afirma que:

> [...] O campo semântico do conceito de raça é determinado pela estrutura global da sociedade e pelas relações de poder que a governam. Os conceitos de negro, branco e mestiço não significam a mesma coisa nos Estados Unidos, Brasil, África do Sul, Inglaterra etc. Por isso, o conteúdo dessas palavras é etno semântico, político-ideológico e não biológico.

Munanga (2004, p. 25) insiste na ideia de que o racismo surge a partir do esforço de relacionar algumas características físicas a atributos psicológicos, morais e culturais. Carneiro (2023, p. 20) expande a discussão para os impactos dessa construção, ao assinalar que:

> O racismo, enquanto pseudociência, busca legitimar a produção de privilégios simbólicos e materiais para a supremacia branca que o engendrou. São esses privilégios que determinam a permanência e a reprodução do racismo enquanto instrumento de dominação, exploração e, mais contemporaneamente, de exclusão social em detrimento de toda evidência científica que invalida qualquer sustentação para o conceito de raça.

Tanto Munanga (2004) quanto Carneiro (2023) e Guimarães (2005) relacionam “raça” a “racismo” quando discorrem sobre o tema, posição que, no meu ponto de vista, denuncia a relação intrínseca entre esses conceitos. Eles não naturalizam as “raças”, mas expõem as maneiras como essas classificações acabam por hierarquizar os seres humanos. Para Carneiro (2005, p. 70), o racismo atua como “um disciplinador, ordenador e estruturador das relações raciais e sociais” e “institui relações raciais como complexificação das relações sociais, amalgamando às contradições de classes, as contradições de raças”.

A categorização dos seres humanos a partir de critérios raciais possui impactos no acesso à educação, moradia, saúde, e até mesmo à vida. É no contexto habitacional e sanitário que se insere o conceito de racismo ambiental. Há pontos de vistas diferentes sobre o que seria o racismo ambiental, mas o termo tem origem nos Estados Unidos, na década de 1980, e a autoria é usualmente atribuída a Benjamin Chavis, reverendo e militante do

movimento pelo direitos civis dos negros dos Estados Unidos da América. Para ele:

> O racismo ambiental é a discriminação racial na formulaçao de políticas ambientais e na aplicação de regulamentações e leis, o direcionamento deliberado de comunidades de cor[4] para instalações de resíduos tóxicos, a sanção oficial da presença de venenos e poluentes que ameaçam a vida de comunidades de cor e o histórico de exclusão de pessoas de cor da liderança do movimento ambientalista[5] (Chavis, 1994, p. 12, *apud* Holifield, 2001, p. 83).

A intencionalidade do poder público e privado em expor comunidades não brancas aos riscos advindos da exploração ambiental é o ponto mais polêmico de tal afirmação em relação à realidade brasileira. Em contraponto, para Bullard (2001, p. 82), a intencionalidade não é primordial na definição de racismo ambiental:

> Racismo ambiental se refere a qualquer política, prática ou diretiva que afete ou prejudique diferentemente (seja de maneira intencional ou não intencional) indivíduos, grupos, ou comunidades baseado em raça ou cor. Racismo ambiental combina políticas públicas com práticas da indústria para proporcionar benefícios aos brancos enquanto direciona os custos para as pessoas não brancas[6].

Segundo Pulido (1996, p. 145), a categorização do "racismo ambiental" como uma estratégia de organização colocou em foco a desproporcional exposição das pessoas não brancas às diversas formas de poluição e exclusão desses grupos populacionais das discussões ambientais. O racismo está relacionado com a divisão social do trabalho e com o acesso à moradia, educação e saúde e esses aspectos direcionam certos grupos populacionais a posições pré-estabelecidas na sociedade. O termo "racismo ambiental" foi

---

[4] Uma maneira de se referir a pessoas não brancas. Apesar do termo ter caído em desuso, mantive a expressão por se tratar de uma citação direta.

[5] Tradução própria. Texto original: "Environmental racism is racial discrimination in environmental policy-making and enforcement of regulations and laws, the deliberate targeting of communities of color for toxic waste facilities, the official sanctioning of the presence of life threatening poisons and pollutants for communities of color, and the history of excluding people of color from leadership of the environmental movement."

[6] Tradução própria. Texto original: "Environmental racism refers to any policy, practice, or directive that differentially affects or disadvantages (whether intended or unintended) individuals, groups, or communities based on race or color. Environmental racism combines with public policies and industry practices to provide benefits for whites while shifting costs to people of color."

criado, nos Estados Unidos, para chamar atenção a um tipo específico de sofrimento que aflige sua população negra, indígena e latina. A inserção desse termo na realidade brasileira também parece ser uma estratégia de organização. Ele não é “um tipo de racismo diferente”, é apenas um conceito criado para colocar em foco uma faceta específica do racismo. Para compreender como um conceito forjado em outro território pode se relacionar com a nossa realidade é necessário entender como se deu a ocupação das terras no Brasil e a relação de classe social com raça. Esse debate será aprofundado no primeiro e segundo capítulo, destinados, respectivamente, a “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” e “Operários de Brumadinho”.

Os três trabalhos selecionados para estudo versam sobre questões socioambientais, como injustiças ambientais, exploração econômica, ancestralidade e ocupação da terra. As questões sociais não são dissociadas das questões ambientais e a urgência do tema motivou essa pesquisa. Cada trabalho será abordado em um capítulo específico, com uma estrutura parecida entre os três.

O primeiro capítulo é dedicado à “Matas Vivas Vidas Negras, salvem”. Inicialmente eu apresento o artista Mauro Neri e o mural em questão, com destaque para sua produção e análise da obra. Em seguida, debato as convergências entre *graffiti*, arte pública, arte urbana e *street art*, a partir das reflexões de Armando Silva (2014). Por fim, eu abordo o contexto histórico do território em que o mural está inserido e argumento sobre as suas vinculações com o conceito de racismo ambiental.

O segundo capítulo dá conta de “Operários de Brumadinho”. Apresento Mundano, o mural em questão e a sua produção, com destaque para a produção da tinta à base de lama. Trago então a questão do rompimento de barragens em Minas Gerais, especialmente de Brumadinho, e suas consequências, relacionando-as com o conceito de racismo ambiental. Finalizo debatendo, também, sobre a relação deste trabalho com as instituições e com o *graffiti,* a partir da definição de Celso Gitahy (1999).

Por fim, o terceiro capítulo é dedicado à “*Graffitigrafismo* Amazônico”. No início, apresento a exposição, Raiz Campos e a Associação dos Artesãos de

Novo Airão, além de abordar a produção das obras. Sigo com o projeto expográfico e a cenografia, utilizando como referência Miriam Aby Cohen (2015) e Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004). Finalizo abordando os aspectos mais políticos da exposição e sua relação com as reivindicações dos povos indígenas.

1. “MATAS VIVAS VIDAS NEGRAS, SALVEM” DE MAURO NERI

> [...] Eu recebi seu ticket, quer dizer kit
> De esgoto a céu aberto e parede madeirite
> De vergonha eu não morri, to firmão, eis-me aqui
> Racionais MC’s, 2002.

As nuances da negritude brasileira estão imortalizadas nos versos dos Racionais MC’s. No letra supracitada, em “Negro Drama”, Mano Brown denuncia a situação precária de habitação que é imposta à população negra. As origens dessa imposição são coloniais. A nação foi construída em cima de séculos de exploração do negro e indígena e, apesar disso, não houve reparação pela escravidão e suas consequências. Por meio da Lei de Terras nº 601, de 1850, o processo de exclusão da população negra adquire caráter legal, sendo uma das ferramentas utilizadas para impossibilitar o acesso de pessoas negras e indígenas à terra. Apesar da lei anteceder a abolição da escravatura, o processo de transição das relações de trabalho já estava em curso. No mesmo ano havia sido promulgada a Lei Eusébio de Queiroz, que proibia o tráfico de escravizados (Amorim; Tárrega, 2019). A Lei de Terras de 1850 impôs normas para regularizar a propriedade do solo, e visava garantir que as terras não seriam mais concedidas gratuitamente e só poderiam ser adquiridas pela compra (Gassen, 1994, p. 176-180). Marcelo Antônio B. da Silva (2015, p. 92) afirmou que o contexto para a execução da Lei de Terras de 1850 era relacionado às disputas entre as concepções sobre a terra e seu uso. Sobre os impactos dessa lei, segundo Silva (2015, p. 92):

> Em longo prazo, um dos seus sucessos, talvez o principal, foi sua perspicácia em dar bases sobre as quais essas diferentes concepções deveriam ser substituídas por uma única, isto é, aquela que transforma a terra em propriedade/mercadoria, impossibilitando assim qualquer tipo de vínculo a ela que não sejam aqueles regulados pelo mercado. Portanto, os grupos que historicamente ocuparam e usaram a terra sustentados em outros critérios que não os jurídicos e de mercado viram suas lógicas questionadas, foram expulsos, violentados, transformados em intrusos, vadios e criminosos.

Clóvis Moura apontou, no livro “Dialética radical do Brasil negro”, que, com a Lei de Terras, os ex-escravizados estariam impedidos de exigir terras

como indenização conseguida “por direito” durante a escravidão. Segundo Moura (2014, p. 92), os interesses da oligarquia latifundiária não foram afetados com a passagem da escravidão para o trabalho livre pois “continuaram com a posse da terra, símbolo econômico e social de poder”. Como consequência desse projeto, Moura afirma (2014, p. 152) que “as estratégias de dominação antecipadamente estabelecidas fizeram com que o antigo escravo não entrasse sequer como força secundária na dinâmica desse processo, ficando como borra, sem função expressiva.”.

Tal projeto de exclusão nunca foi substancialmente interrompido e dificultou o acesso ao mercado de trabalho, educação de qualidade e moradia digna, que inclui o direito ao saneamento básico, aspectos denunciados em Negro Drama. Segundo o relatório “Censo Demográfico 2022: Favelas e Comunidades Urbanas”, produzido pelo IBGE, pretos e pardos (aqui considerados negros) representam 72,9% dos moradores das favelas brasileiras. “No contexto urbano, os espaços concebidos como territórios negros não foram exclusivamente de negros, pois desde os tempos da escravidão eram habitados também pelos pobres e excluídos da sociedade” (Vieira, 2021, p. 236). As favelas ainda apresentam desigualdades no acesso aos serviços de saneamento básico: meio milhão de residências não possuem ligação à rede de distribuição de água (IBGE, 2025). Entretanto, apesar das semelhanças entre si, as favelas brasileiras apresentam particularidades. Segundo a Prefeitura de São Paulo (2026), o Grajaú, distrito importante para este capítulo, possui 75 favelas; alguns aspectos da formação desse distrito serão discutidos adiante.

Às vésperas do Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra, em 19 de novembro de 2021, o artista Mauro Neri lançou o *graffiti* “Matas Vivas Vidas negras, salvem” (Figura 2), localizado na Escola Estadual Mariazinha Congílio, no bairro Jardim Monte Verde, no distrito do Grajaú, territorialidade periférica no extremo sul da capital paulista (Mapa 1). Gottmann (2012, p. 523) afirma que um território corresponde a “componentes materiais ordenados no espaço geográfico”, mas não somente isso, visto que os seres humanos delimitam os territórios. O território seria então “um conceito gerado por indivíduos

organizando o espaço segundo seus próprios objetivos" (Gottmann, 2012, p. 523). Esse conceito passou por mudanças sucessivas e atualmente "enfatiza o povo e sua organização como o corpo político, e também como legislador" (Gottmann, 2012, p. 542).

Figura 2 - Mauro Neri em frente ao mural, na Escola Estadual Mariazinha Congílio, no Grajaú (SP). Captura de tela do vídeo "Amazônia Negra".



Fonte: Uneafro Brasil, 2022.

Mapa 1 - Regiões, prefeituras regionais e distritos do município de São Paulo (SP).



Fonte: Prefeitura de São Paulo, 2022.

“Matas Vivas Vidas negras, salvem” foi realizado em parceria com o Instituto de Referência Negra Peregum[7] e a Uneafro Brasil[8]. A proposta é trazer para o debate a relação da negritude brasileira com as matas, valorizando essa conexão, ao passo que denuncia as condições ambientais precárias impostas à população negra, com enfoque no Grajaú, devido a suas características ambientais.

O distrito é marcado pela presença do bioma Mata Atlântica e abriga a Área de Proteção Ambiental (APA) Bororé-Colônia, o Parque Natural Municipal Varginha e parte da represa Billings, reservatório projetado para abastecer uma usina hidrelétrica mas que ganhou diversas funções devido à amplitude de seu território. A bacia da represa Billings se estende pelos municípios de São Paulo, Rio Grande da Serra, Diadema, Ribeirão Pires, Santo André e São Bernardo do Campo. O diálogo entre o trecho destacado de “Negro Drama” e o mural é claro; cada um à sua maneira, ambos põem em foco a relação da população negra com as questões ambientais e habitacionais. O objetivo deste capítulo é apresentar Mauro Neri e analisar o mural “Matas Vivas Vidas negras, salvem”. Posteriormente, irei relacionar o mural com o contexto de formação do Grajaú, além de trazer a discussão proposta pelo artista, que engloba racismo e desigualdades socioambientais.

Mauro Neri assina seus trabalhos como Mauro, mas também é conhecido pelo vulgo Veracidade. É natural de São Paulo (SP), nascido e criado no Grajaú. Tem 45 anos, é educador, artista visual e grafiteiro há pelo menos 23 anos. Fundou, junto com seu irmão, Wellington Neri, o Movimento Imargem, em 2006, que buscava enfrentar o isolamento da população do Grajaú por meio de intervenções multidisciplinares, incluindo o *graffiti*. A criação do coletivo, segundo Wellington, se deu a partir da movimentação de grafiteiros do Grajaú como Jerry Batista e Niggaz (falecido em 2003) e é resultado de atividades envolvendo os grupos de *rap* locais. Pelo Imargem,

[7] Organização sem fins lucrativos, que tem como estratégia a “articulação e o fortalecimento de lideranças, organizações e movimentos negros; incidência política na formulação de políticas públicas e garantia de direitos; racialização do debate público” (Instituto Peregum, 2025).
[8] Um movimento articulado em diversas frentes de atuação, sendo a mais proeminente, o cursinho pré-vestibular comunitário voltado para pessoas negras advindas de escolas públicas (Instituto Peregum, 2025).

Mauro coordenou o “Cartograffiti”, projeto de intervenção urbana que reuniu, além dele mesmo, diversos grafiteiros que realizaram 21 intervenções urbanas com início no extremo sul, percorrendo o centro oeste, centro norte e centro sul de São Paulo (Santos, 2024; Barros, 2015). Mauro é conhecido em São Paulo por espalhar pelos muros “Veracidade” e outras frases que envolvem palavras como ver, viver e rever. A brincadeira com as palavras é comum nos trabalhos de Mauro. Por meio dos muros, o grafiteiro convida o espectador para ver a cidade por novos pontos de vista, ver a beleza mas também a desigualdade. Personagens carregando casas nas costas, ou somente as casas amarelas são outras assinaturas visuais do artista (Figuras 3 e 4). Ele também utiliza o lambe[9] e o *stencil*[10] para ocupar os muros (Figura 5).

Figuras 3 e 4 - 3) *Graffiti* na Barra Funda, São Paulo (SP). 4) *Graffiti* na Baixada do Glicério, São Paulo (SP).



Fonte: Veracidade, 2020 e 2021.

[9] Também chamado de lambe-lambe, se refere a cartazes de diversos tamanhos e formas colados, normalmente com cola artesanal, nas ruas.
[10] *Stencil* é como “um cartão com formas recortadas que, ao receber o jato *spray*, só deixa vazar a tinta pelos orifícios determinados” (Gitahy, 1999, p. 40).

Figura 5 - Lambe-lambe na Estação Faria Lima, São Paulo (SP).



Fonte: Veracidade, 2020.

Em 2017, a gestão do então prefeito de São Paulo, João Dória, iniciou uma campanha de apagamento de diversos *graffitis* espalhados pela cidade. O trabalho de Mauro foi um dos cobertos com tinta. Mauro, em atitude de protesto contra o apagamento de seu trabalho, removeu parte do cinza que o cobria. O artista acabou sendo detido, mas foi liberado em algumas horas. Também em protesto, pichadores (anônimos) escreveram “Dória”, diversas vezes, sobre a tinta cinza, que cobria alguns *graffitis* na Avenida 23 de Maio, na capital paulista (Figura 6). Na tentativa de suavizar as críticas, a prefeitura criou o Museu de Arte de Rua (MAR). Com esse projeto, a prefeitura permitiu a realização de *graffitis* em lugares específicos, mediante aprovação dos gestores (Santos, 2024, p. 123). É importante destacar que “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” não integra o projeto do MAR, mas Mauro possui outros dois trabalhos que o integram.

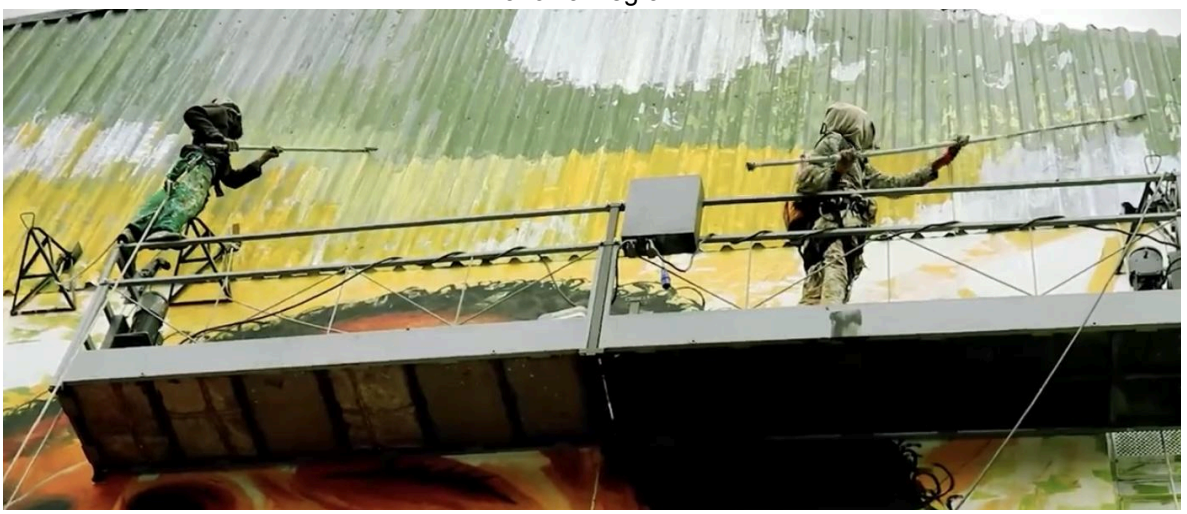
Figura 6 - Avenida 23 de Maio, São Paulo (SP). Fotografia de Marcelo S. Camargo.



Fonte: G1, 2017.

Para execução da grafitagem de “Matas Vivas Vidas negras, salvem”, Mauro contou com a assistência de Will Mm, Ayco Dany, Alexandre Puga e Zeluis, artistas também do Grajaú; além de equipe de segurança, montagem e manutenção de balancim (o andaime utilizado para se movimentar ao longo da parede) e produção audiovisual, entre outros profissionais. As grandes dimensões que os *graffitis* autorizados, ou murais, possuem transformaram a prática. No *graffiti* de rua, não autorizado, a rapidez na execução é primordial para a prática, visto que quanto mais tempo o grafiteiro permanece no local, mais exposto a riscos ele está. Dentre os materiais utilizados na pintura estão: tinta de parede, *spray*, borrifador, rolos e pincéis adaptados com extensores, para alcançar maiores distâncias (Figuras 7 e 8). Segundo Mauro, o mural foi pintado a partir de uma mistura de projeção na parede e *grid* orgânico, que são marcações na parede que ajudam a localizar o desenho da pequena para a grande escala (Figura 9), e *freehand*, quando a pintura é feita olho nu, quase no improviso. Fazendo uso do vídeo postado no canal da *Uneafro Brasil*, podemos observar um pouco do processo de pintura, que envolve até a escalada dos grafiteiros no telhado da escola. Conversei com Mauro pelo Whatsapp em maio de 2025. Ele me relatou que havia tentado editais, sem sucesso, para viabilizar esse mural e que se tratava de uma parede bem estratégica, visível até no bairro vizinho. Segundo o próprio artista, o convite da Peregum e Uneafro veio como uma oportunidade para realizar esse sonho.

Figura 7 - Processo de pintura utilizando rolo com extensor. Captura de tela do vídeo “Amazônia Negra”.



Fonte: Uneafro Brasil, 2022.

Figuras 8 e 9 - 8) Borrifador sendo manuseado na aplicação da tinta diluída em água. 9) Ponto de vista do grafiteiro sobre o *grid* orgânico. Capturas de tela do vídeo “Amazônia Negra”.



Fonte: Uneafro Brasil, 2022.

O grafite possui 1.000m² e retrata uma criança negra no centro (Figura 10); a fonte de luz na composição da imagem vem do céu do Grajaú. O mural se comunica de diversas formas com o ambiente em que está inserido e a representação da criança negra também é uma dessas formas. Simboliza uma criança local, que frequenta aquela escola; o uniforme remete ao utilizado pela escola. Ela está com o punho cerrado — simbologia clássica no movimento negro — os olhos fechados e a cabeça levantada, em direção à fonte de luz, ao céu, numa expressão que aparenta acalento e sonhos, mas também orgulho e consciência de si mesma. São os desejos de uma coletividade para a infância negra. Personagens olhando para o céu são frequentemente representados por Mauro Neri, num movimento que convoca o espectador para ver a cidade. Ao fundo, no mural, é possível identificar árvores. Entretanto, as folhas não estão muito definidas e parecem pouco presentes, os troncos e galhos estão muito mais nítidos. Essa escolha estética pode ser uma maneira sutil de simbolizar o desmatamento, ou uma forma de confundir o olhar do observador, ao misturar o mural com a paisagem, como visualizamos na figura 10, onde a fonte de luz e uma árvore se integram na obra.

Figura 10 - Mauro Neri, “Matas Vivas Vidas negras, salvem”, Escola Estadual Mariazinha Congílio, Grajaú (SP).



Fonte: Desenrola e Não Me Enrola, 2021.

Outras partes da escola também receberam intervenções e a brincadeira com a perspectiva aparece novamente. Por meio do vídeo, podemos observar que algumas palavras foram escritas com *spray*, outras com rolo de pintura. A diferença nas ferramentas está vinculada ao grau de dificuldade de acesso ao espaço. O *graffiti* exige adaptação e coragem: nas partes mais baixas o traço foi feito pelo *spray* (Figura 11); já no telhado e nas partes mais altas esse papel foi exercido pelo rolo. De longe podemos ler “vidas negras florestas vivas” de um lado e “floresta viva” de outro (Figuras 12 e 13). Mas a depender do ponto de vista, novas frases são formadas; “deixem as florestas vivas”, “vidas negras façam as florestas vivas”; as possibilidades são múltiplas. As frases pintadas, que remetem ao título “Matas Vivas Vidas Negras, salvem”, são como um quebra cabeça, que estimulam a reflexão sobre seus significados e possibilidades. Por meio das frases, Mauro convoca o espectador, em especial as pessoas negras, a se conscientizar sobre as questões ambientais e ter participação ativa na conservação. O jogo com as palavras é característica recorrente no trabalho de Mauro e em conjunto com a imagem guia nossa mente para determinados caminhos, pelos quais encontramos os assuntos que

constroem a narrativa apresentada pelo artista. Porém, para que o observador consiga ler as inscrições no telhado da escola, é necessário que ele tome uma certa distância do mural, visto que suas dimensões são bem grandes e a observação próxima impede a leitura do todo. As inscrições nas laterais da escola são mais acessíveis para visualização no local.

Figuras 11, 12 e 13 - 11) Mauro grafitando as laterais da escola, no Grajaú (SP). 12 e 13) Visão panorâmica das laterais da Escola Estadual Mariazinha Congílio, no Grajaú (SP). Capturas de tela do vídeo “Amazônia Negra”.



Fonte: Uneafro Brasil, 2022.

A escolha de vincular o lançamento do mural com a data do 20 de novembro não foi mero detalhe: a data é de extrema importância para o movimento negro. A reivindicação para celebrar o 20 de novembro teve início em 1971, em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul (Silveira, 2003, p. 27). O contexto na época era de insatisfação com os rumos que tomou o 13 de maio, data que marca a abolição da escravatura. Segundo Silveira, existia uma postura crítica por parte da militância negra de Porto Alegre com relação ao significado da data. O entendimento era de que a população negra foi largada à mercê da própria sorte após a abolição, sem terra, sem trabalho, sem direitos. Outro fator de descontentamento era a exaltação da Princesa Isabel, que era lembrada pela sua "benevolência" ao assinar a lei que libertou as pessoas escravizadas (Carrança; Oliveira, 2020, p. 89-90; Silveira, 2003, p. 26-27). As diversas formas de resistência negra durante todo o período escravista foram continuamente invisibilizadas, em detrimento da narrativa da suposta cordialidade do escravismo no Brasil

Em meio a essa conjuntura, um coletivo de pessoas passou a se reunir em Porto Alegre, visando criar um grupo para debater questões raciais e pensar a produção artística. Rapidamente, o nomearam de Grupo Palmares, pois seus integrantes consideravam o Quilombo dos Palmares o símbolo de resistência mais marcante para o negro brasileiro. Organizaram uma homenagem a Palmares em 20 de novembro de 1971, e reivindicaram a data em contrapartida ao 13 de maio. Após anos de articulação, o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR, atual MNU) aderiu oficialmente à data por meio do manifesto de 1978 e tal apoio ajudou na popularização da data (Carrança; Oliveira, 2020, p. 90; Silveira, 2003, p. 34). Apenas em 2023, o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra tornou-se feriado nacional. Entretanto a data de lançamento do *graffiti* de Mauro Neri antecede esse feito.

As escolhas da data, da localidade e da composição da obra são elementos que atuam de maneira a fortalecer a temática da mesma. Se, por esse trabalho, Mauro Neri pretendia movimentar o debate acerca da resistência negra e das desigualdades ambientais perpetuadas por meio do racismo, é

importante que todos os elementos nutram a discussão. Além disso, o Grajaú é mais que um simples suporte, é o ponto de encontro entre o mural e os seus iguais. É feito por pessoas do Grajaú e para pessoas do Grajaú; quem o vê diariamente são os moradores daquela comunidade. Entretanto, através de esforços para divulgá-lo, com registros audiovisuais e reportagens veiculadas na internet, “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” rompe as barreiras territoriais, ainda que as experiências de observá-lo pessoalmente e virtualmente sejam completamente diferentes e não possam ser comparadas. Essa divulgação ampla permite que os apaixonados por *graffiti* que não residem em São Paulo possam ter minimamente um contato com este mural e com suas inquietações. Munhoz (2014, p. 58) afirma que “esses novos elementos de comunicação e as redes sociais fizeram uma nova configuração dos *graffitis* e de sua distribuição e promoção”. Em concordância com essa afirmação, para Campos (2012, p. 559) as mídias digitais “permitem uma desmaterialização e deslocalização do *graffiti*”. Assim, “o espectador, que anteriormente era constituído aleatoriamente a partir de quem se movia pelas ruas da cidade, alarga-se permitindo a formação de um público virtual, um novo destinatário do *graffiti* contemporâneo.” (Campos, 2012, p. 559). Apesar disso, ele ainda se relaciona fisicamente com o espaço. O espaço é “um produto de relações […] e para que assim o seja tem de haver multiplicidade” (Massey, 2008, p. 32). Em relação à produção do espaço, o *graffiti* é, para Zieleniec (2017, p.11):

> Exemplo de um retorno à cidade enquanto obra, uma criação artística viva, sempre em processo de ser feita e refeita. [...] Ao criar novas formas de utilizar muros para transmitir significados e mensagens que representam valores estéticos, culturais ou políticos, a cidade ganha vida através de novas maneiras não apenas de ler o espaço, mas de nele estar.[11]

No caso de “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” o suporte é a parede da escola Mariazinha Congílio, e o mural carrega uma conexão com a sua localização que vai além do palpável. Ao tratar do processo de

[11] Tradução própria. Texto original: “Example of a return to city as oeuvre, a living creative work of art, always in the process of being made and remade. [...] By creating new ways of utilising walls for meanings and messages that represent aesthetic, cultural or political values the city comes alive to new ways of not only reading space but of being in it.”

objetivação/subjetivação dos sujeitos, Furtado e Zanella (2009, p. 1284) argumentam que:

> O *graffiti* reflete contextos diversos nos quais se implicam as condições sociais específicas de sua produção. Isto porque os sujeitos que o realizam são sujeitos históricos, que criam balizados pelas determinações políticas, sociais, econômicas e estéticas de sua época.

Mauro Neri, um homem negro nascido e criado no Grajaú, cria baseado em seus anseios, vivências e modos de pensar e ver o mundo. Por meio do *graffiti*, ele atua sobre a realidade e encontra novas maneiras de se relacionar consigo mesmo, com os outros e com o ambiente. Esse mural foi realizado de forma profissional, com autorização, remuneração, assistência e divulgação, mas ainda é possível perceber o caráter de engajamento social do *graffiti*. Essas características marcam um momento muito particular do *graffiti* contemporâneo. Alguns artistas utilizam-se da validação institucional que o *graffiti* recebeu para abordar, a partir dos seus anseios, questões sociais caras para toda uma comunidade.

1.1. FRONTEIRAS ROMPIDAS NO *GRAFFITI* CONTEMPORÂNEO

Retomando a conceituação apresentada na introdução sobre artificação, descrito por Shapiro e Heinich (2013) e Shapiro (2007), o mural em questão demonstra o processo de artificação ao qual foi submetido essa linguagem. O que anteriormente não era considerado arte se transforma em arte, e segundo Shapiro (2007, p. 137), “a atribuição da nova categoria (arte) é acompanhada por uma transfiguração das pessoas, dos objetos, das representações e da ação”. O processo da artificação é marcado pela crescente estetização e complexificação da linguagem imagética, o advento do autor, expansão do alcance sociodemográfico e envolvimento com instituições (Shapiro; Heinich, 2013, p. 21), características que são observadas no mural “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” (Figura 14). Quando o assunto em questão é um mural

realizado por grafiteiros, com autorização e todas as características dessa artificação, existe o impulso em classificá-lo como arte pública, arte urbana ou *street art*. O *graffiti*, a arte urbana, *street art* e arte pública convivem, atualmente, com fronteiras fluidas. Sobre essa complexa relação, Armando Silva (2014, p. 130-131) argumenta que:

> Um grafite pode ser visto e aceito como arte urbana, colocado numa galeria, passa a ser arte visual, mas na rua é percebido como sua natureza histórica: grafite. [...] O grafite interage dentro do conflito e isto o enche de um forte conteúdo político; sua forma varia com o surgimento da arte urbana e da arte pública, que, por sua vez, a afeta e também a qualifica.

Figura 14 - Vista do trabalho “Matas Vivas Vidas Negras, salvem”, no Grajaú (SP).



Fonte - UOL, 2021.

Para situar o mural de Mauro Neri nos debates sobre arte pública, arte urbana e *street art* faz-se necessário a conceituação dos termos. Ressalto que não existe um consenso sobre a caracterização desses três conceitos; o debate sobre eles é extenso. Na visão de Silva, existe a arte exibida em local público e a arte do pensamento social, e que não são necessariamente a mesma coisa. Silva (2014, p. 118) argumenta que:

> Diferenciar a arte exibida no espaço público, como estatuária ou esculturas fixas ou arte equestre ou monumental, contra o que justamente se procede ao tachá-la de anacrônica ou elitista e desgastada, da arte pública como pensamento social. Então, aquela arte pública que ressemantizou o nome tende a reelaborar seu conceito e funciona melhor, como certas práticas artísticas em lugares

> concretos com história local; envolve os vizinhos ou visitantes do lugar, gera uma demanda pública, dirige-se a todos e se preocupa mais em dar uma nova interpretação política a um fato [...].

A visão mais pragmática considera como arte pública “as obras instaladas por entidades públicas em espaços públicos, custeados com recursos públicos” (Sanches, 2018, p. 39-40). Essa visão, considera que o conceito está atrelado ao “contexto físico, arquitetônico e histórico, que coloca grandes esculturas em espaços abertos das cidades” (Silva, 2014, p. 21). Para Regatão (2015, p. 66), a arte pública enquanto conceito surge num movimento de “questionar as noções tradicionais de monumento escultórico, a sua forma e função, bem como o lugar do espectador” e retrata uma mudança de paradigma na arte. Regatão (2015, p. 67-68) afirma que:

> Este conceito marca o fim da era do monumento público tradicional e abre caminho a uma nova concepção estética, onde a participação e a percepção sensorial do espectador é cada vez mais solicitada como parte integrante da obra. Em relação ao espaço envolvente, outrora entendido como mero cenário, ganha protagonismo, não só enquanto material plástico, mas como elemento gerador da própria forma. E, por isso, considerado um elemento fundamental para a experiência fruitiva do observador

À medida que esse conceito foi se complexificando novas interpretações surgiram. Para alguns pesquisadores, não é qualquer arte no espaço público que pode ser considerada arte pública. Na tentativa de distinguir a obra de arte pública da obra de arte no espaço público e de apresentar uma definição para arte pública, Abreu (2016, p. 45) argumenta sobre a função da chamada arte pública:

> Para que um fenômeno possa dizer-se público, não basta considerar-se o horizonte topológico de manifestação, pois o que verdadeiramente lhe confere o caráter público não é um atributo espacial ou topológico, mas antes um princípio programático, como ocorre sempre que o propósito é de prestar um “serviço público”.

Abreu prossegue, afirmando que, no seu ponto de vista, a arte pública possui a missão de “contribuir para a melhoria qualitativa do ambiente natural e do nível cultural da sociedade, estimulando o desenvolvimento sociocultural, e

possibilitando a experiência coletiva da convivialidade ética e da fruição estética.” (2016, p. 46).

As definições de Regatão (2015), Abreu (2016) e Silva (2014), possuem certas concordâncias, principalmente pela compreensão da arte pública que vai além da localização do trabalho. Consideram-a relacionada com uma função social da arte no espaço público. A pluralidade no entendimento do conceito apresenta algumas semelhanças à “Matas Vivas Vidas Negras, salvem”. O mural de Mauro Neri participa no cotidiano social, por meio dos locais de convívio e possui uma missão estabelecida pelo artista: estimular o debate e conscientização sobre o racismo ambiental[12], e possibilita uma experiência coletiva de usufruto da estética do *graffiti*. Este trabalho é exemplo do resultado da artificação do *graffiti*. Tem autorização, incentivo financeiro, divulgação, tempo de produção longo e permanência minimamente garantida. Possui características estéticas particulares desse *graffiti*, entretanto compartilha características da chamada arte pública. O conceito de arte pública é anterior ao desenvolvimento do *graffiti* e essa classificação pode ser interpretada como uma tentativa a mais de legitimar, dentro do sistema da arte, um movimento que já está sendo legitimado e que só é passível de valor, segundo essa interpretação, a partir dessa legitimação. Mas, mesmo com a partilha de características entre esse mural e a arte pública, é possível observar similaridades também com a arte urbana e *street art*.

A arte urbana e a *street art* sucedem o *graffiti* em termos históricos, mas não o substituem, coexistindo enquanto campos com certa autonomia (Campos; Sequeira, 2018). A partir da definição de Bengtsen (2014) de arte urbana, Campos e Sequeira (2018, p. 80) afirmam que ela “abrange as técnicas e expressões pictóricas que são produzidas no âmbito comercial, dirigidas preferencialmente ao mercado da arte e às galerias.”. Para Silva (2014), a arte urbana é simplesmente a transposição da arte pensada para um

[12] Esse conceito será abordado com mais detalhes no tópico seguinte. Oliveira; Silva e Marsola (2023, não paginado) apontam que “O termo surgiu nas discussões sobre justiça ambiental e foi inicialmente debatido pelo movimento negro dos Estados Unidos, na década de 1980. Mais tarde, o conceito foi adotado por estudiosos brasileiros e evoluiu com o tempo. O termo racismo ambiental foi difundido no “Primeiro colóquio internacional sobre justiça ambiental, trabalho e cidadania”, realizado em 2001, no Rio de Janeiro, o que incentivou a realização, em 2005, do “Primeiro seminário brasileiro contra o racismo ambiental”.

espaço de exposição para a rua. Diferente da *street art*, que para Ross (2016) *apud* Campos e Sequeira (2018, p. 80) “refere-se aos *stencils*, *stickers* e imagens ou posters não comerciais que são afixados em superfícies e objetos (como caixas de correios, caixotes do lixo ou sinais de trânsito) onde o dono da propriedade (pública ou privada) não deu permissão ao autor.”. A *street art* extrapola as regras do *graffiti* e é marcada pela multidisciplinaridade e interdisciplinaridade. Abraça o *spray* do *graffiti* e agrega outros materiais, como cola e papel, autocolantes, *stencil*, entre outras (Costa, 2016, p. 12). A arte urbana apresenta um caráter mais comercial e de inserção no mercado de arte, enquanto a *street art* está mais relacionada ao ato espontâneo e não autorizado.

Levando em consideração as definições apresentadas, o mural parece se distanciar do conceito de *street art*, ao passo que se aproxima do conceito de arte urbana, por conta de seu caráter legal e profissionalizado. Apesar dessa aproximação, “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” é pensado especificamente para o local em que está inserido, diferente do conceito de arte urbana defendido por Silva (2014), que não representa uma conexão entre a arte e a sua localização. Vale destacar que não são as técnicas utilizadas para a realização de uma obra que definem a arte urbana, arte pública e *street art*; estas apresentam uma série de possibilidades de materiais e linguagens para se constituir. O *graffiti*, em contrapartida, possui materiais de uso característico, como o *spray*, borrifador, rolo, pincel, tinta e *squeezer*[13]. Acerca do hibridismo entre *graffiti*, arte pública e arte urbana, e da dificuldade em cravar suas definições exatas, Silva (2014, p. 128) diz:

> Os artistas saíram de suas salas e foram expor na cidade, desmaterializando as obras “museais” para fazê-las interagir com cidadãos, ganhando com isso um novo público de rua, público que foi anteriormente de domínio quase exclusivo do grafite [...]. E, por sua vez, o grafite, paradoxalmente, entrou nos museus ou galerias, que eram antes espaço próprio da arte visual em seus diversos modos de expressão. Desse modo, a definição dos limites destes três gêneros urbanos torna-se obscura, sobrepondo um ao outro, o que dificulta uma definição rigorosa.

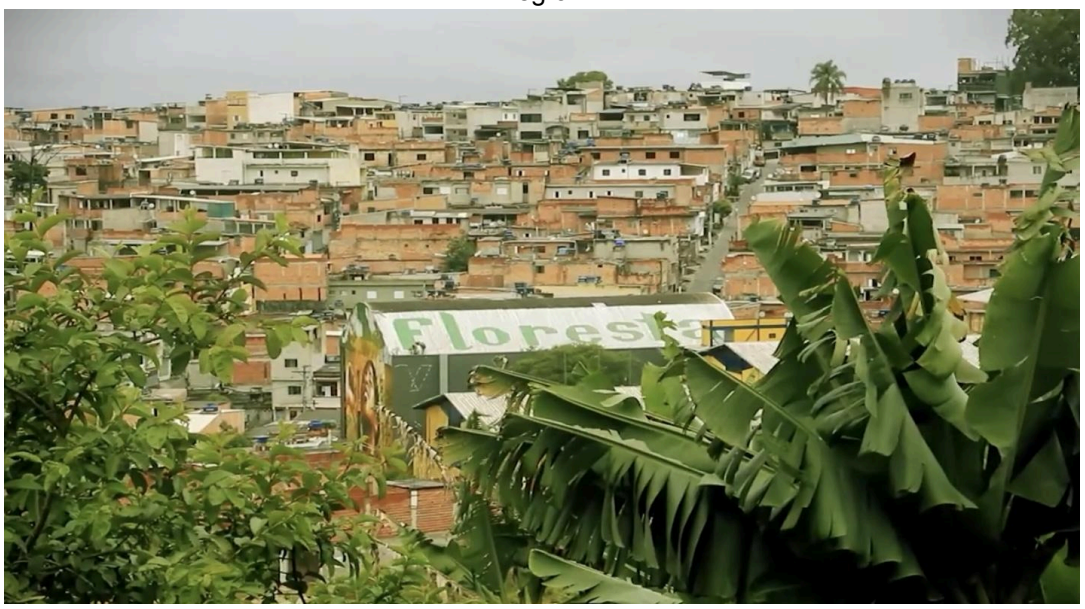
[13] Trata-se de um tipo de caneta, normalmente com a ponta bem grossa e que libera uma quantidade maior de tinta. O nome se refere ao fato de que esse objeto precisa ser apertado. Pode ser feito de maneira artesanal.

“Matas Vivas Vidas Negras, salvem” compartilha de características similares a essas manifestações, mas também possui diferenças do ponto de vista estético, simbólico, histórico, técnico e do entorno sociocultural (Campos, 2017, p. 3). Compreendo este trabalho de Mauro Neri como exemplar peculiar da artificação do *graffiti*. Está localizado na periferia, é feito por pessoas da periferia e se comunica com ela e faz uso da estética e instrumentária utilizada pelo *graffiti* figurativo, também chamado de *graffiti* artístico. Propõe um debate sobre uma questão particular de populações racializadas e periféricas, ao mesmo tempo que é feito a partir de um convite, com autorização, grafiteiros assistentes, registro do processo, divulgação do mesmo e do resultado final em jornais e nas redes sociais, além de toda uma estrutura que permitiu a realização com segurança.

1.2. NA FLORESTA DE CONCRETO E AÇO

A relação entre grafiteiro e a parede é marcada pela intimidade. Segundo Elisabeth Prosser (2020, p. 359), para os grafiteiros “as paredes, os muros e outros elementos urbanos tornam-se não apenas suportes para as suas representações, mas também lugares da sua história, das suas relações e da construção da sua identidade.”. A história do Grajaú se entrelaça com a história pessoal de Mauro Neri. A grafitagem se apresenta como uma relação de intimidade com tal localidade, mas também de ocupação. A busca por entender as particularidades na formação do Grajaú, personagem constituinte do mural, auxilia na compreensão das inquietudes representadas em “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” (Figura 15) e suas propostas. Ao apropriar-se do espaço urbano o grafiteiro dialoga, interage e demonstra afetividade com tal espaço (Prosser, 2020, p. 360). Aqui, irei abordar os aspectos formativos do Grajaú e apresentar dados sobre sua população. A finalidade é relacionar esses aspectos com os temas presentes no mural em questão, que são “racismo ambiental” e "desigualdades socioambientais”.

Figura 15 - Vista da Escola Mariazinha Congílio (SP). Captura de tela do vídeo “Amazônia Negra”.



Fonte: Uneafro Brasil, 2022.

O distrito do Grajaú está localizado no extremo sul de São Paulo, sendo o distrito mais populoso da capital paulista. Sua população é majoritariamente negra (56,8%) e composta por mulheres (51,4%). A idade média ao morrer dos moradores é 62 anos. Cerca de 15,22% dos domicílios do distrito estão localizados em favelas. (IBGE, 2024; Rede Nossa São Paulo, 2023). Concentra apenas 0,5% dos empregos formais da cidade e a remuneração média mensal, por emprego formal, é inferior a três salários mínimos (IBGE, 2024). Não foram encontrados dados no Censo 2022 sobre a porcentagem de pessoas autodeclaradas indígenas que residem no Grajaú. Essa ausência na divulgação dos dados obtidos pode ser encarada como reflexo de um problema muito latente enfrentado pelos indígenas que residem no Brasil, o apagamento e a invisibilização. De maneira mais abrangente, a cidade de São Paulo possui 19.777 pessoas autodeclaradas indígenas (IBGE, 2023). No distrito de Parelheiros, que está ao lado do Grajaú, fica localizada parte da Terra Indígena (TI) Tenondé Porã, onde vive o povo Guarani Mbya. Não foram encontrados registros escritos da presença desse povo no distrito do Grajaú. Porém, os dados mais recentes do Censo nos revelam que a maior parte dos indígenas de São Paulo vive fora de terras indígenas demarcadas, mas há uma carência

de estudos sobre o tema no Grajaú. Sobre os indígenas não aldeados, Lourenção, Silva e Guirau (2013, p. 93) afirmam:

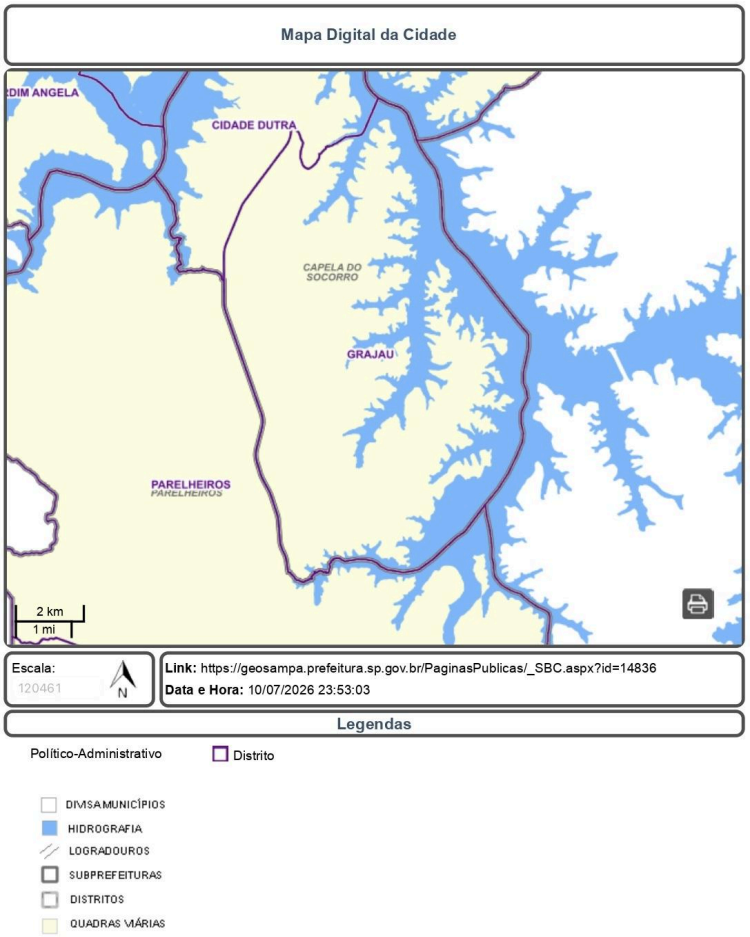
> A lógica da demarcação territorial, que tem em sua origem a garantia dos direitos dos indígenas à sua terra tradicional e ao exercício de seus costumes naquele espaço, torna-se uma lógica perversa quando se trata dos indígenas que vivem nas cidades, pois a eles é negado o reconhecimento do significado de ter identidade indígena e, sob essa perspectiva, não possuem os mesmos direitos que os povos que vivem em TIs.

Segundo Nakashima (2009), o Grajaú é uma das localidades da periferia paulistana em que residem integrantes do povo Pankararu. Esse povo está muito presente no estado de Pernambuco, na região do Vale do São Francisco, porém passou por diversos processos de migração. Nakashima (2009, p. 21) afirma que “são os conflitos fundiários e a consequente insuficiência de terras os fatores que promovem as precárias condições às quais estão submetidos os povos indígenas [...] acarretando problemas nas áreas da saúde e da alimentação.”. Os fatores que levaram ao processo de migração de indivíduos do povo Pankararu são tratados por Nakashima em sua amplitude, e o pesquisador destaca (2009, p. 61):

> A migração também pode representar a busca ou uma possibilidade de obter algo que vai além do estritamente “necessário” à sobrevivência, como, por exemplo, realizar benfeitorias em suas residências situadas na Terra Indígena ou compras de animais que poderiam gerar renda posterior. Ou ainda oferecer uma perspectiva de melhores condições de vida para seus descendentes.

O Grajaú (Mapa 2) abriga parte da Área de Proteção Ambiental Bororé-Colônia, onde se encontram remanescentes de Mata Atlântica e mananciais de importância metropolitana. Os mananciais da região contribuem com os reservatórios Billings e Guarapiranga e são responsáveis por boa parte da água potável da cidade de São Paulo. A represa Guarapiranga foi construída entre 1906 e 1908 e a represa Billings entre 1925 e 1928, ambas pela empresa canadense São Paulo *Tramway, Light and Power Company*. Tinham como finalidade inicial fornecer energia elétrica à cidade, mas passaram a servir como reservatório de água (Gusmão, 2024).

Mapa 2 - Distrito do Grajaú.



Fonte: Prefeitura de São Paulo, 2026.

A inundação da represa começou a partir da construção da barragem de Pedreira, responsável por barrar o fluxo do rio Grande rumo ao rio Pinheiros. Visando aumentar a capacidade hidrelétrica, o rio Pinheiros passou a receber as águas do rio Tietê. A construção das represas Guarapiranga e Billings, aliada à crise habitacional e a procura por outras opções de moradia contribuíram para a expansão da ocupação urbana no extremo sul de São Paulo (Gusmão, 2024).

No início do século XX, a cidade de São Paulo passava por um processo de industrialização e aumento populacional. A construção de moradias para aluguel de baixo custo e qualidade estava sendo realizada pelo setor privado. Até então o Estado se eximia da responsabilidade perante a situação habitacional precarizada de parte da população. As classes mais pobres e baixa classe média que habitavam as áreas mais centrais da cidade eram

relegadas a cortiços, casas geminadas e vilas operárias. O aluguel era regra e a casa própria, exceção. A construção de casas de aluguel era um empreendimento que garantia um lucro seguro para seus investidores (Bonduki, 1995). O início da intervenção estatal no mercado de locação de moradias se deu no Estado Novo, com a promulgação de uma série de Leis do Inquilinato. Essas leis foram caracterizadas por Bonduki em sua tese de doutorado (1995) como uma das causas mais importantes de transformação da provisão habitacional. O Decreto-Lei nº 4598, de 1942, determinava, entre outras coisas, o congelamento dos aluguéis residenciais por dois anos, além de critérios para despejo e retomada do imóvel. A lei sofreu alterações nos anos seguintes e tais alterações foram largamente utilizadas pelos proprietários para realização dos despejos, que procuravam brechas na lei para garantir o seu lucro. O foco principal eram os inquilinos antigos, então para os proprietários o despejo destes significava um lucro maior pelo imóvel (Bonduki, 1995, p. 143-144). Em meio a esse cenário surgem as primeiras favelas de São Paulo, entre 1942 e 1945 e, segundo Bonduki (1995, p. 154):

> O surgimento das favelas, no contexto da crise de habitação e do massivo processo de despejos, representava uma inconsciente resistência dos trabalhadores em abandonar as áreas mais centrais e aceitarem o confinamento nas periferias.

Foi somente durante a década de 1970 que as favelas de São Paulo passaram a se concentrar e se expandir nas periferias da cidade, frequentemente em regiões de mananciais. As preocupações ambientais começaram então a aparecer dentro do poder público e o crescimento urbano nas áreas de proteção aos mananciais passou a ser debatido. Um exemplo de medidas tomadas pelo poder público sobre a questão foi o primeiro Plano Metropolitano de Desenvolvimento Integrado de São Paulo, que procurava reorientar o crescimento da cidade no sentido Leste-Oeste. Ano após ano, leis foram promulgadas com a intenção de proteger o meio ambiente e os mananciais e evitar a ocupação irregular dessas localidades. Entretanto, os motivos que levaram as pessoas a ocupar aquelas áreas não foram de fato levados em consideração. A ausência de alternativas concretas para a

população que ali residia foi somada à culpabilização dessas pessoas pela poluição dos mananciais (Silva, 2016, p. 54-55).

Considerar os problemas econômicos e sociais dos seres humanos como desconectados dos problemas ambientais é uma atitude que revela a falta de entendimento da espécie como parte constituinte da natureza. À medida que a exploração do ser humano é intensificada, também é a exploração da natureza. As desigualdades presentes na sociedade brasileira naturalizam o ônus do chamado 'desenvolvimento'. Lourenção, Silva e Guirau (2013, p. 94) afirmam que:

> A realidade das cidades brasileiras expressa a lógica do desenvolvimento urbano que é determinada pelo interesse econômico [...]. Assim, a ocupação, uso e apropriação do solo urbano se dão conforme as condições financeiras de cada família. Com isso, a cidade torna-se um espaço privilegiado da segregação social, territorial e política e onde a capacidade de consumo de cada indivíduo passa a ser um valor da dignidade humana e se desenvolve a naturalização das situações de miserabilidade, desigualdades e o evolucionismo social.

A represa Billings apresenta altos índices de poluição por receber água poluída do rio Pinheiros, esgoto doméstico e poluição difusa (Bonzi; Luccia; Almodova, 2017). Segundo Rocha, Pereira e Pádua (1985), foram encontrados altos índices de contaminação por chumbo, cromo, mercúrio e zinco, tanto na musculatura quanto nas vísceras dos peixes da represa, além da concentração de surfactantes estar em desacordo com a legislação. A eutrofização[14] das águas da represa é apontada por Avari (2013) como um dos principais problemas a serem enfrentados nas águas da região, e o esgoto doméstico foi identificado como fonte primária dos agentes eutrofizantes. A eutrofização é responsável pelo aspecto verde da água encontrada na represa (Figura 16). Em 2019 e novamente em 2024, centenas de peixes apareceram mortos (Figura 17) em parte da represa localizada no município de São Bernardo do Campo, no ABC Paulista. Não ficou muito claro o que levou a essa situação no ano de 2024, mas em 2019, segundo Falcoski (2025), foi encontrada a

[14] Eutrofização é o nome dado ao processo de crescimento excessivo de cianobactérias e algas a partir do aumento de nutrientes na água. Esse processo desequilibra a ecologia do sistema aquático e altera a qualidade da água (Macedo; Sipaúba-Tavares, 2010, p. 150).

presença de glifosato, um agrotóxico, na água daquela região. Em 2026, a Sabesp — empresa responsável por grande parte do saneamento no estado de São Paulo — foi multada pela Companhia Ambiental do Estado de São Paulo (Cetesb) por despejar irregularmente esgoto nos rios Tietê e Pinheiros e na Represa Billings (Bergamim; Cantão, 2026). Para além do abastecimento, a represa é um local de lazer e pesca comercial (em pequena escala) apesar da poluição, deixando a população exposta a riscos à saúde.

Figuras 16 e 17 - 16) Vista de parte da Represa Billings (SP). 17) Peixes mortos na represa Billings, no Parque Municipal Estoril, São Bernardo do Campo (SP). Foto por Gian Carlos Machado.





Fontes: 16) Prefeitura de São Paulo, 2025. 17) Telles, 2024.

O mural “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” insere-se num contexto em que as discussões sobre as desigualdades ambientais estão se fortalecendo em diversos setores da sociedade brasileira, visto que o momento é de emergência climática e as consequências do aquecimento global estão cada dia mais visíveis e intensas. A riqueza gerada pelo “desenvolvimento” se concentra nas camadas mais altas da sociedade, ilustrada pelos tomadores de decisão e donos dos meios de produção, ao passo que os danos ambientais gerados nesse processo tendem a se concentrar nas camadas mais baixas, nas quais historicamente encontra-se a maior parte da população não branca (Costa, 2011, p. 108). A precarização das periferias, materializada na falta de infraestrutura de atendimento à saúde, ausência de saneamento básico e exposição a ambientes poluídos, impacta diretamente a saúde de seus moradores, incluindo questões referentes à saúde mental, como ansiedade e depressão (Santos, et. al., 2025, p. 6). A partir desse entendimento, retomo que uma das propostas de Mauro para esse mural era ampliar o debate público, a partir da arte, sobre o conceito de “racismo ambiental”. Esse conceito tem ganhado cada vez mais centralidade nos debates socioambientais, acadêmicos e políticos. Ele descreve como comunidades historicamente vulnerabilizadas (negros, indígenas, quilombolas e populações de baixa renda) são desproporcionalmente afetadas pela degradação ambiental, poluição e falta de infraestrutura urbana.

Esse conceito foi utilizado nas peças de divulgação de “Matas Vivas Vidas Negras, salvem”, sendo apontado como um dos eixos de discussão propostos por Mauro Neri. Todavia, a conceituação sobre o termo não é debatida nestes materiais, ele é apenas mencionado. O tema é direcionado claramente à população negra, pela composição da imagem, seu título e das palavras escritas ao redor da escola. Esse direcionamento é feito pelo fato do Grajaú ser o segundo distrito com a maior concentração de pessoas negras de São Paulo, entretanto é importante ressaltar que o racismo ambiental também atinge outras populações não brancas, como os indígenas e quilombolas.

O conceito de racismo ambiental se relaciona com os conceitos de injustiça ambiental e justiça ambiental, conforme apontam Lays Helena Paes e

Silva (2012) e Selene Herculano (2008). Os grupos racialmente discriminados, de menor renda, moradores de periferia e demais pessoas em situação de vulnerabilidade social arcam com a parcela mais pesada dos danos ambientais gerados pelo desenvolvimento e esse mecanismo é denominado de injustiça ambiental. Justiça ambiental seria então assegurar que esses grupos não suportem desproporcionalmente as consequências da degradação ambiental. O conceito de racismo ambiental é compreendido como uma forma de injustiça ambiental que coloca em destaque a questão racial perante essas situações (Silva, 2012, p. 104-105; Herculano, 2008, p. 16). Nada mais é do que uma faceta do racismo, que se revela por meio de eventos catastróficos e mudanças climáticas. Sobre esse conceito, Silva afirma (2012, p. 92):

> O reconhecimento do racismo ambiental, discutido como conceito autônomo — ainda que compreendido como uma forma de injustiça ambiental — acaba por colocar em evidência a necessária análise dos fatores raciais nas situações de injustiça, visto que uma abordagem predominantemente classista acabaria por encobrir e naturalizar o racismo em nossa sociedade. Para nós, significa dizer que ainda que o racismo e as questões raciais possam não ser a base de análise de todas as situações em que se identifica a ocorrência de injustiça ambiental, haverá certamente aquelas que serão incompreensíveis sem sua consideração.

As origens do conceito de racismo ambiental estão nos Estados Unidos na década de 1980, quando diversos casos de exposição a rejeitos tóxicos estavam sendo denunciados em comunidades majoritariamente negras. Porém, as comunidades negras não foram as únicas a serem atacadas e observou-se a reprodução dessas injustiças ambientais também nas comunidades latinas e indígenas dos Estados Unidos (Silva, 2012, p. 104-105; Herculano, 2008, p. 3-4). Para Bullard, Miayamoto (trad.) e Coelho (trad.) (2025, p. 3) “o racismo influencia a probabilidade de exposição a riscos ambientais e de saúde e o acesso aos cuidados de saúde.”

Além das injustiças ambientais cometidas internamente, os Estados Unidos ainda expandem essa lógica para fora dos limites do seu território. Bullard, Miayamoto (trad.) e Coelho (trad.) (2025, p. 6) assinalam que “a prática de direcionar comunidades não-brancas de países periféricos ao sistema econômico para o descarte de resíduos e a introdução de tecnologias

arriscadas provenientes de países industrializados são formas de ‘colonialismo tóxico’.”

O Brasil tem sido alvo de grande interesse da comunidade internacional, em especial do governo dos Estados Unidos, sobre um assunto caro nos dias atuais. O país detém a segunda maior reserva mineral dos Elementos Terras Raras (ETR), além de possuir a maior reserva de nióbio do mundo, a segunda maior de grafita e a terceira maior reserva de níquel (Serviço Geológico do Brasil, 2026). As terras raras são “um grupo de 17 elementos químicos metálicos de ampla distribuição na crosta terrestre, mas baixas concentrações” (Rocio, *et al.*, 2012, p. 370). Esses elementos são de interesse crítico pois são utilizados em produtos de alta tecnologia e de energia limpa[15] (Serviço Geológico do Brasil, 2026; Rocio, *et al.*, 2012). Em agosto de 2026, foi anunciado um acordo entre a mineradora Serra Verde e a estadunidense USA Rare Earth, um negócio avaliado em aproximadamente US$ 2,8 bilhões, que prevê a criação de uma empresa visando a exploração das terras raras brasileiras (G1, 2026). A exploração dessas terras por empresas ligadas aos EUA é um exemplo claro disso que Bullard (2025) chamou de “colonialismo tóxico”.

Por se tratar de um conceito forjado na realidade de um outro país, o ceticismo em relação a aplicabilidade do “racismo ambiental” no Brasil é instantâneo e coerente, afinal de contas os dois países tiveram aspectos distintos na sua formação. Para Bullard (2001, p. 78) a segregação na habitação, desenvolvimento e políticas ambientais limitou as opções de emprego e habitação dificultando a mobilidade social para os afroamericanos. Entretanto, esse ceticismo muitas vezes esbarra na tão problemática crença da existência de uma democracia racial no Brasil. Abdias do Nascimento enfatizou, no livro “Genocídio do negro brasileiro” (2024, p. 110), que:

> Devemos compreender “democracia racial” como significando a metáfora perfeita para designar o racismo estilo brasileiro: não tão óbvio como o racismo dos Estados Unidos e nem legalizado qual o *apartheid* da África do Sul, mas institucionalizado de forma eficaz nos

[15] As aplicações mais comuns são em “imãs permanentes, circuitos eletroeletrônicos, catalisadores de gases de escapamento, equipamentos de laser, telefones celulares, corantes em vidro e cerâmicas, lentes de alta refração e ligas metálicas” (Rocio, *et al.*, 2012, p. 372).

> níveis oficiais de governo, assim como difuso e profundamente penetrante no tecido social, psicológico, econômico, político e cultural da sociedade do país.

Para Sodré (2023, p. 37) “o racismo brasileiro hoje persiste no interior de um efeito permanente da antiga estrutura escravista” e prossegue:

> O racismo subsiste — e não por hipóteses duvidosas de “inconsciente coletivo” ou de “mentalidade de época”, mas por um singular efeito parasitário do sistema socialmente excludente — em determinadas práticas intersubjetivas de uma forma de vida enraizada na escravidão que, no entanto, foi política e juridicamente abolida. Esse efeito é simultaneamente econômico, societário e institucional, o que leva à suposição de que o imaginário da raça esteja na base da definição de classe social no Brasil, ou seja, a classe social é sempre racializada (Sodré, 2023, p. 37).

A violência racial e desigualdade social provocada pelo racismo são fatos postos em nossa sociedade e são projetos contínuos do período escravocrata. Os mecanismos de manutenção de dominação da população negra no Brasil tomaram caminhos menos explícitos e mais sorrateiros do que os da sociedade estadunidense — local em que foi cunhado o termo racismo ambiental —, mas nem por isso foram menos eficientes na imposição de desigualdades estruturais para essa população. Ao argumentar sobre aspectos de injustiça ambiental no Brasil, a pesquisadora Selene Herculano diz (2008, p. 6):

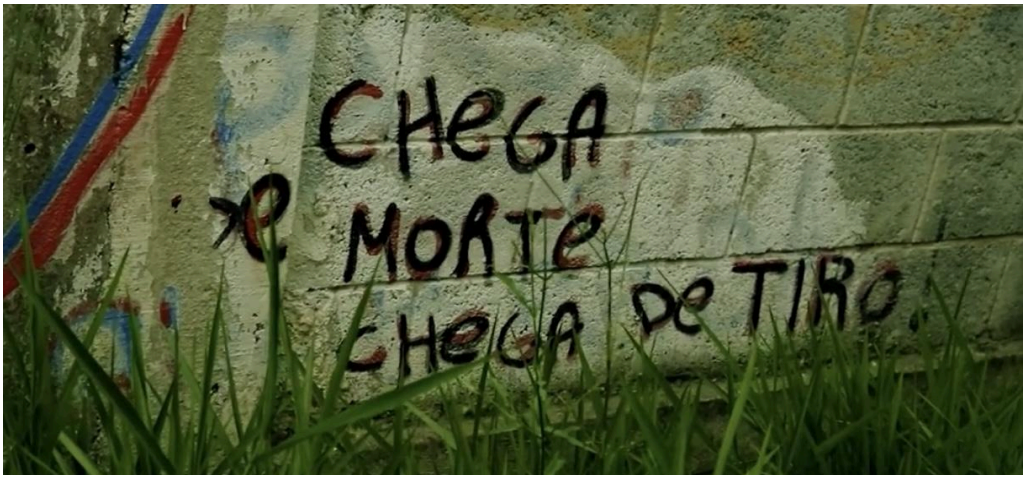
> Não são apenas os trabalhadores industriais e os moradores no entorno das fábricas aqueles que pagam, com sua saúde e suas vidas, os custos das externalidades da produção das riquezas brasileiras, mas também os moradores dos subúrbios e periferias urbanas onde fica espalhado o lixo químico, os moradores das favelas desprovidas de esgotamento sanitário, os lavradores no campo, levados a consumir agrotóxicos que os envenenam, e as populações tradicionais extrativistas, progressivamente expulsas de suas terras de uso comunal.

Para compreendermos a aplicabilidade dos conceitos de injustiça ambiental e racismo ambiental no Brasil é necessário olhar para os aspectos particulares da nossa sociedade e como a exploração do trabalho e da terra se relacionam com as questões de moradia e saúde. Para mim, o conceito de racismo ambiental não deve ser tratado como separado do racismo: é

impossível entender tal questão sem entender como o racismo opera na nossa sociedade. O uso desse conceito não deve ter como fim a fragmentação e esvaziamento da pauta racial; ao contrário, deve ser utilizado de maneira a se entender como as injustiças ambientais são transpassadas pela questão racial.

A história de formação do Grajaú, como já demonstrada anteriormente, está intimamente ligada com processos de despejo, precarização da vida, exploração de recursos naturais em prol do “desenvolvimento” e desigualdade social perpetuada através do racismo, que, no Brasil, se relaciona intimamente com o classismo. Essa peculiaridade na formação elucida a relação íntima entre o que está sendo comunicado através do mural de Mauro Neri e sua localidade, o Grajaú. Trata-se de um território já concebido é periférico e majoritariamente negro. Para Heidrich (2017, p. 30), “o território é concebido como espaço de apropriação coletiva por um grupo, um povo ou até mesmo o Estado”. A expressão desse território é revelada pela territorialidade, que está associada a esses sujeitos, seus sentimentos, ideias e contextos (Heidrich, 2021, p. 62). No Grajaú, parte dos moradores encontram nas expressões culturais as ferramentas de alívio para suas mazelas (Figura 18) e também de celebração e exteriorização de subjetividades.

Figura 18 - Pichação no Grajaú (SP). Captura de tela do vídeo “Amazônia Negra”.



Fonte: Uneafro Brasil, 2022.

Para Lefebvre (trad. Pereira; Martins, 2006, p. 382), o Estado surge da violência e a permanência do poder do Estado é concretizada pela violência sobre um espaço. As diversas formas de violência exercidas no Grajaú, e consequentemente sobre seus habitantes, servem então como mantenedoras da ordem Estatal. As intervenções urbanas se apresentam como uma possibilidade de questionamento dessa ordem e violência. As injustiças ambientais são observadas em incontáveis localidades do Brasil, não somente no distrito em questão e o assunto será novamente abordado no capítulo seguinte, sobre o mural “Operários de Brumadinho”.

2. “OPERÁRIOS DE BRUMADINHO” DE MUNDANO

A urgência em produzir uma arte socialmente engajada é comum a diversos artistas. Entretanto, também existem críticos de arte e artistas que defendem a necessidade da arte se afastar da “panfletagem”, desvalorizando produções que trazem a defesa de valores comunitários, o que acaba por incentivar o individualismo (Morão, 2015). Para mim, o trabalho de Mundano se destaca justamente pela defesa do coletivo e da denúncia de injustiças por meio da arte. Thiago, mais conhecido como Mundano, é um grafiteiro e artista visual autodenominado “artivista”, nascido em 1986, natural de São Paulo (SP). A maioria de seus trabalhos é marcada pela denúncia de crimes ambientais, injustiças ambientais e situação de violação dos direitos humanos. Nos muros é conhecido pelo *graffiti* “paporreto” (Figura 19), sempre fazendo a combinação da imagem com a palavra, através de balões de fala e comunicação direta com o espectador. Frequentemente, ao representar pessoas, traça lábios grossos e narinas proeminentes, criando um estilo inconfundível (Figura 20).

Figuras 19 e 20 - 19) Mundano grafitando. 20) Detalhe de *graffiti* de Mundano.



Fonte: Otavio, 2022.

Mundano é o idealizador do projeto “*Pimp my* carroça", responsável pelo restauro e costumização pelo *graffiti* das carroças dos catadores de recicláveis (Figura 21). A pintura das carroças é feita por diversos artistas, não

somente por Mundano. Além dessa ação, através desse projeto os catadores e suas famílias passam por exames médicos, cortes de cabelo, alimentação e conversas com psicólogos (Santos, 2016). Nos últimos anos, Mundano vem utilizando materiais nada convencionais na produção de tintas para a realização de seus murais e telas, como a lama de Brumadinho, cinzas de queimadas nos biomas brasileiros e óleo advindo de vazamento em Pernambuco (Costa *et al*., 2024).

Figura 21 - Catador com sua carroça customizada.



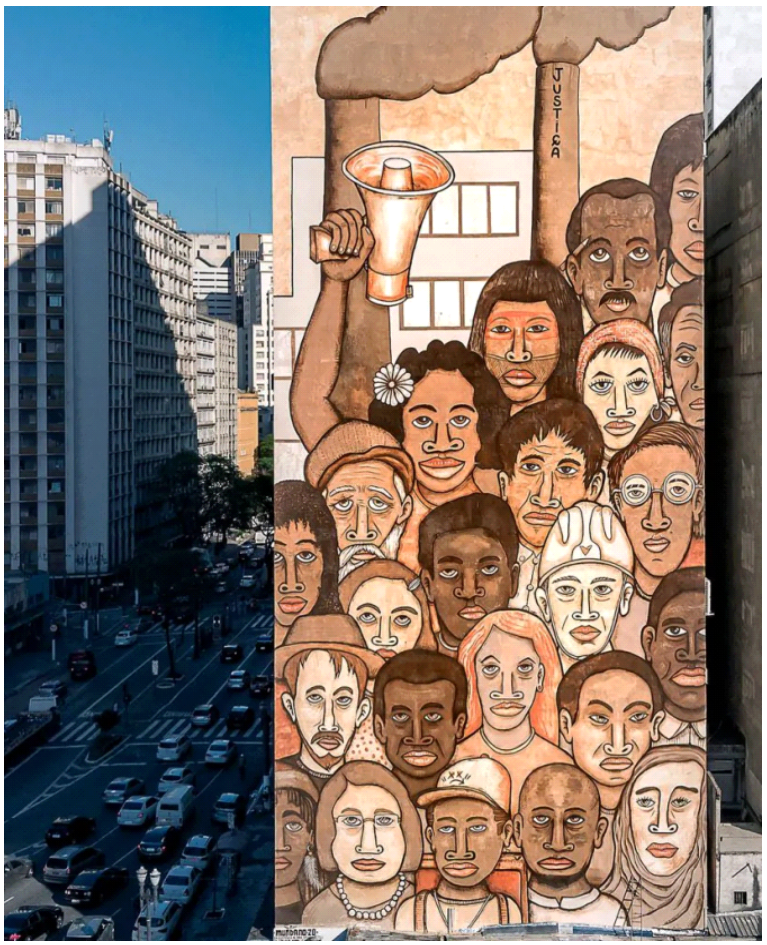
Fonte: Ciclovivo, 2022.

Em 2020, o artista visual e grafiteiro chamou atenção ao pintar um mural de 800 m² em homenagem às vítimas do rompimento de uma barragem em Minas Gerais no ano anterior. Neste capítulo será feita uma análise desse mural.

Em 25 de janeiro de 2019, na cidade de Brumadinho (MG), uma barragem da mina Córrego do Feijão da empresa de mineração Vale S.A. rompeu, causando a morte de centenas de pessoas, desaparecimentos e impactos que reverberam até hoje na saúde da população. Sete anos se passaram e a água do Rio Paraopeba, atingido pela lama da barragem, ainda não pode ser utilizada para nenhuma finalidade e os peixes e o solo da região seguem contaminados. Nenhum responsável foi condenado até o momento (Altino; Azevedo, 2024).

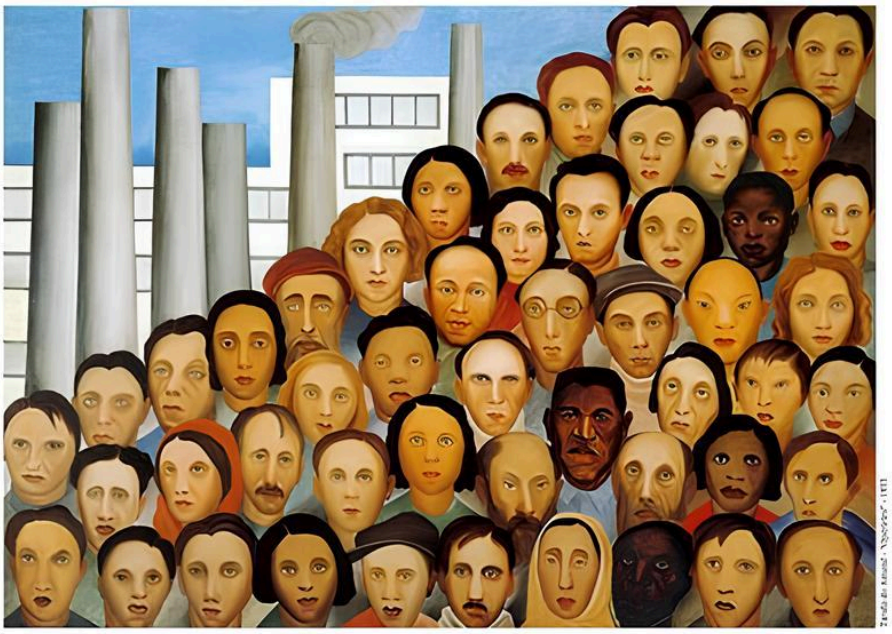
A negligência da empresa diante da situação gerou revolta e desencadeou uma série de protestos. Em um desses protestos, Mundano esteve presente e, em entrevista concedida ao *Brasil de Fato*, relatou: “Fui no protesto de um mês depois do crime em Brumadinho marchar ao lado dos atingidos, senti a dor, fui ter o contato com a lama tóxica, entender isso, e eu acabei trazendo amostras onze meses atrás” (Oliveira, 2025). Mundano levou consigo 250 quilos da lama advinda do rompimento da barragem e também de regiões próximas aos locais atingidos, com a finalidade de produzir uma tinta. Essa tinta foi usada na pintura de um mural em homenagem às vítimas, feito na lateral do Edifício Minerasil, localizado na Rua Cantareira, em São Paulo (SP). As questões relativas à localização serão tratadas no item 2.2. O mural recebe o título “Operários de Brumadinho” (Figura 22) e é uma releitura de “Operários” (Figura 23) de Tarsila do Amaral, obra clássica do modernismo brasileiro.

Figura 22 - Mundano, Operários de Brumadinho, 2020, tinta feita com lama sobre parede, 800m². Foto: Pedro Ricci.



Fonte: Portal Pepper, 2022.

Figura 23 - Tarsila do Amaral, Operários, 1933, óleo sobre tela, 150x230cm, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.



Fonte: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2014.

Mundano, que se autodenomina "artivista"[16], utiliza a arte como ferramenta de denúncia e sua caminhada nas artes visuais é repleta de *graffitis* e pinturas que dialogam com questões sobre injustiças ambientais, desigualdades sociais e violência no contexto brasileiro. Por meio desse mural o artista problematiza a questão da memória na sociedade brasileira e destaca o papel da arte sobre o imaginário construído em torno de questões sensíveis da classe trabalhadora. O mural foi realizado com autorização, mas isso não garante sua permanência, visto que São Paulo tem um histórico de apagar diversos murais e *graffitis* autorizados[17]. A efemeridade é uma característica desses segmentos de arte. O registro audiovisual do processo de pintura e divulgação dos resultados nas redes sociais do artista e em reportagens

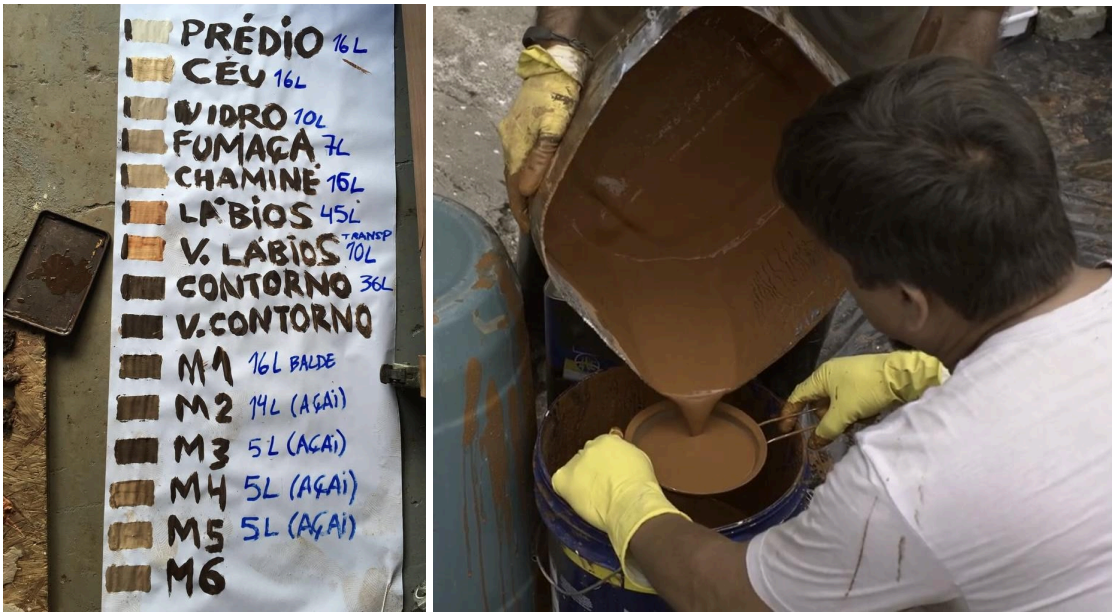
[16] Recapitulando o que foi apresentado na introdução, trata-se da junção entre "arte" e "ativismo". Segundo Vieira (2007, p. 23) a prática almeja protestar, contestar e quiçá resolver questões da sociedade a partir da arte. Assim como os demais conceitos, este também é alvo de questionamentos e o assunto será abordado no item 2.2.

[17] Um dia após a minha banca de defesa, Mundano compartilhou em seu Instagram que estavam construindo um prédio ao lado do seu mural, obstruindo a maior parte dele: https://www.instagram.com/p/Dcjs0l6GJ-9/?img_index=2&vrfl=MXd6NWIya2t1bXZiOA== . (Mundano, 2026).

disponibilizadas *online* são ferramentas importantes para amplificar o acesso de pessoas que não moram em São Paulo, ou no Brasil, a esse trabalho.

A poética de Mundano normalmente é repleta de cores muito vibrantes, o verde quase sempre está presente, mas não é o caso desse mural. A obra original apresenta uma gama maior de cores do que sua releitura. A lama e o solo variavam de tonalidade naturalmente e o artista escolheu trabalhar com essa paleta de cores naturais. A partir dessa matéria-prima foram obtidos 15 tons de tinta (Figura 24). A lama foi misturada com água, peneirada repetidamente e, em seguida, foi adicionado base acrílica incolor, resultando em 270 quilos de tinta (Figura 25). Foi produzido um mini documentário sobre o processo de concepção e pintura do mural, postado no canal *Cinema Pedrada* em 2020. Nele, Mundano diz que a lama, matéria-prima para pintura, é justamente “a arma do crime”. A utilização desse rejeito em um mural que denuncia a própria situação de injustiça ambiental que ocasionou a liberação do mesmo é bastante simbólica e reflete novas formatações estéticas do grafiteiro. O rejeito que destruiu vidas, sonhos, casas e histórias retroalimenta a construção de um trabalho artístico em prol das vítimas e que estampa o clamor por justiça no corpo da cidade. Mundano tem utilizado cada vez mais matérias-primas nada convencionais para produção de tintas, seja para pintura de telas ou de murais.

Figura 24 e 25 - 24) Gabarito de tons. 25) Processo de produção da tinta. Captura de tela do vídeo “Mundano - Brumadinho”.



Fontes: 24) Mundano, 2020. 25) Cinema Pedrada, 2020.

O mural faz parte de uma série intitulada “Releituras Mundanas”. Antes de “Operários de Brumadinho”, em 2019, Mundano fez releituras de “Abaporu” de Tarsila do Amaral, “O Mestiço” de Cândido Portinari e “Guernica” de Pablo Picasso. As duas citadas primeiro foram pintadas combinando a lama e o solo de Brumadinho, com spray e tinta acrílica, e, a última, somente com a tinta feita da lama e do solo; todas são sobre tela (SIMÕES, 2023). Em 2021, Mundano fez uma releitura de “O lavrador de café”, de Cândido Portinari, e, em 2022, a obra que inspirou a releitura foi “Bananal”, de Lasar Segall. Aqui, cabe uma breve consideração acerca desses dois trabalhos. A releitura de “O lavrador de café” foi feita utilizando cinzas provenientes de queimadas na Amazônia, Cerrado, Pantanal e Mata Atlântica e homenageia os brigadistas, os trabalhadores que combatem incêndios florestais em todo Brasil. Já a releitura de “Bananal” representa o professor indígena Ari Uru-Eu-Wau-Wau que foi assassinado, em 2020, em Rondônia, no centro da composição (Arte Ref, 2025).

Em “Operários de Brumadinho”, são representados jovens, adultos e idosos, que simbolizam os trabalhadores vítimas da tragédia, mas também trabalhadores de São Paulo, que passam diariamente pelo mural. As personagens apresentam um semblante cansado: é possível ver olheiras bem marcadas, característica presente também no trabalho original de Tarsila. Duas

chaminés estão atrás das personagens, da mesma maneira que na pintura original, mas em uma delas está escrito “justiça”, palavra muito entoada nos protestos de Brumadinho. A releitura é como um recorte da pintura de Tarsila, proporcional às dimensões do prédio, cuja altura é muito superior à largura. O sentido horizontal passou para o vertical.

A escolha da obra que inspira a releitura é interessante. Por ser uma obra canônica, ela é facilmente reconhecida por qualquer pessoa minimamente interessada em arte, mas atinge também os observadores que não reconhecem a pintura e sim a si mesmos nela. A pintura “Operários” é definida por Lino (2004, p. 92) como “um retrato da diversidade racial brasileira, onde todas as caras formam o primeiro plano da tela e ao fundo temos a indústria” e marca uma mudança significativa na poética de Tarsila. As pessoas representadas não são mais distorcidas ou estilizadas. Observamos nesta pintura as dores, as mazelas e a racialidade dos trabalhadores, especificamente os que residiam São Paulo na década de 1930, a partir da migração (Lino, 2004). Mundano relata ao SESC Parque Dom Pedro II que ele decidiu fazer a releitura desse trabalho somente após uma manifestação feita pelos atingidos no plenário da Câmara Municipal de Brumadinho, onde os manifestantes posicionaram fotografias das vítimas no chão, ao redor da frase “Vale assassina” (Figura 26). Segundo o artista, essa disposição o remeteu imediatamente à obra de Tarsila.

Figura 26 - Protesto no plenário da Câmara Municipal de Brumadinho. Captura de tela do vídeo “Mundano - Brumadinho”.



Fonte: Cinema Pedrada, 2020.

A releitura de Mundano integra o projeto do Museu de Arte de Rua (MAR), realização da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. No site do MAR é possível ter uma visão em 360º dos trabalhos que compõem o projeto. O mural foi pintado a partir de projeção na lateral do edifício (Figura 27), utilizando pincéis e rolos de pintura. Mundano teve assistência dos artistas André Firmiano, Felipe Borges (3ª visão), Arthur Moriyama (Subtu), Hélio Marquess (RISKAVICIA), Ever (namarrasoul) e Fabiano Apce[18]. Também estiveram envolvidos na realização Rafael catador, profissionais do audiovisual e da manutenção do balancim.

Figura 27 - Projeção na lateral do edifício. Captura de tela do vídeo “Mundano - Brumadinho”.



Fonte: Cinema Pedrada, 2020.

O processo, desde a produção da tinta até a pintura, e as manifestações em Brumadinho foram gravadas e, a partir dessas filmagens, um vídeo foi lançado nas redes sociais a fim de ampliar a divulgação da obra e consequentemente a denúncia do crime ambiental. O registro audiovisual e a divulgação na *internet* desmaterializam o mural, mas se apresentam como ferramentas importantes para o seu registro e para o debate proposto. Vista a efemeridade desse tipo de linguagem, não existe garantia de permanência de um mural ou *graffiti* no espaço público. As redes sociais servem como uma

[18] Fabiano me relatou pelo Instagram, em agosto de 2025, que participou somente um dia da pintura, pois ficou receoso com o manuseio da tinta feita à base da lama.

espécie de portfólio do artista; a partir do perfil de Mundano no Instagram tive acesso a diversas imagens inéditas.

Algumas das personagens presentes na releitura são identificáveis, quando se compara com a obra original, estando inclusive na mesma disposição na composição, enquanto outras são imaginadas completamente pelo artista, como por exemplo um trabalhador identificado com o capacete de proteção da Vale S.A. (Figura 28) e um entregador de aplicativo (Figura 29). A identificação dos observadores com as personagens é um ponto importante que Mundano relata, no minidocumentário do Cinema Pedrada (2025); a inspiração para muitos dos rostos desenhados veio a partir de pessoas que ele viu no centro de São Paulo. O traço do desenho das personagens é característico do trabalho de Mundano, com as narinas proeminentes e as bocas grandes e bem demarcadas. O desenho possui um aspecto mais cartunesco, menos realista, mas não por isso menos expressivo.

Figura 28 e 29 - 28) Representação de trabalhador da Vale S.A. 29) Representação de entregador de aplicativo. Capturas de tela do vídeo “Mundano - Brumadinho”.



Fonte: Cinema Pedrada, 2020.

Assim como na obra de Tarsila do Amaral, são representadas pessoas de diversas raças e cores, na busca por retratar a população brasileira – principalmente a classe trabalhadora – como de fato é, não uma versão

embranquecida. Entretanto, é nítido que a proporção de pessoas negras aumentou na releitura. Nesse contexto, uma personagem se destaca. Uma mulher negra empunha um megafone (Figura 30), o que sugere uma quebra no silêncio, a amplificação de uma voz constantemente silenciada. O megafone é um elemento frequente na poética de Mundano. A personagem tem em seu cabelo uma flor e possui uma expressão facial mais suave que as demais. É simbólico que a personagem escolhida para quebrar o padrão de pose na composição seja uma mulher negra. As mulheres negras compõem o maior grupo populacional do Brasil, chefiam a maioria das famílias, mas são elas também as pessoas que ganham menos em nosso país e estão em maior vulnerabilidade do que outros grupos demográficos.

Figura 30 - Mulher negra empunhando megafone. Captura de tela do vídeo “Mundano - Brumadinho”.



Fonte: Cinema Pedrada, 2020.

De maneira geral, as mulheres estão mais inseridas enquanto alunas no ensino superior do que os homens, apesar das dificuldades encontradas para adentrar no mercado de trabalho. Segundo o IBGE (2021), a taxa de frequência escolar líquida no ensino superior entre as mulheres é de 29,7%, enquanto entre os homens é de 21,5%. Entretanto, existe uma desigualdade nesse indicador entre as mulheres. As mulheres brancas possuem uma frequência líquida no ensino superior de 40,9% enquanto a das mulheres negras é de 22,3%. Em média, as mulheres recebem um salário 20,9% menor do que os homens. Entretanto, quanto levado em consideração sua autodeclaração racial, as mulheres negras recebem 47,5% a menos do que homens não negros (RAIS/MTE, 2024). Outro dado alarmante é a taxa de homicídios. A taxa de homicídios que ocorrem no domicílio da vítima é 34,8% maior entre as mulheres negras em comparação às mulheres brancas; já o homicídio fora do domicílio foi 121,7% maior (IBGE, 2021). Todas as mulheres estão submetidas ao patriarcado, mas algumas estão em situação de maior vulnerabilidade e a universalização da categoria “mulher” atrapalha o entendimento da realidade de mulheres de grupos diferentes. É importante ressaltar que tais dados não devem servir para rivalizar dores, mas sim para entender as especificidades entre diferentes grupos de mulheres. Os dados também auxiliam na compreensão da potência poética que é representar a única personagem a quebrar o padrão de pose na composição como uma mulher negra, no mural "Operários de Brumadinho”.

No vídeo supracitado, do canal Cinema Pedrada (2025), Mundano diz que o Brasil é um país sem memória e questiona quem se lembrará das pessoas que foram atingidas. “Todos têm uma história: a municipalidade, as pessoas, a Vale S.A. Quem a registra, preserva suas memórias e dá a elas uma corporificação. Quem não consegue dar voz às suas lembranças, cai no esquecimento.” (Lopes; Teixeira; Parreiras, 2021, p. 16). O mural “Operários de Brumadinho” corporifica essa memória, à estampa no coração da cidade mais populosa da América Latina. A memória é uma ferramenta política; iniciativas

como essa ajudam a manter a história viva e ampliam a voz de quem clama por justiça.

2.1. DO CAOS À LAMA

> Duas barragens, uma em Mariana e outra em Brumadinho, derramaram ferro em cima da gente. O longo processo de desenvolvimento dessas tecnologias que nos enchem de orgulho também encheu os rios de veneno. [...] A maquinaria que esses caras enfiam nas montanhas, o que ocorreu na bacia do rio Doce – esse rio cauterizado pela lama da mineração –, é uma sondagem tão invasiva da Terra que já a dilacerou (Krenak, 2020, p. 27-28).

Mariana e Brumadinho foram o cenário de dois grandes rompimentos de barragens, relacionados a uma mesma empresa lógica de exploração, que Ailton Krenak descreve, na citação acima, como dilacerante da Terra. O mural "Operários de Brumadinho" é, além de, uma homenagem às vítimas do rompimento da barragem em Brumadinho (MG), um clamor por justiça. Nesta seção contextualizarei a situação do rompimento, levando em consideração fatores econômicos e sociais que o antecederam e quais foram suas consequências.

Minas Gerais é o estado brasileiro que possui a maior parte das reservas de minérios medidas e indicadas; cerca de 67% das encontradas no Brasil estão lá, fazendo jus ao seu nome (Rezende, 2016, p. 376). A exploração de minério na região começou no século XVII e a fundação da cidade de Ouro Preto deu-se a partir do descobrimento abundante de ouro (Sobreira; Fonseca, 2001, p. 5). O estado possui uma região especialmente rica em minerais, incluindo minerais raros e pedras preciosas, chamada de Quadrilátero Ferrífero, que é "uma estrutura geológica cuja forma se assemelha a um quadrado, perfaz uma área de aproximadamente 7000 km²" (Roeser; Roeser, 2010, p. 33) e estende-se entre Ouro Preto e Belo Horizonte.

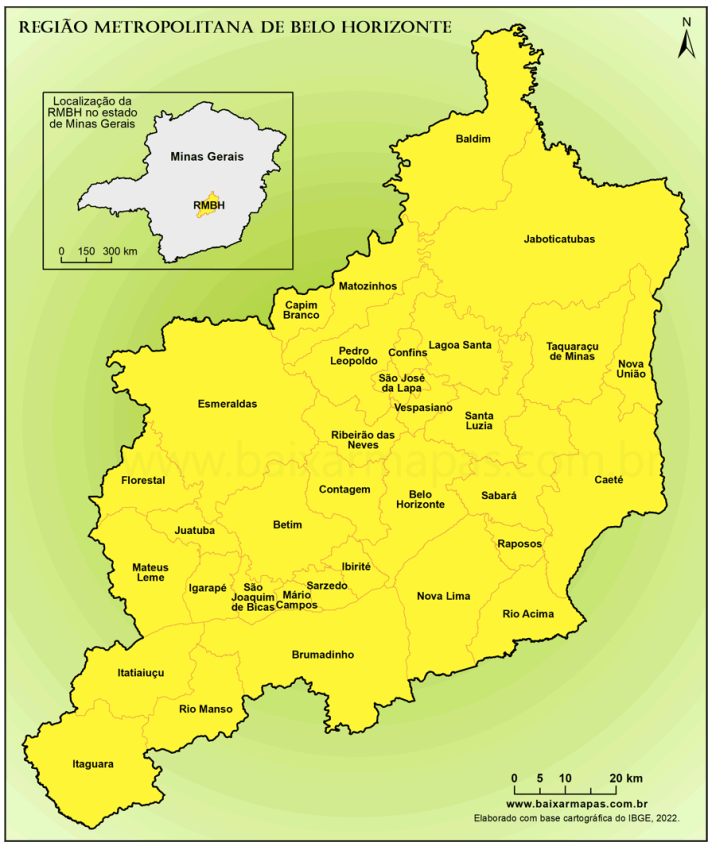
A exploração do minério de ferro se intensificou no Quadrilátero Ferrífero, especialmente, a partir da criação da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, em 1921 e da Vale S.A., antiga Vale do Rio Doce, em 1942.

Mariana e Brumadinho, onde ocorreram rompimentos de barragens, são municípios integrantes do Quadrilátero Ferrífero (Amaral, 2024 p. 30-31). A economia destes municípios é altamente dependente da mineração e isso é apontado como prejudicial ao desenvolvimento de outras atividades econômicas, pois "a arrecadação municipal e geração de empregos e renda serão impulsionadas pela atividade na qual a estrutura produtiva está especializada, o que cria dificuldade para se instituírem alternativas econômicas" (Coelho, 2018, p. 5). O pesquisador Coelho afirma ainda que a minério-dependência acaba por desencorajar a mobilização da população frente a situações de injustiça ambiental:

> Ocorre, assim, uma fragilização de possíveis questionamentos e resistências. O desejo de empregos na mineração e o receio da demissão ou fechamento dos postos de trabalho existentes desmobilizam comunidades que vivem diretamente os danos gerados.

Brumadinho é um município localizado na região metropolitana de Belo Horizonte (Mapa 3), em Minas Gerais, de 38.915 habitantes. A população autodeclarada parda corresponde a 48,59% dos habitantes; pretos, 10,02%; brancos, 41,04%; indígenas, 0,29%; e amarelos, 0,06% dos habitantes (IBGE, 2022). A média do salário mensal dos trabalhadores formais é de 2,5 salários mínimos, sendo que 33,5% da população têm um rendimento mensal *per capita* de até ½ salário mínimo. Apesar da baixa remuneração da população, o PIB *per capita* da cidade é de R$112.233,99 o que indica a desigualdade econômica presente no município (IBGE, 2025). Vale mencionar que a cidade também é sede do Instituto Inhotim, um museu de arte contemporânea que conta com um jardim botânico. Trata-se de um dos maiores museus a céu aberto, idealizado pelo empresário Bernardo de Mello Paz na década de 1980, mas que foi inaugurado somente em 2006 (Inhotim, 2026).

Mapa 3 - Região Metropolitana de Belo Horizonte (MG).



Fonte: Baixar Mapas, 2025.

O território hoje conhecido como Brumadinho foi instituído em 1891, como distrito Brumado do Paraopeba e subordinado ao município de Bonfim, MG. Após mudanças sucessivas no nome, passou a se chamar Brumadinho em 1923 e alcançou autonomia em relação ao município de Bonfim em 1938. Lopes, Teixeira e Parreiras (p. 18, 2021) afirmam que:

> Brumadinho foi uma região favorecida com a mudança da capital mineira de Ouro Preto para Belo Horizonte. O projeto modernizante que culminou na mudança da capital interferiu na formação e exploração da região, alterando o deslocamento comercial e ocupacional regional.

O discurso em prol do “desenvolvimento” e “modernidade” aparece novamente no território que inspira o mural, assim como no caso de “Matas Vivas Vidas Negras, salvem”. Para Duarte-Alves (2022), esse discurso produz artimanhas para justificar moralmente a exploração de territórios periféricos e pode ser observado no trecho destacado acima. O desenvolvimento da região foi benéfico para quem? Quais modos de vida são valorizados pelo “projeto

modernizante”? Para Michael Löwy (2013, p. 81), “a questão da destruição, da devastação, do envenenamento ambiental é produto do processo de acumulação do capital”. Os reais beneficiados pelo processo de exploração e “modernização” não fazem parte das camadas populares e muito menos são as pessoas mais afetadas pelas consequências que a exploração do meio ambiente causa. Eles colhem somente o bônus dessa exploração, sem o ônus. Oliveira e Freitas (2023, p. 99-100), pontuam que a partir da 1ª Revolução Industrial:

> As máquinas impulsionam o ego humano em relação à necessidade de acumulação de riquezas e lucro, em virtude da consolidação do capitalismo [...] e das corporações, presentes na sociedade até os dias atuais, neste ideário denominado de “modernidade”. Além disso, com a facilitação do processo produtivo, tornou-se atrativa a produção em massa, propiciando à negligência ambiental na escassez dos recursos naturais e habitualidade de ações danosas ao meio ambiente, causando lesões irreparáveis [...].

Anos antes do rompimento da barragem denunciado em “Operários de Brumadinho”, houve outro rompimento doloroso em Minas Gerais. Trata-se do ocorrido em Mariana, na barragem de Fundão, no dia 5 de novembro de 2015. Tal barragem continha rejeitos provenientes do processo de extração do minério de ferro pela empresa Samarco Mineração. A Samarco é uma *joint venture* de propriedade da Vale S.A. e BHP Billiton Brasil, ou seja, fruto de uma parceria comercial entre essas duas empresas. A ruptura ocasionou o lançamento direto ao meio ambiente desses rejeitos, mais de 40 milhões de metros cúbicos, e atingiu também a barragem de Santarém, causando o seu transbordo. Os rejeitos se estenderam até a foz do Rio Doce, no Espírito Santo. O rompimento desta barragem matou 19 pessoas e deixou desabrigados. Os rejeitos contaminaram o rio Gualaxo do Norte, do Carmo e o rio Doce e destruíram áreas de cobertura vegetal, incluindo Áreas de Preservação Permanente. Os povoados Bento Rodrigues (Figura 31) e Paracatu de Baixo foram completamente devastados pela onda de lama (Lopes, 2016; Castro; Almeida, 2019).

Figura 31 - Pichação em Bento Rodrigues (MG).



Fonte: Laschefski, 2020.

No dia 2 de março de 2016, foi assinado o Termo de Transação e Ajustamento de Conduta (TAC), entre a União, os estados do Espírito Santo e Minas Gerais e a Samarco, Vale S.A. e BHP Billiton Brasil. O TAC é um instrumento extrajudicial adotado para a resolução de conflitos. A utilização de tal instrumento acaba por favorecer as empresas, que assumem a reparação dos danos causados e, dessa maneira, garantem a renovação e/ou prorrogação de suas licenças ambientais (Rojas; Pereira, 2018). Segundo a linha do tempo publicada no site do Governo Federal (2024), o acordo previa que a mineradora arcasse com R$4,4 bilhões, pelos próximos três anos. Poucos meses depois, o acordo foi suspenso, assim como todas as licenças ambientais do local onde ocorreu o rompimento e posteriormente sucessivos acordos foram feitos. Foi instaurado processo criminal, em 2016, e, em 2024, todos os réus, incluindo as empresas, foram absolvidos (Zuba; Andrade, 2025).

Quase quatro anos após o rompimento da barragem em Mariana, sob o lema de **“Mariana nunca mais”**, a Vale S.A., agora sob novo presidente, Fábio Schvartsman, voltou a se envolver em mais um caso de desastre socioambiental (Duarte-Alves, 2022). No dia 25 de janeiro de 2019, a barragem de minério Córrego do Feijão, de propriedade da Vale S.A., localizada no ribeirão Ferro-Carvão, rompeu, intensificando a degradação ambiental da bacia do rio Paraopeba, contaminando a água, deixando desabrigados e levando ao

óbito 270 pessoas[19]. O rompimento da barragem de rejeitos em Brumadinho é um dos maiores crimes ambientais e de acidente de trabalho do Brasil, visto que a maioria das vítimas fatais eram trabalhadores que atuavam na Vale S.A. (Polignano; Lemos, 2020). Ao se referir à assinatura da Vale S.A. em mais um desastre socioambiental em Minas Gerais, Duarte-Alves afirma (2022, p. 155):

> O rompimento da barragem em Brumadinho foi uma dolorosa e inaceitável repetição de Mariana, uma evidência de que a Vale continuou acelerando o mesmo modelo de negócio, ainda que isso representasse a ocorrência de outro rompimento.

O sistema de alarme que deveria ser acionado em caso de rompimento da barragem não funcionou no fatídico dia, minando todas as chances de escapar dos funcionários que estavam no local (Oliveira; Oliveira, 2019). Valdir de Castro Oliveira e Daniela de Castro Oliveira (2019, p. 27) afirmam, em nota de conjuntura, que “Nas semanas seguintes ao rompimento da barragem, do ar só se ouvia o zunir insistente dos helicópteros que sobrevoaram a zona do desastre em busca de sobreviventes ou de corpos.”. O caso não deve ser tratado como “desastre natural”, pois o termo sugere uma imprevisibilidade e inevitabilidade da situação e trata-se exatamente do oposto; foi fruto da busca incansável por lucro em detrimento da vida e da negligência sistêmica da empresa e dos órgãos fiscalizadores (Duarte-Alves, 2022). (Figura 32).

Figura 32 - Casa destruída pelo rompimento da barragem em Brumadinho (MG). Foto por Lucas Sharif.

[19] Os números podem variar um pouco. Polignano e Lemos (2020) contabilizam 270 mortos, já Masuki (2025) e Landim (2022) contabilizam 272 mortos, pelo fato de duas das vítimas estarem grávidas.



Fonte: Mídia Ninja, 2022.

Os impactos do rompimento (Figuras 33 e 34) são diversos, complexos e diferentes em determinadas regiões em função da distância do epicentro do mesmo. A água foi contaminada por metais pesados, o que ocasionou a limitação de seu uso, seja para abastecimento dos seres humanos ou dos outros animais. A bacia hidrográfica do rio Paraopeba é responsável por fornecer água para cerca de 53% da população da região metropolitana de Belo Horizonte (Polignano; Lemos, 2020). Após o rompimento, as secretarias estaduais da Saúde, de Meio Ambiente e de Desenvolvimento Sustentável e de Agricultura, Pecuária e Abastecimento de Minas Gerais indicaram que o consumo da água do rio apresentaria risco à saúde, pois apresentava contaminação por metais pesados como cádmio, mercúrio, chumbo, manganês, ferro e alumínio. Ao longo do rio Paraopeba, localizam-se comunidades ribeirinhas, indígenas, quilombolas, de silvicultores e pescadores artesanais e que dependem do uso dessa água para sobrevivência e lazer (Neves-Silva; Heller, 2020, p. 48). Houve também alterações morfológicas no sistema fluvial e mortandade da biota aquática, como peixes e anfíbios, e biota terrestre. Centenas de vidas foram ceifadas; houve a perda da capacidade produtiva do pequeno agricultor e alteração do modo de vida de comunidades

tradicionais, além de danos psicológicos, doenças de veiculação hídrica e proliferação de animais vetores de doenças (Polignano; Lemos, 2020).

Figuras 33 e 34 - 33) Animal sendo resgatado em Brumadinho (MG). Foto por Arthur Nascimento. 34) Vista aérea de ponte ferroviária destruída pela passagem da lama, em Brumadinho (MG). Foto por Mauro Pimentel.





Fontes: 33) CRMV-SP, 2019. 34) G1, 2019.

Logo após o rompimento da barragem, pesquisadores do Observatório Nacional de Clima e Saúde do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnologia em Saúde da FIOCRUZ (ICICT/FIOCRUZ, 2019) lançaram nota técnica que destacava que no horizonte das consequências estava a proliferação de doenças como febre amarela e dengue. A hipótese que relacionava o aumento de casos de febre amarela, observado em Mariana a partir do rompimento da barragem, foi usada no alerta da situação em

Brumadinho. A partir disso, sugeriram ao poder público medidas preventivas de combate ao *Aedes aegypti*. Após três meses, cinco municípios da Região Metropolitana de Belo Horizonte estavam enfrentando um pico nos casos de dengue e Brumadinho era um deles, conforme previsto pelos pesquisadores. Entretanto, a partir de uma série de esforços feitos com campanhas de conscientização, imunização da população, aplicação de fumacê na área atingida pela barragem, mapeamento dos criadouros, entre outras, os casos foram diminuindo e em 2019 não foram registrados óbitos relativos à dengue no município (Gonçalves; Alves, 2021).

As populações mais atingidas pelo rompimento das barragens foram as que já enfrentavam as desigualdades, caracterizando mais uma situação de injustiça ambiental e racismo ambiental. Neves-Silva e Heller (2020, p. 48) bem afirmam que, em casos de desastres socioambientais, “a distribuição desigual dos determinantes sociais à saúde, tais como renda, educação, saúde, moradia, acesso a serviços públicos intensifica a situação de vulnerabilidade nesses grupos.”. Em concordância com tal afirmação, para Meneghini *et al.* (2021, p. 97):

> [...] as classes populares e as minorias raciais geralmente têm menor propensão em recorrer à lei para impedir a instalação de atividades empresariais nocivas ao meio ambiente em locais próximos de suas localidades. Ademais, essas pessoas têm menos condições de acessar o judiciário, em caso de desastres ambientais, para buscar a responsabilização adequada pelos crimes ambientais e o pagamento de indenizações mais justas aos afetados.

Cabe aqui uma consideração importante. Falar sobre os aspectos raciais e de classe dos atingidos não deve ser interpretado como minimização do sofrimento enfrentado por atingidos que não se enquadrem em grupos marginalizados da sociedade. Tampouco objetiva transformar o assunto em uma competição de sofrimento: pessoas brancas também foram vitimadas pelo rompimento da barragem. Todas as vítimas têm o direito ao luto e à justiça pelo ocorrido. Entretanto, a partir dos dados, observa-se uma tendência racial e econômica entre a maioria dos atingidos. Elucidar essas questões serve para um entendimento mais complexificado desse desastre socioambiental. Alguns territórios e seus residentes estão mais expostos do que outros no que diz

respeito aos riscos advindos da indústria, desde a poluição até a autorização da instalação em locais que favorecem pessoas com influência política e econômica (Bullard, 2015, p. 80). Uma empreitada com potencial poluente e sem fiscalização adequada dificilmente será instalada em um bairro nobre. Robert Bullard (2004, p. 3) argumenta que:

> O racismo ambiental tem sustentado a exploração da terra, das pessoas e do meio ambiente natural. Ele opera, na prática, como um arranjo de poder interno à nação — especialmente onde grupos étnicos ou raciais constituem uma minoria política e/ou numérica.[20]

A proporção de pessoas não brancas, em maioria negras, na área afetada pelo rejeito da barragem correspondia a 63,8% dos habitantes (Milanez *et al*., 2019). A defasagem dos dados sobre a renda mensal média da população atingida dificultou levantamentos precisos sobre esse valor. Como a tragédia antecedeu o Censo de 2022, os dados encontrados levam em consideração o salário mínimo referente ao Censo de 2010. Na pesquisa de Milanez *et al*. (2019) algumas características populacionais dos atingidos são abordadas. O salário mínimo de referência utilizado era de R$510,00, e a média de rendimento nominal mensal na área era de R$475,25. Apesar da defasagem nos dados, fica clara a vulnerabilidade a partir da renda presente entre os atingidos. Na visão de Meneghini *et al.* a instalação de uma barragem de rejeitos naquela região e o descaso acerca dos riscos e impactos estão intimamente ligados com o fato daquela região ser majoritariamente ocupada por grupos de pessoas não brancas e de baixa renda. Ao abordar as diferenças entre a sociedade brasileira e a estadunidense no que diz respeito ao racismo ambiental, Pacheco e Faustino (2013, p. 90-91) afirmam que no Brasil:

> É nos bairros pobres das periferias urbanas (visivelmente de maioria negra) e nos territórios indígenas, quilombolas e das outras comunidades tradicionais que se instalam as indústrias químicas; o agronegócio dos agrotóxicos, do trabalho escravo e dos desertos verdes; as mineradoras e as siderurgias; as hidro e termelétricas […] E são majoritariamente esses contingentes os expropriados, contaminados, despejados, remanejados, enfrentando direta e

[20] Tradução própria. Texto original: “Environmental racism has buttressed the exploitation of land, people and the natural environment. It operates, in effect, as an intra-nation power arrangement — especially where ethnic or racial groups form a political and/or numerical minority.”

> imediatamente as perdas e danos colaterais do desenvolvimento econômico.

A instalação de empreendimentos vinculados à exploração dos recursos naturais próximos desses territórios está relacionado, também, com as desigualdades de acesso à justiça. Segundo Meneghini *et al*. (2021, p. 102):

> O fato de o acesso ao judiciário ser dificultado para as minorias raciais e sociais, devido às inúmeras barreiras formais (como custas processuais elevadas), sociais e culturais, também se torna um fator para a instalação de atividades de risco ambiental e social em áreas majoritariamente ocupadas pela população marginalizada.

Para os atingidos, a demora na prestação jurisdicional resulta em grande agonia, fomenta seus traumas e impede a passagem do luto (Masuki, 2025, p. 366). Essas vulnerabilidades também atingem o direito à memória das populações. Ora, a história do nosso país é marcada pela violência sistêmica para com grupos oprimidos e a memória coletiva frente a tais violências é frágil, nebulosa e muitas vezes questionada.

2.2. INTERVINDO NO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO PAULO

A localização de “Operários de Brumadinho” é estratégica. Fica na lateral do Edifício Minerasil (Figura 35), muito próximo ao Mercado Municipal de São Paulo (Mapa 4), no centro histórico, região altamente frequentada. O mural é uma homenagem às vítimas, mas também um clamor por justiça. Alguns elementos da composição deixam isso mais claro, como o megafone que remete à manifestações populares e a palavra “justiça”, que é a única escrita. Portanto, a escolha desta localização foi imprescindível para garantir que o número de pessoas que têm contato diário com a obra seja alto. É importante destacar que um mural localizado na rua não é necessariamente democrático em sua essência; a contradição surge a partir da produção do espaço. A luta de classes “intervém na produção do espaço, produção da qual as classes, frações e grupos de classes são os agentes” (Lefbvre, 2006, p. 88). Dennys

Henrique Miranda Nunes (2022, p. 641) afirma que “mesmo sem muros, portões ou cercas, um espaço foi produzido para um determinado grupo social” e, posteriormente, diz que “podemos entender que existe uma relação histórica e espacial, entre espaços contemplados com centros de poder e a produção da arte urbana que tem visibilidade em escala municipal, estadual e nacional.” (2022, p. 642). O mural está localizado em um centro de poder do Brasil e, por isso, possui de fato uma maior visibilidade nacional, mas demarca sua posição dentro desse centro de poder, uma posição questionadora, de denúncia mas também de homenagem aos trabalhadores. Não exalta o centro de poder, mas faz uso dele para ampliar sua voz.

Figura 35 - Detalhe do processo de pintura. Captura de tela do vídeo “Mundano - Brumadinho”.



Fonte: Cinema Pedrada, 2020.

MAPA 4 - Localização do Condomínio Edifício Minerasil.



Fonte: Google Maps, 2026.

Mundano denomina-se de “artivista” e afirma que “Operários de Brumadinho” é uma peça de “artivismo”. Existe uma contradição elucidada por

Vieira (2007, p. 21) sobre o “lugar” que o artista ativista ocupa no sistema de arte:

> Frequentemente no imaginário coletivo a vanguarda artística é considerada uma força exterior à realidade corporativa dominante - como uma subcultura de resistência. Mas o que se constata é que, se esta subcultura existe, cada vez mais tende a ser igualmente absorvida pela mesma realidade que tenta questionar.

Para Paulo Raposo (2022, p. 2) arte ativista (ou “artivismo*”*) “conecta as pulsões criativas da arte com os propósitos concretos da intervenção política”. Raposo (2022) defende que a conjuntura contemporânea reajustou novamente os sentidos e arte e política, estes que sempre estiveram ligados, e as práticas artísticas necessitam de comprometimento com as políticas para a vida. Entretanto, o conceito não é bem aceito por todos, Mesquita (2008, p. 32) o considera problemático por:

> Denotar um certo engessamento dos campos de relação entre ativismo e arte, além de, obviamente, ser um nome inventado pela mídia, muito mais com o objetivo de se criar uma tendência artística emergente ou um ‘ismo’ dentro de uma nova vanguarda.

A palavra “artivismo*”* é um neologismo a partir da contração de arte e ativismo. Na visão de Raposo (2015, p. 5) o “artivismo*”* “estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão” e pela sua natureza estética e simbólica ele amplifica questionamentos e nos sensibiliza, almejando a resistência ou mudança.

O ponto de vista de Teresa de Jesus Batista Vieira é complementar. Para Vieira (2007, p. 23) o “artivismo”:

> [...] mais do que pretende transformar o mundo ou transformar a vida através da arte, procura abrir espaços de crítica, interrogar, e quem sabe até resolver questões pendentes ou descobrir respostas. É evidente que algumas destas pretensões poderão parecer idealistas, mas a arte também dificilmente tem pretensões pragmáticas.

Em paralelo, Julia Ruiz Di Giovanni (2015, p. 14) acrescenta que as práticas “artivistas” são:

> [...] mal contidas pelas fronteiras convencionais da política em sentido estrito, formas de dissenso e reivindicação que mais se aproximam à

> dimensão cotidiana dos “modos de vida” e “contraculturas” do que das estruturas programáticas e ideológicas que o senso comum atribui aos movimentos sociais. Ao mesmo tempo em que habitam o universo da ação e da organização política, trata-se de modos de intervenção notavelmente ligados a práticas experimentais próprias dos mundos da arte.

Nesse sentido, o mural “Operários de Brumadinho” não está alheio ao sistema de arte. Ele foi feito com autorização, apoio financeiro e integra uma iniciativa da Prefeitura de São Paulo, o Museu de Arte de Rua. Entretanto, é marcada pelo inconformismo do artista autor frente à injustiça ambiental que ocorreu e ocorre em Brumadinho, visto que os efeitos são sentidos até hoje. Não é uma maneira convencional de ativismo político; apela para o sensível e abre espaço para crítica e dissenso frente a uma situação de injustiça. Mundano faz uso da amplitude de divulgação que seu trabalho possui, devido à inserção institucional, para questionar a exploração inesgotável do meio ambiente em detrimento da vida. Clama por justiça pela morte de 272 pessoas e pelo direito à memória das vítimas de Brumadinho. Mundano expressa-se criativamente, buscando a sensibilização do observador frente a tais questões.

Para Mesquita (2013, p. 168), “práticas que conectam arte e ativismo possibilitam a transgressão de demarcações de esferas sociais, a destituição de especializações e disciplinas isoladas ou hierarquizadas”. Nesse sentido, o mural rompe com esse isolamento de saberes, relaciona a arte com política, com saúde pública, com direito e com história. Mas, ao mesmo tempo, a relação da arte com a política não está limitada ao “artivismo”. A arte é intrinsecamente política e outros conceitos, além do “artivismo”, dialogam com “Operários de Brumadinho”. Para Rosler (*apud* Vieira, 2007, p. 9) em tradução livre:

> Toda arte, desde a produção de mídia de massas mais grosseira até a mais esotérica prática do mundo da arte, tem uma existência política, ou, mais precisamente, uma existência ideológica. Ela desafia ou apoia (talvez tacitamente) os mitos dominantes que uma cultura chama de verdade.

No vídeo *#GrafiteMeuVizinho: Operários de Brumadinho, por Mundano* (SESC Parque Dom Pedro II, 2020) o artista disse: “Mais do que um muralismo ou uma arte pública, ou *graffiti*, porque o *graffiti* é outra coisa, o que eu fiz ali foi

uma representação de ‘artivismo’. ‘Artivismo’ é uma arte ativista, arte com ativismo.”. Ele não deixou claro porque não o considera como *graffiti*. Então não é possível afirmar qual é o entendimento do grafiteiro sobre suas práticas no *graffiti*. Pode-se pressupor que tenha relação com os materiais utilizados, ou, talvez, com o fato de ser uma iniciativa autorizada e bem quista pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. A utilização de uma tinta feita com lama pelo artista não parece ser motivo suficiente para sua descaracterização enquanto *graffiti*; a natureza da tinta não é sozinha a definidora do *graffiti*, mas um conjunto de características. A autorização, a permanência do trabalho e a remuneração são, para mim, os aspectos mais fortes de descaracterização desse trabalho enquanto *graffiti*. No livro “O que é *graffiti*”, de Celso Gitahy, o autor defende algumas características que marcam o *graffiti* (1999, p. 17-18):

> Em suma, são de dois tipos as características dessa linguagem:
> Estéticas:
> ● expressão plástica figurativa e abstrata;
> ● utilização do traço e/ou da massa para definição de formas;
> ● natureza gráfica e pictórica;
> ● utilização, basicamente, de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista;
> ● repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), característica herdada da pop art;
> ● repetição de um mesmo estilo quando feito à mão livre.
>
> Conceituais:
> ● subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero;
> ● discute e denúncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia;
> ● apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir à interferência humana na arquitetura da metrópole;
> ● democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo;
> ● produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis.

De cara, algumas contradições entre a definição de Gitahy e “Operários de Brumadinho” aparecem, principalmente nos tópicos conceituais. A subversividade e efemeridade do mural podem ser questionadas. Por mais que ele possua um caráter de denúncia, a mensagem é sutil e não faz uso de imagens ou palavras controversas, visto que esses murais carecem de

aprovação prévia do desenho. A efemeridade dele também é relativa; passado um certo período outro mural pode ser pintado no lugar, claro, mas ele tem uma permanência minimamente garantida. Ele não é espontâneo e a gratuidade é uma característica para o público observador, mas não para o artista, que foi remunerado. O trabalho não é humorado nem irônico, apesar de discutir e denunciar valores sociais. Do meu ponto de vista, essas são as diferenças mais importantes. Com relação à repetição por meio das máscaras ou *stencil*, essa contradição não é tão significativa, visto que a não utilização de *stencil* é muito recorrente entre trabalhos inegavelmente classificados como *graffiti*. Mesmo com as contradições, a obra apresenta aderência em outros tópicos, como a utilização do traço e/ou massa para definição de formas, a natureza gráfica e pictórica e a apropriação do espaço urbano para discutir e imprimir a influência humana na arquitetura da metrópole.

O *graffiti* surge como uma proposta de intervenção nos espaços públicos a fim de deixar suas mensagens suscitando conflitos com o *status quo* e, a partir disso, exerce novas maneiras de cidadania. A cidade é mais do que um espaço físico, é um cenário onde os artistas podem comunicar suas mensagens e mobilizar formas de pensamento (Ramírez; León, 2024).

A necessidade constante de validação do que é *graffiti* ou não parece estar relacionada com a tipificação do *graffiti* não autorizado e da pichação, enquanto crime com punição prevista na Lei nº 12.408 de 25 de maio de 2011. A lei foi alterada para não criminalizar o *graffiti* realizado com autorização, mas tal criminalização não deveria ter lugar; serve como mais uma ferramenta da criminalização de existências periféricas.

Apesar da posição de Mundano frente a “Operários de Brumadinho”, a diferenciação entre as modalidades de arte ambientada nas ruas parece interessar mais aos pesquisadores do que aos atores, visto que os grafiteiros frequentemente rompem essas fronteiras e atuam na pichação e nos “novos murais” (Simões, 2023, p.32). O termo “novos murais” é a maneira como Simões denomina as pinturas no espaço público, que conversam com a estética do *graffiti,* mas, que são realizadas com autorização e incentivo financeiro. Com relação a esse termo, Simões (2023, p. 80-81) diz que:

> Aquilo que tradicionalmente era mural continua sendo mural, o que era *graffiti* continua sendo *graffiti*, mas surge um terceiro gênero, uma forma híbrida de intervenção artística, que aqui denominamos “novo muralismo”. [...]No caso atual dos “novos murais”, os coletivos e artistas, muitas vezes, articulam-se com agentes do mercado em torno de um discurso de ocupação da cidade pela arte, que carrega consigo uma forte influência velada dos interesses imobiliários.

Essas colocações refletem a complexidade das relações entre *graffiti* e muralismo e seus atores. Mundano é um dos diversos grafiteiros que diversifica suas práticas artísticas, dentro e fora do sistema de arte e do mercado. O mural feito na parte externa de um espaço privado, o Edifício Minerasil, é visível para toda e qualquer pessoa que passar pela edificação e cujas personagens são as representações simbólicas da classe trabalhadora. A sua classificação enquanto *graffiti*, “artivismo”, ou “novo muralismo”, não importa tanto quanto a história que ele está representando. Contudo, o tema que inspirou “Operários de Brumadinho” não é explícito na composição da imagem; é necessário por parte do observador alguns conhecimentos sobre a história desse mural para entender exatamente do que se trata. Apesar de Mundano definir um objetivo que norteia a existência desse mural, a interpretação de toda e qualquer obra de arte é subjetiva e é guiada pelo repertório do observador e os sentimentos que tal obra suscita. A partir do momento em que o trabalho está pronto não há como controlar a interpretação das pessoas a respeito dele. Os modos de percepção do observador para as intervenções urbanas são influenciados pela velocidade da passagem pelo trajeto, pelo repertório cultural do observador e também pela qualidade da interação entre o observador e o mural. Não somente olhar, mas ver de fato o que há na imagem (Simões, 2023, p 42). O tempo e qualidade da observação influenciam a compreensão da temática denunciada, visto que existem pistas que a indicam, como o trabalhador da Vale S.A., a palavra “justiça” escrita nas chaminés — o símbolo da indústria — e a paleta de cores que remetem à terra. Certamente, o esboço do trabalho passou por um processo de autorização, o que pode ocasionar em interferências externas sobre a mensagem. Entretanto, o trabalho apresenta um viés questionador, mesmo com a legitimação institucional que recebeu. Eu

atribuo essa permanência à poética de Mundano, que, independente da linguagem utilizada, tende a ser politizada (Figura 36).

Figura 36 - *Graffiti* feito em Barcelona, Espanha.



Fonte - Mundano, 2026.

3. "*GRAFFITIGRAFISMO* AMAZÔNICO" DE RAIZ CAMPOS E DA ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE NOVO AIRÃO

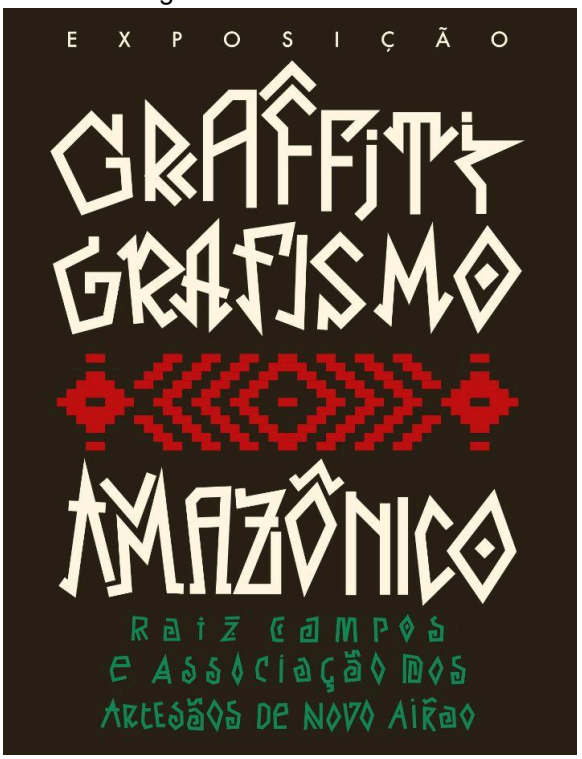
> A artificação coincide com a elevação social, a sofisticação e a maioridade, tanto dos produtores quanto dos consumidores, a individualização da produção e o advento do autor. As obras são avaliadas em termos de critérios objetivos de "beleza", e não somente em termos do prazer subjetivo que proporcionam, e isso forma a base para uma nova experiência nessas esferas: a apreciação estética. (Shapiro; Heinich, 2013, p. 21)

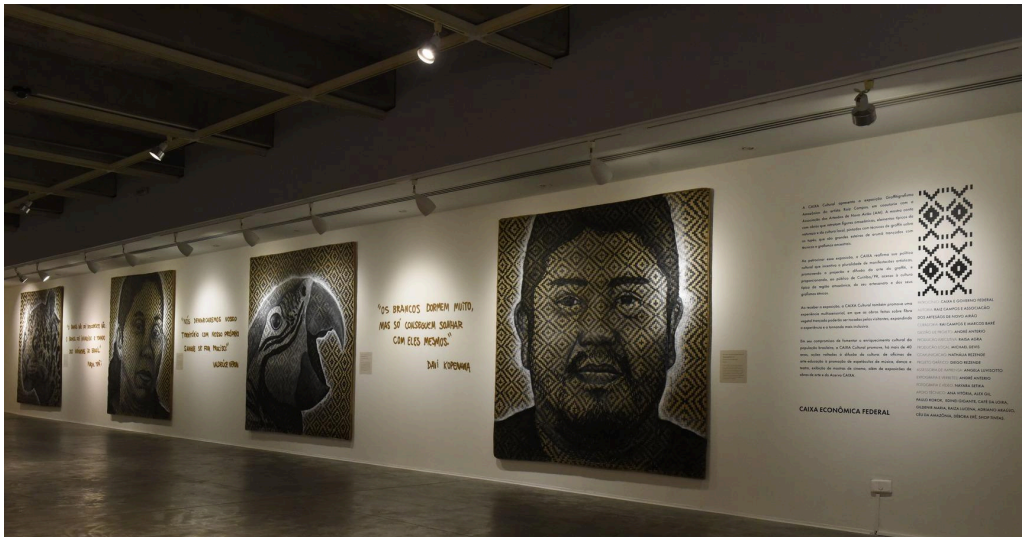
A participação de grafiteiros em exposições de arte não é novidade e pode-se afirmar que está relacionada ao processo de artificação, descrito por Shapiro e Heinich. O "advento do autor" grafiteiro contrapõe o anonimato do *graffiti* de rua; a apreciação estética a partir da beleza dos "*graffitis*" dentro de espaços expositivos também é oposta à sensação de incômodo que os *graffitis* não autorizados, associados ao vandalismo, provocam. Como exemplo disso, o Brooklyn Museum, em Nova York, organizou em 2006 uma exposição que reunia telas de grafiteiros pioneiros da cena nos Estados Unidos como Michael Tracy (vulgo Tracy 168), Sandra Fabara (vulgo Lady Pink), John Matos (vulgo Crash), entre outros (Diallo, 2014). No Brasil não seria diferente: nomes importantes da cena nacional como Os Gêmeos e Celso Gitahy também participaram de exposições. É também o caso da exposição à qual este capítulo será dedicada.

Quando visitei a exposição "*Graffitigrafismo* Amazônico" (Figuras 37 e 38), eu estava no começo do mestrado e percebi que havia encontrado, quase por acidente, algo que eu estava procurando: uma exposição que mesclava a estética do *graffiti* com temáticas socioambientais. Entre os trabalhos abordados nesta dissertação, este foi o único que tive a oportunidade de ver pessoalmente. A visita à exposição me mostrou um horizonte de possibilidades dentro do universo do *graffiti* e a junção do *spray* com o artesanato me cativou instantaneamente. Ela ocorreu entre os dias 15 de maio a 21 de julho de 2024 na CAIXA Cultural de Curitiba e foi feita a partir de uma parceria entre Raiz Campos e a Associação dos Artesãos de Novo Airão (AANA). Neste capítulo, irei apresentar inicialmente os autores da exposição, posteriormente a

exposição, e em seguida, abordar o processo de produção dos trabalhos que a compõem. Também irei tratar da expografia e poética da exposição, e suas implicações políticas, a partir das reivindicações presentes nas pichações.

Figuras 37 e 38 - 37) Material de divulgação da exposição. 38) Visão de parte da exposição. Fotografia de Ricardo Almeida.



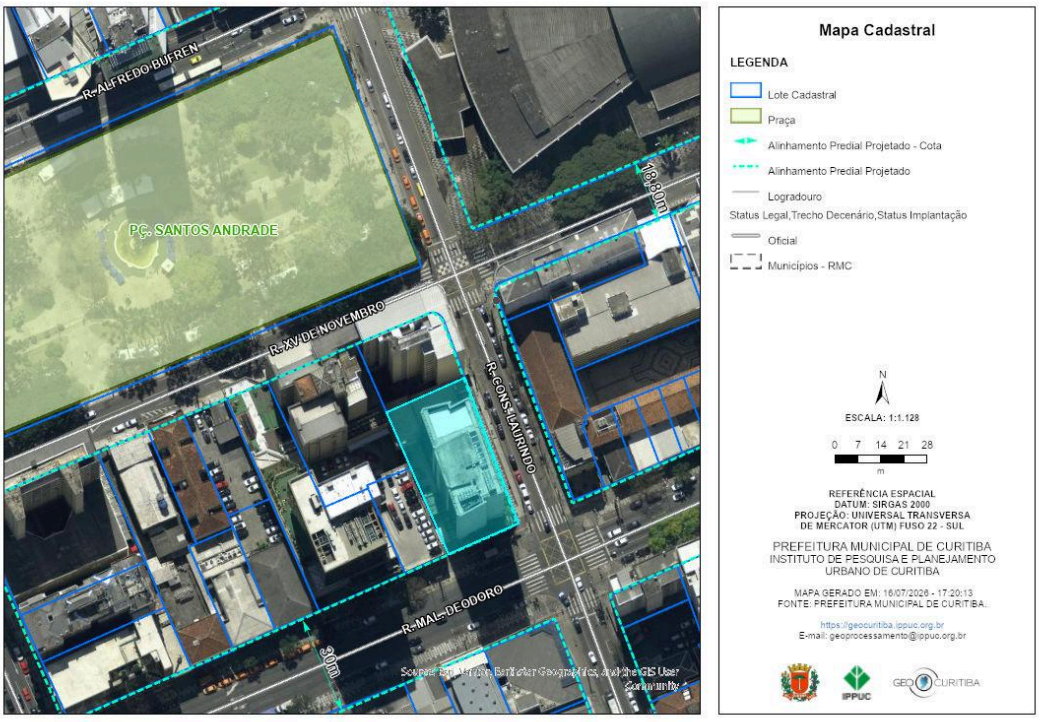


Fontes: 37) Catálogo da exposição, 2024. 38) Almeida, 2024.

Trata-se de uma exposição itinerante; posteriormente à exposição realizada em Curitiba. Ela foi montada novamente na CAIXA Cultural de Fortaleza. Entretanto, nesta dissertação, somente a edição realizada em

Curitiba será abordada. A CAIXA Cultural é um espaço que promove a arte produzida pelos brasileiros através de oficinas, exposições, peças de teatro e apresentações musicais. A unidade de Curitiba foi inaugurada em 2004 e fica localizada na Rua Conselheiro Laurindo, no centro, bem próxima ao Teatro Guaíra, à Praça Santos Andrade (Mapa 5) e ao prédio histórico da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Como de praxe na instituição, a entrada da exposição era gratuita. Apesar da gratuidade, trata-se de um espaço fechado; a exposição não é visível nas ruas. As barreiras arquitetônicas criam barreiras sociais invísiveis, diminuindo a amplitude de observadores, um efeito completamente contraditório ao *graffiti*. A região é repleta de pessoas em situação de rua; algumas inclusive dormem na entrada da CAIXA Cultural, então me pergunto se essas pessoas sequer têm a possibilidade de adentrar nesse espaço.

Mapa 5 - Mapa cadastral. O retângulo azul se refere ao lote onde está a CAIXA Cultural de Curitiba.



Fonte: Prefeitura Municipal de Curitiba, 2026.

Shapiro e Heinich (2013, p. 23) afirmaram que “o grafite está passando por um processo complexo de sustentabilidade, estetização, individualização e legalização à medida que seu status muda progressivamente do vandalismo

para a arte.”. Dentre os trabalhos abordados nesta pesquisa, “*Graffitigrafismo* Amazônico” é o que, no meu ponto de vista, mais se aproxima do processo de artificação descrito por Shapiro e Heinich. As autoras ainda defendem que a dificuldade no transporte de obras de *graffiti* dificulta o processo artificação. Mas a exposição em questão é itinerante, transportável, não é sítio-específica, como os trabalhos anteriores. Além de ser uma exposição realizada em um espaço expositivo fechado, com a possibilidade de transporte, as inscrições feitas sobre tupés são mais semelhantes a telas do que a intervenções urbanas. O tupé é originalmente usado como um tapete residencial, mas nessa exposição sua função foi alterada. As telas, neste caso, são os tupés confeccionados pela Associação dos Artesãos de Novo Airão.

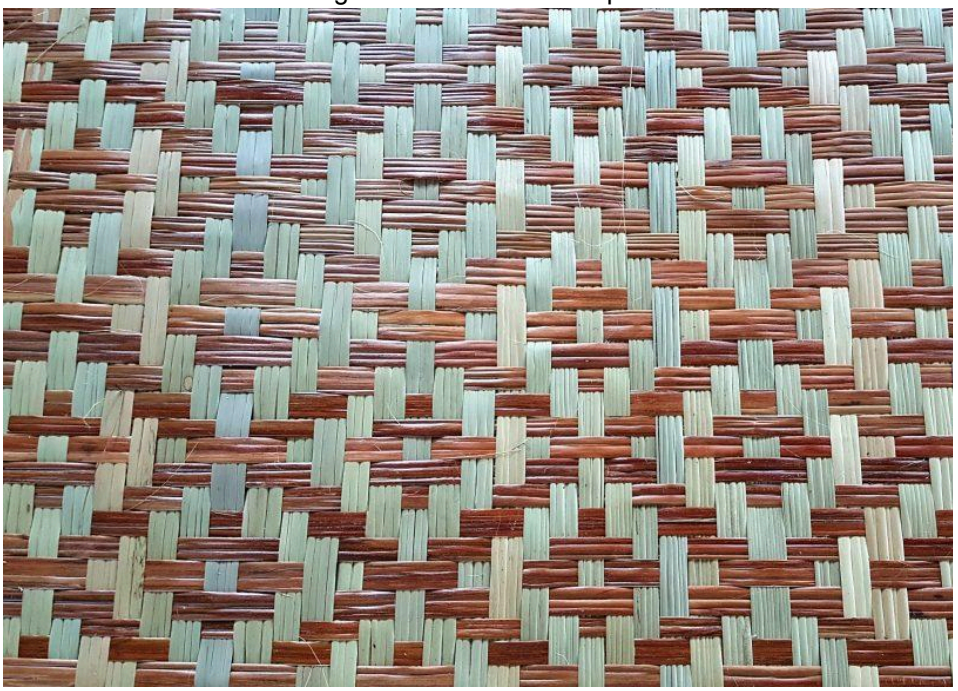
A Associação dos Artesãos de Novo Airão (AANA) foi oficialmente fundada em outubro de 1996. A cidade que nomeia a associação está localizada na sub-bacia do Rio Grande, na margem do Rio Negro, no estado do Amazonas. A fundação da AANA não foi feita de uma maneira orgânica, mas a partir de processos realizados cerca de dois anos antes pela Fundação Vitória Amazônica através do Projeto Fibrarte (Nakazono, 2007). Os processos incluíam cadastramento de artesãos, incentivo à produção, identificação de canais de comercialização, etc. Sobre a fundação da associação, Nakazono (2007, p. 82) afirma, em sua tese, que:

> A formação da AANA ocorreu mais por uma questão burocrática. Nesse período, por volta de 1995, a FVA buscava recursos para a construção da Central de Artesanato da Associação. Junto ao financiador havia prazos para que os recursos obtidos fossem utilizados. Para obtê-los, as artesãs precisavam estar organizadas numa associação formal.

O contato com o trabalho de Dona Percília com a fibra da planta arumã e posterior exposição dos seus artesanatos na Igreja Santo Ângelo foi de extrema importância, visto que a associação foi fundada no entorno de seu núcleo familiar. Dona Percília e suas filhas Alberta e Sônia são apontadas como iniciadoras da produção com finalidade de venda do artesanato de arumã. Foram também as responsáveis por ensinar a técnica aos demais sócios (Auzier, 2017; Ferrugem, 2012). Ainda sobre a fundação, para Auzier

(2017, p. 40) “a AANA foi criada para proporcionar geração de renda e preservação das técnicas tradicionais, visando ainda a inserção em mercados de artesanato”. Atualmente, a associação se organiza a partir de assembleias gerais uma vez ao mês e possui predominância de mulheres na realização dos artesanatos. Os homens normalmente participam da coleta do arumã. Apesar desse padrão, a pesquisadora reitera, em sua dissertação, que também existem homens artesãos no cotidiano da associação (Auzier, 2017). Marcos Baré, um dos integrantes da AANA, é um desses homens que também são artesãos, e desenvolve essas práticas desde criança. Conversei com Marcos[21] e segundo ele, muitas das mulheres que integraram a AANA eram oriundas de situações de violência doméstica e encontraram no artesanato e na associação uma fonte de renda e um espaço seguro. Nos artesanatos produzidos pelos sócios da AANA estão sendo reproduzidos conhecimentos do povo originário da etnia Baré, do Rio Negro. Além dos tupés (Figura 39), são comercializadas luminárias (Figura 40), cestos, colares, chapéus, entre outros, a partir das fibras de arumã (Auzier, 2017; Ferrugem, 2012; Nakazono, 2007).

Figura 39 - Detalhe de tupé.



Fonte - Rede Artesol, 2026.

[21] Inicialmente entrei em contato em junho de 2026 com Marcos a partir de seu perfil do Instagram e prosseguimos a conversa através do Whatsapp. Não fiz uma entrevista formal, tirei dúvidas que foram surgindo a partir do processo de escrita.

Figura 40 - Cestos, luminárias e tupé.



Fonte - Rede Artesol, 2026.

Raí Campos assina seus trabalhos como Raiz, mas também é conhecido como Raiz Campos e é um artista visual e grafiteiro. É nascido na Bahia em 1991, mas criado na Vila do Pitinga, no município Presidente Figueiredo, Amazonas. Cresceu próximo do território do povo Waimiri-Atroari e essa convivência foi determinante na poética de Raiz, apesar de não ser ele mesmo indígena. Raiz atribui ao seu pai seu interesse pelas artes visuais: ele era o pintor responsável pela pintura de escolas, logos e placas da mineradora de Estanho Tabocas do Grupo Paranapanema. Foi através de uma revista de *skate* que Raiz teve contato com o *graffiti* pela primeira vez, o que despertou seu interesse. O *graffiti* é associado de maneira genérica à “selva de pedra”, em oposição ao contexto em que Raiz cresceu, e essa vivência é representada diretamente em suas obras (Oliveira; Soares, 2018; Silva, 2019). Na Figura 41 podemos observar que a pele de Sônia Guajajara é preenchida por grafismos indígenas de maneira semelhante ao que veremos nas obras da exposição “*Graffitigrafismo* Amazônico” mais adiante.

Figura 41 - *Graffiti* feito em Manaus (AM), representando Sônia Guajajara. Imagem postada originalmente no *Instagram* @raiz.campos.



Fonte: Campos, 2021.

Em entrevista ao canal *Arte Fora do Museu* (2021), Raiz diz se sentir incomodado quando surgem problematizações sobre o fato de ser uma pessoa branca pintando, majoritariamente, pessoas indígenas. O artista afirma que essas problematizações normalmente vêm de pessoas que não conhecem sua história, fazendo menção indireta ao fato de que cresceu muito próximo a um território indígena, do povo Waimiri-Atroari. A representação genérica e estereotipada dos povos originários, feita por pessoas sem nenhuma conexão com os mesmos, realmente merece ser questionada, mas não parece ser o caso do trabalho de Raiz. Entretanto, ao analisarmos a Figura 42, a composição pode gerar sim uma confusão no observador sobre o pertencimento étnico-racial de Raiz. Papa-Capim, criado por Maurício de Souza, está segurando o rolo de tinta, como se tivesse acabado de pintar a *tag* de Raiz. É uma composição bem interessante, a apropriação de elementos da cultura pop pelo *graffiti* é canônica. Mas acredito que são escolhas como esta, que misturam a identidade do grafiteiro com a identidade indígena, que sustentam as problematizações que Raiz afirma receber. Pessoalmente, acredito que um grafiteiro branco não precisa apenas pintar outras pessoas

brancas, inclusive acharia questionável. Entendo que Raiz teve vivências comunitárias com povos originários e que isso influenciou a sua vida, não só seu trabalho, daí seu anseio por se aliar à causa indígena.

Figura 42 - *Graffiti* feito na BR-174. Imagem postada originalmente no *Instagram* @raiz.campos.

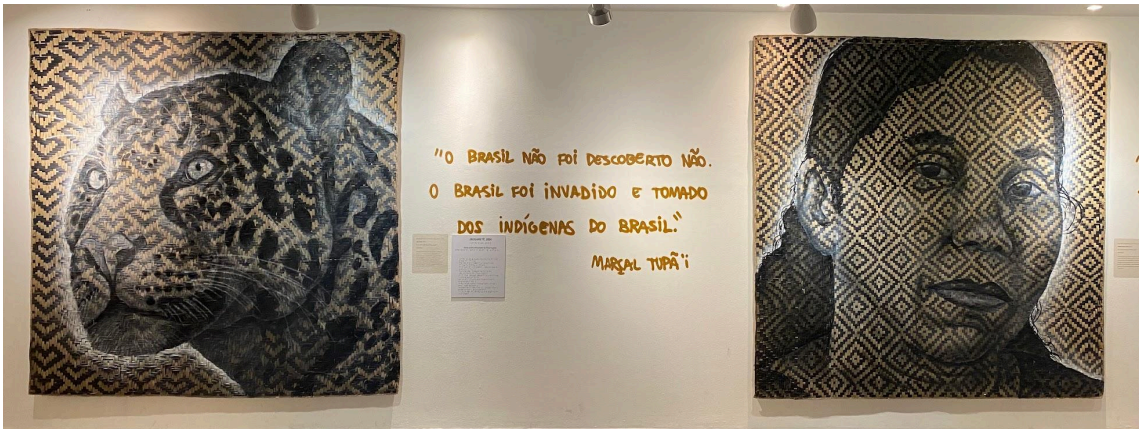


Fonte: Campos, 2025.

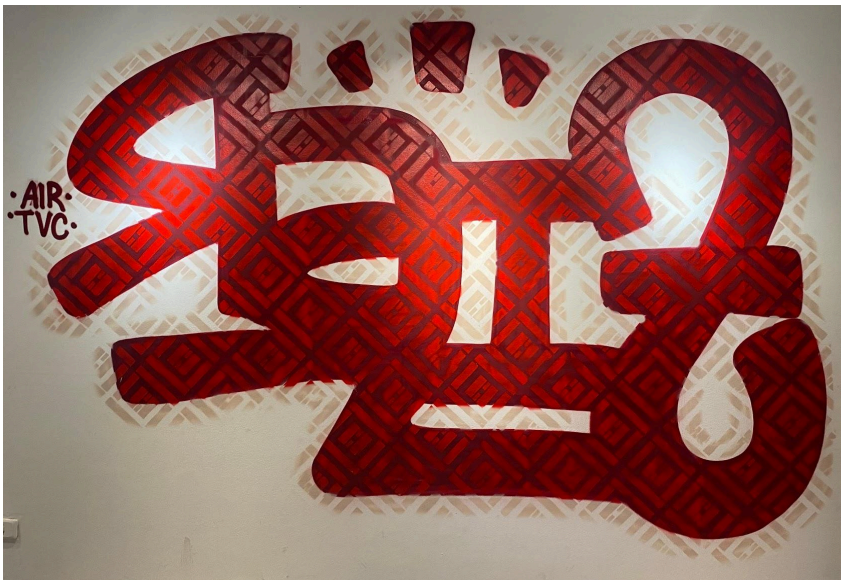
A exposição colaborativa de Raiz Campos e da AANA apresentou um olhar sensível sobre a família representada e uniu esteticamente uma linguagem urbana e periférica com o saber ancestral. Além da presença de Raiz Campos, Marcos Baré estava como representante da AANA na abertura da exposição. Para a exposição os artesãos da AANA confeccionaram oito grandes esteiras, os tupés, feitos a partir de tiras do arumã, sendo o manejo e confecção destes tupés herança viva da etnia indígena Baré. As esteiras são a superfície onde Raiz realiza a intervenção com *spray*, representando pessoas ligadas à comunidade dos artesãos e animais emblemáticos da floresta Amazônica. Entre os tupés, Raiz pichou frases de lideranças indígenas que versam sobre questões socioambientais e colonização (Figura 43). Marcos Baré relatou a mim na conversa que tivemos em junho, pelo Whatsapp, que as frases foram escolhidas por Raiz e sua equipe, não pelos integrantes da AANA.

Apesar disso, Marcos considera que a escolha foi apropriada, pois sentiu que elas se encaixam com a sua realidade. Além dos tupés e das frases pichadas a exposição contava ainda com a instalação “O Aturá e as latas de *spray*” (Figura 44) e a *tag* de Raiz (Figura 45) posicionada próxima à instalação. Também foram realizadas duas oficinas gratuitas no espaço da CAIXA Cultural. “*Stencil* Amazônico: introdução ao *stencil* com moldes baseados em grafismos da etnia Baré” conduzida por Raiz Campos e “Artesanato Baré: introdução ao trançado indígena” conduzida por Marcos Baré. A exposição foi patrocinada pela CAIXA e pelo Governo Federal (CAIXA Notícias, 2024).

Figuras 43, 44 e 45 - 43) Pichação entre os tupés intitulados “Jaguaretê” e “Artesão Johainy Baré”. 44) “O Aturá e as latas de *spray*”. 45) *Tag* de Raiz Campos. Fotografias de Maria Eduarda D. Castanho.







Fontes: Castanho, 2024.

Nos capítulos anteriores foram abordados murais feitos por grafiteiros diretamente no espaço público da cidade, em empenas prediais, visíveis para os transeuntes, em diferentes bairros. A relação com o *graffiti* era mais nítida, ainda que existam tensionamentos, como o fato da pintura desses murais ser autorizada. Já neste capítulo as obras estão inseridas em um espaço expositivo fechado, localizado no centro de Curitiba em uma instituição cultural. A inserção da linguagem do *graffiti* neste espaço gera contradições mais substanciais. Há um consenso que o *graffiti* é um tipo de arte sítio-específico. Segundo Braga (p. 153-154, 2019):

> Diferentemente da escultura ou da pintura que, no geral, podem ser realocadas de lugar sem que a peça individual altere seu valor semântico, o grafite extrai muito de seu significado particular na consideração de seu local de intervenção.

Braga partilha, em sua dissertação, o conceito das valências elaborado por Armando Silva (2014, p. 28-30). Esse conceito foi abordado na introdução da presente pesquisa. Retomando brevemente, as valências são as características que Silva adota para entender se um fenômeno de intervenção urbana pode ser classificado como *graffiti*. Essas características estão relacionadas à marginalidade do discurso, à espontaneidade da prática, ao tempo de execução e de permanência da intervenção na paisagem urbana, ao anonimato e às características materiais da intervenção. A concepção de Silva permite problematizar a relação entre os trabalhos aqui apresentados e o conceito de *graffiti*. Definir o *graffiti* a partir de elementos adotados pela academia pode ser limitador e não é minha intenção descredibilizar os grafiteiros. Apesar disso, compartilho da ideia apresentada por Braga de que o *graffiti* difere da escultura e da pintura por ter uma relação intrínseca com a cidade. A perda dessa relação transforma o que poderia ser reconhecido como *graffiti* em outra coisa; novas possibilidades se apresentam.

A escolha de trazer esta exposição para o debate foi feita a partir da conexão estabelecida entre ela e o *graffiti*, tanto pelo artista quanto pela instituição, a começar pelo título "*Graffitigrafismo* Amazônico", a utilização do *spray* como principal ferramenta do traço e as pichações entre um tupé e outro. A exposição também dialoga com a questão socioambiental, eixo central dos

murais anteriores. Entretanto, a especificidade do local é uma característica primordial do *graffiti*; sendo assim, ao possibilitar o deslocamento das obras a partir da escolha da superfície móvel essa característica é perdida. A sua inserção em um espaço expositivo fechado também contribui para essa descaracterização. Permanece o traço, mas este se transforma em algo diferente do *graffiti* feito nas ruas. Há, aqui, uma espécie de "artificação" do trabalho do grafiteiro.

A escolha de utilizar o tupé como suporte é inovadora, não convencional e marca a poética do artista com a experimentação. A exposição é pautada na ideia de trazer elementos do *graffiti* para uma superfície móvel, neste caso os tupés. Desta maneira eles não possuem relação com a cidade em que estavam sendo expostos. Todavia existe conexão entre a superfície móvel e o que foi nela grafitado, a família da matriarca Alberta Baré, integrantes da Associação de Artesãos do Novo Airão. A tradição é cultivada pela associação e passada entre as famílias que a integram, como é o caso da família de Alberta.

Os tupés são imponentes e todos possuem a mesma dimensão, 200x200cm. São constituídos de uma mescla de fibras da planta arumã com a tonalidade natural e também tingidas. Ao todo, oito tupés estavam expostos e representavam dona Alberta (Figura 46), a matriarca da família e uma das fundadoras da AANA, Marcos, filho de dona Alberta (Figura 47), sua esposa Johainy (Figura 48), os filhos do casal, Maya (Figura 49) e Joaquim (Figura 50), uma arara (Figura 51) e duas onças (Figuras 52 e 53), também chamadas de jaguaretê. Sobre a Figura 53, Marcos compartilhou comigo que o artesão que fez a trama do teçume acabou errando no padrão, e a partir desse erro eles desenvolveram o trançado de coração. Raiz optou por pintar as personagens de maneira a aparentar uma transparência, tornando o suporte parte do preenchimento da imagem, utilizando somente branco e preto. O preto só é sólido em partes muito pontuais do traço. Essa transparência foi uma escolha estética que valorizou o trançado, trazendo textura e uma tonalidade diferente para a imagem.

Figuras 46 e 47 - 46) Artesã Alberta Baré, a Matriarca. 47) Artesão Marcos Baré





Fonte: Catálogo da exposição, 2024.

Figuras 48 e 49 - 48) Artesã Johainy Baré. 49) Nova Geração: Maya Baré.





Fonte: Catálogo da exposição, 2024.

Figuras 50 e 51 - 50) Nova geração: Joaquim Baré. 51) Mensageiro dos Deuses.





Fonte: Catálogo da exposição, 2024.

Figuras 52 e 53 - 52) A rainha da floresta. Figura 53 - Jaguaretê.



Fonte: Catálogo da exposição, 2024.

Marcos relatou que se sentiu muito emocionado ao ver os tupés pintados com seus familiares, afirmando que passou uma história na sua cabeça. O traço da pintura é realista, existe uma intenção de verossimilhança. O realismo aparece com frequência nos murais de Raiz Campos, apesar dele ter trabalhos que fujam desse estilo. Diferentemente de murais anteriores, dessa vez o grafismo indígena que marca a pele das pessoas e seres representados é o trançado de fato, feito pelas artesãs, não uma reprodução desse trançado pela pintura do artista. Em entrevista ao canal *Amazon Sat* (2022), Raiz afirma que tenta sempre fazer uma reprodução mais fiel da pessoa indígena possível, respeitando suas características e feições originais. Nesta entrevista, o artista estava falando sobre sua produção no geral, não sobre a exposição "*Graffitigrafismo* Amazônico"; porém essa fala, de certa maneira, justifica a escolha da pintura realista também nesta exposição. Acredito que o realismo é a maneira como o artista encontrou de não cair em caricaturas. Raiz ainda afirma que pinta o que vive, o que viveu e o que está aprendendo.

O arumã, matéria prima dos tupés, é um nome popular dado a plantas herbáceas do gênero *Ischnosiphon* (Figuras 54 e 55). Algumas espécies podem atingir até 3 metros de altura. Crescem em locais alagados e estão distribuídas desde o rio Orinoco, bacia do rio Negro e ao longo do rio Amazonas. Não é somente o povo Baré que utiliza o arumã como matéria prima; outros povos também o fazem, como o povo Baniwa. Cada qual possui técnicas artesanais e grafismos próprios, entretanto a demanda por artesanatos carregados de padrões fez com que os povos do Rio Negro compartilhassem esses padrões nos objetos com finalidade de venda. No início das atividades da AANA a planta era coletada em uma área definida como Estação Ecológica, no arquipélago de Anavilhanas. Trata-se de uma das classificações mais restritivas dentre as Unidades de Conservação, o que desencadeou complicações para os artesãos perante o IBAMA, já que não seria permitida a coleta de arumã na região. Então, em 2003 um acordo foi estabelecido e a coleta foi direcionada para uma área fora dessa Estação Ecológica. A coleta que anteriormente era feita de maneira informal, junto com a prática da pesca pelas famílias, passou a ser regulamentada, criando

hierarquias que não existiam anteriormente (Auzier, 2017; Ferrugem, 2012; Nakazono, 2007).

Figuras 54 e 55 - Espécimes do Gênero *Ischnosiphon*, Novo Airão, Amazonas. Fotografias de Johainy Baré.



Fonte: Baré, 2026.

A Fundação Vitória Amazônica e a Associação dos Artesãos de Novo Airão produziram uma cartilha, intitulada “Fibras vegetais para artesanato: técnicas de produção de fibras de arumã, cipó ambé e tucumã” (2003). Com fins de registro e divulgação das técnicas utilizadas para produção dos artesanatos, esse material detalha técnicas utilizadas na AANA de maneira geral e as possibilidades são múltiplas. Segundo a cartilha, a escolha da planta para extração leva em consideração características como a cor (o talo do arumã precisa estar verde), uma quantidade mínima de folhas, a altura (idealmente plantas altas e mais robustas) e também a flexibilidade da planta, que não pode estar demasiadamente rígida. As plantas utilizadas podem ser diferentes tipos de arumãs, chamadas de “arumã membeca”, “arumã canela” e “arumã de terra firme”, mas os tupés são produzidos a partir do arumã membeca. Após a extração e transporte (Figura 56 e 57) os talos de arumã são estocados em igarapé, rio ou tanque com água corrente, pois dessa maneira são conservados por até três meses. O próximo passo é a produção das fibras

a partir dos talos da planta. A artesã ou artesão retira as plantas da água onde estavam estocadas, as lava e padroniza seu tamanho e formato. Em seguida a planta é raspada, processo que retira a casca presente no talo do arumã. É a raspagem que possibilita o tingimento, então as que não serão tingidas não serão raspadas. A raspagem é feita com as costas da faca para evitar o risco de cortar o talo ocasionando rupturas nas fibras. Após a raspagem, os talos são novamente lavados e só podem ser tingidos quando secarem por completo (FVA, 2003).

Figuras 56 e 57 - 56) Coleta do arumã. 57) Marcos Baré carregando os talos da planta.





Fontes: 56) Fundação Vitória Amazônica, 2016. 57) AANA, 2026.

As técnicas utilizadas para tingir são inúmeras, a depender da cor almejada. Segundo a cartilha, para colorir o arumã membeca são utilizados pigmentos e fixadores naturais, também retirados das plantas da região, como ingá xixica, goiaba-de-anta, urucum, castanheira e crajiru. O óleo de ingá xixica é utilizado como fixador e é incolor, já a resina da goiaba-de-anta é avermelhada mas também é utilizada como fixadora nos tingimentos feitos com urucum. As artesãs e artesãos utilizam tanto a semente de urucum vermelha quanto a amarela para produzir os pigmentos. No caso da castanheira o pigmento é extraído da casca da planta e a depender do processo pode gerar pigmento azul ou preto. O pigmento do crajiru é obtido através das folhas, que são piladas e fervidas em água. As fibras tingidas com crajiru ficam vermelhas ou arroxeadas. Há ainda o tingimento feito com carvão, que é amassado e misturado com os fixadores de ingá xixica ou goiaba-de-anta. Depois de tingidos e secos, os talos são cortados no sentimento do crescimento para

retirar as fibras, em um processo chamado “destalagem”. As artesãs e artesãos então retiraram os resquícios da parte interior da planta que ficaram nas fibras. As fibras são postas ao sol para secar e quando secas são estocadas. Após esses diversos processos a fibra é enfim tecida em diversas tramas e padrões. Quando terminam a tecelagem (Figura 58), o tupé tem seu tamanho conferido, padronizado e arrematado. O processo todo leva vários dias e a periodicidade varia de acordo com suas necessidades econômicas, disponibilidade da artesã e demanda de compra (FVA, 2003; Nakazono, 2007). Marcos Baré afirmou que as resinas utilizadas para o tingimento dos tupés da exposição foram extraídas da goiaba-de-anta e do urucum.

Figura 58 - Artesã trançando a fibra do arumã.



Fonte: Fundação Vitória Amazônica, 2016.

Com os tupés prontos, Raiz os comprou e realizou suas intervenções ao que aparenta ser pelo método *free hand* com *spray*, sendo o traço inicial feito em branco (Figura 59). Segundo Marcos Baré, Raiz conheceu a AANA e seus integrantes, apresentou o projeto da exposição e eles abraçaram a ideia. O único material que encontrei que documentasse o processo de pintura foi um *story* postado no perfil de Raiz no *Instagram*[22]. As redes sociais ocupam um local privilegiado na divulgação dos grafiteiros, sendo a maneira mais fácil de

[22]Apesar de ampliarem a divulgação dos trabalhos dos grafiteiros, as redes sociais também apresentam uma faceta negativa. Atualmente todo conteúdo postado nas redes sociais da Meta (como *Instagram*, *Facebook* e *Threads*), além de conversas privadas, é utilizado para o treinamento da inteligência artificial de propriedade da empresa.

encontrar imagens de seus trabalhos. Não foram encontrados outros registros que confirmem a metodologia utilizada pelo artista, tampouco o mesmo respondeu ao contato.

Figura 59 - Print de *story* postado no perfil de Raiz Campos no *Instagram*.



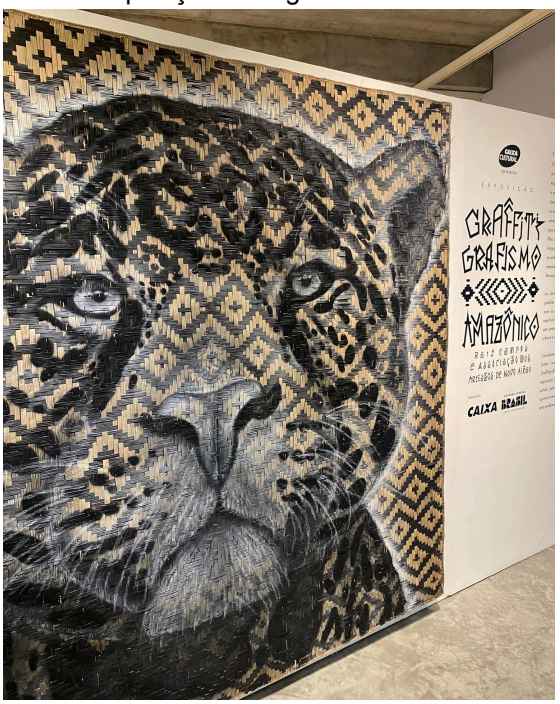
Fonte: Campos, 2024.

3.1. EXPOGRAFIA, CENOGRAFIA E SIMBOLOGIA DA EXPOSIÇÃO

Diversas são as possibilidades de montagem e expografia de uma exposição. Considerando que o espaço expositivo da CAIXA Cultural possui as características do “cubo branco”, a exposição “*Graffitigrafismo* Amazônico” apresentou escolhas muito interessantes sobre a ocupação daquele espaço. O cubo branco é a expressão usada por O’Doherty (2002, p. 4) que denomina as galerias e museus sem sombras, brancas, limpas e artificiais. No interior do cubo branco “o mundo exterior não deve entrar [...]. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz” (Op. cit., 2004, p. 4). Tais escolhas de montagem e instalação serão tratadas adiante e, posteriormente, apresentarei

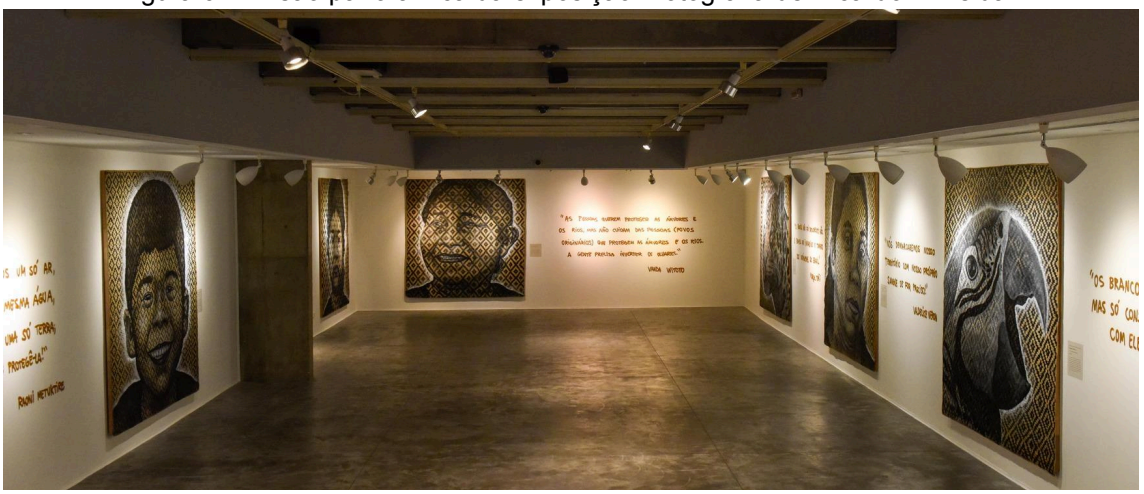
o contexto da cidade de Curitiba, em que a exposição ocorreu. A curadoria da exposição é assinada pelos próprios artistas envolvidos, Raiz Campos e Marcos Baré. A expografia é assinada por André Anterio. Ao lado de cada obra encontrava-se uma etiqueta informando a autoria, título, materiais utilizados, dimensões e ano de criação, além de um texto de apresentação sobre as personagens retratadas e o contexto em que estão inseridas. A versão dessas informações em braile estava disponível em uma etiqueta ao lado. O texto ao lado dos tupés contava uma história sobre cada uma das pessoas e também dos outros seres vivos representados, adicionando uma camada de sensibilidade a mais para a exposição. O texto contextualiza os autores, é partir dele que aqueles retratos deixam de ser faces desconhecidas pintadas sobre uma superfície. Logo na entrada da sala expositiva fui recepcionada pela obra “A Rainha da Floresta” (Figura 60) ao lado do texto de apresentação escrito por Lilian Silvia Simões. O impacto causado é imediato: o tupé na entrada aguça a curiosidade perante a exposição, visto que do lado de fora não era possível visualizar mais nada. Ao adentrar a exposição, o caminho percorrido pelo lado direito da sala até o lado esquerdo era intercalado entre um tupé e uma frase pichada (Figura 61).

Figura 60 - Entrada da exposição. Fotografia de Maria Eduarda D. Castanho.



Fonte: Castanho, 2024.

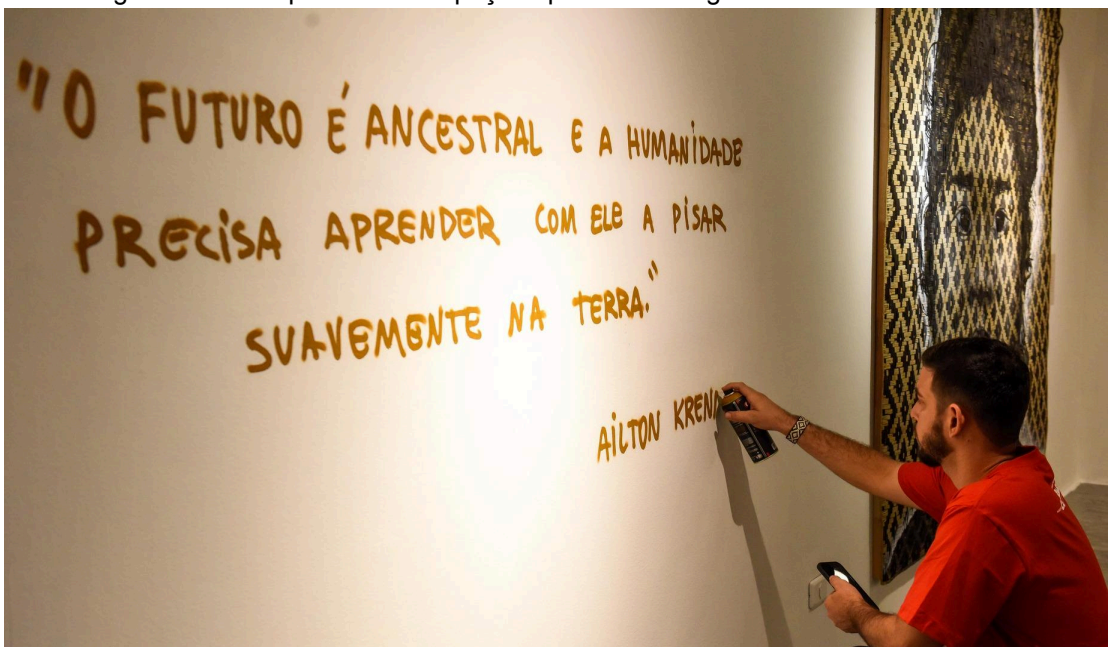
Figura 61 - Visão panorâmica da exposição. Fotografia de Ricardo Almeida.



Fonte: Almeida, 2024.

Ao final encontrava-se a *tag* de Raiz Campos grafitada na parede ao lado da instalação “O aturá e as latas de *spray*”. O aturá é uma cesta de fibra natural de importância para atividades cotidianas de diversos indígenas. As latas de *spray* no interior deste aturá representam uma atividade cotidiana de importância para Raiz. Essa disposição passava a impressão de que havia uma presença invisível, a do grafiteiro, que teria percorrido aquele caminho, pichando as paredes e deixando sua marca naquele espaço (Figura 62).

Figura 62 - Raiz pichando o espaço expositivo. Fotografia de Ricardo Almeida.



Fonte: Almeida, 2024.

Por meio de exposições, os museus e outras instituições culturais se comunicam com o público visitante e é através da expografia que essa comunicação é construída. Para Cohen (2015, p. 2) a expografia "limita-se à relação do trabalho com espaço na função do significado essencial do museu: comunicar". Complementarmente acrescento a visão de Gonçalves (2004, p. 32), que afirma:

> Quando as exposições são pensadas como meios de comunicação entre o público e a arte, a conjuntura cultural influi diretamente na compreensão da mensagem. Raras vezes o objeto, em si mesmo, é suficiente para remeter imediatamente os visitantes aos valores trabalhados na exposição. Relações precisam ser estabelecidas pelo público para se chegar a uma compreensão da mostra.

A exposição, entre outras coisas, me convidou a experimentar o sentimento de comunidade e coletividade. Nesse sentido, a presença das onças e da arara ampliam o conceito de comunidade para os visitantes da exposição: estes seres também estão em lugar de destaque. Essa relação entre a arte, cultura originária e "natureza" se dá também a partir do enfrentamento da lógica antropocêntrica do ser humano como separado do meio ambiente. A partir de suas cosmologias os povos indígenas aldeados evidenciam "relações de produção do espaço outras que não excluem as florestas; pelo contrário, entendem, por meio de seus conhecimentos milenarmente construídos, que as vidas, são expressões de modos de existir na interdependência" (Katuta, 2021, p. 200). E a presença das onças e da arara nos tupés é um lembrete dessa interdependência.

O modelo de sala expositiva adotado pela CAIXA Cultural é proveniente do "cubo branco". O espaço é amplo, possui piso de concreto queimado, paredes brancas e iluminação horizontal, que possibilita o direcionamento de luz para o que ali estiver exposto. A arquitetura pretende-se neutra diante das exposições: a ideia é que não existam interferências entre o espaço expositivo e as obras expostas. Como afirma O'Doherty (2002, p. 3), "a obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma". Mas existe neutralidade possível? Para Simões, não (2019, p. 63):

> Não há neutralidade possível ao se falar, escrever, montar ou pensar sobre _ ou com _ exposições. Desde os cômodos dos palácios e

> ambientes sacros, passando por museus, salões, cubos brancos; sempre se escolhe, se seleciona, se recorta, se organiza e se produzem sentidos. Alguns apreensíveis, outros não. Sentidos que vêm da continuidade ou nascem do choque entre as proposições reunidas.

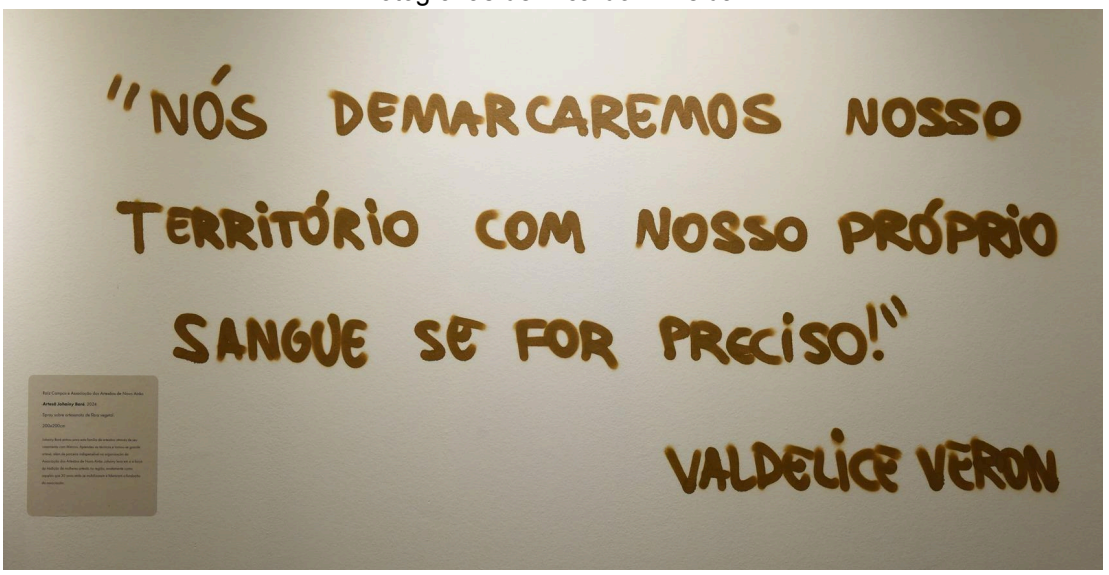
Em concordância com Simões, também não vejo a possibilidade de neutralidade em espaços dotados de escolhas. Entretanto, através do cubo branco a neutralidade é almejada. A quebra é feita sutilmente nesta exposição. O cubo continua branco, mas com algumas intervenções coloridas diretas sobre as paredes; as frases pichadas em dourado e a *tag* grafitada em vermelho tensionando a ideia de que o espaço não deve interferir na contemplação das obras. Neste caso, tais intervenções fazem parte da expografia e contam uma história. A parede torna-se "participante da arte, em vez de suporte passivo para ela" (O'Doherty, 2002, p. 23). As pichações nas paredes ressaltam uma visão crítica acerca da temática e fortalece a cena já mencionada de que aquele caminho foi percorrido pelo grafiteiro. Ao falar sobre a montagem das exposições, Lisbeth Rebollo Gonçalves utiliza o termo "cenografia" e explica que (2004, p. 37):

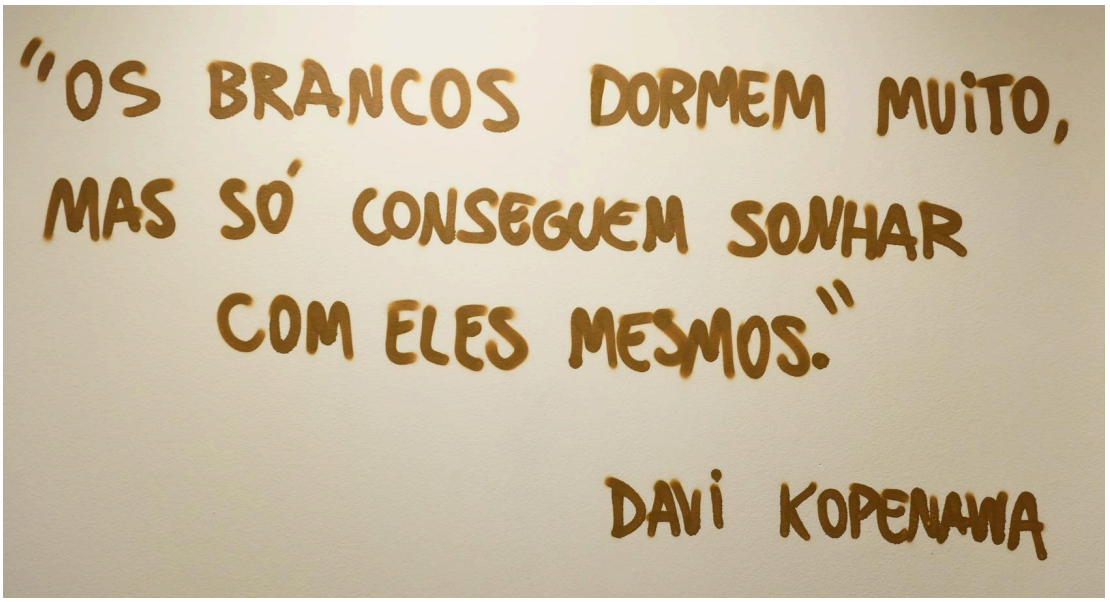
> O conceito de "cenografia", aqui aplicado à exposição de arte é entendido, portanto, como o modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação "narrativa", uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante.

Observo essa exposição à luz desse conceito e vejo recursos cenográficos sendo utilizados para reforçar uma posição. Escolher pichar frases diretamente nas paredes do espaço expositivo tensiona as convenções de montagem das exposições de arte. O conteúdo das frases é de revolta, e denunciam o genocídio indígena e a exploração da terra (e consequentemente de quem depende dela), advindas da colonização e desenvolvimento do capitalismo no Brasil (Figuras 63, 64, 65, 66 e 67). A escolha de ocupar o espaço entre as obras com frases pichadas de lideranças indígenas é um ato de posicionamento da narrativa contada através da exposição. A exposição não possui significado único e universal: a pessoa que a observa é capaz de

extrair múltiplos significados a partir de sua bagagem cultural e sensibilidade estética. Entretanto, essas frases guiam nossa mente para reflexões que os artistas gostariam de salientar perante o público visitante. Posicionar a instalação “O aturá e as latas de *spray*” ao lado da *tag* de Raiz é construir uma cena que demarca a presença do grafiteiro naquele local. Além disso, as frases pichadas tentam aproximar a exposição da cultura do *graffiti*, embora sejam uma espécie de encenação. Pichar dentro de uma instituição cultural com a segurança que a autorização e remuneração acarretam não equivale à *pixação*, que é transgressora e nega a validação do sistema da arte.

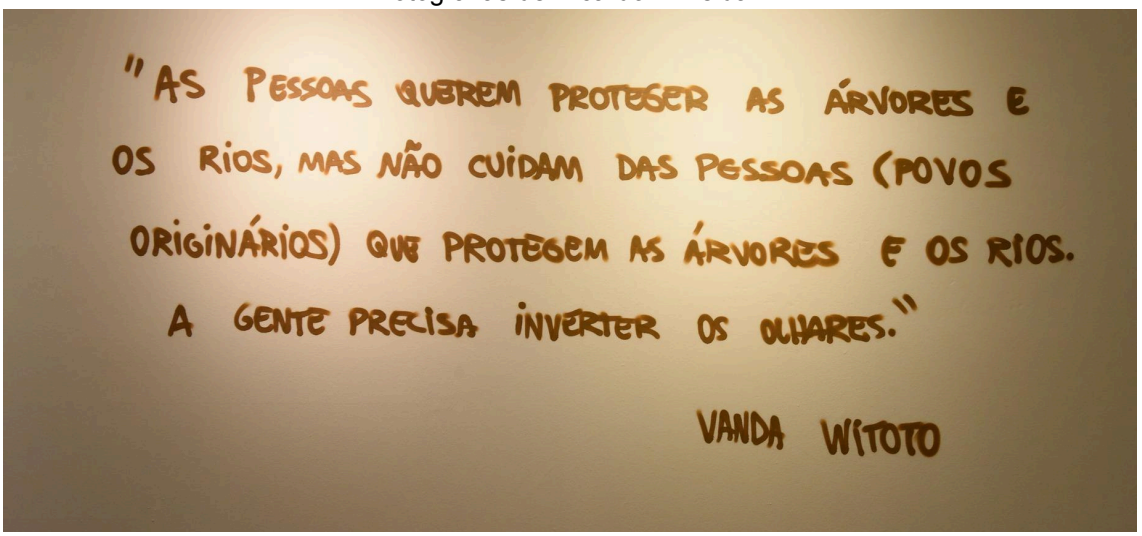
Figuras 63 e 64 - Fotografias das frases pichadas nas paredes do espaço expositivo. Fotografias de Ricardo Almeida.

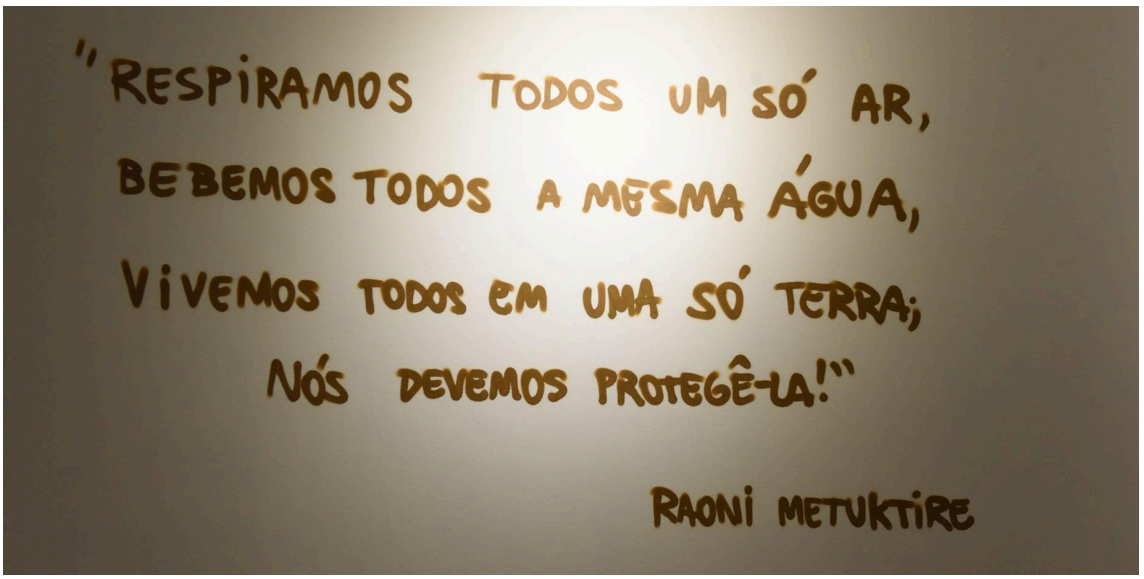


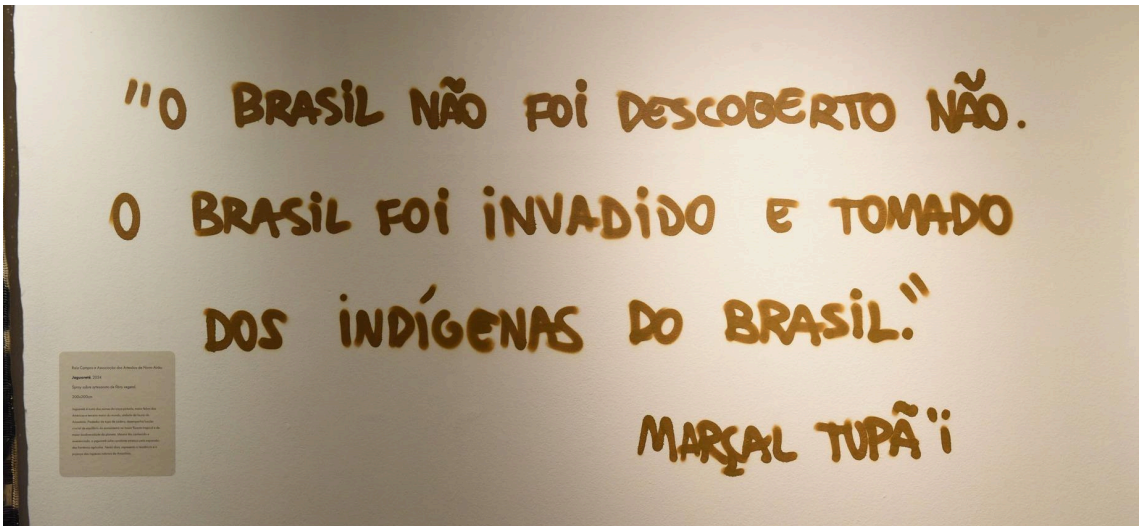


Fonte: Almeida, 2024.

Figuras 65, 66 e 67 - Fotografias das frases pichadas nas paredes do espaço expositivo. Fotografias de Ricardo Almeida.







Fonte: Almeida, 2024.

"*Graffitigrafismo* Amazônico" atrai pessoas interessadas no universo do *graffiti* e na produção artesanal indígena e expõe a visão crítica dos seus autores. Concomitantemente, posiciona a instituição num local de apoio a expressões culturais historicamente marginalizadas, tendência observada nas instituições de arte brasileiras nos últimos anos. Simões (2019, p. 81) sintetiza essa tendência ao afirmar que:

> Nesse sentido, ao nos voltarmos para exposições que tomam temas concernentes a pautas sociais, estamos nos relacionando, simultaneamente, com a emergência da discussão sobre as formas diversas de existência e com a demanda de um mercado regulador daquilo que será exibido e narrado.
> Sem dúvida, essas ações são indispensáveis, mas não podem ser pensadas fora de um espaço que associa os movimentos sociais a um mercado que assimila demandas e as adota como estratégias de visibilidade para instituições que, enquanto marcas, precisam se impor em um competitivo cenário cultural e sistêmico da arte contemporânea.

O posicionamento que a CAIXA Cultural almeja nesse contexto da arte contemporânea se torna mais interessante quando levamos em consideração a cidade sede da exposição. Segundo dados do Censo Demográfico de 2022, a população estimada da cidade é de 1.773.718 pessoas, composta majoritariamente por mulheres (936.700 pessoas). Com relação à autodeclaração de "cor ou raça" do último censo, 1.320.252 pessoas se autodeclararam brancas; 355.834 pardas; 71.948 pretas; 23.635 amarelas e apenas 1.976 autodeclaradas indígenas (IBGE, 2026). Com relação aos povos indígenas, além dos autodeclarados no critério de "raça e cor", o IBGE também pergunta se a pessoa se considera indígena. Nesse critério, mais 327 pessoas se consideram indígenas, contabilizando um total de 2.303 pessoas indígenas no município[23], todas vivendo fora de Terras Indígenas (IBGE, 2026). O PIB *per capita* da cidade, em 2023, foi de R$ 67.691,39. A média de salário dos trabalhadores formais é de 3,6 salários mínimos, mas cerca de 26,9% da população tem um rendimento de até meio salário mínimo (IBGE, 2026).

Curitiba se apresenta como uma terra onde os povos, principalmente os descendentes de europeus, "vivem harmoniosamente" (resquícios do mito da

[23] Não encontrei registros que detalhem quais foram as autodeclarações no quesito "raça ou cor" dessas 327 pessoas.

democracia racial). A cidade possui diversas praças e monumentos em homenagem à imigração europeia, mas as praças e monumentos em homenagem às populações originárias e da diáspora africana são minoritárias, quase irrisórias (Moraes; Souza, 1999). O apagamento de indígenas e negros nos espaços de memória da cidade são um sintoma de um problema histórico na região sul do país. Para Moraes e Souza (1999, p. 9), há uma disputa entre os estados do sul do país sobre qual seria o mais branco e europeizado e destacam: “Um sintoma da maneira como estes estados percebem-se em relação ao restante do país é observável no, sempre incipiente, movimento separatista que tem por lema ‘o Sul é o meu país’.” (Figura 68). Segundo Vieira (2012, p. 237), o não reconhecimento de negros, indígenas, quilombolas, povos ciganos, entre outros grupos marginalizados, “no espaço implica em violências físicas e simbólicas”.

Figura 68 - Integrantes do movimento inconstitucional “O sul é meu país” em protesto.



Fonte: O sul é meu país, 2022.

A imigração europeia foi estimulada por uma série de fatores e encontrou a aderência dos europeus por conta das dificuldades econômicas e trabalhistas da Europa. A necessidade de substituição da mão de obra escravizada por trabalhadores não escravizados foi um ponto-chave para estimular a imigração; as pessoas escravizadas libertas enfrentavam dificuldades de se inserir no mercado de trabalho formal. Mas não poderia ser qualquer imigrante, a questão racial foi levada em consideração, as políticas

eugenistas visavam “embranquecer” a população que residia no Brasil (Dezordi, 2013). A alta população de descendentes de europeus na região, em decorrência dessa imigração, é utilizada (muitas vezes indiretamente) para reforçar uma suposta superioridade racial sulista em relação às outras regiões do país, que seria materializada nos indicadores de desenvolvimento local. “Terra de quem trabalha” foi o lema utilizado pela gestão do estado do Paraná a partir de 2019 e recentemente foi atualizado para “Terra de quem trabalha e cuida”. A associação entre “progresso” e imigração europeia é recorrente e segundo Dennison de Oliveira (2000, p. 56), “esse esforço de celebração dos valores das etnias mencionadas continua rendendo lucros, haja vista a sua importância na veiculação da imagem da cidade como "europeia", de "primeiro mundo" etc.”. O racismo foi um dos motivadores dessa imigração e a partir dela o discurso de superioridade da região reforça estereótipos raciais. A presença negra e indígena no sul é apagada, reforçando a narrativa criada sobre a região ao mesmo tempo que criando outras narrativas sobre as outras regiões do país.

Não há como mensurar o impacto concreto que essa exposição teve na população que teve acesso a essa exposição, tampouco é a proposta desta pesquisa. Entretanto, dentro do contexto apresentado, fica evidente a importância simbólica de exposições como essa, que valorizam o trabalho de pessoas não brancas e de outras regiões do país, fora do eixo Rio-São Paulo. Pessoalmente, visitar essa exposição foi especial; fiquei muito tocada e a partir dessa visita decidi integrá-la na minha pesquisa. Ocupar espaços institucionais que foram historicamente negados para pessoas não brancas e periféricas pode ser uma estratégia para tensionar esses espaços e comunicar anseios coletivos. É sobre imaginar novas possibilidades de existência e encarar o potencial transformador e coletivo da arte. Para Maldonado-Torres (2017, p.27):

> Afirmar a arte como território de re-existência seria, nesse sentido, uma forma não de substituir, mas de expandir, a reivindicação de território e de uma corporeidade descolonizada. Ou seja, não se trataria de reivindicar a arte como território, renunciando à reivindicação de territórios e à expressão de corpos considerados problemáticos ou patológicos, mas sim de reivindicar a arte como uma esfera (não puramente estética) de re-existência que pode ser concebida como um território (de e para a descolonização) que

> contribui para a luta por territórios e pela expressão corporal em todas as suas dimensões [...]. Mas tudo isso significa que a afirmação da arte como um território de re-existência envolve necessariamente tanto a descolonização da arte quanto sua conexão com outras formas de descolonização[24].

A defesa da arte como território simbólico de resistência, autonomia e protesto permeia essa pesquisa como um todo. Para mim e em concordância com o autor, esse potencial de reivindicação da arte é elevado quando associado a outras maneiras de reivindicação, outras formas de luta, como organização coletiva a partir de movimentos sociais. A problematização acerca dos limites que a representatividade dentro do sistema de artes possui é complexa, extensa e daria um tema para outra pesquisa. Portanto, não será o foco desta pesquisa dada as limitações de investigação de recorte temático, entretanto, gostaria de salientar a ciência acerca desta questão.

3.2. RAÍZES ENTRELAÇADAS

> O indígena faz muito mais esforço para entender o Brasil, do que o Brasil para entender os indígenas. E nisso quem perde é o próprio Brasil, porque cada vez mais os indígenas se articulam para dominar esses instrumentos a fim de manter sua tradição. [...] Então, no fundo, quando falo para vocês, com um instrumento que não é meu, uma língua que não é minha, em um lugar que não é meu, meu intuito é trazer a mensagem de um povo ancestral, um povo tradicional. Com isso eu atualizado a memória, não é? Quer dizer, é uma forma de se comunicar com a sociedade brasileira (Munduruku, 2023, p. 92).

Essa fala de Daniel Munduruku foi transcrita por Denilson Baniwa no livro “Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação” e elucida um dos esforços exercidos pelos povos originários na defesa de suas

[24] Tradução própria. Texto original: “Afirmar el arte como territorio de re-existencia sería en este sentido una forma, no de reemplazar, sino de expandir el reclamo por el territorio y por una corporalidad descolonizada. Es decir, no se trataría de reclamar el arte como territorio mientras se cede el reclamo por el territorio y por la expresión de corporalidades consideradas como problemáticas o patológicas, sino de reclamar el arte como esfera (no puramente estética) de re-existencia que puede concebirse como territorio (de y para la descolonización) y que contribuye en la lucha por los territorios y por la expresión corporal en todas sus dimensiones [...]. Pero todo esto significa que la afirmación del arte como territorio de re-existencia envuelve necesariamente tanto la descolonización del arte como la vinculación con otras formas de descolonización.”

tradições. A fala se relaciona com o atual movimento realizado por artistas indígenas que estão se inserindo no sistema de arte e utilizando dos instrumentos artísticos para se comunicar com a sociedade brasileira e explicitar demandas coletivas de seus povos. Em "*Graffitigrafismo* Amazônico" a tradição do trançado alia-se à linguagem do *graffiti* e pauta a defesa dos direitos dos povos originários. Além disso, as pichações, com as frases de lideranças indígenas, presentes na exposição, me levaram a pensar sobre as desigualdades socioambientais enfrentadas pelos povos indígenas no Brasil e também suas reivindicações políticas. Frases como "Nós demarcaremos nosso território como nosso próprio sangue se for preciso", de Valdelice Verón, e "O Brasil não foi descoberto não. O Brasil foi invadido e tomado dos indígenas do Brasil", de Marçal Tupã'i, e outras que foram pichadas, servirão como norte para esta subseção.

Jaider Esbell (2018) _ um dos articuladores do conceito de Arte Indígena Contemporânea (AIC) _ pontuou que ao falar de Arte Indígena Contemporânea é primordial falar dos indígenas e o seu direito à terra e à vida. Para ele, a AIC possuía um enorme potencial de comunicar as realidades indígenas, seja através das cosmologias ou via denúncias. Tal classificação não possui aderência à exposição em questão, pois ela foi feita em colaboração com um artista não indígena. Todavia, a família de dona Alberta é também autora da exposição, logo indígenas do povo Baré são autores dela, fazendo-se primordial falar sobre os mesmos.

A população de indígenas da etnia Baré residente no Brasil estimada pelo Censo foi de 35.218 pessoas (IBGE, 2023; IBGE, 2025). O povo Baré situa-se em maioria na região do alto e médio Rio Negro, reigão habitada há pelo menos 3.000 anos, no estado do Amazonas (BR), e nos países Venezuela e Colômbia. Seus ancestrais eram pescadores coletores e saíram do baixo Rio Negro para fugir de massacres realizados por colonizadores europeus (Gourevitch, 2011). A partir do processo de colonização na região os povos foram retirados de suas aldeias de origens e levados para aldeias de catequização onde a língua Nheengatu era ensinado pelos padres jesuítas e carmelitas. Aos poucos os indígenas do povo Baré foram deixando de falar sua

língua materna, o Baré, da família Arawak e aderindo ao Nheengatu. Posteriormente, em meados do século XVIII, o ensino de Nheengatu (e de qualquer língua indígena) foi proibido e o ensino do português forçado (Lima; Martins; Pedrosa, 2019).

Para Luciano (2022, p. 325-326) “toda língua se estrutura como expressão, representação e significação das concepções do mundo, da vida e do homem da respectiva comunidade linguística a partir de suas experiências históricas de vida.”. A língua carrega as marcas culturais de um povo e o apagamento cultural é uma das diversas estratégias violentas utilizadas na colonização. Luciano (2022, p. 326) ainda complementa afirmando que “a perda de uma língua por um povo indígena afeta a relação deste povo com a natureza e com o cosmo, resultando em quebra ou redução de conectividade entre os seres.” A etnia já foi considerada extinta no Brasil, mas com o passar dos anos reapareceu, pois mais pessoas passaram a reivindicar sua ancestralidade Baré, a partir do processo de retomada (Gourevitch, 2011). Essa retomada da sua identidade e cultura está presente simbolicamente na exposição em questão. As pessoas representadas nos tupés, os familiares de dona Alberta, não são meros totens, são parte fundamental para a execução daqueles trabalhos; sem os tupés, a exposição seria completamente descaracterizada. São pessoas que reivindicaram sua identidade e colocaram ela em destaque dentro de um sistema que tentou apagá-las. Segundo Marcos Baré, a exposição “*Graffitigrafismo* Amazônico” ajudou a impulsionar a visibilidade da associação. A partir do seu trabalho enquanto artesão, ele afirma também que conheceu lugares que ele jamais imaginou conhecer. Ele se emociona ao relatar essa situação para mim; diz que o preconceito é muito forte, que já ouviu ofensas muito pesadas e que artesanato ajuda o indígena a se identificar. Mas não só o indígena: Marcos disse que “o homem branco também consegue se conectar, ele consegue se ver com aquele trançado, ele consegue se ver com aquela trama. Ao tocar ele tá tocando ali em história, ancestralidade, se conectando, respeitando a natureza”. Ele termina o relato reiterando que tudo o que ele sabe veio de sua avó, que o artesanato se

conecta com ele também através da espiritualidade e que ele deixa o legado dele através dessa prática ancestral.

Com relação ao município de Novo Airão, cidade de origem da AANA, as pessoas indígenas correspondem a cerca de 30,90% dos habitantes, com registro de 31 etnias e 16 línguas indígenas faladas em domicílio. A maior parte das pessoas autodeclaradas indígenas de Novo Airão, cerca de 76,99%, reside fora de terras indígenas (IBGE, 2026). É importante destacar que o Brasil possui, atualmente, 391 etnias indígenas, o que demonstra a diversidade presente neste território (IBGE, 2026). Tal fato elucida o óbvio: os povos originários não são um bloco monolítico de pessoas, pois cada etnia possui expressões culturais e reivindicações específicas. No tocante aos dois estados que se entrelaçam na exposição aqui estudada, segundo dados do Censo Demográfico 2022, o estado do Amazonas concentra a maior população indígena do país, representando 28,97% da população. Já no Paraná, apenas 0,27% da população se autodeclarou indígena, uma porcentagem bem contrastante com a observada no Amazonas. Nacionalmente, cerca de 53,97% das pessoas autodeclaradas indígenas residiam em contexto urbano, enquanto 46,03% residiam em contexto rural. Ou seja, a maioria dos indígenas do Brasil atualmente reside em cidades, contrapondo o estereótipo associado ao indígena. Além disso, 36,75% dos indígenas residiam em Terras Indígenas (TI) com o processo de demarcação completo (IBGE, 2023; IBGE, 2025).

O direito à terra é um direito fundamental dos povos originários, segundo a Constituição de 1988. A demarcação de Terras Indígenas possui 5 etapas. Primeiro é feita a identificação e delimitação da área que será considerada para demarcação. Um estudo da área é produzido levando em consideração a história e a territorialidade dos povos indígenas. É interessante ressaltar que é preciso “provar” a relação do povo indígena com tal localidade. A necessidade dos povos indígenas de explicar seus vínculos territoriais é abordada por Gómez e Ortiz (2024, p. 153), quando assinalam que

> [...] a necessidade de explicar e definir os significados de seus territórios surgiu há muito tempo — enraizada em uma cultura jurídica ocidental que buscava conceituar os direitos indígenas —, mas trata-se também de uma questão que ganha relevância no cenário internacional dos direitos humanos, tendo adquirido força significativa

> no século XX em resposta ao assédio intensificado, impulsionado pela busca por recursos naturais nessas áreas.[25]

Após a publicação desse estudo via Diário Oficial começa o prazo de 90 dias para contestações administrativas. Após esse prazo, a Funai tem 60 dias para responder. Passado o prazo, a segunda etapa é iniciada. O relatório é submetido ao Ministério da Justiça e Segurança Pública (MJSP), que o avalia e pode aprovar, reprovar ou pedir novas diligências. Em caso positivo, é emitida uma portaria declaratória pelo MJSP de que aquela terra pertence ao povo que a está reivindicando. O processo retorna então à Funai, que realiza a demarcação física da área, constituindo a terceira etapa. Em sequência, na quarta etapa, o processo retorna ao MJSP para conferência e é encaminhado à Presidência da República para homologação. Na última etapa é feito o registro da Terra Indígena na Secretaria do Patrimônio da União e nos cartórios de registros de imóveis (FUNAI, 2024). Mas esse processo não é linear como descrito e a questão constituiu um dos principais conflitos sociais e políticos do nosso país. Segundo Miani e Akamatsu (2024, p. 75):

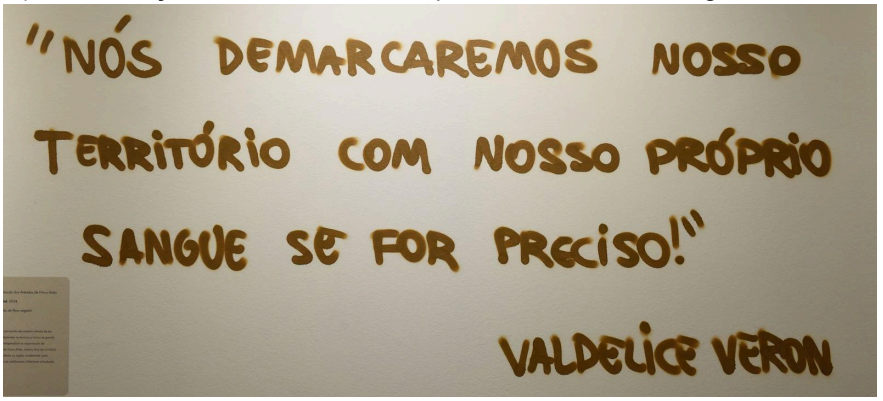
> Especificamente, a respeito da demarcação das terras, a referida Constituição previa, no artigo 67 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, que a União deveria concluir a demarcação das terras indígenas no prazo de cinco anos a partir da promulgação da Constituição (Brasil, 1988, p. 166). No entanto, além de esta determinação constitucional não ter sido cumprida, essa questão tem se arrastado por décadas e gerando impasses e conflitos, muitos deles envoltos por intensa e extrema violência [...].

Além do descumprimento em relação ao prazo de conclusão para demarcação das terras indígenas, outros ataques tiveram como destino tal questão, como o marco temporal e a exploração mineral em TI demarcadas. Quando li a frase “Nós demarcaremos nosso território com nosso próprio sangue se for preciso”, atribuída a Valdelice Veron, pichada (Figura 68) na exposição, pensei imediatamente no marco temporal. A proposta de Lei nº

[25] Tradução própria. Texto original: “De esta forma, la necesidad de tener que explicar y precisar significados de sus territorios, es una necesidad que fue creada desde hace mucho tiempo – basada en la cultura jurídica occidental que intenta conceptualizar un derecho indígena –, y a la vez emergente en el plano internacional en materia de derechos humanos, que ha cobrado mayor fuerza en el siglo xx, ante las demandas agravadas de hostigamiento en busca de los recursos naturales de sus territorios.”

14.701/2023 visava instituir o marco temporal para a demarcação de terras indígenas. A chamada “tese do marco temporal” defendia que só poderiam ser demarcadas as TI que tivessem comprovação de ocupação pelos povos originários na data de vigência da Constituição, 5 de outubro de 1988 (Miani; Akamatsu, 2024; STF, 2025). O marco temporal ignora completamente as diversas desapropriações que ocorreram anteriormente à Constituição e é um ataque aos direitos dos povos indígenas. Diversas manifestações foram realizadas pelos povos originários (Figura 69) em Brasília, expondo seu descontentamento com a situação e reivindicando que os ministros do STF votassem pela sua inconstitucionalidade. Em dezembro de 2025, em sessão virtual, a inconstitucionalidade do marco temporal foi reafirmada pelos ministros do Supremo Tribunal Federal (STF), que votaram em maioria contra a tese (STF, 2025).

Figuras 69 e 70 - 69) Frase pichada nas paredes do espaço expositivo. Fotografia de Ricardo Almeida. 70) Manifestação contra o marco temporal em Brasília. Fotografia de Walder Galvão.





Fontes: 68) Almeida, 2024. 69) G1, 2023.

A exploração mineral nas terras indígenas vem sendo debatida há muitos anos e, em fevereiro de 2026 o STF, em decisão proferida pelo ministro Flávio Dino, determinou um prazo de 24 meses para que o Congresso Nacional edite uma lei regulamentadora da pesquisa e exploração de minerais em terras indígenas. O ministro alega que a falta de regulamentação dessa atividade abriu espaço para violações de direitos, violência e falta de respeito às normas ambientais. Segundo o ministro, o objetivo é também garantir o benefício econômico aos povos indígenas cujas terras poderão ser exploradas (STF, 2026). O futuro lucro oriundo da exploração mineral destinado aos povos indígenas paga a degradação de suas terras? Paga a aceleração das mudanças climáticas? É a velha repetição da lógica de exploração e obtenção de lucro acima de todas as consequências. Não há como deixar de relembrar o caso de Brumadinho, abordado no capítulo anterior. Num cenário de ameaças à espécies nativas e mudanças climáticas é trágico o interesse em implantar empreendimentos de exploração mineral em terras indígenas. Justamente essas áreas apresentam melhores indicadores de preservação ambiental (Instituto Socioambiental, 2022; MapBiomas, 2026). Um estudo, conduzido pelo Instituto Socioambiental, debruçou-se sobre o manejo da terra nas áreas protegidas, englobando territórios quilombolas, terras indígenas e unidades de conservação ocupadas (ou não) por populações tradicionais. Segundo Oviedo e Doblas (2022, p. 15):

> Os índices primários de área preservada, média de ciclos de rotação, área em regeneração e intensidade de manejo, propostos neste estudo, mostram que as UCs[26] onde a ocupação tradicional é permitida apresentam o melhor grau de efetividade na manutenção da vegetação nativa em comparação com as outras categorias de áreas protegidas estudadas.

Em contrapartida, as leis ambientais estão sendo cada vez mais afrouxadas no Brasil, com o Projeto de Lei nº 2.159/2021, chamado de novo marco legal do licenciamento ambiental, aprovado por maioria ampla no Senado. Antes de sua aprovação, cientistas que integram a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência divulgaram um manifesto contra este

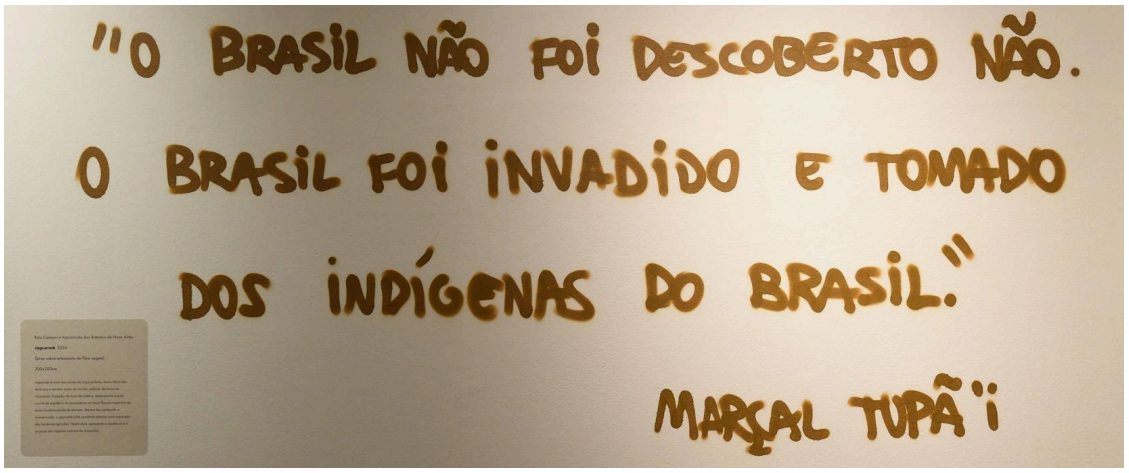
[26] Sigla de “Unidades de Conservação”.

projeto de lei, que afrouxa a Lei de Licenciamento Ambiental. No manifesto, afirmam que (2025):

> Ele fragiliza as regras e mecanismos de análise, controle e fiscalização. E, ainda, ignora solenemente o estado de emergência climática em que a humanidade se encontra e o fato de que quatro biomas brasileiros (floresta Amazônica, Cerrado, Pantanal e Caatinga) estão muito próximos dos chamados de “pontos de não retorno”. Se ultrapassados estes pontos, estes biomas poderão entrar em colapso ambiental deixando de prestar seus múltiplos serviços ecossistêmicos.

O projeto de lei tornou-se a Lei nº 15.190/2025 e, como sua aprovação é recente, não foi possível observar, através de dados, suas consequências diretas na fiscalização dos riscos ambientais de certos empreendimentos. Mas há uma sensação de insegurança dado o longo histórico brasileiro de exploração do meio ambiente e violência contra ambientalistas, camponeses, quilombolas e indígenas. As tensões envolvendo o uso da terra remetem à origem colonial desse conflito (Figura 71).

Figura 71 - Pichação na exposição “*Graffitigrafismo* Amazônico”. Fotografia de Ricardo Almeida.



Fonte: Almeida, 2024.

A colonização não deve ser entendida como ponto de partida da história dos indígenas que habitavam a região que hoje chamamos de Brasil. Entretanto, foi a partir da colonização que esse território foi invadido e a república instaurada; vivemos a continuidade de todas as consequências desse processo. O projeto colonial implementou “um sistema de produção com bases no latifúndio, na monocultura e na escravidão, visando beneficiar oligarquias e

expandir seus domínios pela América.” (Fiuza; Dutra, 2024). A prática da monocultura implementada pelos colonizadores deixou diversas zonas erodidas e improdutivas, diferentemente do cultivo rotativo que era praticado pelos indígenas e conservava a capacidade produtiva dos solos (Leff, 2009). A monocultura não era a forma de produzir para si: era a forma de produzir para o outro e o trabalho escravo era parte dessa engrenagem, demonstrando o caráter de classe e raça dessa forma de produção (Porto-Gonçalves, 2021). Em complemento, destaco as palavras de Leff (2009, p. 33), que ao discorrer sobre o processo de colonização e desenvolvimento do capitalismo nas regiões tropicais afirmou:

> As transformações culturais geradas por este modo de exploração foram sepultando uma enorme quantidade de conhecimentos práticos elaborados durante séculos de experiência produtiva pelas comunidades autóctones destas regiões, as quais permitiram uma apropriação mais sustentável dos potenciais ecológicos de seus territórios. Desta maneira, o sistema capitalista rompeu a harmonia entre os sistemas naturais e as formações sociais.

O modelo consolidou a exploração violenta da terra, das pessoas que nela trabalhavam e das pessoas que possuíam outro vínculo com a terra. Guardadas as devidas proporções, essa exploração permanece até os dias atuais. Mesmo que as discussões e a conscientização sobre preservação de espécies e sustentabilidade tenham avançado, tais questões esbarram no nosso modo de produção, que é um contínuo de exploração até o esgotamento. Mudanças concretas, que visem a diminuição da emissão dos gases do efeito estufa a partir da produção de alimentos, energia e tecnologia, não foram implementadas de maneira generalizada e global. A lógica atual é de exploração intensa dos recursos naturais. Então como esperar um resultado diferente do que o que estamos observando em termos de degradação ambiental, aumento da temperatura dos oceanos, extinção de espécies e populações inteiras afetadas por eventos climáticos extremos? Ailton Krenak (2020, p. 98-99), em reflexão sobre a degradação ambiental ocasionada pelo modo de vida do mundo capitalista, diz:

> Nós estamos, devagarzinho, desaparecendo com os mundos que nossos ancestrais cultivaram sem todo esse aparato que hoje

> consideramos indispensável. Os povos que vivem dentro da floresta sentem isso na pele: veem sumir a mata, a abelha, o colibri, as formigas, a flora; veem o ciclo das árvores mudar.

A exploração violenta dos recursos naturais já está se voltando contra nós. Visitar essa exposição me fez contemplar as possibilidades de criação a partir do *graffiti* e suas modificações. Mas sobretudo as frases pichadas instigaram em mim uma reflexão mais crítica com relação ao modo capitalista de relação com a terra. Acredito que a escolha de inserir questionamentos e reflexões de lideranças indígenas sobre a colonização e proteção ambiental guia nossa mente para esses assuntos. Contemplei a esmerada habilidade manual dos artistas envolvidos enquanto deixei as reflexões levarem minha mente para as questões trazidas atualmente pelos movimentos indígenas, como a luta pela demarcação das terras indígenas. Me perguntei: quantos mundos desaparecerão até que consigamos romper com a lógica predatória do lucro a qualquer custo? Nos resta sonhar, criar e construir possibilidades de existência que levem em consideração a justiça socioambiental e o equilíbrio ambiental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa busquei investigar quais eram as discussões acerca das questões socioambientais presentes nos trabalhos de grafiteiros brasileiros. A partir dessa inquietação, tive contato com um trabalho de Mauro Neri, que mobilizou a questão do racismo ambiental de maneira esteticamente sutil, em um mural pintado em uma escola da periferia de São Paulo (SP). O racismo ambiental é um conceito criado nos Estados Unidos, como estratégia de chamar atenção para as disparidades na exposição a agentes poluentes e nos efeitos da exploração do meio ambiente, nos setores vistos como não brancos daquela sociedade. O racismo ambiental é uma forma de injustiça ambiental. Esse conceito se popularizou no Brasil na década de 2000 e por se tratar de um conceito de outro país existiu um estranhamento inicial da minha parte. Para não correr o risco de importar um conceito sem aplicabilidade no nosso país, busquei compreender como ele se encaixaria em nossa realidade. Apesar das diferenças significativas nas formações dos dois países e também da posição da divisão internacional do trabalho que eles ocupam, entendi que esse conceito possui conexão com nosso país. A exploração dos recursos naturais aqui também está aliada ao racismo. As populações brasileiras que são mais afetadas pelo ônus dessa exploração são populações majoritariamente não brancas e pobres.

A partir desse conceito, vi que o trabalho de Mundano e de Raiz Campos em parceria com a AANA também poderiam ser vistos como denúncias de formas de injustiças ambientais e racismo ambiental. Empenhei-me, durante os capítulos, para mostrar as relações entre o racismo e a constituição das classes mais baixas com a da ocupação dos territórios e a exploração inesgotável dos recursos naturais. A partir desse trabalho, busquei apresentar conexões entre práticas artísticas e reivindicações políticas, mas esse assunto não se esgota aqui.

Em “Matas Vivas Vidas Negras, salvem”, Mauro aposta na combinação da composição imagética com o suporte e o território onde se localiza o mural, para fortalecer a intenção de denunciar o racismo ambiental, vivenciado pelos

moradores daquela região e de diversas outras localidades brasileiras. Ele foi pintado na Escola Estadual Mariazinha Congílio, e fica próximo à Represa Billings, um local de lazer da população, mas que frequentemente apresenta índices de poluição e eutrofização altos. A população periférica é exposta à riscos sanitários, sem contar a degradação ambiental das áreas onde residem.

Em conexão com o tema das injustiças ambientais e do racismo ambiental, “Operários de Brumadinho”, de Mundano, é voltado para a denúncia do rompimento de uma barragem de minério de ferro, de propriedade da Vale, em Brumadinho (MG), no ano de 2019. O rompimento resultou na morte de 272 pessoas e na destruição de casas e áreas agricultáveis, contaminação de rios, disseminação de zoonoses e morte de animais de criação e da biota aquática. A maior parte das vítimas fatais eram trabalhadoras da empresa. As áreas que foram mais devastadas, e que eram ocupadas por pessoas, apresentavam justamente uma média de salário muito baixa e uma maior porcentagem de pessoas não brancas.

Já na exposição “*Graffitigrafismo* Amazônico” de Raiz Campos em parceria com a AANA, a questão socioambiental era mais subjetiva, sendo evidenciada a partir das frases que foram pichadas ao lado dos tupés. As frases versavam sobre a violência da colonização, o direito à terra dos povos indígenas e a importância da preservação que os povos indígenas aldeados têm na conservação das espécies e do ambiente.

Os trabalhos foram endereçados em capítulos específicos e a ordem de apresentação está ligada com a intensidade da perda de características “originais” do *graffiti* de rua. São trabalhos realizados com autorização e tiveram seus desenhos aprovados pelas instituições às quais estão relacionadas; seus autores foram remunerados e contaram com uma equipe de profissionais para os auxiliar; os resultados possuem uma permanência no espaço minimamente garantida e foram divulgados de maneira ampla.

O primeiro apresentado foi “Matas Vivas Vidas Negras, salvem” de Mauro Neri, que, dentre os três, observei mais características relacionadas ao *graffiti* de rua. Foi feito por pessoas da periferia de São Paulo, especificamente do Grajaú e para pessoas do Grajaú, visto que sua localização é em uma

escola estadual neste distrito. O projeto foi encomendado por duas instituições ligadas à população negra e ao anti racismo, a Uneafro Brasil e o Instituto de Referência Negra Peregum. Foi pintado com o uso de instrumentos e técnicas muito características do *graffiti*, como *spray*, rolo e borrifador, tinta de parede, *grid* orgânico e *freehand*.

Depois, me debrucei sobre “Operários de Brumadinho”, de Mundano, um mural localizado no centro histórico de São Paulo e com relações institucionais com um projeto da Prefeitura de São Paulo, o MAR. Apesar de apresentar algumas técnicas e instrumentos comuns ao *graffiti*, como *grid* orgânico, pincéis e rolo de pintura, a tinta aqui é grande o diferencial. Ela foi feita pelo artista e sua equipe a partir da lama tóxica do rompimento da barragem de minério em Brumadinho. A arma do crime se transforma na matéria prima de sua denúncia.

Por fim abordei “*Graffitigrafismo* Amazônico” de Raiz Campos em colaboração com a AANA, uma exposição realizada em um espaço expositivo fechado, da CAIXA Cultural no centro de Curitiba. Difere dos trabalhos anteriores principalmente por deixar o ambiente da rua para tomar lugar em um ambiente institucional de acesso mais restrito, com características do “cubo branco”. A pintura feita pelos tupés possui a estética do *graffiti*, mas não dá para chamá-las de *graffitis*. O suporte são os tupés, o que possibilitou que aquelas pinturas fossem transportadas para diferentes lugares, o que não acontece com os trabalhos anteriores, visto que os suportes são as estruturas arquitetônicas da cidade. Essas adequações do *graffiti* para o espaço do “cubo branco” expressam o caráter mais comercial deste trabalho, em comparação aos anteriores, ainda que uma mensagem político-social esteja presente na exposição. Neste trabalho, o conceito de *graffiti* foi dilatado, para englobar trabalhos com autorização, remuneração, equipe profissional e até mesmo deslocamento das ruas para o espaço fechado.

O *graffiti* passou por diversas transformações ao longo da história, o que o torna um assunto de amplo interesse. Vejo um potencial enorme nessa prática no que diz respeito à sua capacidade de promover a conscientização a partir da mobilização de afetos e sensibilização estética. A partir dessa

pesquisa, vislumbro possibilidades de outras investigações, teóricas ou práticas, sobre a relação do *graffiti* e das artes visuais com as questões socioambientais brasileiras, em particular com situações de injustiça ambiental e racismo ambiental.

REFERÊNCIAS

ABREU, José Guilherme. A arte pública e as suas especificidades. *In*: MARTÍN, M. A. C. (Ed.) **Ciudad y artes visuales**. 1. ed. Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. p. 43-55.

ALTINO, Lucas; AZEVEDO, Luis Felipe. **Brumadinho: cinco anos depois da maior tragédia humanitária do país, ninguém foi condenado pelas 270 mortes**. 24 jan. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2024/01/24/brumadinho-cinco-anos-depois-da-maior-tragedia-humanitaria-do-pais-ninguem-foi-condenado-pelas-270-mortes.ghtml>. Acesso em 04 ago. 2025.

AMARAL, João Benvindo do. **A influência da mineração nos municípios do Quadrilátero Ferrífero/MG - Brasil**: Uma análise a partir da evolução do uso e ocupação do solo e do desenvolvimento socioeconômico populacional, entre os anos de 1980 e 2022. 2024. Tese (Doutorado em Geografia) - Programa de Pós-graduação em Geografia, Universidade Federal de Uberlândia. 2024.

AMAZÔNIA NEGRA, 2022. 1 vídeo (5:35 min.). Publicado pelo canal Uneafro Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bMCbxg5Qb1s>. Acesso em 09 mai. 2025.

AMORIM, Liliane Pereira de; TÁRREGA, Maria Cristina Vidotte Blanco O Acesso à terra: A lei de Terras “1850” como obstáculo ao direito territorial quilombola. **Emblemas**, v. 16, n. 1, p. 10-23, jan./jun. 2019.

ARTE FORA DO MUSEU. **Conversa com o grafiteiro amazonense, Raiz Campos**, 2021. 1 vídeo (1:19:01). Disponível em: <https://youtu.be/FI-vyDDOAkk?is=MGWJ6fFwh_3cYZkP>. Acesso em 01 jan. 2026.

ARTE REF. **Artivista Mundano faz releitura de Lasar Segall para homenagear indígena**. 20 nov. 2022. Disponível em: <https://arteref.com/exposicoes-e-eventos/artivista-mundano-faz-releitura-de-lasar-segall-para-homenagear-indigena/>. Acesso em 07 ago. 2025.

AVARI, Ricardo. **Represa Billings**: aspecto de poluição em locais de pesca considerando seus múltiplos usos. 2013. Dissertação (Mestrado em Aquicultura e Pesca) - Programa de Pós-graduação em Aquicultura e Pesca, Instituto da Pesca, 2013.

AUZIER, Katiuscia da Silva. **O artesanato de Novo Airão**: sustentabilidade e identidade cultural na economia criativa. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências do Ambiente e Sustentabilidade na Amazônia) - Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente e da Sustentabilidade na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017.

BAIGORRI, Laura. Recapitulando: modelos de artivismo (1994-2003). **Artnodes** (online), n. 3, p. 1-12, 2004. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/53056>. Acesso em 5 jul. 2026.

BAIXAR MAPAS. **Mapa da região metropolitana de Belo Horizonte - RMBH**. Disponível em: <https://www.baixarmapas.com.br/mapa-da-regiao-metropolitana-de-belo-horizonte-rmbh/>. Acesso em: 14 jul. 2026.

BANIWA, Denilson. Começos da arte na selva: Nakoada por meio da arte contemporânea. *In*: LIMA, D. (Org.). **Negros na piscina**: Arte contemporânea, curadoria e educação. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2023, cap. 8, p. 89-95.

BARRETO, Nilo Lima. **Poéticas da escassez e do excesso**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

BARROS, André de Melo. **Projeto Cartograffiti: Legalidade e Legitimidade na ocupação do espaço público**. Especialização em Mídia, Informação e Cultura, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

BELMONT, Mariana. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/colunas/mariana-belmont/2021/11/25/amazonia-negra-encontra-a-mata-atlantica-negra.htm>. Acesso em 10 jul. 2025.

BERGAMIM, Giba; CANTÃO, Luciana. **Cetesb multa Sabesp em mais de R$2,5 milhões por despejo irregular de esgoto nos rios Tietê e Pinheiros e na Represa Billings**. 14 abr. 2026. Disponível em: <https://g1.globo.com/google/amp/sp/sao-paulo/noticia/2026/04/14/cetesb-multa-sabesp-em-mais-de-r-25-milhoes-por-despejo-irregular-de-esgoto-nos-rios-tiete-e-pinheiros-e-na-represa-billings.ghtml>. Acesso em 26 jun. 2026.

BONDUKI, Nabil Georges. **Origens da habitação social no Brasil (1930-1945)**: O caso de São Paulo. 1995. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1995.

BONZI, Ramón Stock; Luccia, Oliver de; ALMODOVA, Mayra. Menossi. Infraestrutura verde em área de manancial: um estudo para a Represa Billings. **Revista LABVERDE**, v. 8, n. 1, p. 37-63, mar. 2017.

BRAGA, Felipe Eduardo Lazaro. **Estética *Spray***: o grafite no campo da arte contemporânea. 284 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

BRASIL. Lei nº 14.701, de 20 de outubro de 2023. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF. Seção 1, p. 1.

BULLARD, Robert Doyle. Anatomia de um racismo ambiental e o movimento de justiça ambiental. **Thésis**, Miyamoto, J. (trad.); Coelho, L. (trad.), Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 1-33, 2025.

BULLARD, Robert Doyle. Environment and Morality: Confronting environmental racism in the United States. **United Nations Research Institute for Social Development**, 2004.

BULLARD, Robert Doyle. Environmental Justice in the 21st Century: Race Still Matters. **Phylon**, v. 49, n. 3, p. 72-94 , 2001.

CAIXA CULTURAL. **Graffitigrafismo Amazônico: Raiz Campos e Associação dos Artesãos do Novo Airão**. Curitiba, 2024. Catálogo da exposição.

CAIXA NOTÍCIAS. **CAIXA Cultural Curitiba apresenta a exposição Graffitigrafismo Amazônico.** Disponível em: <https://caixanoticias.caixa.gov.br/Paginas/Not%C3%ADcias/2024/05-MAIO/CAIXA-Cultural-Curitiba-apresenta-a-exposi%C3%A7%C3%A3o-Graffitigrafismo-Amaz%C3%B4nico.aspx>. Acesso em: 09 jun. 2025.

CAMPOS, Luiz Augusto. Comentário ao debate:os múltiplos sentidos do pardo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 67, 2024.

CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: *graffiti* urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista FAMECOS**, v. 19, n. 2, p. 543-566, 2012.

CAMPOS, Raiz. **BR-174**. 11 abr. 2025. Instagram: @raiz.campos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DIU0EKutYJH/?igsh=MTk4anQwN2t1NTJsdA%3D%3D>. Acesso em: 16 ago. 2025.

CAMPOS, Raiz. **Ex. Curitiba**. 13 mai. 2024. Instagram: @raiz.campos. Disponível em: <https://www.instagram.com/stories/highlights/18083312482413265/>. Acesso em: 16 ago. 2025.

CAMPOS, Raiz. Manaus, 11 mai. 2021. Instagram: @raiz.campos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/COwMNHgD_cV/?igsh=eTF2eHJjODhrNHJ6>. Acesso em: 16 ago. 2025.

CAMPOS, Raiz. O espaço e o tempo do graffiti e da street art. **Cidades**, v. 34, p. 22-67, 2017.

CAMPOS, Ricardo; SEQUEIRA, Ágata. O mundo da arte urbana emergente: contextos e atores. **Todas as Artes**. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura. v. 1, n. 2, p. 70-93, 2018.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CASTRO, Lucas Siqueira de.; ALMEIDA, Eduardo Simões de. Desastres e desempenho econômico: Avaliação do impacto do rompimento da barragem de Mariana. **Geosul** (Florianópolis), v. 34, n. 70, p. 406-429, 2019.

CICLOVIVO. **Pimp My Carroça comemora 10 mil atendimentos em 10 anos**. 01 jun. 2022. Disponível em: <https://ciclovivo.com.br/inovacao/inspiracao/pimp-my-carroca-comemora-10-mil-atendimentos-em-10-anos/amp/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

CINEMA PEDRADA, **Mundano - Brumadinho**, 2020. 1 vídeo (08:46 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WW1x3HI4DDc>. Acesso em 27 jul. 2025.

COHEN, Miriam Aby. **O desenho da cena como experiência**: intersecções na prática artística contemporânea entre cenografia - instalação - expografia. 2015. Tese (Doutorado em Arte) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Artes, 2015.

COELHO, Tádzio Peters. Minério-dependência em Brumadinho e Mariana. **Lutas Sociais** (São Paulo), v. 22, n. 41, p. 252-267, 2018.

COSTA, Aline Cristina Gomes da. et. al. Artivismo muralista nas intervenções de Mundano e Daiara Tukano em metrópoles brasileiras. **Ponto Urbe**, v. 32, n. 2, 2024.

COSTA, Lara Moutinho. Territorialidade e racismo ambiental: elementos para se pensar a educação ambiental crítica em unidades de conservação. **Pesquisa em Educação Ambiental**, v. 6, n. 1, p. 101-122, 2011.

COSTA, Raquel Matos da. ***Graffiti* & *Street art*** - A relação dos criadores de arte na rua com as novas tecnologias de informação e comunicação (dispositivos e plataformas *online*). 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação) - Instituto Universitário de Lisboa, 2016.

CRMV-SP. **CRMV- MG aguarda liberação para socorrer animais vítimas do desastre em Brumadinho**. 28 jan. 2019. Disponível em: <https://crmvsp.gov.br/crmv-mg-aguarda-liberacao-para-socorrer-animais-vitimas-do-desastre-em-brumadinho/>. Acesso em 14 ago. 2025.

DESENROLA E NÃO ME ENROLA. **Grafite "Matas Vivas Vidas Negras, salvem" é lançado em referência ao Dia da Consciência Negra**. 20 nov. 2021. Disponível em:

<https://desenrolaenaomenrola.com.br/territorios-criativos/uneafro-lanca-grafite-em-alusao-ao-dia-da-consciencia-negra-e-o-racismo-ambiental/>. Acesso em 09 abr. 2025.

DEZORDI, Maurício. Migração, fronteiras e identidades: a ideologia do progresso, na colonização do oeste do Paraná. **Revista Cantareira**, v. 19, p. 45- 61, 2013.

DIALLO, David. From the street to art galleries: how graffiti became a legitimate art form. **Revue de Recherche en Civilisation Americaine**, p. 1-8, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rrca/601#quotation>. Acesso em: 15 fev. 2026

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.

DUARTE-ALVES, Andreia. **Colonialidade e desastres**: Uma análise crítica latino-americana do discurso gerencialista em corporações extrativistas. 2022. Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2022.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o novo mundo. **Revista Select,** v. 7, n. 39, p. 98-103, jul./ago. 2018.

FALCOSKI, Patricia. **Alta concentração de agrotóxicos na água provocou morte de peixes na Represa Billings, diz relatório**. 27 nov. 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/fundaj/pt-br/destaques/observa-fundaj-itens/observa-fundaj/revitalizacao-de-bacias/alta-concentracao-de-agrotoxicos-na-agua-provocou-morte-de-peixes-na-represa-billings-diz-relatorio#:~:text=Billings%2C%20diz%20relat%C3%B3rio-,Alta%20concentra%C3%A7%C3%A3o%20de%20agrot%C3%B3xicos%20na%20%C3%A1gua%20provocou%20morte,na%20Represa%20Billings%2C%20diz%20relat%C3%B3rio&text=Exame%20da%20%C3%A1gua%20mostrou%20a,repentina%20dos%20animais%20naquele%20local>. Acesso em 01 jul. 2025.

FERRUGEM, Raiana Mendes. **A trajetória da Associação de Artesãos de Novo Airão**: processo de ambientalização, mediação e parentesco. 190 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012.

FIUZA, Alexandre Felipe; DUTRA, Stefany. A resistência das comunidades indígenas e a luta pela demarcação de terras. **Revista Princípios**, n. 169, p. 88-104, jan./abr. 2024.

FUNAI. **Abril Indígena: Entenda as etapas de demarcação de terras indígenas**. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2024/abril-indigena-entenda-as-etapas-de-demarcacao-de-terras-indigenas>. Acesso em: 16 mar. 2026

FUNDAÇÃO VITÓRIA AMAZÔNICA; ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE NOVO AIRÃO. **Fibras vegetais para artesanato**: técnicas de produção de fibras de arumã. Cartilha. Manaus, 2003.

FUNDAÇÃO VITÓRIA AMAZÔNICA. **Curso resgata a prática do manejo de arumã em Novo Airão (AM)**. Disponível em: <https://www.fva.org.br/curso-resgata-pratica-do-manejo-de-aruma-em-novo-airao-am/>. Acesso em 02 jun. 2026.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Ceará (Fortaleza), v. 9, n. 4, p. 1279-1302, dez. 2009.

GASSEN, Valcir. **A Lei de Terras de 1850 e o direito de propriedade**. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, Curso de Pós-Graduação em Direito, 1994.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999, 79p.

GÓMES, Juana. Perez; ORTIZ, Alfredo Sanchez. El concepto de territorio y su vínculo con la identidad y el sentido de pertenencia de los pueblos indígenas. *In*: RAMÍREZ-ROBLES, E.; GUERRERO, M. A. D.; PANTOJA, L. C. (Org.). **Aportaciones del Derecho internacional, mexicano y jalisciense a un mundo ingobernable**. 1ª ed. México: Universidad de Guadalajara. p. 145-168, 2024.

GONÇALVES, Huener Silva; ALVES, Junio de Araújo. A garantia do direito à saúde em Brumadinho/MG em tempos de tragédia: O êxito municipal no controle da dengue. *In*: TALLARICO, R.; CORRÊA, G. H. **Tragédia em Brumadinho: desafios jurídicos e planejamento estratégico**. 1. ed. Belo Horizonte, São Paulo: D'Plácido, cap. 3, p. 125-166, 2021.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EdUsp/Fapesp, 2004.

GOOGLE MAPS. Disponível em: < Av. Sen. Queirós, 667 - Centro Histórico de São Paulo >. Acesso em: 17 jul. 2026.

GOTTMANN, Jean. A evolução do conceito de território. **Boletim Campineiro de Geografia**, v. 2, n. 3, 2012.

GOUREVITCH, Aparecida. Os Baré da Venezuela e do Brasil da área indígena e da cidade - ontem e hoje. **Cadernos CERU**, v. 22, n. 1, p. 39-55, jun. 2011.

GOVERNO FEDERAL. **Conheça a linha do tempo da tragédia de Mariana (MG)**. 25 out. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/novo-acordo-do-rio-doce/conheca-a-linha-do-tempo-da-tragedia-de-mariana-mg>. Acesso em 14 ago. 2025.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

GUIMARÃES, Flávio Romero; NEWTON, Paulla Christianne da Costa. Dizer-se parda, para não se dizer negra: autodeclaração entre trabalhadoras domésticas sindicalizadas e não sindicalizadas no Brasil. **Revista Brasileira de Direitos e Garantias Fundamentais**, Maranhão, v. 3, n. 2, p. 128-143, 2017.

GUSMÃO, Ivaloo Giorge. **Experiências sociopolíticas e disputas das ocupações de terra por direito à moradia**: Grajaú onde a cidade acaba e recomeça. 2024. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduados em Serviço Social, 2024.

G1. **A tragédia da barragem de Brumadinho em FOTOS**. 02 fev. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/google/amp/mg/minas-gerais/noticia/2019/02/02/a-tragedia-da-barragem-de-brumadinho-em-fotos.ghtml>. Acesso em 14 ago. 2025.

G1. **Empresa dos EUA avança na compra de mineradora brasileira de terras raras com apoio bilionário do governo**. 24 ago. 2026. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2026/08/24/eua-terrasraras-compra.ghtml>. Acesso em 14 out. 2026.

G1. **Grafite do artista Kobra na Av. 23 de Maio é pichado com imagem de Doria**. 25 jan. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/grafite-do-artista-kobra-na-av-23-de-maio-e-pichado-com-imagem-de-doria.ghtml>. Acesso em 26 jun. 2026.

G1. **Indígenas se reúnem em Brasília para marcha contra o Marco Temporal.** 30 set. 2023. Fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/08/30/indigenas-marcham-rumo-ao-stf-em-brasilia-contra-o-marco-temporal.ghtml>. Acesso em 16 mar. 2026.

HEIDRICH, A. L. A mediação dos vínculos territoriais para a construção coletiva de espaços do viver. In: CATTANEO, D.; CÂMARA, M. A.; SILVEIRA, R. F. **Geografia das R-existências**. Ponta Grossa: Monstro dos Mares, 2021.

HEIDRICH, Álvaro. Vínculos territoriais – discussão teórico metodológica para o estudo das territorialidades locais. **GEOgraphia**, v. 19, n. 39, jan./abr. 2017.

HERCULANO, Selene. O clamor por justiça ambiental e contra o racismo ambiental. **interfacehs - Revista de Gestão integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente**, v. 3, n. 1, artigo 2, jan./abr. 2008.

HOLIFIELD, Ryan. Defining environmental justice and environmental racism. **Urban Geography**, v. 22, n. 1, p. 78-90, 2001.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Brumadinho**. Disponível em:

<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/brumadinho/pesquisa/10102/122229>. Acesso em 02 ago. 2025.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Brasileiros. **Censo Demográfico 2022 Favelas e Comunidades Urbanas**: Resultados do universo, Rio de Janeiro: IBGE, 2024.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Brasileiros. **Censo Demográfico 2022 Indígenas**: Primeiros resultados do universo, Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico 2022 Indígenas**: Principais características das pessoas e dos domicílios, por situação urbana ou rural do domicílio: Resultados do universo. Rio de Janeiro: IBGE, 2025.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Estatísticas de gênero**: indicadores sociais das mulheres no Brasil, 2ª ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2021.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Curitiba**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/curitiba/panorama>. Acesso em 14 jul. 2026.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Novo Airão**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/am/novo-airao/pesquisa/10114/352409>. Acesso em: 1 jun. 2026.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **O Brasil Indígena**. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/brasil-indigena/>. Acesso em: 23 out. 2026.

INHOTIM. **Sobre o Inhotim**. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/institucional/sobre-o-inhotim/>. Acesso em: 10 jul. 2026.

INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Operários, Tarsila do Amaral**. 29 set. 2014. Disponível em: <https://www.iea.usp.br/imagens/operarios-tarsila-do-amaral/view>. Acesso em 08 ago. 2025.

INSTITUTO PEREGUM. **Sobre**. Disponível em: <https://peregum.org.br/instituto-peregum/>. Acesso em 1 jul. 2025.

INSTITUTO PEREGUM. **Uneafro Brasil**. Disponível em: <https://peregum.org.br/projetos/uneafro_brasil/>. Acesso em 1 jul. 2025.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, 127 p.

LANDIM, Alessandro Folha Mos. **Rompimento de barragens de mineração no foco do discurso: as tragédias de Brumadinho e Mariana sob o olhar do jornalismo brasileiro**. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Belo Horizonte, 2022.

LASCHEFSKI, Klemens Augustinus. Rompimento de barragens em Mariana e Brumadinho (MG): desastres como meio de acumulação por despossessão. **Ambientes**, v. 2, n. p. 98-143, 2020.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Pereira, D. B.; Martins, S., 2006. (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000).

LEFF, Enrique. **Ecologia, capital e cultura**: a territorialização da racionalidade ambiental. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEHNEN, Leila. Planet Earth Strikes Back: Landscapes of Toxicity in Latin American Fiction. **Journal of Foreign Languages and Cultures**, v. 5, n. 2, 2021.

LIMA, Ademar dos Santos; MARTINS, Silvana Andrade; PEDROSA, Jéssica Nayara Cruz. Os últimos falantes da língua Baré. **Tellus**, Campo Grande, n. 39, p. 207-226, mai./ago. 2019.

LINO, Sulamita Fonseca. **O modernismo "com sabor local"**: Contatos, trocas e misturas na arquitetura e nas artes brasileiras. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, 2004.

LOPES, Luciano Motta Nunes. O rompimento da barragem de Mariana e seus impactos socioambientais. **Sinapse Múltipla**, v. 5, n. 1, p. 1-14, 2016.

LOPES, Sofia Martins Moreira; TEIXEIRA, Maria Lúcia Resende Chaves; PARREIRAS, Conceição Maria. Um olhar histórico sobre a população brumadinhense após o rompimento da barragem. *In*: TALLARICO, R.; CORRÊA, G. H. **Tragédia em Brumadinho: Desafios jurídicos e planejamento estratégico**. 1. ed. Belo Horizonte, São Paulo: D'Plácido, cap. 1, p. 15-64, 2021.

LOTIERZO, Tatiana Helena; SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Raça, gênero e projeto branqueador: "A redenção de Cam", de Modesto Brocos. **Artelogie** (online), n. 5, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/5242>. Acesso em: 6 jun. 2026.

LOURENÇÃO, Andrezza Mieko Richter; SILVA, Carolina Rocha; GUIRAU, Karine Michelle. A São Paulo dos indígenas. *In*: Comissão Pró-Índio de São Paulo; Centro Gaspar Garcia de Direitos Humanos. **A cidade como local de**

afirmação dos direitos indígenas. 1. ed. São Paulo: Irmãs de criação, 2013, p. 91-95.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Lampejo do passado no presente. **Revista Ara**, n. 9, v. 9, 2020.

LÖWY, Michael. Crise ecológica, crise capitalista, crise de civilização: a alternativa ecossocialista. **Caderno CRH**, Salvador, v. 26, n. 67, p. 79-86, 2013.

LUCIANO, Gersem José dos Santos. Saberes indígenas e resistência linguística. *In*: Matos, C. L. D. **Suleando conceitos em linguagens**: decolonialidades e epistemologias outras. 1ª ed. Campinas: Pontes editores, 2022, p. 323-331.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. **Iberoamérica Social**, p. 26-28, 2017.

MACEDO, Carla Fernandes; SIPAÚBA-TAVARES, Lúcia Helena. Eutrofização e qualidade da água na piscicultura: consequências e recomendações. **Boletim do Instituto de Pesca**, v. 36, n. 2, p. 149-163, 2010.

MAPBIOMAS. **Terras indígenas contribuem para a preservação das florestas**. Disponível em: <https://brasil.mapbiomas.org/2022/04/19/terras-indigenas-contribuem-para-a-preservacao-das-florestas/>. Acesso em: 10 jun. 2026.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, 312 p.

MASUKI, Fernanda Yumi. A morosidade processual como ofensa aos direitos humanos: um estudo de caso sobre Mariana e Brumadinho. *In*: Juzo, A. C. de S. et. al. (Org.). **Mineração, direito penal e desastres ambientais**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2025, cap. 12, p. 325-374.

MCAULIFFE, Cameron; IVESON, Kurt. Art and Crime (and other things besides…): Conceptualising graffiti in the city. **Geography Compass**, v. 5, n. 3, p. 128-143, 2011.

MENEGHINI, Nancy Vidal *et al.* Racismo Ambiental e acesso à Justiça pela vida dos direitos: Uma reflexão sobre o desastre ambiental em Brumadinho e os desafios para a concretização da Agenda 2030. **Jornal Jurídico**, v. 4, n. 2, p.92-108, 2021.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas**: Arte ativista e ação coletiva (1990-2000). 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MESQUITA, André Luiz. **Mapas dissidentes**: Proposições sobre um mundo em crise (1960-2010). 2013. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MIANI, Rozinaldo Antonio; AKAMATSU, Bruna Miyuki Enomoto. Representação chárgica dos conflitos sobre a demarcação das terras indígenas no Brasil. **Argum**, Vitória, v. 16, n. 3, p.74-92, set./dez. 2024.

MÍDIA NINJA. “O crime não acabou.” **Três anos após rompimento da barragem de Brumadinho, atingidos clamam por justiça**. 25 jan. 2022. Disponível em: <https://midianinja.org/o-crime-nao-acabou-tres-anos-apos-rompimento-da-barragem-de-brumadinho-atingidos-clamam-por-justica/?swcfpc=1>. Acesso em 16 jul. 2026.

MILANEZ, Bruno *et al*. Minas não há mais: Avaliação dos aspectos econômicos e institucionais do desastre da Vale na bacia do rio Paraopeba. **Versos**, v. 3, n. 1, p. 1-114, 2019.

MORAES, Pedro Rodolfo Bodê de; SOUZA, Marcilene Garcia de. Invisibilidade, preconceito e violência racial em Curitiba. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, n. 13, p. 7-16, 1999.

MOURA, Clóvis. **Dialética radical do Brasil negro**. 2. ed. São Paulo: Fundação Maurício Grabois, coedição com Anita Garibaldi, 2014, 336 p.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *In*: Brandão, A. A. P. (Org.). **Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira**. Niterói, RJ: EdUFF, 2004, p. 17-34.

MUNDANO. Barcelona, Espanha, 16 abr. 2026. Instagram: @mundano_sp. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DXMkceAjnjA/?igsh=MWh0aHI0OW91Y2c2dA==>. Acesso em 29 mai. 2026.

MUNDANO. Barra Funda, São Paulo, 30 jan. 2020. Instagram: @mundano_sp. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B79qb-GHV-V/?img_index=3&igsh=MXZ2NjFteTZvZ21zaw>. Acesso em 07 ago. 2025.

MUNDANO. Mercado Municipal de São Paulo, São Paulo, 27 ago. 2026. Instagram: @mundano_sp. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Dcjs0l6GJ-9/?img_index=2&vrfl=MXd6NWlya2t1bXZiOA==>. Acesso em 20 set. 2026.

MUNHOZ, Daniella Rosito Michelena. O graffiti e seu diálogo com a cidade. *In*: VALDECIMPLES; SOUZA, T. de A. e (Org.). **Espelho da cidade**: reflexos a partir do graffiti de Curitiba. 1. ed. Curitiba: Máquina de Escrever, 2014. cap. 3, p. 49-60.

MUSEU DE ARTE DE RUA DE SP. Disponível em: <https://www.mar360.art.br/pt/>. Acesso em 03 jun. 2026.

NAKASHIMA, Edson Yukio. **Reatando as pontas da rama**: a inserção dos alunos da etnia indígena Pankararu em uma escola pública na cidade de São Paulo. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação, 2009.

NAKAZONO, Erika Matsuno. **O Empreendimento local do artesanato em fibras vegetais, Amazônia Brasileira**. 309 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Altos estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016, 232 p..

NEVES-SILVA, Priscila; HELLER, Léo. Rompimento da barragem em Brumadinho e o acesso à água das comunidades atingidas: Um caso de direitos humanos. **Ciência e Cultura**, v. 72, n. 2, p. 47-50, 2020.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Caroline. **Feito com lama de Brumadinho, mural em SP homenageia trabalhadores mortos**. 11 fev. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/02/11/feito-com-lama-de-brumadinho-mural-em-sp-homenageia-trabalhadores-mortos>. Acesso em: 17 ago. 2024.

OLIVEIRA, Dennison. de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. 2ª ed. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Glaunara Mendonça de; SOARES, Neiva Maria Machado. Uma arte, quatro vozes: análise do hibridismo discursivo em arte de rua em Manaus. **Saberes da Amazônia** (Porto Velho), v. 3, n. 7, p. 139-165, 2018.

OLIVEIRA, Mariana Clara Magalhães de; SILVA, Mariana Rodrigues da; MARSOLA, Rafaela Martins. **O combate ao racismo ambiental**. 04 set. 2023. Disponível em: <https://www.machadomeyer.com.br/pt/inteligencia-juridica/publicacoes-ij/ambiental/o-combate-ao-racismo-ambiental#_ftn5>. Acesso em 15 jul. 2026.

OLIVEIRA, Mateus Miguel; FREITAS, Yane Lopes de. Natureza como bem ou recurso? Premissas sobre a exploração ambiental e o desenvolvimento das corporações. **Humanidades e Tecnologia (FINOM)**, v. 43, n. 1, p. 98-115, 2023.

OLIVEIRA, Valdir de Castro; OLIVEIRA, Daniela de Castro. A semântica do eufemismo: Mineração e tragédia em Brumadinho. **RECIIS**, v. 13, n. 1, p. 13-38, 2019.

OLIVEIRA, Yasmin. **Governo de SP retira 500 kg de peixes encontrados mortos na represa Billings**. 12 set. 2024. Disponível em

<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/governo-de-sp-retira-500-kg-de-peixes-encontrados-mortos-na-represa-billings/>. Acesso em 1 jul. 2025.

ORDEM DOS ADVOGADOS DO BRASIL CONSELHO SECCIONAL DO DISTRITO FEDERAL. **Racismo não é mal-entendido. Racismo é crime**. Cartilha (online), 2022. Disponível em: <https://oabdf.org.br/wp-content/uploads/2022/01/Cartilha-Racismo-nao-e-Mal-Entendido.-Racismo-e-Crime.pdf>. Acesso em 10 jul. 2026.

O SUL É MEU PAÍS. **A primeira ação da nova diretoria nacional**. 18 nov. 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5782897235066902&set=a.496661855995908>. Acesso em 18 jul. 2026.

OTAVIO, Murillo. **Mundano: 'Cada pessoa gera um impacto para o planeta'**. 22 set. 2022. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2022/09/22/mundano-cada-pessoa-gera-um-impacto-para-o-planeta>. Acesso em: 07 jun. 2025.

OVIEDO, Antonio Francisco Perrone; DOBLAS, Juan. **As florestas precisam das pessoas**. Instituto Socioambiental: São Paulo, 2022. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/florestas-precisam-das-pessoas>. Acesso em 10 jun. 2026.

PACHECO, Tânia; FAUSTINO, Cristiane. **A Iniludível e Desumana Prevalência do Racismo Ambiental nos Conflitos do Mapa**. *In*: PORTO, M. F.; PACHECO, T.; LEROY, J. P. Injustiça ambiental e saúde no Brasil: o Mapa de Conflitos. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2013.

PENA, Sérgio Danilo Junho; BIRCHAL, Telma de Souza. A inexistência biológica *versus* a existência social de raças humanas: pode a ciência instruir o etos social? **Revista USP**, n. 68, p. 10-21, dez./fev. 2005-2006.

PORTAL PEPPER. **Mundano faz releitura de Lasar Segall para homenagear Ari Uru-Eu–Wau-Wau, indígena assassinado em 2020**. 27 nov. 2022. Disponível em: <https://portalpepper.com.br/mundano-faz-releitura-de-lasar-segall-para-homenagear-ari-uru-eu-wau-wau-indigena-assassinado-em-2020/>. Acesso em 17 ago. 2024.

POLIGNANO, Marcus Vinícius; LEMOS, Rodrigo Silva. Rompimento da barragem da Vale em Brumadinho: Impactos socioambientais na Bacia do Rio Paraopeba. **Ciência e Cultura** (São Paulo), v. 72, n. 2, p. 37-43, 2020.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Outros horizontes para a geografia pela vida, pela dignidade e pelo território. *In*: CATTANEO, D.; CÂMARA, M. A.; SILVEIRA, R. F. **Geografia das R-existências**. Ponta Grossa: Monstro dos Mares, 2021.

PORTO, Marcelo Firpo; PACHECO, Tania; LEROY, Jean Pierre. Injustiça ambiental e saúde no Brasil: o Mapa de Conflitos. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2013.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Distribuição das favelas**. Disponível em: <https://drive.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/chamadas/distribuicao_das_favelas_20_1633728621.htm>. Acesso em 26 jun. 2026.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Mapa da cidade**. 6 mai. 2022. Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/web/subprefeituras/subprefeituras/mapa>. Acesso em: 23 jun. 2026.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Mapa Digital da Cidade**. Disponível em: <https://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_Impressao.aspx?id=14836>. Acesso em 10 jul. 2026.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **No dia do centenário Billings, capital sedia evento para discutir soluções inovadoras para as águas**. 27 mar. 2025. Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/w/no-dia-do-centen%C3%A1rio-da-billings-capital-sedia-evento-para-discutir-solu%C3%A7%C3%B5es-inovadoras-para-as-%C3%A1guas>. Acesso em 1 jul. 2025.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. **Mapa Cadastral**. Disponível em: <https://geocuritiba.ippuc.org.br/MapaCadastral/>. Acesso em 15 jul. 2026.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. Arte, representações e conflitos no meio ambiente urbano: o graffiti em Curitiba (2004-2009). *In*: MENDONÇA, F.; LIMA, M. D. V. (Orgs.). **A cidade e os problemas socioambientais urbanos**: uma perspectiva interdisciplinar. 1. ed. Curitiba, PR: Editora UFPR, 2020, p. 353-400.

PULIDO, Laura. A critical review of the methodology of environmental racism research. **Antipode**, v. 28, n. 2, p. 142-159, 1996.

RACIONAIS MC's. **Negro Drama**. Comp. de Racionais MC's. *In*: Nada como um dia após o outro dia, 2002.

RAIS/MTE. **Painel do Relatório de Transparência Salarial**. Disponível em: <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjoiNTFhZWI0MzUtZjZkOC00Y2EwLTg5MTMtYjlkODYyOGEwNTIwIiwidCI6IjNlYzkyOTY5LTVhNTEtNGYxOC04YWM5LWVmOThmYmFmYTk3OCJ9>. Acesso em 07 ago. 2025.

RAMÍREZ, Wilmar Jeovany Cárdenas; LEÓN, Victor Mario Vergara. Estallido social en Colombia: muralismo y graffiti como acciones colectivas y comunicativas - Pereira y Dosquebradas. **Revista Miradas**, v. 19, n. 2, p. 48-77, 2024.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

RAPOSO, Paulo. Performances políticas e artivismo: Arquivo, repertório e re-performance. **Novos Debates**, v. 8, n. 1, p. 01-28, 2022.

REDE ARTESOL. **Associação dos Artesãos de Novo Airão**. Disponível em: <https://redeartesol.org.br/rede/associacao-dos-artesaos-de-novo-airao/>. Acesso em: 13 mai. 2026.

REDE NOSSA SÃO PAULO. **Mapa da Desigualdade ganha novo formato e agora traz a classificação dos 96 distritos de São Paulo**. 28 nov. 2023. Disponível em: <https://nossasaopaulo.org.br/2023/11/28/mapa-da-desigualdade-ganha-novo-formato-e-agora-traz-a-classificacao-dos-96-distritos-de-sao-paulo/>. Acesso em 10 jul. 2025.

REGATÃO, José Pedro. Do monumento público tradicional à arte pública contemporânea. *In*: DIAS, F. R. (Org.). **Convocarte** - Revista de Ciências da Arte. 1. ed. Lisboa: FBAUL-CIEBA, p. 66-76, 2015.

REZENDE, Vanessa Leite. A mineração em Minas Gerais: Uma análise de sua expansão e os impactos ambientais e sociais causados por décadas de exploração. **Sociedade & Natureza** (Uberlândia), v. 28, n. 3, p. 375-384, 2016.

ROCHA, Aristides Almeida; PEREIRA, Denise Navas; PÁDUA, Helcias Bernardo de. Produtos de pesca e contaminantes químicos na água da Represa Billings, São Paulo (Brasil). **Rev. Saúde Pública**, v. 19, n. 5, p. 401-410, out. 1985.

ROCIO, Marco Aurélio Ramalho *et al*. Terras-raras: situação atual e perspectivas. **BNDES Setorial**, n. 35, p. 369-420, 2012.

ROESER, Hubert Matthias Peter; ROESER, Patrícia Angelika. Quadrilátero Ferrífero - MG, Brasil: Aspectos sobre sua história, seus recursos minerais e problemas ambientais relacionados. **Geonomos**, v. 18, n. 1, p. 33-37, 2010.

ROJAS, Claudia Marcela Orduz; PEREIRA, Doralice Barros. As veias continuam abertas: O rompimento da barragem de Fundão/MG e o modus operandi da Samarco (Vale/BHP Billiton). **Lutas Sociais** (São Paulo), v. 22, n. 41, p. 223-236, 2018.

SANTOS, Antonio Nacílio Souza dos *et al*. Racismo ambiental, saúde e direitos sociais: causalidades e impactos da degradação ambiental em comunidades vulneráveis no Brasil. **Revista Observatorio de la Economia Latinoamericana**, Curitiba, v. 23, n. 1, p. 01-30, 2025.

SANTOS, Silvio Rogerio. **"As palavras de incentivo que o sistema dá"**: Disputas em torno do projeto pedagógico, estético, político e ideológico da produção cultural das periferias em São Paulo. 2024. (Dissertação) Mestrado em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2024.

SÉ DA RUA. **Janta de Onça**. Comp. de Sé da Rua. *In*: Sai fora riquinho estou armada!, 2026.

SERVIÇO GEOLÓGICO DO BRASIL. **Serviço Geológico do Brasil esclarece dúvidas sobre potencial do país para terras raras e minerais estratégicos**. 6 ago. 2025. Disponível em: <https://www.sgb.gov.br/w/servico-geologico-do-brasil-esclarece-duvidas-sobre-potencial-do-pais-para-terras-raras-e-minerais-estrategicos>. Acesso em 29 jun. 2026.

SESC PARQUE DOM PEDRO II, **Grafite Meu Vizinho: Operários de Brumadinho**, por Mundano, 2020. 1 vídeo (07:41). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p-oBTWX4WZs>. Acesso em 07 ago. 2025.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há Artificação? **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 1, jan./abr. 2013.

SILVA, Adriano Alves da. **Graffiti, comunicação e antropologia da arte**: Os indígenas no spray de Cranio e Raiz. 2019. (Dissertação) Mestrado em Comunicação e Sociedade, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Sociedade., Universidade Federal do Tocantins, 2019.

SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, 240 p.

SILVA, Fabiano Leite da. **Metrópole corporativa e fragmentada**: a urbanização da península do Ribeirão Cocaia, Grajaú, em São Paulo. 2016. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, São Paulo, 2016.

SILVA, Lays Helena Paes e. Ambiente e justiça: sobre a utilidade do conceito de racismo ambiental no contexto brasileiro. **E-cadernos CES**, v. 17, p. 85-111, 2012.

SILVA, Marcio Antônio Both da. Lei de Terras de 1850: lições sobre os efeitos e os resultados de não se condenar “uma quinta parte da atual população agrícola”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 35, n. 70, 2015.

SILVEIRA, Oliveira. Vinte de Novembro: história e conteúdo. *In*: SILVA, P. B. G. e; SILVÉRIO, V. R. (org.). **Educação e ações afirmativas**: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica. Brasília, DF: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003, cap. 1, p. 21-42

SIMÕES, Gabrieli Priscila. Corpo, ambiente e luta: Usos da terra na arte contemporânea. **ARS** (São Paulo), v. 21, n. 49, p. 280-322, 2023.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem fílmica e exposição**: vozes negras no cubo branco da arte brasileira. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SIMÕES, Renan Brienza. **Os "novos murais" e o Minhocão**: Disputas, percepções e apropriações. 2023. (Dissertação) Mestrado em Artes, Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2023.

SOBREIRA, Frederico; FONSECA, Marco. Impactos físicos e sociais de antigas atividades de mineração em Ouro Preto, Brasil. **Geotecnia**, n. 92, p. 5-28, 2001.

SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA. **Manifesto da Ciência Brasileira sobre o Projeto de Lei (PL) nº 2.159/2021**. 17 set. 2025. Disponível em: <https://portal.sbpcnet.org.br/noticias/manifesto-da-ciencia-brasileira-sobre-o-projeto-de-lei-pl-no-2-1592021/>. Acesso em: 30 mar. 2026.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

STF. **STF considera inconstitucional trecho de lei que institui marco temporal para terras indígenas**. 2025. Disponível em: <https://noticias.stf.jus.br/postsnoticias/stf-considera-inconstitucional-trecho-de-lei-que-institui-marco-temporal-para-terras-indigenas/>. Acesso em: 6 mar. 2026.

STF. **STF dá prazo de 24 meses para que Congresso edite lei sobre mineração em terras indígenas**. 2026. Disponível em: <https://noticias.stf.jus.br/postsnoticias/supremo-da-prazo-de-24-meses-para-que-congresso-edite-lei-sobre-mineracao-em-terras-indigenas/>. Acesso em: 6 mar. 2026.

TELLES, Marcelo. **Peixes aparecem mortos na Represa Billings, em São Paulo**. 11 set. 2024. Disponível em: <https://www.fishtv.com/noticias/meio-ambiente/peixes-aparecem-mortos-na-represa-billings-em-sao-paulo>. Acesso em 1 jul. 2025.

VERACIDADE. Baixada do Glicerio, 2 jul. 2021. Instagram: @reveracidade. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQ12MVOpO8t/?igsh=ODR2MWJyYzBkd2Nx>. Acesso em 25 ago. 2025.

VERACIDADE. Barra Funda, São Paulo, 8 jan. 2020. Instagram: @reveracidade. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7E2Gz6JQI7/?igsh=OXA5aTE5MzZ0Z2Jm>. Acesso em 25 ago. 2025.

VERACIDADE. Estação Faria Lima, 3 ago. 2020. Instagram: @reveracidade. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CDchoRmpJY5/?igsh=bHpmamZkZnRtNnNn>. Acesso em 25 ago. 2025.

VIEIRA, Daniele Machado. Territórios e territorialidades negras na Porto Alegre antiga: espaços de visibilidade. *In*: *In*: CATTANEO, D.; CÂMARA, M. A.; SILVEIRA, R. F. **Geografia das R-existências**. Ponta Grossa: Monstro dos Mares, 2021.

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. ***Artivismo***: Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural. 2007 (Dissertação) Mestrado em Arte Multimídia, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2007.

ZIELENIEC, Andrzej. The right to write the city: Lefebvre and graffiti. **Urban Environment**, v. 10, 2016.

ZUBA, Fernando; ANDRADE, Jô. **Nove anos após desastre, justiça absolve Samarco pelo rompimento da barragem de Mariana**. 14 nov. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/google/amp/mg/minas-gerais/noticia/2024/11/14/justica-absolve-samarco-pelo-rompimento-da-barragem-de-mariana.ghtml>. Acesso em 14 ago. 2025.