



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE – UFS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA – PROGRAD
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PPGS**

FABIANA BARTIRA DE SOUZA BRITO

**MOSAICO TROPICAL:
ARTE BRASILEIRA E ESTÉTICAS DA COEXISTÊNCIA EM MIAMI**

SÃO CRISTÓVÃO

2026

FABIANA BARTIRA DE SOUZA BRITO

MOSAICO TROPICAL:
ARTE BRASILEIRA E ESTÉTICAS DA COEXISTÊNCIA EM MIAMI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Rogerio Proença Leite

SÃO CRISTÓVÃO

2026

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

B862m Brito, Fabiana Bartira de Souza
Mosaico tropical : arte brasileira e estéticas da coexistência em
Miami / Fabiana Bartira de Souza Brito ; orientador Rogério
Proença Leite. – São Carlos, SE, 2026.
490 f. : il.

Tese (doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de
Sergipe, 2026.

Sociologia cultural. 2. Arte brasileira. 3. Cultura e
globalização. 4. Estética. 5. Miami (Flórida, Estados Unidos). I.
Leite, Rogério Proença, orient. II. Título.

CDU 316.7(81:735.952.5)

FABIANA BARTIRA DE SOUZA BRITO

MOSAICO TROPICAL:
Arte Brasileira e Estéticas da Coexistência em Miami

Aprovada em: 23/02/2026.

Tese submetida à banca de Doutorado, no
Programa de Pós-Graduação em Sociologia da
Universidade Federal de Sergipe.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rogério Proença Leite (PPGS/UFS)
Orientador

Prof. Dr. Edson Farias (UnB)
Examinador Externo à UFS

Prof.^a Dr.^a Erna Barros (UFS)
Examinador Externo ao PPGS

Prof. Dr. Frank Marcon (PPGS/UFS)
Examinador Interno

Prof. Dr. Marcelo Ennes (PPGS/UFS)
Examinador Interno

Prof.^a Dr.^a Marina Sartore ((PPGS/UFS)
Suplente do Examinador Interno

Àqueles que insistem em ler a cidade
para além das suas superfícies.

AGRADECIMENTOS

A realização de uma pesquisa de doutorado é sempre resultado de um percurso intelectual construído ao longo do tempo, atravessado por diálogos, encontros e presenças que tornam possível a elaboração de um trabalho que, embora assinado individualmente, é sustentado por múltiplas interlocuções.

Esta investigação foi desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe, instituição à qual agradeço pela oportunidade de formação e pelo ambiente acadêmico no qual esta pesquisa pôde ser realizada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Rogério Proença Leite, expresso minha sincera gratidão pela orientação atenta, pela confiança ao longo do processo e pela generosidade intelectual que marcou esta trajetória.

Ao LABEURC – Laboratório de Estudos Urbanos e Culturais da Universidade Federal de Sergipe –, agradeço por ter sido um espaço fundamental de interlocução e aprendizado, aproximando-me do campo dos estudos urbanos e contribuindo para a formação intelectual que tornou possível o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas e pesquisadores com quem compartilhei discussões ao longo do doutorado, agradeço pelas trocas e debates que contribuíram para o amadurecimento das reflexões desenvolvidas nesta tese.

Registro também meu agradecimento aos artistas, instituições e pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização da pesquisa empírica, oferecendo informações, perspectivas e experiências que enriqueceram a compreensão das dinâmicas analisadas neste trabalho.

A Marcela Mota, interlocutora fundamental desta pesquisa, agradeço pela disponibilidade, pela confiança e pelas conversas que tornaram possível o acesso a experiências e percepções importantes para a construção desta investigação.

À minha família e às pessoas próximas, que acompanharam esta jornada com apoio e incentivo ao longo dos anos dedicados à realização deste trabalho.

Por fim, agradeço também à curiosidade e à sensibilidade que sempre me aproximaram das cidades, da arte e das experiências que emergem do encontro entre diferentes formas de habitar e perceber o espaço urbano. É dessa atenção às camadas da vida urbana — e do desejo de compreender melhor as cidades e torná-las lugares mais sensíveis, diversos e habitáveis — que nasce a motivação que sustenta esta pesquisa.

RESUMO

Esta tese investiga as formas pelas quais a arte visual brasileira se inscreve, circula e é reinterpretada na paisagem cultural de Miami, cidade global marcada por fluxos migratórios, consumo simbólico e estetização urbana. A pesquisa parte da observação de que, embora Miami abrigue um expressivo contingente de artistas e instituições ligados ao Brasil, sua presença se manifesta mais como signo de cosmopolitismo do que como expressão cultural da diáspora brasileira. O estudo analisa como a arte brasileira é apropriada por circuitos de mercado e de turismo cultural, convertendo-se em instrumento de valorização urbana e distinção simbólica, ao mesmo tempo em que se distancia das experiências cotidianas das comunidades locais.

Por meio de uma abordagem etnográfica e interpretativa, foram observadas obras e intervenções artísticas em espaços públicos — como Wynwood Walls, museus, galerias e centros comerciais —, além de realizadas entrevistas com artistas e residentes brasileiros. A análise revela que a mercantilização estética, ao transformar a arte em mercadoria-signo, redefine seu papel na cidade: de gesto poético a ativo simbólico. Contudo, nas brechas dessa economia visual emergem experiências de fruição e pertencimento que restituem à arte uma dimensão sensível, mesmo sob o domínio do espetáculo.

As observações evidenciam que a arte brasileira em Miami se inscreve em um campo de tensões entre visibilidade e apagamento, globalização e identidade, consumo e experiência. Nesse cenário, a cidade se delinea como espaço de convivência entre o efêmero e o permanente, o institucional e o espontâneo, o local e o global. Esses indícios apontam para estéticas da coexistência que atravessam a arte contemporânea e a vida urbana. Mais do que diagnosticar perdas culturais, a pesquisa busca compreender como a arte, mesmo em meio à mercantilização estética, ainda produz vínculos, sentidos e memórias no contexto da diáspora brasileira.

Palavras-chave: arte brasileira. arte pública. estética urbana. cidades globais. Miami. estéticas da coexistência.

ABSTRACT

This doctoral thesis investigates how Brazilian visual art is inscribed, circulates, and is reinterpreted within the cultural landscape of Miami—a global city shaped by migratory flows, symbolic consumption, and urban aestheticization. Although Miami hosts a significant contingent of Brazilian artists and cultural institutions, their presence often manifests more as a sign of cosmopolitanism than as an expression of the Brazilian diaspora itself. The research examines how Brazilian art is appropriated by market circuits and cultural tourism, becoming an instrument of urban valorization and symbolic distinction while remaining detached from the everyday experiences of local communities.

Through an ethnographic and interpretative approach, the study observed artworks and artistic interventions in public spaces—such as Wynwood Walls, museums, galleries, and commercial centers—and conducted interviews with artists and Brazilian residents. The analysis reveals that aesthetic commodification, by transforming art into a sign-commodity, redefines its role in the city: from poetic gesture to symbolic asset. Yet, within the fissures of this visual economy, moments of aesthetic experience and belonging emerge, restoring to art a sensorial dimension even under the dominance of spectacle.

The observations suggest that Brazilian art in Miami operates within a field of tension between visibility and erasure, globalization and identity, consumption and experience. In this context, the city unfolds as a space where the ephemeral and the permanent, the institutional and the spontaneous, the local and the global coexist in continuous symbolic negotiation. These findings point to emerging aesthetics of coexistence that traverse contemporary art and urban life. Rather than diagnosing cultural loss, this research seeks to understand how art, even within a commodified aesthetic environment, continues to generate meaning, belonging, and collective memory within the Brazilian diaspora.

Keywords: Brazilian art. public art. urban aesthetics. global cities. Miami. aesthetics of coexistence.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	6
RESUMO	8
ABSTRACT	9
LISTA DE FIGURAS	16
LISTA DE SIGLAS.....	22
INTRODUÇÃO.....	24
1. OBJETO	46
2. PROBLEMA.....	47
3. JUSTIFICATIVA	52
4. OBJETIVOS.....	53
4.1 OBJETIVO GERAL.....	53
4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	54
5. METODOLOGIA	54
5.1. ABORDAGEM METODOLÓGICA.....	55
5.2. ETAPAS E PROCEDIMENTOS DE PESQUISA.....	56
5.3. INSTRUMENTOS DE ANÁLISE E TRIANGULAÇÃO DOS DADOS.....	58
5.4. REFLEXIVIDADE, ÉTICA E LIMITES DO CAMPO	59
5.5. SÍNTESE DO PERCURSO METODOLÓGICO	59
5.6 CONSIDERAÇÕES FINAIS DA METODOLOGIA.....	60
CAPÍTULO I: MIAMI, OASIS MULTICULTURAL.....	61
1. FORMAÇÃO URBANA, FLUXOS MIGRATÓRIOS	63
2. PANORAMA DEMOGRÁFICO E ECONÔMICO	67
2.1. DADOS POPULACIONAIS	67
2.2. IMPORTÂNCIA ECONÔMICA E TURÍSTICA	70

2.3. HISTÓRIA E MULTICULTURALISMO.....	73
3. REGIÕES E BAIRROS DE MIAMI	74
3.1. REGIÕES.....	75
3.2. BAIRROS.....	78
4. REDUTOS DA ARTE EM MIAMI.....	84
4.1. LUGARES DE CONSUMO DIRETO DE ARTE	89
4.2. LUGARES DE CONSUMO INDIRETO DE ARTE.....	112
4.3. ESPAÇOS PÚBLICOS TURÍSTICOS GRATUITOS.....	126
4.4. ESPAÇOS PÚBLICOS TURÍSTICOS PAGOS	127
5. PRESENÇA E CONTRIBUIÇÃO BRASILEIRA EM MIAMI	130
5.1. CULINÁRIA, MODA E MÚSICA: EXPRESSÕES DE PERTENCIMENTO.....	130
5.2. ARTE E CULTURA: DA COR À INTERPRETAÇÃO	132
5.3. INSTITUIÇÕES E INTEGRAÇÃO COMUNITÁRIA	133
6. REDE DE APOIO A ARTE URBANA BRASILEIRA EM MIAMI	134
6.1. INSTITUIÇÕES E EVENTOS	134
7. AFINAL, O QUE NOS DIZ MIAMI?	140
CAPÍTULO II: WYNWOOD: O CASO EMBLEMÁTICO DA ARTE URBANA EM MIAMI	142
1. CORES DO CAPITAL: ARTE, CONSUMO E REINVENÇÃO URBANA EM WYNWOOD.....	143
2. A CLASSE CRIATIVA E O CONTEXTO DE WYNWOOD.....	147
3. ENTRE O MUSEU E O MURO: A ARTE EM TRÂNSITO	150
4. WYNWOOD WALLS: GALERIA A CÉU ABERTO	154
1. CURADORIA E POLÍTICA DE SELEÇÃO.....	158
2. EXPANSÃO, EFEMERIDADE E MERCANTILIZAÇÃO	160
3. DO QUADRO AO FEED: A ARTE COMO EXPERIÊNCIA	165
4. ENTRE O TRÓPICO E O MERCADO: A ARTE BRASILEIRA EM WYNWOOD WALLS	167
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: WYNWOOD COMO ESPELHO DA CIDADE GLOBAL.....	170

CAPÍTULO III: ENTRE A CRIAÇÃO E O MERCADO: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E SOCIOLOGIA DA ARTE GLOBAL 172

1. CIDADE COMO TEXTO, PRÁTICA E ESPETÁCULO	174
1.1. CONTEXTO EMPÍRICO: MIAMI COMO LABORATÓRIO SIMBÓLICO DA GLOBALIZAÇÃO	174
1.2. ENTRE A RUA E O MUSEU: ARTISTAS COMO MEDIADORES DO ACESSO	179
1.3. ARTE PÚBLICA COMO POLÍTICA URBANA	183
2. A CIDADE COMO ESPETÁCULO	186
2.1. O ESPETÁCULO COMO HERANÇA URBANA	189
2.2. PRÁTICAS COTIDIANAS E ENUNCIÇÃO URBANA	190
2.3. EXEMPLOS INTERNACIONAIS E URBANISMO GLOBAL	194
2.4. MIAMI E A LÓGICA DO ESPETÁCULO	196
2.5. A ARTE BRASILEIRA NA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO	201
3. CIRCUITOS, FLUXOS E GLOBALIZAÇÃO CULTURAL	206
3.1. MODERNIDADE-MUNDO E GLOBALIZAÇÃO CULTURAL	207
3.2. CIRCUITOS GLOBAIS DA ARTE E POLÍTICAS DE VISIBILIDADE	210
3.3. GLOBALIZAÇÃO CULTURAL E HIERARQUIAS ESTÉTICAS	211
4. A ARTE COMO LINGUAGEM E MERCADORIA SIMBÓLICA	213
5. CULTURA, MODERNIDADE E INDÚSTRIA CULTURAL	222
5.1. MODERNIDADE, PÓS-MODERNIDADE E A FORMAÇÃO DA SENSIBILIDADE CONTEMPORÂNEA	222
5.2. INDÚSTRIA CULTURAL E RACIONALIDADE ESTÉTICA DA MODERNIDADE	227
5.3. ESTETIZAÇÃO GLOBAL, CONSUMO CULTURAL E A CIDADE COMO DISPOSITIVO SENSÍVEL	229
4. A EXPERIÊNCIA URBANA COMO NARRATIVA SENSÍVEL	232
2. GLOCALIZAÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDO	237
3. ENTRE FRONTEIRAS: ARTE E TRADUÇÃO CULTURAL	240
4. HIBRIDISMO CULTURAL E IDENTIDADE DIASPÓRICA	243
5. GEOPOLÍTICA DO OLHAR E INVERSÃO DA CENTRALIDADE SIMBÓLICA	246
6. ANÁLISE DE POLÍTICAS CULTURAIS E CURADORIAS EM MIAMI-DADE	250

CAPÍTULO IV: ARTISTAS BRASILEIROS MUNDIALMENTE CONHECIDOS	262
1. CAMINHOS CRIATIVOS: A JORNADA DOS ARTISTAS EM MIAMI	263
1.1. CARYBÉ — O ARTISTA DAS AMÉRICAS	264
1.2. FRANCISCO BRENNAND - O ALQUIMISTA DA FORMA E DO FOGO	267
1.3. ROMERO BRITTO — O POP TROPICAL E A ECONOMIA DA ALEGRIA.....	269
1.4. EDUARDO KOBRA — A ESTÉTICA DA MEMÓRIA E O MURAL GLOBAL	272
1.5. OS GEMEOS — O SONHO COLETIVO E A POÉTICA DAS RUAS	274
1.6. ALEX SENNA — AFETOS URBANOS E A POÉTICA DO COTIDIANO	276
1.7. BICICLETA SEM FREIO — O TROPICALISMO GRÁFICO E A ARTE COMO RESISTÊNCIA POP.....	278
1.8. LELIN ALVES — A COR COMO GESTO DE REENCANTAMENTO URBANO	280
2. A PRESENÇA BRASILEIRA NO CIRCUITO GLOBAL.....	283
3. VOZ DO ARTISTA: DIÁLOGOS URBANOS EM MIAMI.....	285
3.1. POÉTICAS BRASILEIRAS: A ESSÊNCIA SEM FRONTEIRAS.....	287
3.2. GALERIA A CÉU ABERTO: WYNWOOD WALLS E A ARTE BRASILEIRA	289
3.3. CONQUISTANDO ESPAÇOS: O CAMINHO DOS PAINÉIS BRASILEIROS.....	292
3.4. CONVITES E CONQUISTAS: ARTISTAS BRASILEIROS EM MIAMI	295
3.5. CICLO DOS MURAI: ARTE EM MOVIMENTO.....	296
3.6. CUIDADO E PRESERVAÇÃO: A VIDA LONGA DOS MURAI.....	297
3.7. TRAÇOS CULTURAIS: A ALMA BRASILEIRA NAS OBRAS URBANAS	299
3.8. MEMÓRIAS EM MURAI: CONECTANDO BRASILEIROS EM MIAMI	302
3.9. ARTE E EMOÇÃO: A EXPERIÊNCIA DE EXPOR NO EXTERIOR	305
3.10. A ARTE NA CIDADE: ENTRE A COR E A MONOTONIA	310
4. A ARTE EM TRÂNSITO: LEITURAS SOCIOLÓGICAS DA EXPERIÊNCIA BRASILEIRA EM MIAMI.....	313
CAPÍTULO V: NARRATIVAS VISUAIS, OBSERVAÇÕES	317
1. FACHADA A FLORA IMAGINÁRIA DAS AMÉRICAS - FRANCISCO BRENNAND	318
2. ESCULTURAS PARA VOCÊ, BORBOLETA E MENINO DANÇANDO – ROMERO BRITTO	328

3. ESCULTURA CRIANÇAS DE MIAMI – ROMERO BRITTO – CHILDREN’S MIAMI MUSEUM	334
4. ESCULTURA LOVE E LOJA ROMERO BRITTO SHOPPING AVENTURA.....	337
5. MURAI "ALEGRIA E FESTIVAL DAS AMÉRICAS" E "DESCOBERTA E COLONIZAÇÃO DO OESTE": CARYBÉ – AEROPORTO DE MIAMI	344
6. PAINÉIS OSGEMEOS EM WYNWOOD WALLS.....	350
7. PAINEL FUTURE STARTS NOW - BICICLETA SEM FREIO	356
8. PAINEL WYNWOOD WALLS LELIN ALVES.....	363
9. CIRCULAÇÃO, MERCANTILIZAÇÃO E FRUIÇÃO DA ARTE URBANA EM MIAMI.....	367
CAPÍTULO VI: ECOS DOS RESIDENTES: PERCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS.....	371
1. NOSTALGIA CULTURAL: SAUDADE DAS REFERÊNCIAS BRASILEIRAS	372
2. CONEXÕES VISUAIS: A RELAÇÃO DOS BRASILEIROS COM A ARTE.....	375
3. RECONHECENDO A PRESENÇA DA ARTE BRASILEIRA EM MIAMI	378
4. ARTISTAS BRASILEIROS: IDENTIFICAÇÃO E OBRAS EM MIAMI	381
5. MOTIVAÇÕES E ROTINAS: VISITANDO A ARTE BRASILEIRA EM MIAMI	384
6. EMOÇÕES AO DESCOBRIR ARTE BRASILEIRA EM MIAMI.....	386
7. MAPEANDO A ARTE: ARTISTAS BRASILEIROS E SEUS ESPAÇOS EM MIAMI.....	389
8. BRASILIDADE NA ARTE: IDENTIDADE E EXPRESSÃO EM MIAMI.....	391
9. ARTE URBANA: INTEGRAÇÃO E IMPACTO NO CENÁRIO DE MIAMI.....	393
10. VOZES DOS RESIDENTES: SÍNTESE DAS ENTREVISTAS	395
CONSIDERAÇÕES FINAIS	399
1. CULTURA COMO RECURSO E ARTE COMO MEDIAÇÃO	399
2. O CAMPO EMPÍRICO: ENTRE ESPETÁCULO, MERCADO E PERTENCIMENTO.....	401
3. WYNWOOD E AS TEMPORALIDADES DA ARTE	404
4. A BRASILIDADE EM TRÂNSITO E OS ARTISTAS COMO INTÉRPRETES DO MUNDO	405
5. GLOBALIZAÇÃO ESTÉTICA E DESIGUALDADES SIMBÓLICAS	408
6. ARTE, CIDADE E IDENTIDADE.	410
7. ARTE, CIDADE E GLOBALIZAÇÃO ESTÉTICA.	411

8. COEXISTÊNCIA ESTÉTICA URBANA.....	412
9. AUTORIA ESTÉTICA GLOBAL	415
10. INTEGRAÇÃO: ARTE, CIDADE E CONHECIMENTO NA ERA GLOBAL	419
REFERÊNCIAS	422
APÊNDICE A — BAIROS DE MIAMI: ESTRUTURA URBANA, CULTURA E ARTE	433
APÊNDICE B — INSTITUIÇÕES DE ARTE EM MIAMI	443
APÊNDICE C — CARYBÉ	452
APÊNDICE F — EDUARDO KOBRA	464
ANEXO A – ATA CONSELHO ART IN PUBLIC PLACES	488
ANEXO B – RELATÓRIO SUNSET REVIEW OF COUNTY BOARDS	489
ANEXO C – SUMÁRIO SUNSET REVIEW OF COUNTY BOARDS	490

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MAPA DOS CONDADOS MIAMI-DADE E BROWARD.....	36
FIGURA 2 - MAPA MIAMI-DADE	61
FIGURA 3 - IMAGEM AÉREA DO CONDADO DE MIAMI-DADE.....	61
FIGURA 4 - DADOS DEMOGRÁFICOS MIAMI - FAIXA ETÁRIA.....	64
FIGURA 5 - DADOS DEMOGRÁFICOS MIAMI – RAÇA E SEXO.....	65
FIGURA 6 - EXEMPLO DE INSTALAÇÕES CULTURAIS VISTAS EM MIAMI.....	72
FIGURA 7 - DOWNTOWN MIAMI	72
FIGURA 8 - CORAL WAY (VIZCAYA) E COCONUT GROVE.....	73
FIGURA 9 - LITTLE HAVANA E ALLAPATTAH (RUBELL MUSEUM)	73
FIGURA 10 - EDGEWATER.....	73
FIGURA 11 - UPPER EAST SIDE.....	74
FIGURA 12 – ATMOSFERA DOS RESTAURANTES AO AR LIVRE EM WYNWOOD.....	76
FIGURA 13 - CALLE OCHO EM HAVANNA	77
FIGURA 14 - LITTLE HAITI CULTURAL COMPLEX	78
FIGURA 15 - MAPA DOS BAIRROS DE MIAMI	80
FIGURA 16- BAIRRO WYNWOOD.....	88
FIGURA 17 – PUBLICO NA WYNWOOD WALLS	89
FIGURA 18 - MUSEUM OF GRAFFITI	90
FIGURA 19 - VIZCAYA MUSEUM AND GARDENS.....	91
FIGURA 20 – FACHADA DO PÉREZ ART MUSEUM MIAMI	93
FIGURA 21 - MUSEUM OF CONTEMPORARY ART	95
FIGURA 22 - MIAMI CHILDREN'S MUSEUM E ESCULTURA ROMERO BRITTO.....	96

FIGURA 23 - MIAMI-DADE CULTURAL CENTER.....	97
FIGURA 24 - DEERING ESTATE.....	98
FIGURA 25 - MUSEUM PARK (MAURICE A. FERRÉ PARK)	99
FIGURA 26 - LITTLE HAITI CULTURAL COMPLEX	101
FIGURA 27 - PAN AMERICAN ART PROJECTS.....	102
FIGURA 28 - DAVID CASTILLO GALLERY	103
FIGURA 29 - ROMERO BRITTO FINE ART GALLERY MIAMI BEACH.....	104
FIGURA 30 - ART BASEL 2023	106
FIGURA 31 - AQUA ART MIAMI 2023.....	107
FIGURA 32 - ART MIAMI 2024	108
FIGURA 33- SPECTRUM MIAMI 2024	110
FIGURA 34-MIAMI INTERNATIONAL AIRPORT	112
FIGURA 35 - PORTMIAMI.....	113
FIGURA 36-GOVERNMENT CENTER STATION	114
FIGURA 37 - MIAMI-DADE PUBLIC LIBRARY SYSTEM AVENTURA	115
FIGURA 38 - PAINEL CERÂMICO DE BRENNAND NO BACARDI BUILDING	116
FIGURA 39 - MURAL "INTERDIMENSIONAL PORTAL" (CRIOLA).....	116
FIGURA 40 - FTX ARENA.....	117
FIGURA 41 - MURAL KOBRA AYRTON SENNA, NO AUTÓDROMO DE MIAMI.....	118
FIGURA 42 - MIAMI BEACH BOTANICAL GARDEN.....	119
FIGURA 43 - ESCULTURA PEPPER FOUNTAIN.....	119
FIGURA 44 - FAIRCHILD TROPICAL BOTANIC GARDEN.....	121
FIGURA 45 – ESCULTURA ROMERO BRITTO NO THE SHOPS AT MIDTOWN MIAMI	
122	
FIGURA 46- CONSUMADO-GERAL DO BRASIL EM MIAMI.....	123

FIGURA 47 - ADRIENNE ARSHT CENTER FOR THE PERFORMING ARTS	124
FIGURA 48 - LOJA DE PRODUTOS BRASILEIROS EM MIAMI.....	130
FIGURA 49- RESTAURANTE TEXAS DE BRAZIL EM MIAMI	130
FIGURA 50- LOJA LULI FAMA EM MIAMI BEACH	131
FIGURA 51 – O CONTRASTE DA TECNOLOGIA X EQUIPAMENTOS COMUNS....	144
FIGURA 52 - PLACAS INFORMATIVAS COM QR CODE NOS PAINÉIS DA GALERIA	152
FIGURA 53 – CICLOS DE EXPANSÃO DA GALERIA.....	157
FIGURA 54 - OBRAS DE ARTE NA SALA DE INGRESSOS	162
FIGURA 55 - KOBRA NA INAUGURAÇÃO DO HAMPTON HOUSE MUSEUM, ART BASEL (2023).....	180
FIGURA 56 - KOBRA FAZ CONVITE PARA SUA MOSTRA NO MUSEU.	181
FIGURA 57 - PAISAGENS DE CONSUMO: ESPETACULARIZAÇÃO DO ESPAÇO URBANO	188
FIGURA 58 - REQUALIFICAÇÃO URBANA COM BASE CULTURAL: WYNWOOD WALLS.....	197
FIGURA 59 - MURAL DE EDUARDO KOBRA EM WYNWOOD WALLS, MIAMI.....	197
FIGURA 60 - PAINEL DE CARYBÉ NO AEROPORTO INTERNACIONAL DE MIAMI	200
FIGURA 61 – ESCULTURA CRIANÇAS, ROMERO BRITTO, MCM (2023).....	203
FIGURA 62 - PRODUTOS LICENCIADOS DE ROMERO BRITTO, MIAMI BEACH (2023) 204	
FIGURA 63 - PRODUTOS LICENCIADOS DE ROMERO BRITTO, MIAMI BEACH (2023). 215	
FIGURA 64 - MURAL DE EDUARDO KOBRA EM WYNWOOD, MIAMI (2011).....	216
FIGURA 65 - PAINEL DE FRANCISCO BRENNAND NO BACARDI BUILDING, MIAMI. 218	
FIGURA 67 - PERSPECTIVA AÉREA DE WYNWOOD COM MURAI AO FUNDO ..	232

FIGURA 68 - VISITANTES PUBLICAM INSTALAÇÕES DA ART BASEL MIAMI BEACH	
234	
FIGURA 69 - POSTURA DE ATENÇÃO DOS VISITANTES NO ART BASEL MIAMI BEACH	253
FIGURA 70 - COMPORTAMENTO DE FRUIÇÃO: DA SELFIE EM FRENTE AO QUADRO À CONTEMPLAÇÃO LATERAL NO MUSEU	254
FIGURA 71 — VISITANTES FOTOGRAFANDO MURAIIS EM WYNWOOD WALLS.	256
FIGURA 72 - VISITANTE BRASILEIRA AO CENTRO DA CENA EM WYNWOOD WALLS	256
FIGURA 73 - CONSUMO DE PASSAGEM: ARTE NÃO PERCEBIDA.	257
FIGURA 74 - CONSUMO DE PASSAGEM NO AEROPORTO: PAINÉIS NA ESCADA ROLANTE.....	258
FIGURA 75 - CARYBÉ EM FRENTE AOS PAINÉIS DE SUA AUTORIA EM MIAMI. .	265
FIGURA 76 - FRANCISCO BRENNAND NA OFICINA CERÂMICA NO RECIFE (2016)	267
FIGURA 77- KOBRA DURANTE EXPOSIÇÃO EM DEZ/23 EM MIAMI	273
FIGURA 78 - OSGEMEOS.....	275
FIGURA 79-SENNÁ	277
FIGURA 80- RENATO RENO E DOUGLAS DE CASTRO (BICICLETA SEM FREIO)	279
FIGURA 81-LELIN ALVES	282
FIGURA 82 - ARTISTAS TRABALHANDO EM WYNWOOD WALLS.	308
FIGURA 83 - DA ESQUERDA PARA DIREITA: OS TRABALHOS DOS OSGEMEOS, NUNCA E BLU NO MUSEU DE ARTE MODERNA TATE MODERN MUSEUM DE LONDRES.	310
FIGURA 84 - PERSPECTIVA AÉREA DE WYNWOOD: MURAIIS CONTEMPORÂNEOS EM DIÁLOGO COM A PAISAGEM URBANA DE MIAMI.....	318
FIGURA 85 - BACARDI BUILDING. FACHADA COM O PAINEL CERÂMICO DE BRENNAND (1963).	320
FIGURA 86 - ASSINATURA DO CERAMISTA NO PAINEL.	321

FIGURA 87 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO DO BACARDI BUILDING E ENTORNO URBANO.	322
FIGURA 88 - BISCAYNE BOULEVARD, MIAMI.	323
FIGURA 89 - GALHARDETE ANUNCIANDO A SPECTRUM MIAMI.....	324
FIGURA 90 - DETALHE DA CERÂMICA DO PAINEL “A FLORA IMAGINÁRIA DAS AMÉRICAS”	326
FIGURA 91 - PAINEL CERÂMICO “A FLORA IMAGINÁRIA DAS AMÉRICAS”, DE BRENNAND (1963).	328
FIGURA 94 - VISITANTES FAZENDO FOTOS EM FRENTE À OBRA DE ARTE.	333
FIGURA 95 - CONTRA-USO DA ESTRUTURA DO MONUMENTO.	334
FIGURA 96 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO DA ESCULTURA – MCM.	336
FIGURA 97 - ESCULTURA “CRIANÇAS DE MIAMI” EM FRENTE AO MCM.	337
FIGURA 98 - ROMERO BRITTO EM OFICINA COM CRIANÇAS NAS DEPENDÊNCIAS DO MIAMI CHILDREN’S MUSEUM.	338
FIGURA 99 - FACHADA AVENTURA MALL.	339
FIGURA 100 - ESCULTURA LOVE DE ROMERO BRITTO NO AVENTURA MALL...340	
FIGURA 101 - LOJA ROMERO BRITTO NO AVENTURA MALL.....341	
FIGURA 102 - EVENTO DE AUTÓGRAFOS COM ROMERO BRITTO NA LOJA DO AVENTURA MALL.	342
FIGURA 103 - PRODUTOS DA MARCA BRITTO NO INTERIOR DA LOJA.	343
FIGURA 104 - PAINÉIS CARYBÉ NO AEROPORTO INTERNACIONAL DE MIAMI .346	
FIGURA 105 - MEMORIAL CARYBÉ NO AEROPORTO INTERNACIONAL DE MIAMI.347	
FIGURA 106 - DETALHE DOS APLIQUES AO PAINEL – CARYBÉ.....348	
FIGURA 107 - PAINEL OSGEMEOS (2009) COM ASSINATURA NO TOPO DA PAREDE.	351
FIGURA 108 – PRIMEIRA FASE: PAINEL COLABORATIVO OSGEMEOS (2009) PARA WYNWOOD WALLS.....	352

FIGURA 109 - SEGUNDA FASE PAINEL OSGEMEOS (2009) PARA WYNWOOD WALLS.
354

FIGURA 110 - EVOLUÇÃO DO PAINEL AO LONGO DOS ANOS. 355

FIGURA 111 - PAINEL BICICLETA SEM FREIO (2022). 358

FIGURA 112 - INSTRUMENTOS DESTACADOS NO PAINEL.....358

FIGURA 113 - PLACA INFORMATIVA NA BASE DO MURAL. 360

FIGURA 114 - CRIANÇAS BRINCANDO EM FRENTE AO PAINEL. 365

FIGURA 115 - ADRIENNE ARSHT CENTER FOR THE PERFORMING ARTS. 365

FIGURA 116 - BRICKELL. 365

FIGURA 117 - FAIRCHILD TROPICAL BOTANIC GARDEN. 365

FIGURA 118 - VIZCAYA MUSEUM AND GARDENS 434

FIGURA 119 - ATMOSFERA DOS RESTAURANTES AO AR LIVRE EM WINWOOD435

FIGURA 120 - CALLE OCHO EM HAVANNA 436

FIGURA 121 - LITTLE HAITI CULTURAL COMPLEX 437

FIGURA 122 - MARGARET PACE PARK 438

LISTA DE SIGLAS

AIPP – Art in Public Places

CCBU – Centro Cultural Brasil–USA da Flórida

CBM – Casa Brasil Miami

BRAFF – Brazilian Film Festival of Miami

FLI-MIAMI – Festival Literário de Miami

GGA – Gallery Goldman Global Arts

GMCVB – Greater Miami Convention & Visitors Bureau

MBVCA – Miami Beach Visitor and Convention Authority

MIA – Miami International Airport

MAPP – Miami-Dade Art in Public Places

MCM – Miami Children's Museum

WW – Wynwood Walls

MoCAAD – Museum of Contemporary Art of the African Diaspora

UFS – Universidade Federal de Sergipe

PPGS – Programa de Pós-Graduação em Sociologia

PROGRAD – Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa

FL – Florida

USA / EUA – United States of America / Estados Unidos da América

GDP / PIB – Gross Domestic Product / Produto Interno Bruto

ONU – Organização das Nações Unidas

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization /
Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

USP – Universidade de São Paulo (citada em referências de artistas e pesquisadores)

FGV – Fundação Getúlio Vargas (citada em fontes complementares)

CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil (aparece em contexto de exposições)

IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil (citada em referência a urbanismo)

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro (em citações de artistas e arquitetos)

INTRODUÇÃO

Miami é uma cidade que se oferece ao olhar. Nas ruas, praças, portos, arenas esportivas, museus e galerias, a cidade constrói uma paisagem assinalada pela arte e pela busca constante de visibilidade. Nesse cenário, encontramos obras de artistas brasileiros, compondo o mosaico cultural de uma metrópole que se explica por fluxos migratórios, diversidade e investimento simbólico em sua imagem de metrópole global das artes.

Apesar disso, essa presença levanta questões que vão além do campo estético e visual. Pensamos o que significa a arte brasileira em um espaço urbano internacional como Miami? Como essas obras se inserem no projeto cultural da cidade e se relacionam com a numerosa comunidade brasileira que ali vive?

A coincidência entre uma expressiva população brasileira e a visibilidade de produções artísticas oriundas do Brasil motivou as primeiras perguntas desta pesquisa. Imaginava-se, inicialmente, que a circulação dessas obras estivesse associada à presença de um público conterrâneo, formando um circuito de identificação e consumo e seguindo a lógica da demanda óbvia e da oferta: mais brasileiros, mais obras brasileiras. À medida que o campo avançava, porém, novas dimensões se fixaram, revelando um quadro mais complexo de relações entre arte, cidade e migração. Se a cidade se oferece ao olhar, é nesse olhar que a arte brasileira ganha (ou perde) sentido.

Esta tese investiga a presença e circulação das artes visuais brasileiras em Miami, com foco em esculturas e murais instalados em espaços públicos e institucionais. Parte-se da constatação de que a cidade reúne, de forma singular, um intenso circuito internacional de arte e uma numerosa comunidade brasileira, o que a torna um campo privilegiado para analisar as interações entre cultura, mobilidade e urbanidade. Por “arte brasileira em Miami” refiro-me às obras de artistas brasileiros em espaços públicos e institucionais (murais, esculturas, instalações) em Miami. Para dar lastro empírico a essas questões, a pesquisa combina incurso etnográfico urbano (rotas de arte pública), entrevistas com residentes e artistas e análise documental de acervos, notícias e políticas.

Mais que isso, a pesquisa procura entender o lugar social da arte visual brasileira em Miami: a quem ela se dirige, quais narrativas reforça ou desloca e que papel cumpre no tecido simbólico da metrópole contemporânea. Essas perguntas orientam a análise que se amplia ao longo da tese, articulando observações de campo, trajetórias de artistas e percepções dos residentes brasileiros. A arte, quando deslocada para o espaço urbano global, deixa de ser apenas expressão estética e passa a atuar como linguagem social. Neste contexto, esta pesquisa explorará a presença da arte brasileira em Miami, tanto como uma exibição cultural quanto como campo para a construção de significado social entre artistas, cidades e migrantes.

As investigações acadêmicas sobre arte urbana e artes visuais em espaços públicos, que se aproximam ao objeto empírico desta tese, são um campo em ascensão, embora, em grande parte, ainda privilegiem perspectivas estéticas, históricas ou patrimoniais, em detrimento das mediações sociais que a arte urbana engendra. Quando essas produções são observadas sob a ótica da Sociologia da Arte, percebemos novas questões: que papel desempenham os artistas como intérpretes de suas realidades sociais? Como essas obras dialogam com as transformações urbanas e com os circuitos culturais globais? É a partir dessa perspectiva sociológica que se delineia a presente revisão, voltada a mapear as pesquisas anteriores e a identificar espaços para uma contribuição teórica e empírica para esta tese.

No geral, as produções científicas sobre murais concentram-se em análises historiográficas ou documentais. Estudos como *As pinturas murais no casario de Penedo, Alagoas* (PEREIRA, 2015) e *O papel do sujeito face à imagem: interpretações estruturo-fenomenológicas* (LOPES, 2012) analisam casos específicos e contribuem para entender o contexto histórico e social dessas imagens. No campo documental, trabalhos como *Representação documental de vitrais sacros: proposta metodológica* (ZALON, 2017) e *Representação da informação em mangás: uma proposta de diretrizes* (SANTANA; PAVARINA; CONEGLIAN, 2023) propõem modelos de registro e inventário relacionados à preservação das obras. Já no campo do restauro, pesquisas como *Conservação e restauro de pintura: um mural de Carlos Páez Vilaró de 1974* (FERRARI, 2006), *Arte mural e a prática da preservação* (WILHELM, 2011) e *A mineralogia aplicada*

ao estudo de pinturas murais: Fulvio Pennacchi, um estudo de caso (LAMAS, 2006) abordam a materialidade e as técnicas de conservação desses suportes artísticos.

Em outra vertente, estudos da sociologia e da sociologia urbana analisam as artes visuais em meio a disputas políticas, sociais e econômicas (TOLEDO, 2012; SARUE, 2015; SILVA, 2021), gentrificação de espaços urbanos (LIMA, 2008; CORREIA, 2013; BALTRUSIS, 2014; PICANÇO, 2020; PACHECO, 2021; MOURAD & FIGUEIREDO, 2021) e formas de racionalidade política e administrativa (SOUSA, 2002; BRASIL, 2011; DINIZ, 2013; LIMA, 2017). Apesar da diversidade de enfoques, percebemos que a maior parte dessas pesquisas trata as obras como patrimônio ou objeto estético, e não como expressão social inserida nas dinâmicas urbanas contemporâneas.

Outros estudos exploram os impactos sociais e culturais das festas populares (FARIAS, 2001; BARROSO, 2019), as transformações na produção simbólico-cultural contemporânea (ALVES, 2009) e a contribuição da cultura para a reinvenção dos espaços públicos nas cidades brasileiras (COUTO, 2019). Embora próximos ao eixo de discussão proposto nesta tese, esses trabalhos não se detêm no processo de significação de obras brasileiras no cenário global — seja para os migrantes que vivem fora do país, seja para os artistas ou as cidades que recebem essas produções.

Assim, é notório que a produção científica existente privilegia a arte visual como forma estética, técnica ou patrimonial, sem focar em análises sociológicas sobre o papel dos artistas e das imagens no espaço urbano globalizado como um todo. Não foram encontradas pesquisas que examinem as práticas visuais como interpretações sociais, ou seja, como maneiras de leitura simbólica das cidades, das relações culturais e das transformações econômicas contemporâneas estampadas nas artes visuais urbanas. É nessa lacuna que esta tese se insere: ao analisar as artes visuais brasileiras em Miami, busca compreender como essas produções são percebidas pelos brasileiros residentes, apropriadas e incorporadas à cena urbana pela cidade, oferecendo uma nova janela para entender a dinâmica cultural e social dos centros internacionais de entretenimento-turismo.

As transformações culturais do fim do século XX — especialmente perceptíveis nas metrópoles latino-americanas — alteraram profundamente o modo como as sociedades produzem e consomem símbolos. A chamada condição pós-moderna, descrita por Featherstone (1997) e Jameson (1991), dissolveu as fronteiras entre o erudito e o popular, entre o original e o reproduzido. A arte deixou de buscar verdades universais e passou a refletir a multiplicidade de vozes, estilos e olhares — movimento que Lyotard (2009) identifica como o declínio das grandes narrativas. Já Berman (1982) e Harvey (1993) haviam antecipado essa transição, ao observar que o ideal de progresso do modernismo cede lugar a uma sensibilidade fragmentada, marcada pelo efêmero e pela simultaneidade. As cidades tornam-se o palco privilegiado dessas transformações: nelas, culturas locais se misturam a fluxos globais, e a arte urbana emerge como espelho desse trânsito incessante. Miami, nesse contexto, encarna de forma singular essa condição — uma metrópole que converte diversidade cultural em imagem e a arte em recurso simbólico e econômico.

Nesse mesmo movimento, a cultura deixa de ser apenas expressão e passa a disputar o espaço urbano. Zukin (1995) observa que, quando a arte entra no jogo da cidade, ela não atua somente como manifestação estética: torna-se estratégia. Serve para redesenhar bairros, atrair investidores, redefinir paisagens e compor narrativas de autenticidade capazes de valorizar determinados territórios. Mas nem tudo brilha da mesma forma — esse uso da estética tende a beneficiar alguns e excluir outros, afastando precisamente aqueles que primeiro deram sentido ao lugar.

É nesse ponto que Yúdice (2003, 2006) ajuda a iluminar o paradoxo. A cultura, argumenta o autor, passou a operar como um recurso — algo que se administra, negocia e converte em valor político, econômico e social. Nesse deslocamento, Miami deixa de ser apenas cenário: torna-se personagem ativa de um mercado global de imagens e afetos, onde arte, economia e pertencimento caminham juntos — às vezes em harmonia, às vezes em tensão.

Em Miami, essa lógica se repete — ainda que pontualmente marcada pelo sotaque brasileiro. Murais, esculturas e eventos culturais compõem uma paisagem que projeta diversidade e vitalidade, ao mesmo tempo em que se

articula às engrenagens do turismo e do mercado imobiliário. A arte, celebrada como signo de pertencimento, funciona também como vitrine: parte de um dispositivo de visibilidade que transforma expressões culturais em elementos estratégicos da economia urbana. É nesse entremeio — entre autenticidade e mercadoria — que esta pesquisa se inscreve: compreender como a arte brasileira, enquanto gesto criativo e objeto de circulação global, participa da construção simbólica da cidade.

Nas últimas décadas, o investimento em cultura tornou-se uma das formas mais visíveis de reconfiguração urbana. Governos locais e grandes empresas reconheceram que museus, centros culturais e projetos artísticos geram valor simbólico e econômico: alteram a maneira como a cidade é percebida, vivida e consumida. Miami encarna de modo exemplar essa política da visibilidade. A cidade construiu uma imagem na qual a arte pública e os eventos culturais não apenas embelezam o espaço, mas integram sua economia, funcionam como ativos estratégicos e produzem paisagens que articulam estética, política e mercado. Nesse sentido, o programa Art in Public Places do condado de Miami-Dade ilustra essa dinâmica: ao inserir obras em praças, edifícios e vias urbanas, cria-se uma cena visual que reforça símbolos, orienta percepções e sustenta a marca cultural da cidade.

Esse movimento — que transforma cultura em recurso e arte em instrumento de projeção territorial — conduz à questão central desta pesquisa: de que modo, nesse cenário de globalização simbólica, a arte brasileira se insere, e o que revela sobre as novas relações entre criação, consumo e cidade.

A partir dos anos 1980, a cultura passou a conviver com pressões de mercado que reconfiguraram o sistema artístico. Museus e centros culturais, antes dedicados essencialmente à contemplação, buscaram novas formas de sustentação: lojas, cafés, eventos noturnos. Zukin (1995) observa que essa mudança ultrapassa o aspecto financeiro. Ao se converter em atração, a arte altera sua posição no tecido urbano: integra o circuito do turismo, do entretenimento e da distinção simbólica. O visitante já não apenas contempla — consome o que vê, leva fragmentos da experiência, transforma a obra em mercadoria de memória.

Em *Naked City*, Zukin (2009) descreve essa inflexão como “paisagem de consumo”: o espaço público convertido em vitrine, espetáculo pensado para o olhar, no qual fachadas, praças e murais circulam como imagens capazes de seduzir, vender e reposicionar territórios. Em Miami, essa lógica se materializa de forma contundente, fazendo da arte um motor simbólico e econômico do desenvolvimento urbano.

No plano das políticas culturais, mesmo instituições multilaterais reconhecem a virada que reposiciona a cultura como eixo estratégico do desenvolvimento urbano. Nos relatórios da UNESCO sobre cultura e desenvolvimento sustentável (2014; 2016, apud COUTO, 2019), a cultura aparece simultaneamente como motor econômico e social, mas também como dispositivo de pertencimento, memória e identidade. O patrimônio e as indústrias criativas passam a ser enquadrados como recursos de regeneração urbana, instrumentos de competitividade e vetores de projeção simbólica das cidades no mercado global.

Em Miami, esse movimento se materializa de forma exemplar. A cidade constrói-se como espaço de mediação cultural, onde a arte brasileira circula e se reinscreve segundo a lógica global da visibilidade. Essa conversão da cultura em ativo urbano ecoa o debate proposto por George Yúdice (2003; 2006), para quem a cultura se redefine como recurso administrável — algo que se gere, negocia e mobiliza para fins econômicos, políticos e urbanísticos. Couto (2019) retoma essa discussão ao mostrar como as políticas culturais contemporâneas atuam sobre a economia simbólica das cidades, produzindo modos específicos de pertencimento e exclusão.

Mas a valorização institucional não resolve as tensões do cotidiano urbano. É nesse ponto que a literatura crítica sobre regeneração e gentrificação recoloca o problema. Sánchez (2010) observa que projetos culturais podem, de fato, revitalizar áreas degradadas e estimular convivências; contudo, ao serem orientados para o turismo e para o investimento, frequentemente deslocam aqueles que primeiro produziram significado para esses lugares. A mesma intervenção que cria vínculos pode converter-se em cenário. Miami exemplifica essa corda bamba: um mosaico urbano em que obras permanecem ou

desaparecem, mas deixam rastros — passos que desaceleram, imagens que circulam, lembranças que se fabricam.

O que se desenha é uma disputa quase silenciosa. De um lado, o desejo legítimo de reanimar os espaços urbanos; de outro, a força crescente que transforma o simbólico em espetáculo. Entre esses polos, a arte brasileira em Miami encontra seu lugar: ora como gesto sensível, ora como produto, acompanhando as ambivalências de um tempo em que a cidade se refaz continuamente, convertendo-se em sua própria imagem.

Sánchez (2010) reconhece esse paradoxo: a arte, enquanto cria encontros, pode também afastar os que primeiro deram vida ao território. O gesto que antes reunia transforma-se em vitrine; o espaço de convivência torna-se cenário. Ainda assim, é nesse movimento ambíguo — entre vitalidade e mercantilização — que a arte urbana se mantém ativa, reinscrevendo relações entre cidade, mercado e experiência estética.

Em Miami, essa tensão é visível a olho nu. Murais, esculturas e instalações literalmente remodelam a paisagem, alteram a velocidade do olhar e convocam novas formas de circulação. Algumas obras resistem; outras se apagam, mas todas deixam vestígios: o passo que desacelera, a fotografia que se espalha, a memória que se fabrica. A cidade, nesse jogo permanente entre luz e desejo, reinventa-se como galeria aberta — feita menos para durar do que para ser vivida.

Nas grandes metrópoles, arte, dinheiro e afeto caminham lado a lado. Há algo de vital nesse entrelaçamento: festivais, grafites e fachadas coloridas parecem pulsar no mesmo compasso das ruas, compondo uma coreografia que mistura espontaneidade e cálculo. Zukin (2009) observa que, quando a cultura se acopla às engrenagens do comércio e da visibilidade, ela ganha brilho e projeção, mas pode perder parte do solo que lhe conferia sentido. O que nasce como gesto coletivo, expressão de pertencimento, passa a moldar-se ao olhar do visitante e às expectativas do mercado — uma ambivalência que marca profundamente as dinâmicas contemporâneas das cidades.

Essas leituras ajudam a compreender o cenário no qual se insere a arte brasileira em Miami — um território onde a criação convive com o mercado, onde o gesto

estético se converte em signo econômico e onde a cidade, ao vender sua imagem, também se reinventa como narrativa cultural. Nesse percurso, cultura e arte deixam de ser apenas campos simbólicos: tornam-se instrumentos de visibilidade, negociação e disputa.

A cultura, compreendida em seu sentido mais amplo, abrange modos de vida, práticas, valores e regimes de representação que estruturam as formas de pertencimento de um grupo social. Já a arte urbana consolida-se como linguagem estética que ocupa o espaço público como suporte e arena: uma gramática visual historicamente atravessada por contestação, identidades e crítica social.

Na contemporaneidade — marcada pela fragmentação, pela circulação incessante de imagens e pelo cruzamento contínuo entre repertórios — essas manifestações ganham novas camadas de sentido. O conceito de hibridização cultural, formulado por Canclini (2001), descreve justamente esse processo: a combinação de estilos, gêneros e influências que produz formas renovadas de expressão e interpretação, fruto das tensões entre tradição, mercado, tecnologia e globalização.

Stuart Hall (2003) aprofunda essa leitura ao tratar a identidade cultural como algo em movimento, sempre construída nos “entre-lugares” do contato, da tradução e da diferença. Identidades, para Hall, são formadas na articulação — não na origem. É nesse registro que tanto a cultura quanto a arte urbana podem ser compreendidas como territórios de negociação simbólica, onde se sobrepõem experiências locais e globais, o popular e o institucional, o efêmero e o permanente.

Miami tornou-se, nas últimas décadas, um ponto de encontro da arte brasileira contemporânea. Pelas ruas, museus e galerias, reconhece-se a presença de artistas como Vik Muniz, Romero Britto, Eduardo Kobra e Ernesto Neto, cujas trajetórias — distintas em matéria, linguagem e escala — acabam por se cruzar na paisagem visual da cidade. Suas obras, ora experimentais, ora monumentais, ora marcadas pelo apelo pop, contribuem para consolidar Miami como território de circulação simbólica: um espaço onde a arte compõe a própria cadência urbana.

Essa visibilidade, contudo, não se dá sem dilemas. Inserir a arte brasileira no circuito global significa expô-la a novas leituras — por vezes celebratórias, por

vezes reduzidas ao consumo rápido de imagens. Como essas obras são vistas, apropriadas ou reinterpretadas? O que comunicam ao olhar estrangeiro e o que devolvem aos brasileiros que ali vivem? Entre projeção internacional e desejo de reconhecimento local, a arte converte-se em campo de tensão, refletindo as ambivalências que esta pesquisa busca compreender.

Além de sua presença em museus, feiras e instituições, a arte brasileira integra dinâmicas urbanas nas quais a criação estética se entrelaça a processos de valorização econômica e construção imagética das cidades. Em Miami, assim como em outras metrópoles globais, a arte opera de modo ambíguo: é expressão e mercadoria, gesto poético e ativo urbano, compondo aquilo que Zukin (1995) denomina economia simbólica — regime em que cultura e capital se articulam na produção de valor e distinção. Essa leitura, somada ao argumento de Yúdice (2006) de que a cultura se converte em recurso estratégico, ilumina o modo como a arte assume funções de legitimação, identificação e pertencimento no espaço urbano global¹.

A valorização econômica e turística da arte brasileira em Miami pode gerar um deslocamento simbólico: ao ganhar visibilidade internacional, parte dessa produção se afasta de seus contextos de origem e de seus públicos habituais. Quando a obra é absorvida pela lógica do consumo acelerado, corre-se o risco de obscurecer sua potência comunicativa, reduzindo seu sentido ao encantamento imediato — um processo que Zukin (1995) relaciona à predominância do mercado nas políticas culturais e à conversão da estética urbana em instrumento de diferenciação.

Nesse cenário, cidades e artistas passam a mobilizar a arte como linguagem universal de atração e branding urbano, oferecendo interpretações estéticas do cotidiano destinadas a visitantes de múltiplas origens. O consumo de arte, nas metrópoles globalizadas, torna-se forma contemporânea de experimentar a

¹ As reflexões de Sharon Zukin e George Yúdice sustentam a compreensão da arte como vetor de transformação urbana e legitimação simbólica. Zukin (1995) define a economia simbólica como o regime no qual produção espacial e produção cultural convergem, fazendo da estética urbana mecanismo de distinção e de construção de valor.

Yúdice (2006), por sua vez, demonstra que a cultura se transforma em recurso gerenciável, ampliando seu papel para os campos político, econômico e urbano. Ambas as formulações convergem para a ideia de que, nas cidades globais, a arte opera como mediadora entre economia e sensibilidade, instaurando novos regimes de visibilidade, valor e pertença.

cultura: uma vivência simultaneamente sensorial e econômica, na qual a fruição estética se entrelaça às lógicas da visibilidade, da circulação e do desejo.

Nas cidades globalizadas, o consumo de arte tornou-se também uma forma de viver a cultura, de experimentá-la no corpo da cidade, no ritmo das ruas e na imagem que se compartilha. Em Miami, esse movimento aparece de muitas maneiras: no prazer estético diante das obras, mas também nos circuitos que lhes dão visibilidade, nas rotas por onde circulam artistas, galerias e públicos. A arte brasileira, ao ocupar esses espaços, acaba traduzindo não apenas uma estética, mas uma experiência social do olhar — um modo de existir e se reconhecer no cenário urbano contemporâneo.

No caso brasileiro, a cultura é compreendida em suas dimensões simbólica, econômica e cidadã, articulando identidade, geração de valor e direitos culturais (BRASIL, 2010; YÚDICE, 2003; 2006). Essa leitura amplia o papel da cultura como recurso estratégico para o desenvolvimento social e econômico, sem perder de vista sua dimensão estética e seu potencial de significação coletiva.

A inserção internacional da arte brasileira — especialmente em cidades como Miami — expressa essa condição dupla: de um lado, o reconhecimento da cultura como valor social; de outro, sua incorporação às dinâmicas globais de consumo e visibilidade. Nessa circulação ampliada, a arte brasileira contemporânea transita entre expressão simbólica e valor mercadológico, configurando o campo estético e urbano que esta pesquisa busca compreender.

Essa ampliação conceitual acompanha as transformações entre cultura, economia e tecnologia, intensificadas pela digitalização e pelo fortalecimento das indústrias criativas. Em diálogo com esse cenário, Elder Alves (2012) observa que as políticas culturais brasileiras passaram a integrar, de modo crescente, estratégias de entretenimento e turismo como mecanismos de dinamização econômica. Para o autor, “criar as condições para o consumo do entretenimento-turismo tem sido o norte principal de muitas das esferas da administração pública” (ALVES, 2012, p. 34), explicitando a convergência entre gestão cultural, políticas de visibilidade e estratégias de arrecadação fiscal.

Essa lógica também se manifesta em Miami, onde programas e incentivos ao consumo cultural mobilizam a arte como ativo estratégico — simultaneamente

estético, econômico e político. A arte atua como mediadora de experiências, orienta fluxos de visitantes e fortalece o imaginário urbano, integrando-se às formas pelas quais a cidade projeta sua identidade no circuito global.

O conceito de indústria cultural, formulado por Adorno e Horkheimer (1947/1985) em “O Iluminismo como mistificação das massas”, constitui uma das bases críticas mais importantes para compreender a transformação da arte em produto e a integração da cultura à lógica do capital. Na modernidade tardia, como apontam os autores, a produção simbólica passa a operar segundo o ritmo da produção industrial: repete fórmulas, fabrica sentidos e multiplica desejos conforme as dinâmicas do mercado. A cultura transforma-se em linha de montagem do imaginário, onde o consumo se confunde com o prazer e a crítica se converte em espetáculo.

Essa reflexão ilumina o modo como cidades como Miami, Paris, Nova York ou São Paulo incorporam a arte à imagem urbana, convertendo-a em marca territorial muitas vezes desvinculada das experiências sociais que a originaram. Nesses contextos, o espaço urbano deixa de funcionar como território de crítica e passa a operar como vitrine da mercantilização estética, deslocando o sentido da arte de expressão simbólica para ativo econômico.

A tensão entre criação, poder e mercado adquire nuances próprias quando observada à luz de Elias (1994; 2008), Benjamin (2014) e dos próprios Adorno e Horkheimer (1947/1985). Elias recupera a noção de Kultur² como categoria nativa da Alemanha do século XVIII, mostrando que a cultura sempre foi um campo de disputa entre elites e classes emergentes — uma construção hierárquica que organiza sensibilidades e modos de distinção. Benjamin, por sua vez, identifica na reprodutibilidade técnica uma ambivalência decisiva: ao mesmo tempo em que a obra perde sua “aura”, ganha alcance e acessibilidade, democratizando a experiência estética.

O diálogo entre esses autores revela diferentes caminhos para compreender o elo entre cultura e economia. Em Elias, vemos o longo processo de formação das sensibilidades; em Benjamin, a transformação técnica do olhar; em Adorno e

² O termo cunhado por Elias refere-se à formação do espírito e ao desenvolvimento moral e estético do indivíduo.

Horkheimer, a crítica à cultura convertida em indústria. Embora distintos, esses percursos convergem num ponto comum: a tensão permanente entre criação e mercado, entre o gesto artístico e sua captura pelo valor de troca.

Nas cidades globais, essa tensão se manifesta de forma visível. São espaços onde a arte se oferece ao consumo, mas também encontra brechas para resistir — lembrando que ainda pode ser fricção, estranhamento e pensamento. Em Miami, especialmente nas práticas de arte pública, essa disputa se torna evidente: mercadoria e expressão crítica convivem no mesmo muro, na mesma rua, no mesmo olhar.

O conceito de cultura, como lembra Bauman (2005), sofreu transformações profundas desde o Iluminismo até a contemporaneidade. Originalmente, derivava do sentido de cultivo — a ideia de aperfeiçoamento moral do ser humano, tal como o agricultor que molda a semente. Nesse horizonte, a cultura aparecia como uma “fábrica de ordem”, instrumento pedagógico destinado a disciplinar comportamentos e garantir coesão social (BAUMAN, 2005, p. 61).

A partir da segunda metade do século XX, no entanto, Bauman identifica uma virada semântica: a cultura deixa de operar como projeto coletivo de educação moral e passa a funcionar como mecanismo de distinção social, aproximando-se do sentido trabalhado por Bourdieu (1979/2007). O que antes era princípio de ordenação converte-se em marcador de status, capital simbólico e forma de diferenciação.

Essa passagem — da cultura como ordem para a cultura como distinção — ilumina as dinâmicas das cidades globais, onde a arte atua simultaneamente como experiência e mercadoria, fruição e espetáculo, distinção e circulação. Essa tensão se intensifica no contexto da modernidade líquida, analisada por Bauman (2001), em que identidades e valores tornam-se instáveis, moldados pelo fluxo acelerado do mercado. A cultura, outrora espaço de formação, transforma-se em sistema de sedução permanente: promete liberdade, mas produz insegurança.

Fredric Jameson (1991) observa que, na estética pós-moderna, a diferença e a fragmentação se tornam princípios estruturantes. O múltiplo substitui o uno; a justaposição toma o lugar da unidade formal. Nas cidades globais, essa lógica se manifesta em superfícies visuais saturadas — muitos artistas, muitos planos,

muitas cores — compondo mosaicos heterogêneos nos quais a coerência se dilui na simultaneidade.

A arte multicultural, característica central das paisagens urbanas contemporâneas, redefine a forma como o público se relaciona com obras presentes em ruas, edifícios e galerias. Esse processo, como destaca Canclini (1989), está relacionado à expansão transnacional do mercado cultural, que converte diferenças em mercadorias estéticas. A pluralidade, embora visível, nem sempre implica diversidade de sentidos: muitas vezes, ela é estetizada como signo de consumo global.

Para Jameson (1991), a diferença não representa apenas oposição ou ruptura, mas uma nova forma de relação estética. Ela permite a convivência de linguagens, tempos e estilos em uma mesma superfície cultural. O autor identifica na obra de Nam June Paik um emblema desse novo regime sensível:

Creo que el emblema de mayor impacto, de entre los que representan este nuevo modo de pensar las relaciones, es la obra de Nam June Paik, cuyas pantallas de televisión, difusas o superpuestas, se suman a intervalos en una exuberante vegetación o parpadean desde un cielo poblado por nuevas y extrañas video estrellas, recapitulando una y otra vez secuencias preseleccionadas de bloques de imágenes que nos devuelven a los momentos asincrónicos de las distintas pantallas. (JAMESON, 1991, p.37).

A referência às múltiplas telas de Paik — imagens superpostas, desconexas, simultâneas — exemplifica a sensibilidade pós-moderna: um olhar que abraça o excesso e a justaposição, convidando o espectador a recompor sentidos em meio à saturação de signos.

Essa lógica visual e simbólica aproxima-se do que se observa nas paisagens culturais de Miami, onde murais, instalações e grafites se acumulam sobre o mesmo território urbano, produzindo um espetáculo contínuo de fragmentos visuais e significados múltiplos.

Ao observar esse cenário, percebe-se que a arte brasileira inserida em Miami participa dessa estética da fragmentação. Suas obras — atravessadas por outras linguagens, cores, ritmos e escalas — ganham sentidos distintos conforme o contexto em que aparecem: ora expressão nacional, ora produto comercial, ora intervenção urbana, ora marca turística. A mesma obra que, no museu, convoca a

memória e o acervo, na rua transforma-se em experiência pública; e no muro de Wynwood, talvez, em ícone de pertencimento cosmopolita.

Essas transformações confirmam o que Jameson (1991) identifica como estrutura da estética pós-moderna: a multiplicidade, a simultaneidade e a circulação incessante de referências. Em Miami, esse jogo de deslocamentos se intensifica — cada espaço, cada instituição, cada curadoria produz uma nova camada simbólica. A obra deixa de falar apenas de si e passa a falar do lugar que a abriga: o museu, a cidade, o patrocinador, o país.

Michel Foucault (2008) ajuda a compreender a relação entre arte e espaço urbano ao propor que os discursos não apenas descrevem o mundo, mas o produzem. Exibir uma obra na rua, na galeria ou na fachada não é um ato neutro: é uma prática que organiza modos de ver e modos de se comportar, definindo quem ocupa determinado campo simbólico, quem fala e quem é silenciado.

Lyotard (1979), por sua vez, vê a pós-modernidade como um tempo de descrença nas metanarrativas, nas grandes histórias unificadoras. Ao valorizar as narrativas locais e fragmentadas, ele sugere que a pluralidade cultural não garante, por si só, diversidade crítica. Em lugares como Miami, essa multiplicidade se torna espetáculo: uma variedade de vozes e estilos que coexistem, mas nem sempre dialogam.

A cidade, nesse sentido, apresenta um mosaico estético que traduz a condição pós-moderna — visualmente diverso, mas muitas vezes unificado pelo consumo e pelo turismo.

Esses conceitos convergem na leitura das cidades globais contemporâneas — Londres, Nova York, Berlim e especialmente Miami —, que funcionam como laboratórios de experimentação estética e social. Nessas metrópoles, a arte urbana assume papel protagonista na construção da paisagem e na produção de uma identidade multicultural mediada por imagens (ZUKIN, 1995; DEBORD, 2003).

Murais, grafites e instalações ao ar livre formam performances visuais efêmeras, nas quais o erudito e o popular se misturam (JAMESON, 1991), produzindo tanto beleza quanto significados políticos. A arte, nesses espaços, não apenas

embeleza o cenário urbano — ela atua como mediadora simbólica das diferenças, traduzindo as tensões, misturas e fluxos que definem a vida nas metrópoles culturais do século XXI.

Em São Paulo, o Beco do Batman, na Vila Madalena, deixou de ser um simples corredor grafitado. O que antes era apenas passagem tornou-se destino. As pessoas já não atravessam o beco: vão até ele — atraídas por uma mistura de cor, história e presença. A arte ali não apenas ocupa o espaço; ela o reescreve, transforma o percurso em experiência e o olhar em permanência. Essa potência de transformação ilustra o que Landry (2011) entende como o papel criativo das artes na vitalidade urbana — uma força que reconfigura o cotidiano e amplia as formas de convivência nas cidades.

Em Miami, algo semelhante acontece, ainda que em outra escala. A arte brasileira se espalha pelas ruas, toma fachadas, ocupa muros e vitrines. Aos poucos, vai mudando o modo como a cidade se mostra. Cada mural, cada escultura ou instalação acaba funcionando como um sinal — um fragmento de memória que chama a atenção, faz parar, cria movimento em torno de si. Entre a cidade e o artista existe uma espécie de diálogo: ela oferece o espaço, ele devolve imagem, cor e gesto. Um precisa do outro. A cidade ganha um novo rosto; o artista, um novo alcance. No encontro entre os dois, algo se desloca — não é mais só cenário ou autoria, mas um jogo contínuo de trocas e de visibilidades. Essa reciprocidade reflete o que Florida (2002) descreve como o dinamismo das “cidades criativas”, nas quais a arte e a diversidade cultural tornam-se motores simbólicos do desenvolvimento urbano.

Mas a cena urbana não se completa sem o olhar de quem consome. Turistas e moradores caminham orientados por roteiros culturais, buscam experiências visuais e sensoriais e encontram nas cidades contemporâneas uma espécie de “cesta cultural” à disposição. A imagem de cidade criativa, amplamente divulgada por campanhas de turismo e negócios, impõe-se como promessa de autenticidade. No entanto, para os residentes — especialmente os brasileiros que vivem em Miami —, essas obras não se esgotam na superfície decorativa. Algumas guardam algo que vai além do impacto visual: uma intimidade silenciosa, um chamado que convida a reconhecer algo que se sente antes de se

compreender — um eco de pertencimento que vem de longe e, às vezes, nem se sabe bem de onde. Essa sensação aproxima-se do que Featherstone (1997) observa sobre o consumo cultural como campo de experiências identitárias, em que o simbólico e o afetivo se entrelaçam nas práticas cotidianas.

Em Miami, essa percepção ganha corpo em lugares como Wynwood. O bairro é um mosaico em movimento: muros tomados por cores, assinaturas, grafites de artistas de diversas partes do mundo — entre eles, vários brasileiros. As fachadas parecem pulsar com a própria vida das ruas, misturando o cheiro de café, o som das conversas, o reflexo das vitrines. A arte se espalha por tudo, atravessa passos e gestos, aparece nas esquinas, nas fotos, no cotidiano que a envolve. Há quem pare para registrar, há quem apenas passe, mas de algum modo todos são tocados por ela — ainda que por um instante. O consumo, nesse caso, não é apenas ato econômico; é experiência, gesto, convivência com a cidade.

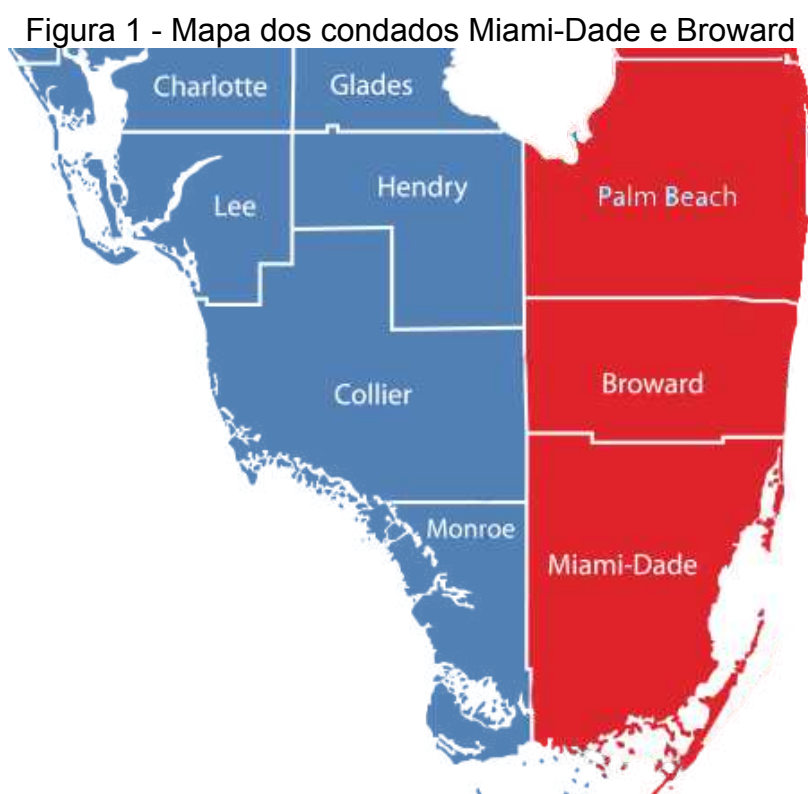
É desse ponto que o olhar desta pesquisa parte. Compreender a arte, em contextos como o de Miami, é compreender também como ela participa da criação de imagens urbanas e da teia simbólica que une quem produz, quem observa e quem vive esses espaços. Nesse movimento, o consumo cultural deixa de ser simples hábito e se transforma em linguagem — uma maneira de marcar presença no território e de se reconhecer nele.

Os primeiros levantamentos logo revelaram algo que se impôs ao olhar: Miami abriga uma comunidade brasileira numerosa e atuante, distribuída por diferentes zonas da cidade, e um circuito cultural que pulsa com força própria. Em galerias, praças, murais e eventos, a arte brasileira encontra espaço para se mostrar, ser vista e comentada. Mais do que um dado estatístico, essa presença revela uma vitalidade constante, que se renova a cada gesto e a cada nova obra.

Perceber essa energia foi decisivo para o rumo da pesquisa. Ela confirmou a relevância da presença brasileira no cenário artístico local e, ao mesmo tempo, permitiu compreender como essa inserção se entrelaça ao processo mais amplo de globalização cultural que define o espírito de Miami — cidade que é, ao mesmo tempo, palco e vitrine, onde linguagens se cruzam e identidades se experimentam.

A partir desse reconhecimento, consolidou-se o recorte da investigação: Miami foi definida como o campo principal do estudo, por concentrar uma rede densa de iniciativas, instituições e eventos que ultrapassam seus limites administrativos e alcançam também os condados vizinhos, compondo um território simbólico expandido da arte e da cultura brasileira.

O mapa a seguir ilustra essa configuração territorial e evidencia o alcance do público atraído pelo potencial artístico de Miami.



Fonte: Hotcore³

Ao longo da investigação e com o avanço dos levantamentos documentais continuados e conversas com os informantes residentes em Miami captados para esta pesquisa, começou-se a entender elementos de consumo e decisão que fazem parte da rotina destes brasileiros residentes no exterior. O foco no trabalho remunerado por hora trabalhada - regime de trabalho comum nos Estados Unidos, o pouco tempo para lazer, a imersão na metrópole, a falta do hábito ou conhecimento aprofundado sobre arte e os motivadores do consumo cultural apontaram para a necessidade de não só entender o ponto de vista destes

³ Disponível em: <http://hotcore.info/act/kareff-062024p.html#google_vignette>. Acesso em 27 jun. 2024.

residentes que seriam os consumidores óbvios da arte urbana brasileira, mas também compreender um cenário cultural estruturado naquela cidade.

No entanto, compreender apenas o ponto de vista dos residentes não seria suficiente para captar a complexidade do fenômeno. Foi necessário ampliar o olhar para outros agentes envolvidos no processo de circulação da arte brasileira em Miami: os intermediários (governo, entidades, promotores e imprensa) e os autores da arte exposta (artistas que figuram ou figuraram em temporadas na cidade). Sob a ótica da cidade e seus intermediários culturais, buscamos entender sobre seus interesses em trazer arte brasileira para suas ruas de Miami, o composto da cena urbana multicultural e multirracial envolvida e os interesses econômicos dessa indústria cultural. Na outra ponta, buscamos, na trajetória dos artistas, compreender seus interesses em figurar em Miami e o tempo em meio a trajetória de suas carreiras em que os convites eram realizados.

A partir dessa dupla perspectiva (a dos intermediários e a dos artistas) tornou-se possível avançar para uma análise mais abrangente sobre os efeitos que a circulação da arte brasileira sofre em um contexto globalizado e intensamente mercantilizado. Sendo assim, esta tese explora como a arte brasileira em Miami é afetada pela hibridização cultural e pela mercantilização intensa típica do momento social. A presença da arte brasileira nessa cidade global e multicultural não ocorre de forma neutra ou meramente celebratória: ela envolve processos de ressignificação, adaptação estética e simbólica, e até mesmo a suavização de traços identitários para dialogar com as exigências de um mercado artístico internacional e heterogêneo.

A presença da arte brasileira em Miami explicita um duplo movimento: de um lado, sua incorporação ao circuito global de valorização estética e mercantilização cultural; de outro, a possibilidade de uma reapropriação simbólica por parte dos brasileiros que ali vivem.

Nesse contexto, emerge a pergunta central desta pesquisa: como os brasileiros residentes em Miami consomem, interpretam e se relacionam com a arte brasileira presente na cidade? Trata-se de compreender se essas práticas de fruição e reconhecimento cultural se aproximam de uma experiência identitária —

ligada à memória, pertencimento e representação — ou se inscrevem predominantemente nas lógicas do consumo e do espetáculo urbano.

A investigação, portanto, busca articular o campo empírico às teorias do consumo cultural, da indústria cultural e da globalização simbólica, situando a arte como linguagem que se move entre experiências locais e circuitos transnacionais. A questão que orienta o estudo não se restringe a identificar a presença de obras ou artistas brasileiros em Miami, mas a compreender como essas produções se inserem nas dinâmicas culturais da cidade e o que revelam sobre os modos contemporâneos de criar, circular e fruir arte em contextos globalizados.

Em cidades como Miami, a arte deixa de funcionar como representação direta de identidades nacionais e passa a expressar visões de mundo ancoradas em temas, afetos e referências que ultrapassam fronteiras. Os artistas brasileiros, nesse fluxo, produzem obras que dialogam com contextos diversos e respondem, muitas vezes, ao próprio ambiente em que serão exibidas. Embora certos sinais de origem — cores intensas, símbolos tropicais ou a inscrição “Brazil” — ainda se façam presentes, eles se diluem em composições voltadas para o diálogo global, em que o gesto criador se orienta mais pela experiência estética do que pela reafirmação identitária.

Essa condição híbrida aproxima-se do que Canclini (2001) denomina hibridização cultural, processo em que fronteiras simbólicas se reconstróem continuamente, gerando formas estéticas que combinam o local e o global em novas sínteses. Hall (2003), por sua vez, entende a identidade cultural como algo em tradução permanente — uma tessitura de pertencimentos em movimento, sempre reelaborada nas trocas e deslocamentos. À luz dessas reflexões, as obras brasileiras em Miami podem ser vistas como práticas de tradução estética, nas quais o nacional se reconfigura diante da pluralidade de olhares que compõem a cidade.

Nesse mesmo sentido, Farias (2005) oferece um paralelo significativo ao analisar as festas populares brasileiras que, quando inseridas em contextos turísticos, ajustam suas formas às expectativas externas sem perder integralmente seu núcleo simbólico. De modo semelhante, a arte produzida e exposta em Miami parece negociar entre fidelidade e adaptação: preserva traços de sua origem, mas

reinterpreta sentidos para dialogar com um público cosmopolita. Trata-se menos de exibir uma identidade e mais de participar de um circuito de significados compartilhados.

Entre os residentes brasileiros, contudo, essa mediação adquire outro contorno. Suas narrativas evocam a saudade e a memória do país, mas raramente associam essas obras ao preenchimento dessas ausências afetivas. Diante da profusão estética da cidade, os trabalhos de artistas brasileiros se misturam a muitos outros, compondo uma paisagem visual em que as fronteiras da origem se tornam sutis, quase imperceptíveis. Esse distanciamento entre a intenção artística e a leitura do público sugere novas formas de experiência estética, nas quais a arte opera como gesto de convivência e não apenas como símbolo de identidade.

É nesse campo de deslocamentos e reinterpretações que esta pesquisa se inscreve. Mais do que buscar a imagem de um Brasil exteriorizado, interessa compreender como, ao atravessar fronteiras, a arte se transforma e transforma também o olhar que a recebe. Essa perspectiva orientará os debates teóricos e as análises empíricas que seguem, onde se investigam as múltiplas possibilidades de leitura e de sentido que emergem entre criação, mercado e experiência.

Ao adotar essa lente teórica, busca-se compreender de que modo a circulação da arte brasileira participa das dinâmicas culturais que caracterizam Miami como metrópole global. A cidade, mais do que cenário, é entendida aqui como mediadora de relações sociais, simbólicas e econômicas, na qual a arte atua como linguagem e como prática de pertencimento.

Diante desse cenário, a tese organiza-se em seis capítulos articulados de modo a compreender a arte brasileira em Miami como fenômeno estético, econômico e sociocultural. A estrutura reflete um percurso interpretativo que parte da cidade e seus espaços, passa pelas obras e trajetórias de artistas e chega às percepções dos brasileiros residentes, compondo um mosaico de experiências e sentidos que delineiam as estéticas da coexistência.

O **Capítulo I, Miami, oásis multicultural**, introduz o território empírico e simbólico da pesquisa. O texto delineia a formação urbana da cidade, sua dimensão econômica e turística e a configuração multicultural que sustenta sua imagem de metrópole global. Analisa dados populacionais, fluxos migratórios e

circuitos culturais, destacando a presença brasileira em diferentes setores — da arte à gastronomia — e as redes institucionais que sustentam a inserção da cultura brasileira no espaço público. O capítulo estabelece o pano de fundo sobre o qual se desenrola a presença da arte brasileira em Miami.

O **Capítulo II, Wynwood: o caso emblemático da arte urbana em Miami**, aprofunda o olhar sobre um dos espaços mais simbólicos da cidade, convertendo-se em estudo de caso sobre a articulação entre arte, consumo e reinvenção urbana. A análise de Wynwood revela como o bairro, antes industrial, foi transformado em galeria a céu aberto e destino turístico internacional. Discutem-se as dinâmicas da classe criativa, o papel dos investidores e as tensões entre autenticidade, gentrificação e espetáculo. O capítulo mostra como Wynwood sintetiza as contradições do capitalismo estético contemporâneo, em que a arte é, ao mesmo tempo, gesto e mercadoria.

O **Capítulo III, Entre a criação e o mercado: fundamentos teóricos e sociologia da arte global**, constitui o núcleo teórico da tese. Nele, articula-se um debate entre autores clássicos e contemporâneos — Adorno, Horkheimer, Benjamin, Bauman, Bourdieu, Canclini, Hall, Yúdice, Zukin e Lipovetsky — para compreender como a arte se insere nas dinâmicas da globalização cultural e da economia simbólica das cidades. O capítulo discute a transformação da cultura em recurso, a estetização do urbano e a mercantilização da arte no contexto das metrópoles globais, especialmente Miami. São analisados conceitos como indústria cultural, hibridização, consumo simbólico, capitalismo artístico e identidade diaspórica, delineando a base conceitual que sustenta as análises posteriores. A partir dessas referências, a arte brasileira em Miami é interpretada como campo de tensões entre pertencimento, espetáculo e valor de troca.

O **Capítulo IV, Artistas brasileiros mundialmente conhecidos**, retoma o plano empírico e analisa trajetórias e poéticas de artistas brasileiros que projetaram suas obras em Miami e no circuito internacional. São exploradas as linguagens de Romero Britto, Eduardo Kobra, OsGemeos, Francisco Brennand, Alex Senna, Bicicleta Sem Freio e Lelin Alves, destacando como cada um traduz a brasilidade em diálogo com o imaginário global. O capítulo evidencia as negociações entre criação e mercado, os processos de legitimação e a permanência das identidades

culturais no trânsito entre o local e o cosmopolita. A voz dos artistas, registrada nas entrevistas, ilumina o sentido de produzir arte fora do país e as formas de reencantamento que suas obras propõem ao espaço urbano de Miami.

O **Capítulo V, Narrativas visuais: observações**, apresenta uma leitura etnográfica e sensível das obras analisadas in loco. As esculturas e murais de artistas brasileiros são observados como narrativas visuais que conectam cor, afeto e cidade. O olhar interpretativo sobre obras de Britto, Brennand, OsGemeos, Kobra, Bicicleta Sem Freio, Lelin Alves e Carybé permite compreender como a arte brasileira se materializa no cotidiano visual de Miami, produzindo novas paisagens simbólicas. O capítulo combina descrição empírica e reflexão estética, propondo que cada obra é também um espelho do diálogo entre memória, pertencimento e circulação global.

O **Capítulo VI, Ecos dos residentes: percepções e experiências**, desloca o foco para as vozes dos brasileiros que habitam a cidade. A partir das entrevistas realizadas, emergem percepções sobre reconhecimento, nostalgia e integração cultural. Os residentes revelam como a arte brasileira em Miami desperta sentimentos de saudade, orgulho e identificação, funcionando como elo simbólico entre a experiência migrante e a memória do país de origem. O capítulo sintetiza essas vozes em torno de três eixos — identidade, emoção e cotidiano —, mostrando como o olhar do público recria a arte e reinscreve a brasilidade no espaço urbano estrangeiro.

Nas **Considerações Finais**, a tese retorna ao caminho percorrido, retomando as conexões entre cidade, arte e experiência cultural sob uma perspectiva sociológica. O texto reflete sobre o percurso empírico e teórico desenvolvido, destacando como a arte brasileira, ao circular em Miami, explicitam as tensões entre criação, mercado e pertencimento. Mais do que encerrar, as considerações finais propõem um gesto de reflexão: observar o modo como a arte, em meio às dinâmicas globais, segue instaurando diálogos, sensibilidades e novas possibilidades de leitura sobre o papel da cultura nas metrópoles contemporâneas..

Na sequência, delimito o objeto e o problema, a justificativa e apresento o caminho metodológico que sustenta a análise.

1. Objeto

Miami é uma cidade que parece existir em movimento constante. As ruas, os sons, as imagens e as pessoas formam uma espécie de coreografia em que tudo circula, se mistura e se reinventa. Nesse cenário de deslocamentos e reinterpretações, a arte brasileira encontra um terreno fértil para se expandir e ganhar novos sentidos. Murais, esculturas e instalações criadas por artistas brasileiros espalham-se pela cidade — nas fachadas de Wynwood, nas avenidas de Brickell, nas galerias que convivem com cafés e vitrines luminosas. Cada obra é, ao mesmo tempo, um fragmento de identidade e uma mercadoria cultural, algo entre o gesto de criação e o olhar do turista.

O objeto desta tese nasce dessa observação empírica e teórica: compreender como a arte brasileira, especialmente aquela presente nos espaços públicos e institucionais de Miami, se transforma quando atravessa as fronteiras do país de origem e passa a integrar o circuito global da cultura. O interesse não está apenas na obra em si, mas no sistema simbólico que a cerca — o conjunto de relações que envolve artistas, galerias, instituições culturais, moradores e visitantes. Nesse movimento, a arte brasileira atua como um elo entre mundos, uma linguagem que simultaneamente representa e negocia identidades.

Pensar esse objeto implica observar o modo como as obras circulam, são vistas e consumidas. Em Miami, a arte não se limita ao espaço da contemplação; ela se insere nas lógicas de mercado, de turismo e de distinção social. As esculturas e murais brasileiros, que em sua origem poderiam carregar intenções de memória, pertencimento ou crítica, passam a ser também parte da vitrine simbólica da cidade. Essa ambiguidade — entre expressão e mercadoria — constitui o cerne do fenômeno que esta pesquisa procura iluminar.

Entre os que habitam e os que visitam, há uma figura recorrente — o brasileiro que percorre a cidade, observa e registra. São eles que se movem pelos mesmos espaços onde a arte se exhibe, que fotografam murais e compartilham imagens, transformando a experiência estética em gesto de pertencimento. Entre a saudade e a curiosidade, tornam-se intérpretes e mediadores dessa arte, assumindo o papel do que aqui chamo de “consumidores-turistas”: sujeitos que

transitam entre o reconhecimento cultural e o espetáculo urbano.

Essa leitura conduz a um olhar sociológico que considera a arte como linguagem simbólica, mas também como prática social e econômica, atravessada por disputas de visibilidade. Nesse cenário, a arte brasileira se move entre a vitrine e o pertencimento: é expressão simbólica e, ao mesmo tempo, produto de consumo, tensionando o próprio sentido do espaço público.

Assim, o objeto desta tese não se limita às obras ou aos artistas, mas às relações que elas instauram na cidade. Observar a arte brasileira em Miami é olhar o modo como a cultura se converte em experiência, em mercadoria, em memória — e como, nesse trânsito, redefine também o lugar do brasileiro no mundo globalizado. A cidade, ao mesmo tempo vitrine e espelho, torna-se um espaço de tradução simbólica: é nela que a arte brasileira reaprende a dizer-se.

2. Problema

A pesquisa parte da observação de que, em Miami, a arte visual brasileira circula em um território atravessado por fluxos de globalização, turismo e consumo simbólico. Mais do que objeto de contemplação, essa arte se converte em linguagem de mediação entre mundos, campo em que artistas, instituições e públicos brasileiros negociam identidades, significados e valores de mercado.

Appadurai (1996) propõe compreender a globalização como “modernidade em fluxo”, condição em que identidades culturais se tornam móveis, deslocadas e continuamente negociadas. Miami exemplifica essa dinâmica: a arte brasileira participa de um circuito transnacional de circulação simbólica, acompanhando trajetórias diaspóricas que revelam o entrelaçamento entre tradição e adaptação.

Bhabha (1994) define o “terceiro espaço” como lugar simbólico de tradução e criação, onde identidades híbridas são reformuladas em meio a trânsitos culturais. Superando a dimensão identitária, o consumo de arte torna-se também campo de diferenciação social. Bourdieu (1984) mostra que os bens culturais são apropriados para afirmar posições no espaço social, articulando *habitus* e distinção. Featherstone (1995), por sua vez, mostra como o consumo cultural opera como experiência identitária e estilística, mobilizando pertencimentos

simbólicos na vida cotidiana em contextos urbanos marcados pela multiplicidade e pelo fluxo.

Em Miami, esse processo torna-se evidente: a arte brasileira, exposta em espaços públicos e museus, integra a vitrine simbólica da cidade, convertendo-se em produto turístico de diferenciação. Essa transformação da arte em mercadoria sintetiza o problema central desta pesquisa: compreender como a arte visual brasileira, ao se inserir nas dinâmicas culturais e turísticas de Miami, é reconfigurada nas interações entre artistas, instituições e públicos — processo em que a criação se converte em mercadoria e a identidade se traduz em experiência de consumo.

No caso de Miami, observa-se que a arte brasileira, assim como outras expressões culturais globais, é deslocada de sua função simbólica para integrar o mercado cultural da cidade. Essa massificação, muitas vezes pactuada entre artistas e intermediários culturais, traduz um fenômeno mais amplo: a transformação da cultura em produto transnacional. A lógica que rege essa mutação é a do capitalismo estético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), em que a arte passa a ser avaliada não apenas por seu valor simbólico, mas também por seu potencial de lucro e visibilidade. Tal deslocamento insere a arte brasileira na engrenagem do mercado global de cultura, onde a distinção entre expressão e mercadoria torna-se cada vez mais difusa.

Em Miami, os brasileiros exibem práticas de consumo que traduzem uma identidade híbrida, negociando entre suas bases culturais e o contexto multicultural da metrópole. Nesse “terceiro espaço”, como propõe Bhabha (1994), as identidades são constantemente moldadas e remoldadas pelo contato entre diferentes culturas. É nesse território de hibridização que os brasileiros se inserem, buscando conciliar a manutenção de suas tradições com a adesão às dinâmicas globais da cidade.

Featherstone (1997) ajuda a compreender essa vivência híbrida ao mostrar que, nas sociedades globais, elementos da cultura local e da cultura de massa se fundem, produzindo novas formas expressivas. Segundo o autor, “podem surgir várias formas de hibridização e crioulização, nas quais significados e imagens de

origem externa são retrabalhados e mesclados com tradições culturais já existentes” (FEATHERSTONE, 1997, p.161). Canclini (1994) amplia essa perspectiva ao observar como a globalização converte a cultura em um campo de trocas simbólicas e mercantilizadas, processo que Debord (1967) posteriormente definirá como o espetáculo urbano. Essa dinâmica permite que a arte brasileira, ao circular em Miami, preserve traços de sua origem e, ao mesmo tempo, ganhe novos significados ao dialogar com outras culturas e públicos.

Nessa perspectiva, a arte brasileira em Miami atua de forma ambígua: é, ao mesmo tempo, mercadoria global e elemento de memória para uma comunidade diaspórica. Conforme Stuart Hall (1992), as identidades culturais se constroem em movimento, entre deslocamentos e reencontros simbólicos. Em Miami, essa identidade “diaspórica” se manifesta quando os brasileiros recriam vínculos com o país de origem por meio do consumo e da interação com expressões artísticas brasileiras presentes na cidade.

No cotidiano, esse pertencimento se traduz em práticas de consumo cultural performático, como o gesto de fotografar-se diante de murais ou esculturas, transformando a experiência estética em auto inscrição turística. Essa relação revela uma tensão central: a arte, que poderia fortalecer laços identitários, é frequentemente incorporada à lógica da “cesta cultural” urbana, tornando-se parte do repertório de consumo visual que define a imagem de Miami como metrópole global.

As análises realizadas confirmam a pertinência dos pressupostos que orientaram esta tese: a arte brasileira em Miami se mostra como uma prática híbrida e transnacional, resultado das trocas simbólicas que Canclini (2001) e Hall (2003) apontam como marcas do nosso tempo. A cidade aparece, assim, como um espaço de negociação identitária — um território onde circulam narrativas, valores e pertencimentos em constante movimento, espelhando a própria globalização cultural que a constitui.

Mesmo diante da lógica mercantil que rege o circuito artístico, é no hibridismo cultural que surgem novas possibilidades criativas e de reconhecimento. Bhabha (1994) lembra que o hibridismo rompe as fronteiras rígidas da identidade e propõe

um “entre-lugar” fértil, no qual diferentes tradições se encontram e se reinventam. Em Miami, essa diversidade não se resume à justaposição de referências: ela se desdobra em um processo vivo de criação, que reflete as complexidades e tensões de uma metrópole formada por múltiplas origens.

A arte brasileira nesse cenário assume o papel de mediadora — um ponto de encontro entre mundos. É o que Hall (1997) chama de “alternativas híbridas”: formas que não apagam o antigo nem se rendem inteiramente ao novo, mas articulam ambos em composições inéditas. Essa leitura ajuda a compreender como os artistas brasileiros, ao exibirem suas obras em Miami, constroem caminhos de tradução simbólica entre o local e o global.

Os exemplos visíveis na cidade confirmam esse movimento. O painel cerâmico de Francisco Brennand, instalado na fachada do Bacardi Building, revela como a técnica e a poética do artista dialogam com o contexto local, incorporando elementos do universo cubano sem abandonar o traço da cerâmica pernambucana. Romero Britto, por sua vez, transforma a brasilidade em signo universal, com sua linguagem marcada pelo pop art, produzindo uma estética colorida e imediatamente reconhecível. Em ambos os casos, a arte brasileira não apenas se adapta ao ambiente: ela o transforma, instaurando novas formas de leitura e pertencimento.

Essas experiências evidenciam a força criativa das identidades híbridas e a resistência à homogeneização cultural. A presença dos artistas brasileiros em Miami traduz o que Hall sugere ao falar da criação de formas alternativas de expressão — sínteses que nascem do trânsito entre culturas e que refletem a capacidade de se reinventar artisticamente em meio às dinâmicas do mundo globalizado.

Para compreender como essas dinâmicas se constroem, foi preciso caminhar pela cidade e escutar suas vozes — um gesto que se aproxima dos “passos” descritos por Michel de Certeau (1994) como modo de produzir sentidos no espaço urbano. A pesquisa seguiu percursos diversos — conversas com artistas e frequentadores, observações nos espaços onde a arte se mistura ao cotidiano e o exame de documentos e imagens que ajudam a traçar o percurso dessas obras.

Em diálogo com essa perspectiva, Leite (2018) enfatiza que os modos de viver a cidade se produzem a partir de práticas ordinárias, muitas vezes insubmissas, que reinventam os usos do espaço urbano para além das normativas instituídas. Mais do que levantar dados, tratou-se de acompanhar como a arte brasileira se deixa ver e se faz presente em Miami, entre o gesto do artista, o olhar do público e as estratégias que transformam a criação em mercadoria.

Esses percursos revelaram que compreender a arte é também compreender o movimento social que a envolve. As entrevistas abriram janelas para as histórias de quem cria e de quem consome; a etnografia urbana expôs o diálogo silencioso entre obra e cidade; e os registros documentais mostraram o esforço político e mercadológico de Miami para se afirmar como vitrine internacional.

Ao reunir essas experiências, a pesquisa se insere nos debates da sociologia do consumo cultural, em diálogo com Canclini (1994) e Hall (1997), que refletem sobre a globalização e suas implicações simbólicas. Observar Miami, nesse sentido, é pensar como a arte atravessa fronteiras e se refaz em outro solo — ora como lembrança, ora como produto que alimenta o imaginário de uma cidade cosmopolita.

Mais do que mapear a presença da arte brasileira, este estudo procura compreender as trocas que se dão entre arte, turismo e economia. Nesse cenário, os brasileiros que vivem na cidade se tornam figuras híbridas — consumidores-turistas que pouco reconhecem nas obras fragmentos de sua própria identidade e, ao mesmo tempo, um sinal de distinção.

A investigação propõe, assim, uma leitura crítica da cena multicultural de Miami, entendendo-a como um campo de tensões e invenções, onde a globalização não apaga as diferenças, mas as reinscreve sob novas formas. Pensar essa arte é pensar também o lugar de quem se move: o artista, o público, o pesquisador — todos habitando, à sua maneira, o território em trânsito das metrópoles contemporâneas.

3. Justificativa

A escolha de Miami como foco desta investigação sociológica sobre o consumo da arte brasileira decorre de um conjunto de razões que a tornam não apenas oportuna, mas necessária.

A cidade, reconhecida por sua vitalidade cultural e pela posição estratégica nas rotas da globalização, funciona como um laboratório de misturas — onde se entrecruzam influências, deslocamentos e interesses econômicos. É nesse território em movimento que a arte brasileira encontra espaço para se projetar, circulando entre a expressão simbólica e o valor de mercado.

Mais do que observar obras ou artistas isoladamente, esta pesquisa parte da confluência entre sociologia do consumo, cultura urbana e internacionalização da arte. O objetivo é deslocar o foco: compreender não apenas o valor estético das produções, mas o modo como elas atuam socialmente — como transitam, são apropriadas e reinterpretadas quando atravessam fronteiras culturais (FEATHERSTONE, 1991). O estudo, assim, contribui para o debate sobre globalização, identidade e mercados transnacionais de arte (CANCLINI, 1994; HALL, 1997), ampliando o entendimento das práticas culturais de brasileiros em contextos migratórios.

A relevância da investigação é teórica e também social. Academicamente, ela se inscreve no diálogo entre a teoria dos campos de Pierre Bourdieu — com seus conceitos de poder simbólico, capital cultural e disputas pela legitimidade — e as abordagens sobre circulação cultural e globalização simbólica de autores como Lefebvre, Yúdice, Appadurai, Canclini e Lipovetsky. Essa combinação não pretende fundir tradições distintas, mas construir um olhar relacional, atento às formas como a arte brasileira, ao circular por Miami, se reinscreve nas tramas simbólicas da cidade global. A arte é compreendida, portanto, como linguagem estética, mas também como prática social e econômica, atravessada por lógicas de visibilidade e disputas de sentido.

No plano metodológico, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa sustentada por três eixos complementares:

1. observação e mapeamento das obras de arte brasileiras em espaços públicos e institucionais;

2. entrevistas com artistas, intermediários culturais e residentes brasileiros; e
3. análise de materiais documentais, políticas culturais e registros midiáticos.

Essas estratégias combinadas permitem compreender tanto as percepções dos agentes envolvidos quanto os mecanismos simbólicos e econômicos que condicionam a circulação da arte brasileira em Miami (GERTLER, 2004; RIZEK, 2013).

Ao articular esse conjunto metodológico com o aporte teórico, a pesquisa justifica-se pela urgência de compreender as novas configurações do consumo cultural em tempos de globalização. Miami, nesse sentido, é mais que um campo empírico: é um microcosmo das tensões contemporâneas entre cultura e mercado, expressão e mercadoria, pertencimento e espetáculo.

Investigar o consumo cultural dos brasileiros residentes e a visibilidade da arte nacional em meio ao turismo e às políticas urbanas de promoção cultural oferece uma contribuição inédita à sociologia da arte — revelando como as imagens, as práticas e os afetos se entrelaçam nas economias simbólicas das cidades globais.

4. Objetivos

A presente pesquisa organiza-se a partir da necessidade de compreender o papel da arte brasileira em Miami como fenômeno cultural, econômico e simbólico. Após situar o problema e a justificativa, esta seção explicita o objetivo geral e os objetivos específicos que orientam a análise, estruturando-os de forma a corresponderem aos capítulos da tese. Cada objetivo reflete uma dimensão analítica distinta do objeto, do contexto urbano ao olhar dos artistas e residentes, garantindo coerência entre o percurso teórico, empírico e interpretativo do estudo.

4.1 Objetivo geral

Compreender as práticas de consumo cultural relacionadas à arte brasileira em Miami, observando como essas obras circulam e são apropriadas em um contexto globalizado. Busca-se analisar de que maneira a arte brasileira, ao tornar-se também mercadoria voltada à atração de turistas e investimentos, participa da construção simbólica da cidade e afeta o lugar das comunidades locais na cena cultural.

O estudo pretende, assim, examinar a tensão entre expressão e mercantilização, explorando os sentidos sociais e identitários atribuídos à arte brasileira por artistas, instituições e residentes.

4.2 Objetivos específicos

4.2.1. Mapear a diversidade cultural e econômica de Miami, destacando a inserção e as contribuições da comunidade brasileira na formação do cenário artístico local.

4.2.2. Examinar o processo de mercantilização e espetacularização da arte urbana, tomando Wynwood como estudo de caso para compreender como a arte brasileira se insere no turismo e na economia simbólica da cidade.

4.2.3. Analisar os fundamentos teóricos que articulam globalização cultural, economia simbólica e circulação artística, sustentando o debate sobre consumo cultural e mercado de arte.

4.2.4. Investigar as narrativas e percepções dos artistas brasileiros atuantes em Miami, identificando como constroem sentidos de pertencimento, visibilidade e identidade através de suas obras.

4.2.5. Realizar análise etnográfica das obras de arte brasileiras em espaços públicos e institucionais, observando seus usos, apropriações e significados na paisagem urbana.

4.2.6. Compreender as percepções dos residentes brasileiros sobre a arte brasileira em Miami, analisando como essas experiências influenciam identidades, vínculos simbólicos e práticas de consumo cultural.

5. Metodologia

A presente pesquisa insere-se no campo da Sociologia da Cultura e da Sociologia Urbana, adotando uma abordagem qualitativa de orientação etnográfica e reflexiva. O objetivo central do percurso metodológico foi compreender os significados sociais, simbólicos e econômicos atribuídos à arte brasileira em

Miami — tanto pelos seus produtores (artistas) quanto por seus públicos (residentes e instituições).

A investigação parte do princípio de que as práticas culturais não podem ser explicadas apenas por suas dimensões estéticas ou econômicas, mas devem ser observadas em sua espessura social — isto é, nas relações cotidianas, nas narrativas e nas experiências que lhes conferem sentido. Assim, a metodologia articula procedimentos de análise documental, observação direta, entrevistas semiestruturadas e reflexividade etnográfica, compondo um desenho de pesquisa que privilegia a compreensão interpretativa do fenômeno.

O percurso metodológico foi estruturado em três grandes momentos interdependentes, que se complementam e retroalimentam:

- Levantamento exploratório e documental (agosto de 2022 – março de 2024);
- Trabalho de campo presencial e incursão etnográfica (novembro a dezembro de 2023);
- Entrevistas com artistas e sistematização analítica (fevereiro a junho de 2024).

Cada uma dessas etapas foi concebida não como blocos isolados, mas como partes de um mesmo processo investigativo, no qual o avanço empírico exigia revisões contínuas de leitura teórica e interpretação.

5.1. Abordagem metodológica

Do ponto de vista epistemológico, a pesquisa adota uma postura compreensiva e reflexiva, conforme defendem autores como Bourdieu (2003), Clifford (1998) e Rizek (2013), para os quais o conhecimento sociológico emerge da interação entre sujeito e objeto de pesquisa.

O estudo reconhece que o pesquisador não é um observador neutro, mas um agente implicado no processo de produção de sentido. Por essa razão, durante a etapa de campo foi mantido um diário de campo digital, utilizado para registrar impressões, descrições densas (GEERTZ, 1989), reações dos interlocutores e

reflexões pessoais. Esse recurso não apenas documenta as observações, mas se converte em instrumento de análise, permitindo perceber como a presença da pesquisadora também afeta o campo.

Seguindo Rizek (2013, p. 7), entende-se que “a inserção do pesquisador em campo e o estatuto da pesquisa de campo são cruciais, pois a etnografia deve considerar as negociações, o acesso e a compreensão das dinâmicas urbanas e culturais”. Essa consciência metodológica orientou todo o trabalho de coleta e interpretação dos dados, evitando que a pesquisa se limitasse a uma simples descrição de fatos e assegurando uma leitura crítica das relações culturais observadas.

5.2. Etapas e procedimentos de pesquisa

5.2.1. Levantamento exploratório e pesquisa documental

O primeiro momento da pesquisa teve caráter exploratório e buscou reconhecer o campo empírico antes da imersão presencial. Realizou-se uma ampla varredura em fontes documentais e digitais entre agosto de 2022 e março de 2024, a fim de identificar:

1. a presença de brasileiros na região metropolitana de Miami;
2. as instituições promotoras de cultura brasileira;
3. as obras de arte de artistas brasileiros instaladas em espaços públicos e institucionais.

As principais fontes secundárias incluíram:

- Institucionais: Consulado-Geral do Brasil em Miami, CCBU (Centro Cultural Brasil–EUA), Casa Brasil Miami (CBM), e ONG Art in Public Places;
- Oficiais: dados do U.S. Census Bureau e relatórios municipais sobre arte pública;
- Mídias culturais e imprensa: Achei USA, Acontece Magazine, Gazeta Brazilian News, Huffington Post, Miami New Times;

- Plataformas artísticas: Art Basel Miami Beach, Art Net, All City Canvas, Atlas Obscura, Britto Central e sites oficiais dos artistas (Osgemeos, Kobra, Bicicleta Sem Freio, Alex Senna, Lelin Alves).

Esse levantamento permitiu construir um mapa preliminar das presenças brasileiras e identificar zonas de concentração de obras, além de delinear o recorte empírico que orientou a etapa seguinte.

5.2.2. Trabalho de campo presencial e incursão etnográfica

A segunda etapa consistiu na imersão presencial em Miami, entre novembro e dezembro de 2023, com o propósito de realizar observação direta e entrevistas com residentes brasileiros.

A pesquisa adotou a técnica de observação participante, acompanhando eventos, feiras de arte e visitas a bairros com presença expressiva de arte pública, como Wynwood, Downtown, Brickell e Miami Beach. Foram visitadas galerias, praças, museus e murais, com registros fotográficos, anotações e vídeos.

O contato com os residentes foi estabelecido por meio de informantes-chave, familiares e redes pessoais da pesquisadora, possibilitando o acesso a quatro entrevistados (duas mulheres e dois homens) com perfis socioeconômicos e tempos de residência distintos. As entrevistas foram semiestruturadas, centradas em temas como:

- práticas e hábitos de consumo cultural;
- percepções sobre a arte brasileira em espaços urbanos;
- relações de pertencimento e nostalgia cultural;
- vivências identitárias no contexto migratório.

Durante essa fase, a pesquisadora participou de eventos culturais brasileiros em Miami, inclusive um evento de autógrafos com o artista Romero Britto, o que permitiu observar as interações entre arte, mercado e público. As observações foram sistematizadas no diário de campo, de acordo com as diretrizes de Rizek

(2013) e Clifford (1998), privilegiando a densidade descritiva e o registro das ambivalências do campo.

5.2.3. Entrevistas com artistas

A terceira etapa visou compreender a perspectiva dos artistas brasileiros cujas obras integram o cenário urbano de Miami. Foram realizados contatos via e-mail e redes sociais com Kobra, Bicicleta Sem Freio, Alex Senna e Lelin Alves.

O artista Lelin Alves concedeu entrevista presencial após o retorno da pesquisadora ao Brasil. Alex Senna respondeu a um questionário por correio eletrônico, e trechos dessa devolutiva foram incorporados à análise interpretativa. Os demais artistas, embora contatados, não enviaram respostas dentro do prazo, sendo suas visões complementadas por entrevistas públicas disponíveis em plataformas digitais e documentários.

Essas conversas permitiram acessar as motivações e desafios de expor no exterior, as estratégias de inserção no mercado global e os sentidos simbólicos atribuídos às obras quando deslocadas de seu contexto de origem.

5.3. Instrumentos de análise e triangulação dos dados

Os dados obtidos nas três etapas foram interpretados de forma integrada, seguindo o princípio da triangulação qualitativa, entendida aqui não como técnica estatística, mas como estratégia de cruzamento de olhares e fontes. Inspirada na perspectiva interpretativa e reflexiva de Geertz (1989) e Rizek (2013), a análise combinou:

- interpretação temática das entrevistas, buscando identificar recorrências, contrastes e sentidos atribuídos pelos participantes;
- leitura simbólica e estética das obras observadas no campo, conforme os aportes da sociologia da arte e da cultura;
- descrição etnográfica densa, priorizando as experiências, narrativas e interações sociais registradas durante o trabalho de campo;

- cruzamento com fontes documentais e midiáticas, para verificar convergências e divergências entre discursos institucionais, artísticos e populares.

Essa estratégia permitiu integrar diferentes dimensões — empírica, simbólica e interpretativa — garantindo maior profundidade analítica e coerência interna à interpretação dos dados

5.4. Reflexividade, ética e limites do campo

Durante todo o processo, foram observados os princípios éticos da pesquisa social, incluindo a preservação da identidade dos entrevistados e o uso de consentimento informado. As falas foram anonimizadas, identificadas apenas por letras e perfis demográficos.

A presença da pesquisadora no campo, reconhecidamente implicada por laços afetivos e culturais com a comunidade brasileira, exigiu constante autoanálise crítica. O exercício reflexivo buscou transformar essa condição em potencial epistemológico, permitindo um olhar empático e, ao mesmo tempo, distanciado.

Entre os principais desafios enfrentados, destacam-se:

- a dificuldade de acesso a entrevistas com alguns artistas consagrados, como Romero Britto;
- a ausência de retorno do Consulado Brasileiro em Miami para agendamento institucional;
- a necessidade de replanejamento de entrevistas canceladas por imprevistos.

Essas limitações foram contornadas com busca de fontes complementares, ampliação de registros etnográficos e aprofundamento das conversas informais com informantes-chave.

5.5. Síntese do percurso metodológico

Em síntese, a operacionalização metodológica da tese compreendeu as seguintes etapas:

- a) Levantamento e atualização do estado da arte sobre consumo cultural e arte urbana em espaços públicos;
- b) Mapeamento do contexto urbano e cultural de Miami;
- c) Identificação e documentação de obras brasileiras permanentes e temporárias;
- d) Observação participante e registros etnográficos;
- e) Entrevistas com residentes brasileiros e artistas;
- f) Análise e triangulação dos dados qualitativos.

Essa estrutura combinou amplitude exploratória e profundidade interpretativa, resultando em um corpus analítico capaz de sustentar as discussões teóricas e empíricas desenvolvidas nos capítulos seguintes.

5.6 Considerações finais da metodologia

O percurso descrito reflete uma metodologia viva, em constante diálogo com o campo e com as teorias que o interpretam. O uso conjugado de técnicas qualitativas, observação participante e análise documental permitiu captar o fenômeno da arte brasileira em Miami em sua complexidade — como expressão cultural, mercadoria simbólica e prática de identidade.

A articulação entre os diferentes níveis de análise (contexto urbano, artistas e público) assegura a coerência interna da pesquisa e oferece uma leitura sociológica abrangente do tema.

Assim, compreender a presença da arte brasileira em Miami requer reconhecer a cidade como laboratório de globalização simbólica, onde o consumo cultural e a circulação de imagens refletem transformações profundas nas formas contemporâneas de pertencimento. No capítulo seguinte, essa perspectiva se concretiza na análise da cidade de Miami enquanto oásis multicultural, ponto de partida para entender o lugar social da arte brasileira em seu território urbano.

CAPÍTULO I: MIAMI, OASIS MULTICULTURAL

Miami se ergue como uma paisagem em constante tradução. À beira do Atlântico, entre o brilho dos cruzeiros e o rumor das línguas que se cruzam nas esquinas, a cidade parece condensar o que o mundo contemporâneo tem de mais visível: o trânsito de pessoas, imagens e significados. Desde sua fundação em 1896, o que sustenta Miami não é a permanência, mas o movimento — uma vocação para o encontro e para a reinvenção.

O calor úmido, as palmeiras e a luz intensa formam o pano de fundo de uma cidade que se tornou, ao mesmo tempo, refúgio e vitrine. Aqui, o cotidiano se mistura ao espetáculo; a praia e o arranha-céu, o espanhol e o inglês, o dinheiro e o sonho. Como observa Canclini (2008), as grandes metrópoles da modernidade tardia se organizam em torno de um hibridismo estrutural, onde o global se faz local e o local se converte em linguagem compartilhada. Miami é uma dessas cidades-laboratório — território de fluxos, palco onde a cultura se exhibe e se negocia.

A posição geográfica estratégica — fronteira entre os Estados Unidos e a América Latina — fez da cidade um elo entre mundos. Finanças, turismo e comércio sustentam sua pulsação econômica, mas é na dimensão simbólica que Miami revela sua força. Como descreve Zukin (1995), as cidades contemporâneas transformam a cultura e o design em motores de revalorização urbana, produzindo uma economia simbólica em que estética e mercado se confundem. Miami é exemplo dessa lógica: um espaço onde o valor se constrói tanto pelo capital quanto pelo olhar.

Essa condição híbrida de Miami — simultaneamente enraizada e em trânsito — aproxima-se do que Arjun Appadurai (1996) descreve como os “fluxos culturais globais”. Para o autor, o mundo contemporâneo é composto por uma rede de paisagens em movimento (*scapes*), nas quais circulam pessoas, imagens, finanças e ideias. Miami exemplifica essa interconexão: um *ethnoscape* de comunidades migrantes, um *mediascape* de narrativas turísticas e artísticas, e um *finanscape* de capital global que se ancora em sua paisagem simbólica. A cidade torna-se, assim, um espelho do próprio mundo — onde o local e o global não se opõem, mas se dobram um sobre o outro em permanente tradução.

Em Miami, o discurso da “cidade criativa” ressoa como forma de poder simbólico. Na lógica do *soft power* descrita por Joseph Nye (1990; 2004), a influência não se impõe pela força, mas pela atração — pela capacidade de seduzir o olhar do mundo com imagens, valores e experiências. A cidade opera nesse registro: sua projeção internacional se sustenta tanto em arte e arquitetura quanto em uma diplomacia estética que produz pertencimento e desejo. O brilho das fachadas e o repertório multicultural não são apenas expressão de diversidade, mas instrumentos de uma política de imagem. Nesse sentido, Miami encarna o ideal contemporâneo da cidade como agente geopolítico, capaz de negociar prestígio e poder através da cultura.

Em seus bairros, a diversidade não é apenas estatística — é visível, sonora, tátil. Little Havana ressoa tambores e memórias caribenhas; Overtown guarda o eco da presença afro-americana; Wynwood se oferece como vitrine global de murais e grafites. Cada fragmento da cidade expressa aquilo que Lefebvre denomina produção do espaço: obra coletiva, resultado de práticas, relações e afetos que moldam a materialidade urbana (LEFEBVRE, 1991).

Nesse tecido heterogêneo, a arte visual atua como idioma comum. Murais, esculturas e grafites entrelaçam línguas e imaginários, convertendo o espaço público em campo de enunciação. A rua, aqui, não se opõe ao museu — prolonga-o. É extensão sensível da cidade, lugar onde a arte encontra o cotidiano e o torna visível. Essa convivência de ritmos e linguagens inscreve Miami na lógica descrita por Canclini (2008), em que a circulação global de signos reconfigura modos de ver, reconhecendo nas hibridações urbanas uma forma de experiência estética.

É nesse ponto que se torna evidente o diálogo com a formulação de Sharon Zukin (1995). Para a autora, a estética urbana, quando mobilizada como valor econômico e estratégia de revitalização, converte-se em componente da economia simbólica das cidades. A institucionalização da arte — dos murais de Wynwood às fachadas corporativas de Downtown — reorganiza o sensível e orienta a vida coletiva segundo princípios de visibilidade, consumo e distinção. Não se trata apenas de transformar paisagens, mas de conformar modos de percepção, definindo aquilo que deve ser visto, celebrado ou esquecido.

Assim, em Miami, a estetização do espaço público ultrapassa o domínio da expressão artística: torna-se forma de organização territorial e política, por meio da qual se negociam pertencimentos, hierarquias e projetos urbanos. O sensível, nesse contexto, opera como linguagem de governo — uma gramática visual que comunica o lugar da cidade no circuito global e define o campo de possibilidades para quem nela habita.

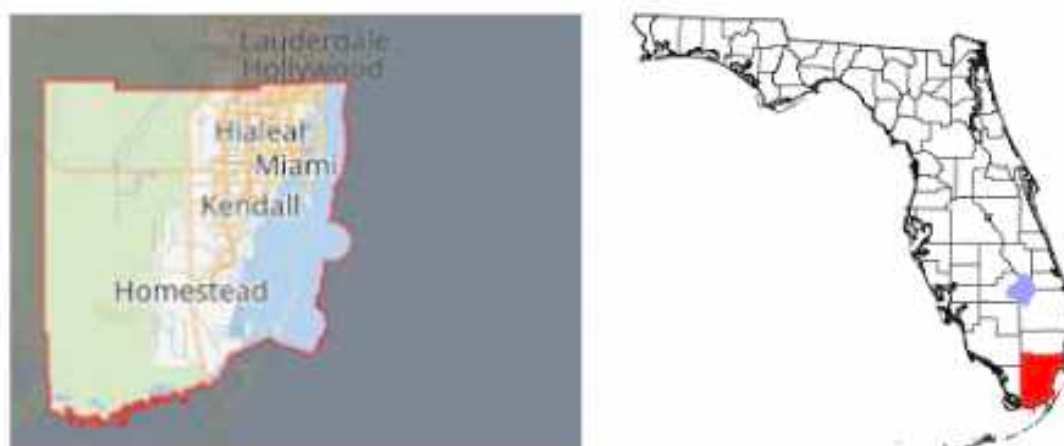
A presença brasileira nesse cenário é discreta e difusa, mas intensamente perceptível. Diferente de outras comunidades étnicas, os brasileiros não ocupam um território definido; espalham-se pela cidade, e nessa dispersão constroem presenças sutis — nas vitrines, nas vozes, nas cores dos murais. A arte urbana brasileira, em especial, se integra à imagem urbana como gesto e cor, não como emblema. É menos uma bandeira e mais uma pulsação: obras que traduzem o mundo ao devolvê-lo com outro olhar, transformando o cotidiano em superfície de diálogo.

Assim, compreender Miami é compreender um espaço simbólico em movimento, onde o Brasil também se projeta e se reconhece. Este capítulo convida o leitor a entrar nesse panorama de fluxos e mestiçagens — uma cidade que se constrói como imagem, mas também como experiência, e onde a arte, mais do que decorar, participa da própria respiração do urbano.

1. Formação urbana, Fluxos migratórios

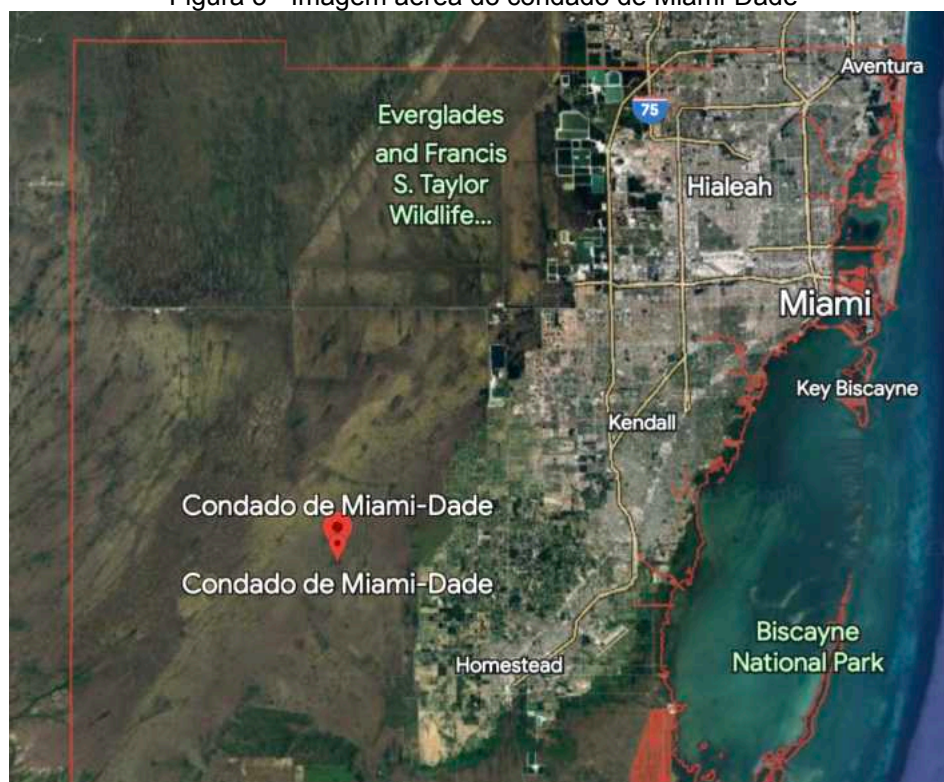
Entre o Atlântico e os Everglades, Miami se desenha como uma faixa de transição, uma dobra de terra e de culturas que liga o Norte e o Sul, o continente e o mar, o local e o global. O mapa do condado de Miami-Dade (Figuras 2 e 3) revela a cidade como um território de passagem e encontro — um espaço onde o geográfico se converte em simbólico. Essa posição singular, no extremo sul da Flórida, define não apenas seu clima tropical, mas também seu destino histórico: ser porta de entrada dos Estados Unidos para a América Latina e o Caribe.

Figura 2 - Mapa Miami-Dade



Fonte: Composição do autor⁴

Figura 3 - Imagem aérea do condado de Miami-Dade



Fonte: Google Earth⁵

Com uma extensão de 6.297 km² e cerca de 2,7 milhões de habitantes⁶, o condado de Miami-Dade é hoje um dos mais populosos e diversos dos Estados

⁴ Montagem do autor a partir de imagens coletadas no Google via <https://www.google.com.br/maps>.

⁵ Disponível em <https://earth.google.com/web/>. Acesso em: 13 set. 2021.

⁶ Dados demográficos coletados a partir do Census realizado em 2020. Disponível em: <https://city-data.com>. Acesso em: 13 set. 2021.

Unidos. A cidade, centro econômico e simbólico da região, tornou-se um dos maiores laboratórios urbanos da globalização contemporânea. Sua geografia aberta ao mar e às rotas comerciais facilitou, desde cedo, a circulação de pessoas, mercadorias e linguagens. Essa permeabilidade — geográfica e cultural — foi decisiva para que Miami se transformasse em um polo de finanças, turismo e cultura, mas também em um espaço privilegiado de circulação artística.

A história urbana de Miami é marcada por uma sucessão de chegadas. Povos indígenas habitaram a região por milhares de anos, adaptando-se ao ambiente subtropical e construindo modos de vida ligados à natureza. Como registra o HistoryMiami Museum (2023), “the story is characterized by arrivals — the migration of people from many different places and cultures into the region”. Essa vocação para o acolhimento, inscrita desde as origens, seria amplificada com a expansão da ferrovia Florida East Coast (FEC) em 1896⁷, liderada por Henry Flagler. A ferrovia trouxe consigo não apenas comércio e urbanização, mas a primeira grande onda de migração, abrindo caminho para o mosaico cultural que viria a definir a cidade.

Ao longo do século XX, Miami foi moldada por fluxos migratórios sucessivos: pioneiros das Bahamas e do sul dos Estados Unidos, cubanos fugindo da revolução, haitianos, porto-riquenhos, colombianos, venezuelanos e tantos outros que encontraram na cidade um território de recomeço. Cada onda deixou marcas visíveis na imagem urbana e na vida cotidiana. O resultado é uma metrópole de contrastes e mestiçagens, onde sotaques, cores e sabores se sobrepõem em um mesmo espaço urbano.

Hoje, mais de 68% dos residentes de Miami-Dade se identificam como hispânicos ou latinos, 16% como afro-americanos e cerca de 2% como asiáticos (THE BUCCANEER, 2022). É o condado mais hispânico da Flórida⁸ e aquele com a maior proporção de estrangeiros nascidos fora dos Estados Unidos em todo o

⁷ Disponível em: <https://historymiami.org/exhibition/tropical-dreams-a-peoples-history-of-south-florida/> e <https://www.miamiandbeaches.com/things-to-do/history-and-heritage>. Acesso em 9 Ago. 2023.

⁸ U.S. Census Bureau - Miami-Dade County Demographics para coleta de dados demográficos detalhados sobre Miami-Dade, incluindo a porcentagem de residentes hispânicos e latinos: Disponível em: <https://www.city-data.com>. Acesso em: 13 set. 2021.

país. Nesse contexto, a diversidade não é um dado estatístico, mas um modo de vida.

Os brasileiros compõem uma parcela expressiva dessa população migrante. Estima-se que 60% dos brasileiros que vivem na Flórida estejam concentrados entre os condados de Miami-Dade, Broward e Palm Beach, com Miami como o principal polo. De acordo com o Consulado do Brasil, cerca de 295.000 brasileiros⁹ residem na região — uma presença difusa, descentralizada, mas culturalmente ativa.

Essa complexa tessitura humana se traduz no espaço urbano: Little Havana preserva as tradições cubanas; Little Haiti pulsa ritmos caribenhos; Overtown, o antigo “Harlem do Sul”, guarda a memória afro-americana. Em cada bairro, a cidade parece reencenar o que Lefebvre (1991) descreve como a produção social do espaço — o urbano como resultado de práticas e apropriações múltiplas. A convivência entre comunidades faz de Miami uma paisagem viva, onde o multiculturalismo não é discurso, mas experiência cotidiana: ele se manifesta na culinária, na música, nas festividades e, sobretudo, na arte.

Nesse contexto, a arte urbana ultrapassa a função decorativa e opera como um dispositivo simbólico de mediação, participando das dinâmicas de visibilidade, negociação e circulação cultural na cidade. Murais, esculturas e grafites inscrevem-se no espaço como marcas visuais de presença, não necessariamente como afirmações identitárias fixas, mas como enunciações situadas que dialogam com repertórios diversos. No caso das obras realizadas por artistas brasileiros, essas produções não configuram uma identidade nacional explícita, mas ativam ressonâncias culturais e estéticas que se articulam a um campo urbano transnacional, marcado por deslocamentos, traduções e leituras múltiplas.

A pluralidade demográfica e estética de Miami cria, assim, um cenário fértil para observar como a arte urbana brasileira se insere e dialoga com outras expressões transnacionais. Desde o histórico painel do Bacardi Building até os murais efêmeros em Wynwood e as esculturas coloridas de Romero Britto dispersas pela cidade, a presença brasileira se manifesta em diferentes registros — ora

⁹ Consulado do Brasil em Miami - Brazilian Community fornece estimativas sobre a população brasileira em Miami e na Flórida: Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/consulado-miami/>. Acesso em 10 ago.2022.

monumental, ora discreta, mas sempre integrada à respiração cultural da metrópole.

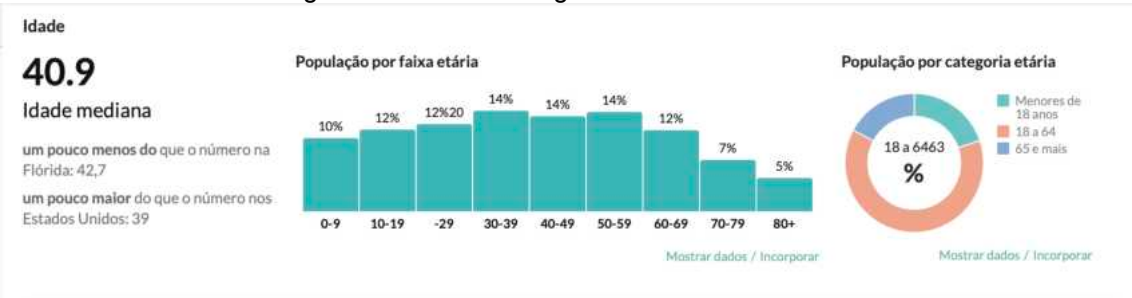
Compreender Miami em sua geografia e história é, portanto, compreender as condições que permitem a coexistência de tantas linguagens. A cidade é simultaneamente porto, vitrine e palco — um território de passagem onde a arte se converte em forma de tradução do mundo.

2. Panorama Demográfico e Econômico

2.1. Dados Populacionais

Miami é uma cidade que se traduz em números, mas os números não dão conta de sua vibração. As estatísticas ajudam a compreender as proporções do fenômeno urbano, mas é na combinação entre pessoas, sotaques e ritmos que a cidade encontra sua verdadeira medida. Em 2024, estima-se que Miami reúna aproximadamente 460 mil habitantes, crescendo a uma taxa anual de 0,96%¹⁰, enquanto o condado de Miami-Dade ultrapassa 2,7 milhões de residentes, figurando entre os mais populosos dos Estados Unidos¹¹ (WORLD POPULATION REVIEW; FRED, 2024).

Figura 4 - Dados demográficos Miami - Faixa Etária



Fonte: **Census data:** ACS 2022 1-year unless noted. Traduzido pelo Safari.

A idade média dos residentes é de 39,7 anos, com equilíbrio entre os gêneros — 50,8% homens e 49,2% mulheres (CENSUS REPORTER, 2022). O dado confirma uma cidade em plena maturidade produtiva, sustentada por uma população adulta e ativa, o que explica, em parte, o ritmo acelerado de seu desenvolvimento econômico.

¹⁰ Disponível em: <https://encurtador.com.br/2stT0> . Acesso em 15 jul. 2024

¹¹ U.S. Census Bureau, Resident Population in Miami-Dade County, FL [FLMIAM6POP], retrieved from FRED, Federal Reserve Bank of St. Louis, June 27, 2024. Disponível em: <https://encurtador.com.br/Y5X8n> . Acesso em: 15 jul. 2024.

Do ponto de vista étnico, Miami apresenta uma das maiores concentrações de população hispânica dos Estados Unidos: cerca de 70% dos habitantes se declaram de origem latina — majoritariamente cubana, colombiana, venezuelana e porto-riquenha (CENSUS REPORTER, 2022¹²). A população negra representa 19%, e os brancos não hispânicos, 11%, configurando uma cidade em que as fronteiras étnicas e culturais são porosas e dinâmicas.

Figura 5 - Dados demográficos Miami – Raça e Sexo



Fonte: **Census data:** ACS 2022 1-year unless noted. Traduzido pelo Safari.

Mais de 75% dos residentes falam em casa uma língua diferente do inglês, sendo o espanhol o idioma predominante (66,4%) (WORLD POPULATION REVIEW, 2024). Essa multiplicidade linguística dialoga diretamente com o que Canclini (2008) descreve como hibridização cultural: um processo no qual códigos, linguagens e referências se reconfiguram na vida cotidiana, produzindo novas formas de sociabilidade nas metrópoles globalizadas.

O nível educacional também expressa essa diversidade. Cerca de 84,3% da população concluiu o ensino médio, e 34,8% possuem diploma universitário. Como argumenta Bourdieu (1996), o capital escolar estrutura o acesso aos bens simbólicos — inclusive ao consumo de arte. Em Miami, escolas, museus e instituições culturais ampliam repertórios e constituem espaços onde educação e prática estética se entrelaçam. No entanto, inexistem dados específicos sobre o nível educacional dos imigrantes brasileiros e dos visitantes, o que alerta para uma lacuna estatística relevante sobre a circulação transnacional de capital cultural.

¹² U.S. Census Bureau (2022). American Community Survey 1-year estimates. Retrieved from Census Reporter Profile page for Miami-Dade County, FL. Disponível em: <https://encurtador.com.br/i8FqN>. Acesso em: 15 jul.2024

A renda familiar média, em torno de US\$ 67.263¹³, situa-se levemente abaixo da média estadual e nacional, e a taxa de pobreza atinge 14,4% no condado, com índices mais elevados entre negros (22,2%) e nativos (16,2%) (CENSUS REPORTER; DATA USA, 2022). A desigualdade social aqui é visível, espacializada — um contraste entre o luxo das áreas litorâneas e as zonas populares que sustentam a infraestrutura da metrópole.

O mercado imobiliário expressa bem essa tensão: o valor médio das residências é de US\$ 453.300, com 51,9% dos imóveis ocupados por proprietários e 48,1% alugados. O tamanho médio das famílias é de 3,33 pessoas (WORLD POPULATION REVIEW, 2024), indicador de uma cidade que combina fluxos migratórios recentes e novas formas de composição familiar.

O tempo médio de deslocamento para o trabalho, superior a 30 minutos, aponta os desafios de mobilidade urbana — o trânsito cotidiano entre moradia e emprego espelha também a distância simbólica entre as diferentes Miami que coexistem na mesma geografia (CENSUS REPORTER; DATA USA, 2022).

Esses dados, quando lidos de forma isolada, compõem apenas um retrato quantitativo; quando interpretados em conjunto, revelam um ecossistema social intrincado. A cidade é, simultaneamente, um território de oportunidades e de assimetrias. É o que Lefebvre (1991) chamaria de obra social do espaço: um espaço produzido pelas práticas humanas e pelas desigualdades que as atravessam.

A multiculturalidade é perceptível em cada gesto do cotidiano. Miami é um mosaico onde referências simbólicas se sobrepõem e se misturam, e a arte, nesse contexto, pode operar como mediação. A presença brasileira integra essa trama de forma singular — não como enclave, mas como fluxo. Os brasileiros participam da economia local em múltiplos setores — do mercado imobiliário ao entretenimento, do turismo à arte. Nos bairros de Wynwood, Miami Beach e Downtown, murais e instalações de artistas como Kobra e Criola tornam-se fragmentos visuais de uma brasilidade que dialoga com o mundo.

¹³Disponível em: <https://encurtador.com.br/fg8tC>. Acesso em: 15 jul. 2024

Eventos como a Casa Brasil Miami, a Art Basel e a atuação de instituições como o Centro Cultural Brasil-USA da Flórida (CCBU) e a Inffinito Foundation evidenciam o papel das redes de mediação cultural. Esses agentes ampliam o alcance simbólico da produção brasileira e reafirmam a leitura de Fortuna (2012) sobre a cidade contemporânea como espaço de convivência entre sensibilidades, temporalidades e vozes diversas, cujas interações produzem camadas de significação em constante disputa.

Assim, o panorama demográfico e econômico de Miami não é apenas um conjunto de dados, mas a base de um campo simbólico em transformação. Trata-se de uma cidade marcada por desigualdades estruturais, mas também atravessada por frestas que possibilitam novas formas de expressão, atuação e pertencimento. Nesse espaço de contrastes e negociações, a arte urbana brasileira encontra terreno fértil: uma paisagem em que o olhar estrangeiro não é exceção, mas componente constitutivo da imagem urbana local.

2.2. Importância Econômica e Turística

Miami consolidou-se como um dos principais polos econômicos dos Estados Unidos, sustentada por uma economia de fluxos — de capitais, pessoas e imagens — que faz da cidade um entreposto global entre o Norte e o Sul. Sua robustez econômica apoia-se nos setores de finanças, comércio, tecnologia e, sobretudo, no turismo, que participa da construção simbólica de sua narrativa urbana contemporânea.

Em 2023, a Grande Miami e Miami Beach receberam 27,2 milhões de visitantes, que geraram US\$ 21,1 bilhões em gastos diretos. Conforme publicação do portal FL Politics (2023) ¹⁴: “In all, tourism generated nearly \$30 billion in overall impact — including \$5 billion in tax revenues — and more than \$19 billion in gross domestic product, representing 9% of Miami-Dade’s total GDP” (FL POLITICS, 2023).

Esses números dimensionam o papel central do turismo não apenas como força econômica, mas também como estrutura simbólica. Em Miami, o visitante é parte integrante da cena — um agente que alimenta o ciclo de consumo cultural e a

¹⁴ Florida politics. Disponível em: <https://x.gd/L3zAS> e <https://x.gd/QxTCz> . Acesso em: 10 jul.2024.

constante reinvenção estética da cidade. O turismo é, portanto, mais que uma atividade econômica: é um modo de existir no espaço urbano globalizado.

O impacto do setor é expressivo. Em 2023, o turismo gerou quase US\$ 30 bilhões em impacto econômico total, contribuindo com mais de US\$ 19 bilhões para o Produto Interno Bruto (PIB) do condado de Miami-Dade. Esse setor foi responsável por mais de 200 mil empregos, resultando em aproximadamente US\$ 11 bilhões em salários aos trabalhadores locais¹⁵. Além disso, os visitantes contribuíram com US\$ 4,98 bilhões em receita tributária, o que representou uma economia média de US\$ 2.233 por família residente, segundo dados do Meeting Spotlight (2024).

Visitar Miami, assim, é também um investimento coletivo: o turismo, promovido estrategicamente pelo governo de Miami-Dade, atua como instrumento de redistribuição fiscal, permitindo reduzir impostos locais e fortalecer o ecossistema cultural que move a cidade. O ambiente moldado pela arte e pela experiência estética é, simultaneamente, uma vitrine e um motor econômico.

O setor de hospedagem reflete essa pujança. Em 2023, foram vendidas 17,3 milhões de noites de hotel, representando um leve aumento em relação ao ano anterior. Em março de 2024, Miami liderou o país em receita por quarto disponível, mostrando a alta demanda e a permanência da cidade entre os destinos turísticos mais desejados do mundo (Meeting Spotlight, 2024¹⁶).

O Miami International Airport (MIA) registrou 52,3 milhões de viajantes em 2023, um recorde histórico — aumento de 3,2% em relação ao ano anterior, impulsionado sobretudo pelo crescimento do tráfego internacional (+8,5%). Já o PortMiami, conhecido como o Cruise Capital of the World, também alcançou marca inédita ao receber 7,5 milhões de passageiros de cruzeiros, superando em 11% o recorde de 2019 (FL POLITICS; Meeting Spotlight, 2024).

¹⁵ Disponível em: <https://www.meetingspotlight.com/destination/miami-dade-tourism-market-reaches-30-billion-economic-impact>. Acesso em: 10 jul.2024.

¹⁶ Disponível em: <https://www.meetingspotlight.com/destination/miami-dade-tourism-market-reaches-30-billion-economic-impact>. Acesso em: 10 jul.2024.

Entre os principais atrativos, destacam-se South Beach, com mais de 8 milhões de visitantes, o Distrito Histórico Art Déco, com cerca de 3 milhões¹⁷, e o Wynwood Walls, que sozinho atraiu 1,5 milhão de entusiastas da arte — reforçando o papel da arte pública como elo entre turismo e experiência cultural. “In 2023, visitors from Latin America, particularly Brazil, Colombia, and Argentina, accounted for a notable increase in visitation, reflecting Miami’s expanding global reach” (CONNOLLY COVE, 2024).

Essa presença latino-americana é emblemática: ela espelha a condição híbrida de Miami como cidade que se vê e se vende como vitrine de identidades múltiplas. Os visitantes do Sul global — especialmente os brasileiros — encontram ali uma paisagem com pontos de tradução cultural, onde o familiar se refaz em linguagem cosmopolita.

Eventos como o Miami International Boat Show e a Art Basel Miami Beach também desempenham papel fundamental nesse circuito simbólico e econômico. O primeiro atraiu mais de 100 mil visitantes, e o segundo, 80 mil, consolidando a reputação da cidade como epicentro global das artes visuais e do consumo estético (CONNOLLY COVE, 2024).

O Greater Miami Convention & Visitors Bureau (GMCVB), agência responsável pela promoção do destino, intensificou em 2023 uma série de campanhas estratégicas de marketing cultural. Entre elas, “Rainbow Spring”, voltada ao público LGBTQ+, gerou 18 mil reservas e movimentou US\$ 11,1 milhões entre março e abril de 2024 — um aumento de 5,5% em relação ao mesmo período do ano anterior (FL POLITICS, 2024). Outras ações, como “Find Your Miami” e “Art of Black Miami”, destacaram a diversidade artística e étnica local, promovendo um imaginário de cidade inclusiva e cosmopolita.

Dessa forma, o vigor econômico, a diversidade cultural e o papel estratégico do turismo se entrelaçam na construção simbólica de Miami. A cidade converte a experiência estética em capital urbano e transforma a arte em infraestrutura de visibilidade. É nesse contexto que a presença brasileira se torna cada vez mais visível — não apenas como público visitante, mas como agente ativo na formação

¹⁷ Disponível em: <https://www.connollycove.com/miami-tourism-statistics-overview/>. Acesso em: 10 jul.2024.

de um panorama cultural globalizado, onde o olhar latino-americano também projeta sentido e produz cidade.

2.3. História e Multiculturalismo

Essas chegadas constantes — vindas das Bahamas, Cuba, Haiti, Porto Rico, Colômbia, Venezuela e de diversos outros países latino-americanos e caribenhos — configuraram uma imagem urbana moldada pela convivência de diferenças. A diversidade não é apenas um dado demográfico, mas o próprio modo de funcionamento da cidade: o ritmo das ruas, o mosaico linguístico, a estética dos bairros e o repertório das práticas sociais.

Bairros como Little Havana, Little Haiti e Overtown são ícones dessa pluralidade cultural. Já Wynwood desponta como um território estético de fronteira — espaço de expressão coletiva onde as artes visuais atuam como mediadoras simbólicas entre comunidades locais e globais.

Nesse contexto, a arte urbana brasileira pode assumir papel singular: integra-se à multiplicidade cultural da cidade sem precisar afirmar-se como enclave nacional. Seus murais, esculturas e intervenções dialogam com uma audiência internacional, passando a compor certos recortes do imaginário cosmopolita que define Miami. A presença de artistas como Kobra, Criola e Bicicleta Sem Freio, lado a lado com muralistas cubanos, haitianos e norte-americanos, exemplifica a convivência entre distintas narrativas visuais que compartilham o mesmo espaço urbano.

A multiculturalidade de Miami é celebrada também por meio de seus eventos culturais, como o Art Basel Miami Beach e o South Beach Wine & Food Festival, que mobilizam fluxos de visitantes e artistas de todo o mundo. Esses eventos consolidam a cidade como um palco de intercâmbio e experimentação estética — um verdadeiro laboratório da globalização cultural.

Mais do que um mosaico étnico, Miami é um território simbólico, onde diferentes temporalidades e geografias coexistem e se reconhecem mutuamente. Compreender essa estrutura multicultural é essencial para analisar como a arte urbana brasileira se insere nesse ecossistema de circulação estética, podendo acionar pertencimentos e visibilidade no espaço global.

Como observa Zygmunt Bauman (2008), a modernidade líquida dissolve fronteiras entre consumo e identidade. Em Miami, essa lógica se manifesta na maneira como a arte é incorporada ao cotidiano urbano: ora como expressão cultural, ora como ativo turístico e mercadoria simbólica. A presença brasileira, nesse contexto, espelha essa ambivalência — entre autenticidade e espetáculo, entre criação e consumo — e revela como a estética pode tornar-se um modo de habitar a cidade global.

3. Regiões e Bairros de Miami

Miami é uma cidade de intensidades e contrastes, construída sobre camadas de histórias e fluxos migratórios que moldaram sua geografia cultural. Cada bairro, com características socioculturais próprias, compõe o vasto mosaico urbano que a define — um lugar onde as fronteiras entre cotidiano, arte e espetáculo se diluem. Nas ruas, nas fachadas e nos parques, a arte se converte em linguagem viva, integrando-se às rotas de passagem e às experiências diárias de moradores e visitantes (Figuras 6).

Figura 6 - Exemplo de instalações culturais vistas em Miami



Fonte: acervo do autor.

3.1. Estrutura Urbana: Regiões e Bairros

A cidade de Miami organiza-se em cinco grandes regiões — Norte, Sul, Oeste, Leste e Centro —, cada uma com dinâmicas próprias de ocupação, consumo e convivência. O epicentro urbano é Downtown Miami, que concentra instituições financeiras, culturais e turísticas, abrigando arranha-céus residenciais e museus contemporâneos.

Essa divisão espacial, porém, não é apenas geográfica: ela traduz formas distintas de fruição da arte, ora institucionalizada em grandes centros culturais, ora espontânea e insurgente nas ruas, refletindo a multiplicidade de repertórios culturais e formas de vida que coexistem na cidade.

3.1. Regiões

Centro (Downtown Miami¹⁸) – Inclui áreas como Brickell, Virginia Key, Watson Island e o Porto de Miami. É o núcleo financeiro do sul da Flórida, concentrando sedes bancárias e espaços culturais (Figura 7).

Figura 7 - Downtown Miami



Foto: Greater Miami Convention & Visitors Bureau¹⁹

Sul de Miami²⁰ – Abrange Coral Way e Coconut Grove, regiões de forte valor histórico e paisagístico. Coral Way é conhecida por suas residências antigas e ruas arborizadas, enquanto Coconut Grove preserva o espírito boêmio e tropical da cidade, com cafés, marinas e o Coconut Grove Playhouse (Figura 8).

¹⁸ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Greater_Downtown_Miami e <https://www.miamichamber.com>. Acesso em: 20 ago.2023.

¹⁹ Disponível em: <https://www.miamiandbeaches.world/bairros/regiao-de-downtown-miami-brickell>. Acesso em 20 ago.2023.

²⁰ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Coral_Way e https://en.wikipedia.org/wiki/Coconut_Grove. Acesso em: 20 ago.2023.

Figura 8 - Coral Way (Vizcaya) e Coconut Grove



Foto: Greater Miami Convention & Visitors Bureau

Oeste de Miami²¹: Inclui Little Havana, West Flagler e Flagami, bairros marcados pela presença de imigrantes, sobretudo cubanos e centro-americanos. Allapattah despenda como enclave multicultural, abrigoando comunidades de diversas origens (Figura 9).

Figura 9 - Little Havana e Allapattah (Rubell Museum)



Fonte: composição do autor. Fotos: Greater Miami Convention & Visitors Bureau/ Rubell Museum²²

Norte de Miami²³: Compreende Midtown, Edgewater e Wynwood, regiões de intensa transformação urbana. Wynwood, em especial, tornou-se símbolo global da arte de rua e da gentrificação estética da cidade (Figura 10).

²¹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Little_Havana e <https://en.wikipedia.org/wiki/Allapattah>. Acesso em: 20 ago.2023.

²² Disponível em: <https://rubellmuseum.org/ae-richard-jackson>. Acesso em: 20/ago.2023.

²³ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Midtown_Miami e <https://en.wikipedia.org/wiki/Wynwood>. Acesso em: 20 ago.2023.

Figura 10 - Edgewater



Foto: felixmizioznikov. <https://www.istockphoto.com/br/fotos/edgewater-miami-fotos>

Leste de Miami²⁴: Engloba as áreas costeiras, residências de alto padrão e o Aeroporto Internacional de Miami. O Upper Eastside, situado à beira da Baía de Biscayne, destaca-se por sua arquitetura modernista e galerias exclusivas (Figura 11).

Figura 11 - Upper East Side



Foto: Barnes. <https://www.barnes-miami.com/pt/zona-leste-superior/>

Essa configuração territorial reflete um arranjo urbano marcado pela convivência de repertórios culturais diversos, em sintonia com a leitura de Canclini (2008) sobre as cidades como espaços onde múltiplas práticas, linguagens e estilos coexistem e se reconfiguram. Cada região traduz um modo distinto de habitar e experienciar a arte, seja como prática de consumo sofisticado, seja como linguagem de resistência e mediação simbólica.

²⁴ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Miami_International_Airport e <https://en.wikipedia.org/wiki/Miami>. Acesso em: 20 ago.2023.

3.2. Bairros

Se as regiões configuram o corpo da cidade, os bairros são o território sensível onde se expressam as formas de vida, as relações de apropriação simbólica e as desigualdades que atravessam Miami. Cada bairro traduz uma maneira distinta de ocupar o espaço urbano e de negociar identidade, consumo e estética. A arte, nesse contexto, é linguagem e mediadora: marca o território, produz distinções e, por vezes, resiste.

Downtown Miami e Brickell constituem o coração financeiro e simbólico da cidade. Entre torres de vidro e avenidas iluminadas, abrigam museus, centros de artes performáticas e galerias que alimentam o circuito institucional da cultura global. A estética aqui é planejada e monumental — coerente com a leitura de Zukin (1995) sobre a cultura como estratégia urbana e ativo de prestígio nas economias simbólicas das cidades.

Em contraste, Coral Gables e Coconut Grove preservam o ritmo de uma Miami mais introspectiva, arborizada e histórica. São bairros que guardam o ideal da “cidade-jardim”, onde arte e natureza se encontram em composições estéticas de harmonia e lazer. Neles, a cultura assume contornos domésticos e paisagísticos — jardins, esculturas, festivais — distantes da potência política da arte urbana.

O eixo Wynwood–Midtown–Edgewater representa o epicentro das transformações culturais contemporâneas.

Wynwood, especialmente, converteu-se em ícone global da arte urbana. O que começou como gesto de insubordinação estética — murais efêmeros, grafites e pichações — foi gradualmente absorvido pelo mercado e transformado em atração turística. O bairro tornou-se uma vitrine cosmopolita, símbolo do paradoxo moderno entre rebeldia e mercantilização.

Figura 12 – Atmosfera dos restaurantes ao ar livre em Wynwood



Fonte: grailsmiami.com

Nas zonas mais tradicionais, como Little Havana e Little Haiti, a arte urbana opera de modo diverso: como linguagem de memória e resistência cultural.

Em Little Havana, o colorido dos murais da Calle Ocho e os sons de salsa e som cubano formam uma mostra afetiva que afirma a identidade da diáspora cubana. A arte, aqui, é celebração e sobrevivência — uma estética comunitária, que brota das narrativas cotidianas e da memória coletiva.

Figura 13 - Calle Ocho em Havanna



Fonte: nytimes.com

Em Little Haiti, a arte visual também cumpre papel político e espiritual. O Little Haiti Cultural Complex funciona como um polo de resistência afro-caribenha, espaço de produção, preservação e ensino das tradições haitianas. Suas cores, tecidos e esculturas traduzem uma arte voltada ao território e à ancestralidade, contrapondo-se à lógica de mercado que domina outras zonas da cidade.

Figura 14 - Little Haiti Cultural Complex



Fonte: artburstmiami.com. Foto: Zyscovich Architects

Em Upper Eastside e áreas litorâneas, a arte assume contornos de exclusividade, associada à arquitetura modernista e a um consumo cultural seletivo. Esses bairros materializam o gosto da elite cosmopolita que vê na arte um marcador de distinção — um estilo de vida, mais do que uma expressão coletiva. A leitura desses territórios mostra que a arte em Miami é plural e desigual: ora vitrine, ora abrigo. Nos bairros étnicos, ela é resistência; nas zonas turísticas, espetáculo; nos circuitos de elite, ornamento.

A ausência de um “bairro brasileiro” na cidade reforça uma forma distinta de presença: descentralizada e difusa, marcada por obras que circulam entre instituições, eventos e espaços públicos. Os artistas brasileiros não territorializam uma comunidade, mas projetam sua cultura como gesto transnacional, compondo uma autoria em trânsito, híbrida e global.

Quadro 1 – Resumo Bairros de Miami

R e g i ã o / Bairro	Características culturais e sociais	Perfil econômico / habitação	Destaques artísticos e culturais
Downtown / Brickell	Centro financeiro e comercial; vida urbana intensa; forte presença de expatriados.	Aluguéis altos (US\$ 3.000–3.600/mês em média).	Adrienne Arsht Center, museus, galerias; murais em áreas urbanas.
Coral Gables	Conhecida como *The City Beautiful*; arquitetura mediterrânea; atmosfera residencial.	Aluguéis médios em torno de US\$ 2.600.	Venetian Pool, Fairchild Tropical Botanic Garden.
Coconut Grove	Bairro mais antigo; ambiente boêmio e tropical; vida cultural alternativa.	Aluguéis médios em torno de US\$ 2.800	Vizcaya Museum and Gardens, festivais culturais.
Wynwood	Epicentro da arte urbana; atração turística internacional; concentração de galerias e murais.	Aluguéis médios em torno de US\$ 3.000	Wynwood Walls, ateliês e galerias independentes
Little Havana	Coração da comunidade cubana; gastronomia, música e festas típicas.	Aluguéis mais acessíveis (~US\$ 1.650).	Calle Ocho Festival, murais e marcos culturais cubanos.
Little Haiti	Centro da comunidade haitiana; preservação de tradições afro-caribenhas.	Aluguéis médios (~US\$ 1.600).	Little Haiti Cultural Complex.
Midtown / Edgewater	Área gentrificada; população de alta renda; presença de parques e design contemporâneo.	Aluguéis médios (~US\$ 2.900).	Margaret Pace Park, galerias de arte e design.

cultura opera como vetor estratégico de revalorização territorial e de projeção simbólica das cidades.

A metamorfose de Wynwood e Midtown exemplifica o que Harvey (2006; 2008) identifica como acumulação por despossessão²⁶: a conversão de territórios marginalizados em zonas de alto valor estético e financeiro, impulsionada por políticas de requalificação. O capital, ao apropriar-se da criatividade e da arte como motores de regeneração urbana, transforma a diferença cultural em ativo econômico. Em Miami, a arte de rua — antes gesto insurgente — foi sendo incorporada à lógica do mercado, convertendo muros em vitrines e ateliês em empreendimentos. Wynwood tornou-se um laboratório visível dessa economia do olhar: quanto mais colorido o bairro se torna, mais restrito fica o acesso a quem o construiu.

Em sua formulação mais recente, Harvey (2006) aprofunda essa leitura da acumulação por despossessão, destacando como processos de valorização estética se articulam à transformação de territórios periféricos em enclaves de alto valor simbólico e financeiro. Em Miami, a incorporação da arte de rua pelo mercado expressa essa dinâmica: um processo em que a estética se converte em instrumento de deslocamento e exclusão.

A ausência de um “bairro brasileiro” aprofunda essa diferença. Dispersos pela cidade, os brasileiros vivenciam uma identidade em trânsito, que se manifesta mais por meio de eventos, feiras e exposições do que por territorialidades fixas. Como propõe Bhabha (1994), a experiência diaspórica contemporânea é marcada por espaços de transição e pela negociação constante da identidade — leitura que aqui se aplica aos brasileiros em Miami, ainda que o autor não trate especificamente desse grupo. Suas obras integram circuitos globais e turísticos, servindo à economia simbólica de Miami, mas sem necessariamente representar um enclave identitário.

²⁶ Harvey (2008, p. 112–115) define a acumulação por despossessão como o mecanismo pelo qual o capital se reproduz por meio da apropriação e mercantilização de bens comuns — incluindo o espaço urbano e as expressões culturais.

A arte brasileira, nesse contexto, não marca um território — marca uma presença difusa: aparece em Wynwood, em Miami Beach, em Downtown, fragmentada e cosmopolita, compondo o composto visual da cidade global. Assim, compreender as regiões e bairros de Miami é compreender também os espaços possíveis para a arte brasileira — dispersa, híbrida e profundamente integrada à dinâmica transnacional da metrópole.

As descrições expandidas, imagens adicionais e dados complementares dos bairros encontram-se no Apêndice A – “Bairros de Miami: Estrutura Urbana, Cultura e Arte”.

4. Redutos da Arte em Miami

Miami é reconhecida mundialmente como um polo de arte e cultura, um espaço em que o urbano se converte em espetáculo visual e sensorial. Em 2023, o calendário oficial da cidade²⁷ registrou mais de sete mil²⁸ eventos de arte e cultura apenas na região de Miami Beach, evidenciando a dimensão do investimento cultural e a força simbólica que a arte exerce na economia local. A cidade se organiza como um palco de atividades contínuas: feiras de arte, festivais de música, mostras internacionais e performances públicas que atraem visitantes de todo o mundo durante todo o ano.

A vitalidade cultural de Miami é resultado direto da ação combinada de instituições públicas e privadas que, em suas iniciativas, transformam o “cinza em cor, o edifício em superfície viva, o espaço em experiência estética compartilhada”. Nos centros de artes cênicas, como o Adrienne Arsht Center for the Performing Arts ou o Miami Beach Bandshell, a programação anual reúne concertos sinfônicos, teatro, dança e ópera. Paralelamente, nas praças e vias públicas, multiplicam-se festivais de arte, feiras literárias e mostras ao ar livre. Essa sobreposição de

²⁷ O governo de Miami mantém página com calendário dos eventos diários realizados na cidade. O filtro Art & Cultura é uma opção disponível e fornece informações completas sobre cada um dos eventos. Este calendário começou a ser alimentado com dados dos eventos em setembro de 2022, porém apenas a partir de janeiro de 2023, os dados foram carregados em totalidade. Disponível em: <<https://www.miamibeachfl.gov/calendar/>>. Acesso em abr. 2024.

²⁸ Neste cálculo foram considerados pelo autor todos os dias de cada um dos eventos.

linguagens faz da cidade um organismo cultural pulsante, permanentemente reinventado por seus eventos.

A mistura cultural de Miami é, como diria Guy Debord (2003), parte da lógica do espetáculo urbano: uma cidade que se oferece ao olhar, que encena a diversidade como produto e celebra o consumo da diferença. Entre influências latinas, caribenhas e norte-americanas, a urbe constrói uma narrativa visual própria — simultaneamente autêntica e construída — onde a cultura é, ao mesmo tempo, expressão e mercadoria. A cena urbana, nesse sentido, torna-se também um dispositivo de sedução turística e simbólica.

Essa experiência é fruto de um projeto deliberado de transformar a cidade em um espaço de consumo estético. A arte pública, os murais, os festivais e os espaços de exibição são parte de uma engrenagem de “reencantamento urbano”, em que o visitante é convidado a retornar continuamente para ver o novo — a cidade como espetáculo em constante atualização. Essa ideia de renovar continuamente a experiência visual da cidade para fins de atração e consumo dialoga com a leitura de Marshall Berman (1986), que compreende a modernidade como processo simultâneo de destruição e reinvenção. Em Miami, essa reinvenção assume forma estética: do edifício sem vida ao espaço público da arte, a cidade recompõe sua paisagem por meio da cor, da música e da visualidade.

Nesse contexto, a presença brasileira em Miami não se reduz a um acento de cor dentro do mosaico multicultural da cidade, tampouco a um signo de exotismo tropical. O que se observa, ao longo do campo, é a consolidação de um papel interpretativo desempenhado pelos artistas brasileiros — intérpretes sensíveis de um meio urbano em permanente transformação, capazes de traduzir em imagens, cores e formas as tensões, fluidez e heterogeneidades da vida contemporânea.

Suas obras, ainda que muitas vezes marcadas por tonalidades vibrantes, expressam mais do que vitalidade decorativa: são exercícios de leitura e tradução social, que colocam em diálogo a experiência brasileira com o cenário global.

A cena artística de Miami destaca essa coexistência entre linguagens e temporalidades: de um lado, obras permanentes, históricas e institucionais —

como os painéis de Carybé, o mural cerâmico de Francisco Brennand, ou as esculturas integradas ao programa Art in Public Places — que inscrevem a arte na memória e no tecido urbano; de outro, produções efêmeras e sazonais, exibidas em feiras, galerias e circuitos de rua, que atualizam continuamente o olhar sobre a cidade.

Essas dimensões não se opõem: elas se complementam. A arte permanente dá lastro à história cultural de Miami, enquanto a arte temporária reinterpreta e reativa o espaço público, produzindo novas camadas de sentido.

Assim, a presença brasileira participa de um campo de coexistências, no qual o institucional e o espontâneo, o duradouro e o efêmero, se entrelaçam. Essa interação desafia as fronteiras entre o local e o global, evidenciando que a arte em Miami — e particularmente a arte brasileira — não é apenas objeto de consumo, mas também instrumento de interpretação social.

O artista, nesse cenário, assume a função de mediador do visível, articulando discursos que ultrapassam o folclórico ou o nacional e se abrem a uma escuta cosmopolita das realidades urbanas contemporâneas.

Miami se configura, portanto, como um território onde a arte brasileira não é absorvida como “marca”, mas reconhecida como linguagem crítica, capaz de dialogar com as tensões do presente e de reinscrever o olhar sobre o cotidiano globalizado.

A coexistência entre murais efêmeros e obras permanentes — entre o circuito das feiras e os programas públicos de arte — revela um ecossistema cultural no qual as produções brasileiras ocupam lugar de interpretação, síntese e diálogo.

Mais do que exótica, a arte brasileira em Miami é reflexiva, e ao mesmo tempo profundamente conectada ao mundo — não apenas pela circulação de obras, mas pela capacidade de instaurar, em meio ao espetáculo urbano, momentos de leitura crítica da própria experiência social.

1. Art in Public Places (AIPP) – Política e paisagem da arte pública

Antes de olhar para os lugares onde a arte se manifesta em Miami, é preciso compreender o sistema que a sustenta. Há cidades que apostam na inspiração; Miami preferiu o regulamento. Em vez de esperar que a arte brote da fresta, ela a inscreve no orçamento e no concreto. Desde 1973, o programa Art in Public Places (AIPP) vem moldando o que se poderia chamar de uma política estética da imagem urbana — um projeto público que transformou o cotidiano em galeria.

A portaria que destina 1,5% do custo de novas construções à aquisição ou produção de obras ofereceu a base material para uma coleção que hoje ultrapassa 770 peças distribuídas por aeroportos, escolas, bibliotecas, parques e estações. O programa articula uma visão de política cultural que não se limita ao apoio às artes, mas compreende a estética como parte da infraestrutura urbana — uma lógica coerente com o que Miller e Yúdice (2002) descrevem como o “governo cultural” das sociedades contemporâneas. Para os autores, a cultura se converteu em tecnologia administrativa: um instrumento de regulação social, de gestão simbólica e de produção de valor urbano.

A criação do Art in Public Places Trust, em 1982, consolidou essa orientação. Composto por cidadãos nomeados pelo Conselho de Comissários de Miami-Dade, o Trust administra o fundo, coordena seleções, define diretrizes e supervisiona a integração das obras ao tecido arquitetônico. A institucionalidade do programa ecoa o quadro teórico de Miller e Yúdice: parcerias híbridas entre Estado, mercado e especialistas que operam numa fronteira onde a estética é também política pública. A arte deixa de ser ornamento e passa a constituir uma forma de gestão — uma maneira de administrar a visibilidade, de produzir pertencimento e de projetar a imagem da cidade.

Miami-Dade County's Art in Public Places program continues to emphasize the power of public art to make public buildings great. Major new permanent commissions, acquisitions, and restoration projects demonstrate how artists can distinguish County facilities by seamlessly integrating their work of art into the building's architectural fabric. (Sunset Review of County Boards – Art in Public Places Trust, 2021)

Em consonância com essa orientação, o AIPP mobiliza os chamados profissionais das terceiras culturas — categoria utilizada por Fortuna (2002) a partir de Miles

(1997) e Brain (1997) — especialistas que transitam entre arte, arquitetura, urbanismo e políticas culturais. Esses agentes operam mediações decisivas: traduzem diretrizes administrativas em soluções estéticas, articulam interesses públicos e privados e sustentam a lógica de governança que orienta a política cultural contemporânea. A arte pública, nesse quadro, é simultaneamente intervenção arquitetônica, dispositivo de representação e mecanismo de gestão simbólica.

A fruição das obras, como observam Miles e Brain (1997), é predominantemente mediada. O público não participa do processo de escolha ou concepção, mas encontra a arte no percurso cotidiano — ao atravessar a biblioteca, embarcar no metrô, esperar o ônibus ou circular pelos prédios públicos. O espectador é receptor de uma política cultural já consolidada, não seu agente direto. Contudo, é justamente essa inserção discreta e contínua que amplia o alcance simbólico da arte, naturalizando sua presença e incorporando-a ao ritmo da cidade.

Ao longo de cinco décadas, o AIPP fez da arte um serviço público contínuo. O programa não apenas multiplicou obras, mas instituiu uma lógica duradoura de intervenção estética no cotidiano. Em um território marcado por desigualdades, migrações e disputas simbólicas, o AIPP evidencia como a política cultural se tornou forma de governo do sensível — um modo de organizar percepções, construir paisagens e conduzir práticas sociais por meio da imagem urbana.

O desenho institucional não apenas estetiza a experiência urbana; ele estabiliza o ecossistema criativo e projeta a cidade como um polo cultural de escala global. Reconhecido internacionalmente, o programa conferiu destaque nacional às artes e liderança à esfera pública do condado, contribuindo para um ambiente cívico distinto e vital. Os resultados são perceptíveis também no plano simbólico: segundo o relatório da Oxford Economics (2024), “Miami has a range of cultural and recreation activities due to its diversity and downtown entertainment scene”.

Essa trajetória evidencia que a cena cultural de Miami não resulta apenas da vitalidade espontânea dos artistas ou do investimento privado, mas de um marco político-institucional que transformou a estética urbana em política pública. O AIPP funciona, portanto, como marco fundador da cidade cultural: é ele que

garante a coexistência entre obras permanentes e intervenções temporárias, entre o institucional e o efêmero, entre o local e o global.

É a partir desse pano de fundo que se compreende o espetáculo artístico contemporâneo de Miami — seus bairros criativos, suas feiras internacionais e seus museus de vanguarda. A seguir, analisaremos os diferentes modos de fruição da arte na cidade, mostrando como esse ecossistema institucional se traduz na experiência cotidiana de residentes e visitantes.

4.1. Lugares de consumo direto de arte

Se o Art in Public Places garante a presença da arte na estrutura cívica, são os espaços de fruição direta — museus, galerias e bairros criativos — que tornam visível essa vocação cultural de Miami. Esses lugares não apenas exibem obras: produzem experiências, treinam o olhar e alimentam a economia simbólica da cidade. Aqui, a arte é o próprio destino.

O circuito de consumo direto é amplo e diverso. Vai dos museus tradicionais, como o Pérez Art Museum Miami, às galerias de arte urbana ao ar livre em Wynwood. Essa coexistência de espaços pagos e gratuitos forma uma rede de acessos múltiplos, em que o visitante pode escolher entre o espetáculo do mercado e a gratuidade da rua — entre o cubo branco e o muro colorido.

4.1.1. Wynwood: a galeria a céu aberto

Nenhum lugar traduz melhor a potência visual de Miami do que Wynwood, bairro convertido de zona industrial em epicentro global da arte urbana.

A Figura 16 revela o reflexo simbólico dessa transformação: antigos galpões se tornaram murais, o cinza deu lugar ao colorido, e a arte, antes insurgente, tornou-se destino turístico.

Figura 16- Bairro Wynwood



Fonte: [Carpe Mundi](#)

A visualidade de Wynwood reforça o argumento de que a arte urbana, ao ocupar o espaço, o redefine como território cultural e econômico. Murais de artistas globais, incluindo brasileiros como Eduardo Kobra, OsGemeos, Alex Senna, Bicicleta Sem Freio e Nunca, fazem parte desse panorama efêmero e vibrante.

O bairro é, ao mesmo tempo, museu de rua e mercado de arte — lugar onde o consumo se confunde com o passeio e a estética se converte em marca identitária.

4.1.2. Wynwood Walls: o museu da rua

No coração do bairro está a galeria Wynwood Walls, símbolo da transformação da street art em mercadoria cultural. A Figura 17 mostra o público em fluxo constante, compondo o cenário turístico da arte contemporânea.

Figura 17 – Público na Wynwood Walls



Fonte: site da atração²⁹

Desde 2016, o espaço já exibiu murais e esculturas de artistas brasileiros como Kobra, OsGemeos, Bicicleta Sem Freio e Lelin Alves.

Os ingressos variam entre US\$ 10 e US\$ 12, com entrada gratuita para crianças, o que cria uma sutil gradação de acesso — um contraste entre a gratuidade das ruas e a cobrança da galeria.

Dentro da Wynwood Walls funciona também a Goldman Global Arts Gallery (GGA), onde Eduardo Kobra apresentou esculturas em 2020, expandindo sua atuação para além dos murais.

A Wynwood Walls ilustra o duplo movimento que marca a arte urbana contemporânea: de um lado, a legitimação estética e institucional; de outro, sua mercantilização como produto turístico. O bairro é um caso paradigmático do que Fortuna (2002) e Corijn & Van Praet (1997) analisam no contexto da relação entre produção cultural e consumo urbano, em que a arte legitima e, simultaneamente, acelera a gentrificação.

²⁹ Disponível em: < <https://thewynwoodwalls.com/info/>>. Acesso em dez. 2024.

4.1.3. Museum of Graffiti: a memória museal da rua

A institucionalização da street art ganha forma no Museum of Graffiti³⁰, primeiro museu do mundo dedicado ao grafite. A Figura 18 mostra sua entrada discreta no Wynwood Art District — um gesto simbólico: o grafite, que nasceu marginal, entra pela porta da frente do museu.

Figura 18 - Museum of Graffiti



Foto: Museum of Graffiti

O espaço abriga exposições permanentes e temporárias que recontam a história do movimento. Em 2020, apresentou a mostra “The Future is Female”, com

³⁰ Disponível em: <[Museum of Graffiti](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

destaque para a artista brasileira Nina Pandolfo³¹, cujo trabalho deu visibilidade à presença feminina no grafite.

Os ingressos custam cerca de US\$ 16, com descontos para estudantes e residentes, e entrada gratuita para crianças menores de sete anos.

O museu atua como curador da memória urbana — seleciona narrativas, canoniza artistas e, assim, cria um patrimônio da arte de rua. Essa musealização, embora amplie a legitimidade do grafite, também o insere em uma lógica mercantil e institucional, evidenciando o que Bourdieu (1984) chamaria de transfiguração simbólica do cotidiano: o que era insurgente vira cultura.

4.1.4. Vizcaya Museum and Gardens: a espetacularização do passado

A arte em Miami também se ancora na história. O Vizcaya Museum and Gardens (VMG) ³², mostrado na Figura 19, é um exemplo de como a cidade transforma o patrimônio em espetáculo.

³¹ Nina Pandolfo é uma conhecida artista de rua brasileira, conhecida por suas pinturas delicadas de meninas de olhos grandes e expressivos. Sua arte mistura a inocência infantil com a percepção adulta, refletindo uma visão encantada e detalhada do mundo ao seu redor ([JD Malat Gallery](#)). Nina Pandolfo já exibiu suas obras internacionalmente em locais como o Crystal Bridges Museum of American Art, o National Museum of Women in the Arts e a Guildhall Art Gallery em Londres. Uma de suas colaborações notáveis foi com os artistas brasileiros Os Gêmeos e Nunca, na pintura da fachada do Kelburn Castle na Escócia. ([Street Art News](#))

³² Museu localizado na 3251 S Miami Ave, Miami. Disponível em: <[Vizcaya Museum and Gardens](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

Figura 19 - Vizcaya Museum and Gardens



Fonte: site da atração³³

Antiga residência aristocrática, Vizcaya combina arquitetura renascentista, jardins formais e uma coleção de arte europeia. Aberto ao público com ingressos entre US\$ 10 e US\$ 25, o local é um palco de teatralização do passado — um “museu vivo” em que o visitante consome história como experiência estética.

Em 2017, o projeto “Lost Spaces and Stories of Vizcaya”, com participação da artista Ligia Bouton³⁴, inseriu a produção brasileira nesse circuito de reinterpretação histórica, trazendo novas camadas de leitura à narrativa eurocêntrica do museu.

Como observa Debord (2003, p. 14), “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” Vizcaya encena precisamente essa lógica: transforma a herança cultural em experiência turística controlada e estetizada, na qual a história é consumida como imagem, performance e ambiente.

³³ Disponível em: <<https://vizcaya.org>>. Acesso em dez. 2024.

³⁴ Ligia Bouton é uma escultora paulista. Seu trabalho combina escultura com performance, vídeo digital e fotografia para recriar narrativas apropriadas. ([The ArtSalon](#)). Foi a vencedora de uma bolsa de pesquisa artística do Smithsonian em 2020, e suas obras foram revisadas em publicações como *Art in America*, *The Art Newspaper* e *The New York Times* ([Ligia Bouton](#)).

A esta análise soma-se a leitura de Leite, para quem a patrimonialização contemporânea opera por meio de encenações, seleções e enquadramentos que produzem sentidos sobre o passado e orientam modos de fruição do espaço (LEITE, 2015, pp. 41–45). Vizcaya exhibe este movimento: apresenta uma versão estetizada da memória, cuidadosamente depurada de conflitos, produzindo o que Leite identifica como “usos estratégicos do patrimônio” — práticas que reforçam distinções, selecionam narrativas e constroem lugares de consumo cultural (LEITE, 2008, pp. 63–66).

Assim, o museu converte a experiência histórica em espetáculo, articulando preservação, imagem e mercado — dinâmica presente nas análises de Leite sobre a cidade turística, a cultura urbana estetizada e a produção de lugares para o olhar.

4.1.5. Pérez Art Museum Miami (PAMM): a diplomacia cultural da arte

O PAMM³⁵ é o principal museu de arte moderna e contemporânea da cidade e sintetiza o encontro entre mercado, identidade e diplomacia cultural. A Figura 20 mostra sua entrada monumental, um gesto arquitetônico que reflete o peso simbólico do lugar.

³⁵O espaço está localizado na 1103 Biscayne Blvd. Disponível em: <[Pérez Art Museum Miami](#)>. Acesso em: 10 jun.2024.

Figura 20 – Fachada do Pérez Art Museum Miami



Foto: Lazaro Llanes³⁶

O museu abriga obras de Hélio Oiticica, Leda Catunda, Beatriz Milhazes e Sonia Gomes³⁷, integrando a arte brasileira ao diálogo internacional. Com ingressos em torno de US\$ 16, o PAMM oferece dias gratuitos para residentes, reforçando o princípio de democratização simbólica da arte.

Ao incluir artistas brasileiros em seu acervo, o PAMM atua como agente de soft power cultural (NYE, 1990; 2004), projetando o Brasil como parte do circuito global. Diferente da visibilidade comercial de Romero Britto, essa presença ocorre pela via institucional, legitimada pelo discurso curatorial e pelo valor estético. Esse

³⁶ Disponível em: <<https://www.pamm.org/en/trustees/>>. Acesso em dez. 2024.

³⁷ **Hélio Oiticica:** Hélio Oiticica foi um artista brasileiro conhecido por seu papel central no Movimento Neoconcreto e no Tropicalismo. Ele inovou com obras interativas como os "Parangolés" e "Penetráveis", que convidavam o público a participar ativamente. Seu trabalho explorava temas de liberdade, identidade cultural e resistência política durante o regime militar no Brasil (*Ocula*). **Leda Catunda:** Leda Catunda é uma artista contemporânea brasileira, associada à Geração 80. Seu trabalho combina pintura e colagem em superfícies variadas, incluindo tecidos e materiais industriais. Catunda explora a materialidade e a textura, frequentemente utilizando imagens da cultura de massa para questionar e recontextualizar objetos do cotidiano. **Sonia Gomes:** Sonia Gomes é uma artista brasileira cujas obras são conhecidas por suas formas orgânicas e materiais têxteis. Seu trabalho, muitas vezes composto de tecidos, fios e objetos encontrados, reflete suas raízes afro-brasileiras e explora temas de memória, identidade e ressignificação de materiais descartados, criando esculturas e instalações que evocam histórias pessoais e coletivas.

processo dialoga com o que Zukin (1995) descreve como economia simbólica das cidades e em linha com a leitura de Bourdieu (1984) sobre os mecanismos de consagração simbólica operados pelo campo artístico, em que museus e instituições culturais operam como produtores de valor e legitimação.

4.1.6. Museum of Contemporary Art (MOCA): o experimentalismo de North Miami

O MOCA³⁸, em North Miami, dedica-se à experimentação e à promoção de artistas emergentes. Aberto de quarta a domingo, o espaço pratica ingressos acessíveis (em torno de US\$ 10) e entrada gratuita para residentes.

A Figura 21 apresenta sua fachada, cuja simplicidade contrasta com a densidade de seu conteúdo.

Figura 21 - Museum of Contemporary Art



Foto: site [MOCA](https://www.moca.com)

No MOCA, a arte é apresentada como pesquisa e provocação: um espaço que tensiona limites e expande fronteiras do próprio sistema artístico. Em vez do

³⁸ Espaço localizado na 770 NE 125th St, North Miami, FL 33161. Disponível em: <[MOCA](https://www.moca.com)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

espetáculo, o visitante encontra aqui processos, experimentações e linguagens que se deslocam dos formatos convencionais de exibição. Trata-se de um museu que amplia o campo da arte contemporânea ao buscar novos públicos, novas experiências e novas relações sociais.

4.1.7. Miami Children's Museum: a arte como experiência lúdica

O Miami Children's Museum, em Watson Island, combina arte, ciência e educação. Na fachada, uma escultura monumental de Romero Britto — com suas formas e cores vibrantes — tornou-se símbolo do espaço.

Figura 22 - Miami Children's Museum e escultura Romero Britto



Fonte: Park West Gallery³⁹

³⁹ Disponível em: < <https://www.parkwestgallery.com/romero-brittos-influence-on-miami-art/>>. Acesso em: 10 jun.2024.

Aberto diariamente, o museu oferece ingressos entre US\$ 20 e US\$ 24, com dias gratuitos para residentes.

Ao aproximar o público infantil da arte contemporânea, o MCM transforma a brincadeira em primeira forma de consumo cultural, fazendo da infância um ato de criação.

4.1.8. HistoryMiami Museum: a arte da memória

O HistoryMiami Museum⁴⁰ situa-se no coração do centro cultural do condado. Aberto de quinta a sábado, apresenta exposições que vão da pré-história à contemporaneidade, destacando a diversidade cultural de Miami. Seu acervo, disposto em espaços públicos e integrados ao AIPP, reafirma a arte como mediadora da memória coletiva.

Figura 23 - Miami-Dade Cultural Center



Fonte: History Miami⁴¹

⁴⁰Museu situado na 101 W Flagler St, Miami. Disponível em: <[HistoryMiami Museum](https://historymiami.org/)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

⁴¹ Disponível em: <<https://historymiami.org/current-exhibitions/>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

4.1.9. Deering Estate: natureza, história e arte

Patrimônio natural e histórico, o Deering Estate⁴² integra jardins, trilhas ecológicas e mostras temporárias ao ar livre. Aberto diariamente (US\$ 7 a US\$ 15), o local exemplifica a convivência entre cena, ecologia e arte.

Figura 24 - Deering Estate



Foto: site Deering Estate

No Deering Estate, natureza, história e arte articulam-se na formação de um território cultural sensível, onde o patrimônio é vivido como experiência estética, ambiental e social. Os jardins, trilhas e edificações funcionam como camadas que permitem ao visitante atravessar diferentes tempos e regimes de significação.

Essa forma de experienciar o patrimônio dialoga com a leitura de Fortuna (2002), para quem o espaço urbano é continuamente produzido, apropriado e reinterpretado por meio de práticas sociais e simbólicas. O autor demonstra que a cultura, sobretudo em contextos de valorização urbana, atua como mediadora das percepções, dos usos e das formas de presença na cidade, reorganizando sensibilidades e códigos de leitura do território.

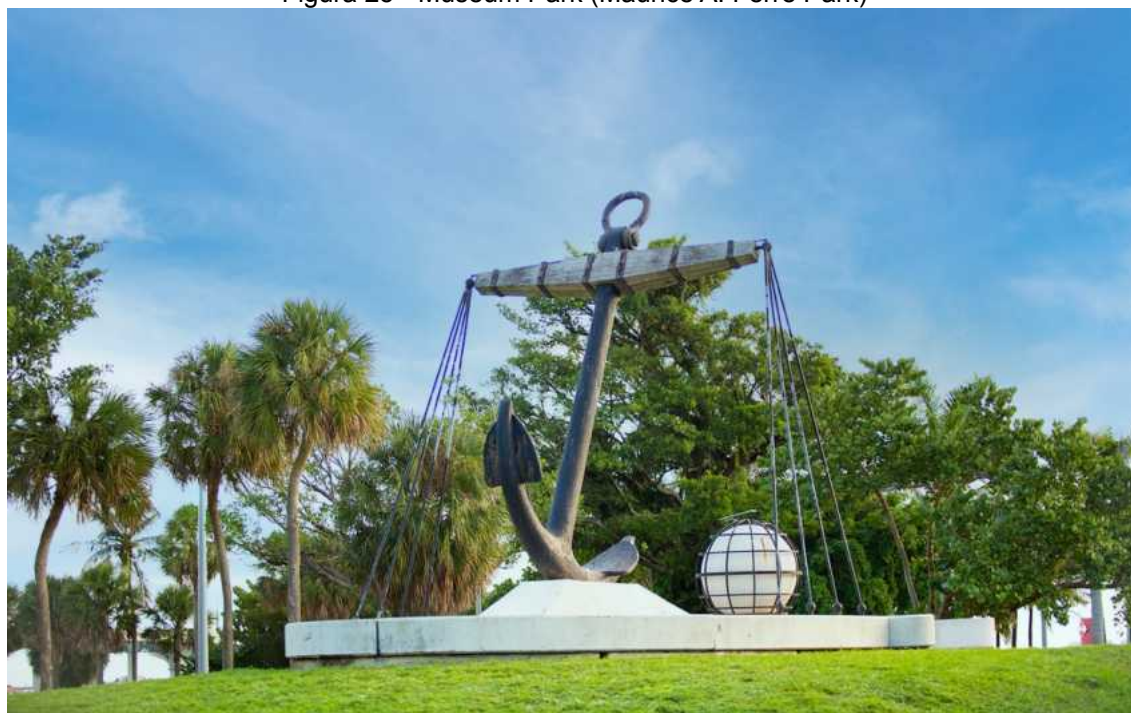
⁴² Espaço localizado na 16701 SW 72nd Ave, Miami. Disponível em: <[Deering Estate](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

À luz dessa perspectiva, o Deering Estate não é apenas um conjunto de paisagens históricas, mas um espaço onde a cultura — em suas dimensões ambientais, artísticas e comunitárias — gera o que Fortuna descreve como espessura simbólica: uma profundidade de significados que sustenta a memória, estrutura a experiência e resiste à lógica puramente mercantil dos espaços urbanos. Assim, o local opera como zona de intermediação entre natureza e cidade, passado e presente, contemplação e fruição cotidiana.

4.1.10. Museum Park (Maurice A. Ferré Park): arte como paisagem

Com esculturas de Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, o Museum Park⁴³ transforma o centro de Miami em um corredor de arte ao ar livre.

Figura 25 - Museum Park (Maurice A. Ferré Park)



Fonte: Miami and Beaches ⁴⁴

Aberto gratuitamente todos os dias, o Museum Park exemplifica uma forma ampliada de acesso cultural, em que a arte é encontrada no curso da vida cotidiana. Como observa Canclini (2008), as cidades contemporâneas produzem

⁴³ Maurice A. Ferré Park está localizado na 1075 Biscayne Blvd. Disponível em: <[Greater Miami & Miami Beach](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.miamiandbeaches.world//experiencias-ao-ar-livre/parque-maurice-a-ferre/6326>>

novas modalidades de fruição cultural, que ultrapassam os circuitos institucionais tradicionais e tornam a experiência estética mais acessível aos transeuntes e não especialistas.

4.1.11. Little Haiti Cultural Complex: identidade e convivência

O Little Haiti Cultural Complex⁴⁵ é espaço de afirmação cultural e resistência simbólica. Aberto de segunda a sexta, sem cobrança de ingresso, o centro abriga exposições, danças e performances que celebram o legado haitiano e caribenho.

Figura 26 - Little Haiti Cultural Complex



Foto: site [Little Haiti Cultural Complex](#) (Official City of Miami Website)

⁴⁵O espaço está localizado na 212 NE 59th Terrace, Miami. Disponível em: <[Little Haiti Cultural Complex](#) (Official City of Miami Website)>. Acesso em: 10 jun.2024.

Artistas brasileiros têm participado de mostras pontuais no local, criando pontes entre as diásporas e reforçando a vocação intercultural de Miami. Como argumenta Canclini (1997; 2008), as metrópoles contemporâneas constituem-se por intensos fluxos migratórios e trânsitos culturais, nos quais identidades diversas se encontram, negociam sentidos e reconfiguram o espaço urbano. O Little Haiti Cultural Complex exemplifica essa dinâmica, funcionando como território de visibilidade para culturas diaspóricas e como plataforma de interação entre diferentes matrizes estéticas presentes em Miami.

4.1.12. Pan American Art Projects: as Américas em diálogo

Com foco na arte latino-americana contemporânea, a Pan American Art Projects⁴⁶ funciona como ponte entre as Américas. Aberta de terça a sábado, com entrada gratuita, a galeria promove a diversidade cultural do continente e já exibiu obras de artistas brasileiros em diálogo com criadores de Cuba, México e Colômbia.

Figura 27 - Pan American Art Projects



Fonte: site [Pan American Art Projects](https://panamericanart.com/)

⁴⁶ Endereço: 6300 NW 2nd Ave. Disponível em: <[Pan American Art Projects](https://panamericanart.com/)>. Acesso em: 10 jun.2024.

4.1.13. David Castillo Gallery: o experimental institucionalizado

A David Castillo Gallery⁴⁷, localizada em Miami Beach, representa artistas emergentes e consolidados de diversas origens. Com acesso gratuito, a galeria é referência em arte contemporânea engajada e identidade afro-diaspórica.

Figura 28 - David Castillo Gallery



Fonte: Art News⁴⁸

O espaço expressa uma dinâmica urbana em que o consumo cultural se articula a formas de afirmação política — movimento que dialoga com a leitura de Fortuna (2002) sobre a centralidade da cultura nos processos de requalificação simbólica das cidades e na produção de sentidos coletivos no espaço urbano.

⁴⁷ Situada na 3930 NE 2nd Ave, Suite 201. Disponível em: < ([David Castillo Gallery](#)). Acesso em: 10 jun.2024.

⁴⁸ Disponível em: < <https://www.artnews.com/art-news/news/david-castillo-gallery-new-mythologies-exhibition-13001/>>. Acesso em 10 jun.2024.

4.1.14. Romero Britto Fine Art Gallery: o mercado como legitimação

A Romero Britto Fine Art Gallery⁴⁹ é uma das vitrines mais emblemáticas da arte brasileira em Miami. Aberta diariamente, das 10h às 23h, a galeria apresenta obras vibrantes e coloridas que se tornaram ícones do pop art global.

Figura 29 - Romero Britto Fine Art Gallery Miami Beach



Fonte: Dicas para Miami⁵⁰

Instalada em área nobre de Miami Beach, simboliza o trânsito entre arte e consumo, celebridade e mercado. Britto constrói sua legitimação não pela crítica, mas pela adesão popular — e sua presença no panorama cultural de Miami sintetiza o equilíbrio entre arte de massa e visibilidade internacional.

Esses espaços, somados aos programas de arte pública e às feiras internacionais, configuram um ecossistema de fruição direta que confirma a vocação cultural de Miami.

⁴⁹ Localizada na 1102 Lincoln Rd. Disponível em: <Romero Britto Fine Art Gallery>, Acesso em: 10 jun.2024.

⁵⁰ Disponível em: <https://dicaspramiami.com.br/galeria-de-arte-romero-britto-em-miami/>. Acesso em 10 jun.2024.

A arte está disponível em todas as escalas: no muro, no museu e no monumento.

Essa rede revela a coexistência entre o efêmero e o permanente, o institucional e o espontâneo, sustentando a imagem da cidade como um museu a céu aberto, onde o visitante é, ao mesmo tempo, espectador e parte do espetáculo urbano.

4.1.15. Feiras de Arte

Além dos espaços fixos, Miami recebe anualmente importantes feiras de arte. As feiras como a Art Basel Miami Beach, Aqua Art Miami, Art Miami e Spectrum Miami acontecem, em geral, entre novembro e dezembro, e constituem espaços estratégicos de legitimação e circulação internacional da arte brasileira. Diferentemente dos museus e galerias — onde a validação ocorre por intermédio de curadorias e instituições —, nas feiras o protagonismo é do mercado e do networking global, situando artistas e galerias brasileiras em um circuito altamente competitivo, mediado pelo capital cultural e financeiro.

A presença de artistas brasileiros como Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Ernesto Neto e Kobra nesses eventos revela não apenas a exportação da produção nacional, mas também sua inserção em diálogos globais de estética, técnica e inovação, antes praticamente inacessíveis para os artistas de street art. Nessas feiras, a arte brasileira assume simultaneamente funções de mercadoria e símbolo cultural, sendo consumida por colecionadores, curadores e por um público altamente especializado — o que reforça a visibilidade internacional do país. Diferentemente do percurso de artistas como Britto, que se legitimam também pela popularidade e pela visibilidade de massa, a circulação nas feiras depende prioritariamente do reconhecimento do mercado global, consolidando uma forma distinta de legitimação: institucionalizada pelo valor econômico e pelas conexões internacionais. Assim, as feiras operam como vitrines de visibilidade e capital simbólico, posicionando Miami como plataforma central de circulação transnacional da arte brasileira.

A **Art Basel Miami Beach**⁵¹ inicia o levantamento por ser ele o evento de arte internacional mais importante que acontece em Miami. Esta feira de arte é parte

⁵¹ O evento foi realizado em 2023 no Convention Center, 1901 Convention Center Drive, em Miami Beach. Disponível em: <[Art Basel](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

de uma franquia de feiras internacionais e é um dos eventos de arte contemporânea mais renomados do mundo que acontece em Basel (onde foi criada), Paris e Miami (uma das bases mais conhecidas mundialmente). A feira acontece todos os anos por quatro dias e reúne galerias, pinturas, esculturas, instalações e performances.

O evento é uma plataforma importante para novas obras e oferece uma oportunidade única de networking para colecionadores, galeristas e artistas de diversas partes do globo, perfil predominante dos visitantes. Em 2023, a feira foi realizada em Miami Beach, em um grande centro de convenções (Figura 30). Os ingressos custaram \$75 por dia, com descontos para estudantes, idosos e residentes de Miami Beach (\$58), e um combo Art Basel & Design Miami por \$110. O alto preço dos ingressos cobrados para participar da feira reforça a exclusividade do público, predominantemente colecionadores, curadores e especialistas, criando uma legitimidade mercadológica elitizada, mas não deixa de ser uma barreira para grande parte dos visitantes de Miami.

Figura 30 - Art Basel 2023

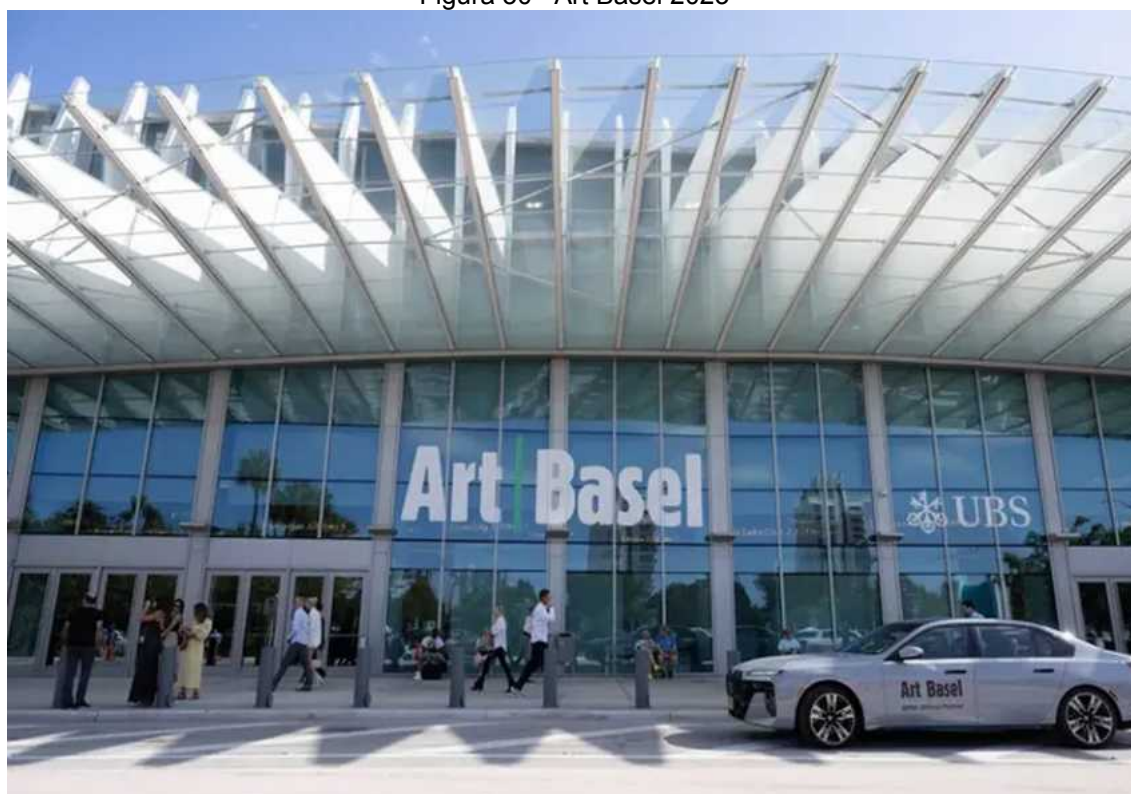


Foto: Casey Kelbaugh

A Art Basel representa o ápice do mercado internacional de arte, funcionando como um espaço de alta visibilidade para artistas e galerias. Entre as exposições de arte brasileira, destacam-se a participação de diversas galerias brasileiras e artistas como Adriana Varejão (artista plástica), Beatriz Milhazes (pintora e colagista), Ernesto Neto (escultor e artista de instalação) e o muralista paulista Kobra. Para os artistas brasileiros, participar significa não apenas inserção em um circuito global de prestígio, mas também validação econômica, distinta da circulação em museus ou espaços públicos. A feira consolida a dimensão da arte brasileira como produto de alto valor, acessível a poucos.

A **Aqua Art Miami**⁵² é uma feira de arte realizada também em Miami Beach, no mesmo período da Art Basel. Aqua Art Miami promove um espaço de diálogo e inspiração artística, tornando-se um ponto de encontro para entusiastas da arte em um ambiente acolhedor. Conhecida por seu ambiente íntimo e relaxado, a feira apresenta uma mistura eclética de trabalhos de artistas emergentes e estabelecidos.

Figura 31 - Aqua Art Miami 2023



Fonte: site [Aqua Art Miami](https://www.aquaartmiami.com/)

⁵² O evento foi realizado em 2023 no Aqua Hotel, 1530 Collins Avenue. Disponível em: <[Aqua Art Miami](https://www.aquaartmiami.com/)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

A Aqua Art destaca-se por seu caráter mais intimista e acessível, com ingressos diários mais baixos (\$30)⁵³ e ambiente de diálogo próximo entre artistas e visitantes. Essa configuração permite um consumo cultural menos elitizado, favorecendo o contato direto com a produção artística e a experimentação estética. Para artistas brasileiros, representa um espaço de visibilidade internacional sem a mesma rigidez mercadológica da Art Basel, funcionando como ponte entre a circulação profissional e um público mais amplo e diversificado.

A **Art Miami**⁵⁴ é a feira de arte contemporânea e moderna mais antiga de Miami e é conhecida por apresentar obras de alta qualidade e por atrair um público global de colecionadores, curadores e entusiastas da arte. A Art Miami destaca-se pela sua longevidade e pela excelência das obras expostas, tornando-se um evento importante no calendário artístico da cidade.

Figura 32 - Art Miami 2024



Fonte: site [Art Miami](https://www.artmiami.com)

⁵³ Os ingressos diários custaram, em 2023, \$30, com opções de passe multi-dia por \$130 e descontos para estudantes e idosos (\$20).

⁵⁴ O evento foi realizado em 2023 na One Herald Plaza, em Miami. Disponível em: <[Art Miami](https://www.artmiami.com)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

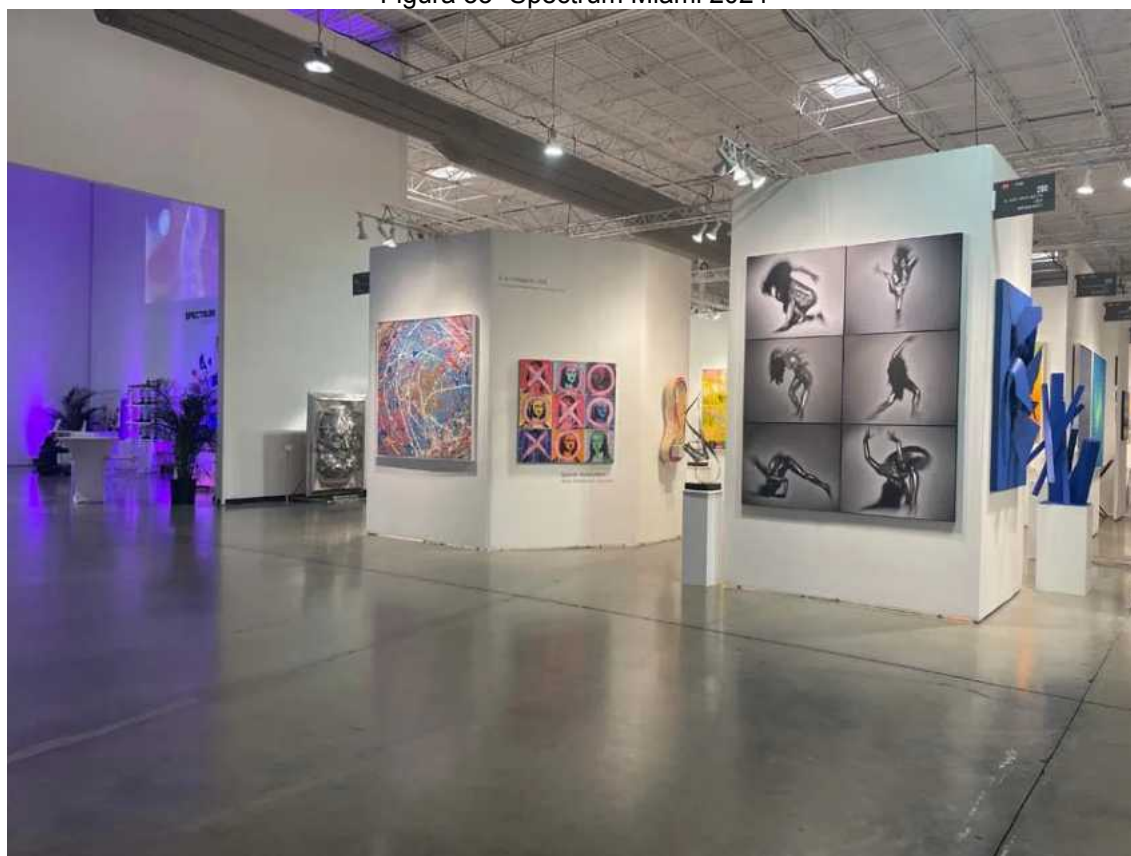
Com foco em arte moderna e contemporânea de alta qualidade, a Art Miami combina prestígio e acessibilidade moderada, com ingressos variando entre \$55 e \$65⁵⁵. A feira mantém certa seletividade, atraindo um público especializado de colecionadores e galeristas. Para artistas brasileiros, representa um espaço de legitimação profissional, ainda que dependente do mercado global. A barreira do ingresso atua como filtro simbólico, reforçando a distinção entre consumo massivo e consumo de elite, e mostrando como Miami segmenta seus espaços culturais segundo diferentes públicos e níveis de capital cultural.

A **Spectrum Miami**⁵⁶ é uma feira de arte contemporânea. Spectrum Miami é conhecida por sua ênfase em novas tendências e talentos na arte contemporânea, proporcionando uma plataforma inovadora para artistas e galerias. Regularmente, a feira apresenta galerias e artistas brasileiros, refletindo a diversidade e a criatividade da cena artística contemporânea global. Embora os detalhes específicos das exposições variem a cada ano, a participação de artistas brasileiros tem sido uma constante, enriquecendo o evento com perspectivas e estilos variados.

⁵⁵ Os ingressos em 2024 variaram entre \$55 e \$65.

⁵⁶ Feira foi realizada no Mana Wynwood Convention Center, 2217 NW 5th Ave, Miami. Disponível em: <[Spectrum Miami](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

Figura 33- Spectrum Miami 2024



Fonte: <https://luxury.am/138489-2/>

A Spectrum se caracteriza por promover tendências emergentes e novos talentos, com ingressos diários mais acessíveis (\$25⁵⁷). Essa feira favorece o contato com públicos diversificados, incluindo estudantes, jovens colecionadores e interessados em inovação artística.

Para os artistas brasileiros, a participação é estratégica para visibilidade e inserção em circuitos internacionais, mas com menor ênfase mercadológica comparada à Art Basel. A baixa barreira de ingresso oferece um modelo de democratização relativa do consumo cultural, permitindo que mais pessoas tenham acesso à produção artística global sem comprometer a valorização simbólica dos artistas participantes.

A participação de galerias e artistas brasileiros em feiras como a Art Basel Miami Beach e a Spectrum Miami alerta para a inserção do Brasil em um dos mercados de arte mais competitivos do mundo. Nesses eventos, a arte brasileira é não

⁵⁷ Em 2024, teve ingressos diários a \$25 e descontos para estudantes e idosos (\$15).

apenas consumida como mercadoria, mas também legitimada no circuito global, contribuindo para a consolidação de Miami como um polo de circulação de linguagens artísticas transnacionais.

4.2. Lugares de Consumo Indireto de Arte

Diferentemente dos museus, galerias e feiras — onde a experiência estética é buscada ativamente — os lugares de consumo indireto de arte atuam como espaços de fruição não intencional. São ambientes funcionais, de circulação ou prestação de serviços, que incorporam obras, instalações e programas culturais ao cotidiano dos transeuntes. Neles, a arte se apresenta como presença integrada ao fluxo urbano, emergindo no percurso de quem não a procurou.

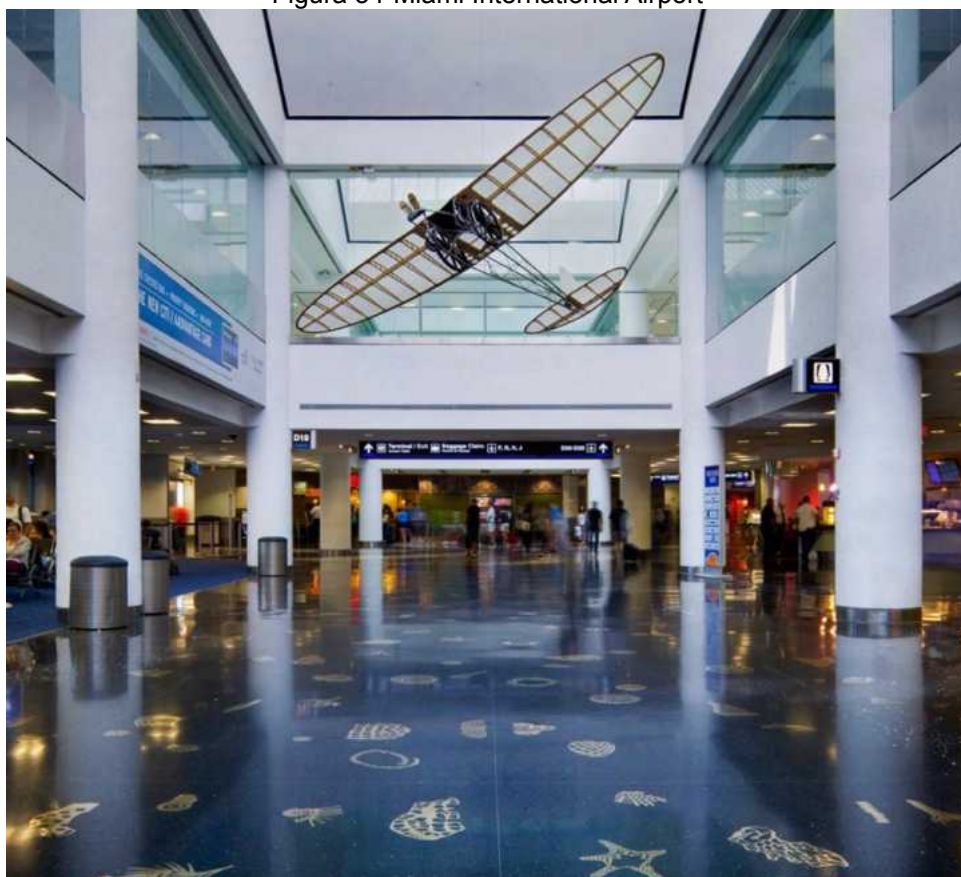
Esse tipo de fruição amplia o alcance simbólico da produção artística na cidade e revela como Miami, ao integrar arte a infraestruturas de mobilidade, administração pública e lazer, transforma o ordinário em experiência estética.

4.2.1. Miami International Airport (MIA): a chegada como galeria

Aberto 24 horas, o Aeroporto Internacional de Miami⁵⁸ recebe mais de 52 milhões de passageiros por ano — e cada chegada é também uma visita a uma galeria pública.

⁵⁸ O espaço está localizado na 2100 NW 42nd Ave. Disponível em: <[Miami International Airport](#)>. Acesso em: 10 jun.2024.

Figura 34-Miami International Airport



Fonte: site⁵⁹

Entre murais, vitrais e esculturas integradas à arquitetura, o destaque são os painéis de Carybé, artista brasileiro vencedor de um concurso internacional nos anos 1960. Transferidas de Nova York em 2009, as obras *Flight and its Allegories* e *Discovery of the Americas* transformaram o terminal em um marco da presença brasileira nos Estados Unidos.

O memorial exclusivo a Carybé, instalado ao lado dos painéis, reforça a importância simbólica de sua obra — distinção concedida a nenhum outro artista no local.

⁵⁹ Disponível em: < https://www.miami-airport.com/Site%20Specific_North%20Terminal.asp>. Acesso em dez. 2024.

4.2.2. PortMiami: arte e travessia

Conhecido como “Cruise Capital of the World”, o PortMiami⁶⁰ é um espaço de embarque, desembarque e contemplação. Aberto diariamente, exhibe vitrais e esculturas instaladas pelo programa AIPP, transformando o deslocamento marítimo em uma experiência estética.

Figura 35 - PortMiami



Fonte: site⁶¹

A arte atua como ritual de passagem: saudar quem chega, inspirar quem parte.

4.2.3. Government Center Station: o transporte como galeria

Principal eixo do transporte urbano, o Government Center⁶² abriga murais e esculturas em sua arquitetura, também fruto do AIPP.

⁶⁰ O espaço está localizado na 1015 North America Way. Disponível em: <[PortMiami Directions & Transportation \(Miami-Dade County\)](#)>. Acesso em: 10 jun.2024.

⁶¹ Disponível em: < <https://miamidadepublicart.org/app/art/artworkDetail.page?id=c650c554-fa62-41fe-861f-c94b5511d309>>. Acesso em dez. 2024.

⁶² Localizada na 111 NW 1st St, Miami. Disponível em: <[Government Center Station](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

Figura 36-Government Center Station



Fonte: site⁶³

Ao integrar arte e função pública, Miami reafirma o princípio de que o cotidiano é espaço legítimo de fruição estética. Como lembra Lefebvre (2008), o espaço urbano é sempre uma produção social — e, em Miami, essa produção é também profundamente artística.

4.2.4. Miami-Dade Public Library System: o livro e a imagem

A rede de bibliotecas públicas de Miami-Dade⁶⁴ expõe obras de arte permanentes e temporárias em suas salas de leitura. Esses ambientes híbridos mesclam literatura e imagem, convidando o público a experimentar a arte fora dos espaços consagrados do museu.

⁶³ Disponível em: < <https://miamidadepublicart.org/app/art/artworkDetail.page?id=cf95be2b-6fef-461b-8d13-8af3423693b3>>. Acesso em dez. 2024.

⁶⁴ Disponível em: <[Miami-Dade Public Library System](#)>. Acesso em: 10 jun.2024.

Figura 37 - Miami-Dade Public Library System Aventura



Fonte: <https://mdpls.org/branch-northeast-dade-aventura>

São espaços silenciosos de acesso democrático — onde o olhar é livre, e a arte se aproxima da vida cotidiana.

4.2.5. Bacardi Building: o modernismo brasileiro na memória urbana

O painel de Francisco Brennand⁶⁵, de 1964, é um marco histórico da arte brasileira em Miami. Encomendado pela família Bacardi, o trabalho modernista em azulejos azuis une tradição e modernidade, projetando a presença do Brasil em um dos símbolos corporativos mais conhecidos da cidade.

⁶⁵ Situado na 2100 Biscayne Blvd. Disponível em: <[Bacardi Building](#)>. Acesso em: 10 jun.2024.

Figura 38 - Painel cerâmico de Brennand no Bacardi Building



Fonte: CCBU⁶⁶

4.2.6. Jungle Plaza: Criola e o portal das dimensões

Figura 39 - Mural "Interdimensional Portal" (Criola)



Fonte: Mimai MoCaad⁶⁷

⁶⁶ Disponível em: <https://centroculturalbrasilusa.org/post/o-edificio-bacardi-e-os-murais-de-francisco-brennand>. Acesso em: 10 jun.2024.

⁶⁷ Disponível em: < <https://www.miamimocaad.org/post/afro-latinx-heritage-october-18-2022>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

A artista brasileira Criola (Tainá Lima⁶⁸) criou o mural “Interdimensional Portal” em 2023, no Miami Design District⁶⁹. A obra, vibrante e espiritual, combina símbolos afro-brasileiros e cosmologias indígenas, reforçando a presença interpretativa da arte brasileira na cena urbana.

4.2.7. FTX Arena e Autódromo de Miami: o espetáculo esportivo como galeria

A arte ocupa arenas e circuitos esportivos, expandindo seu público. O mural de Eduardo Kobra, pintado em 2024, homenageia o piloto Ayrton Senna e simboliza a fusão entre esporte e cultura visual — a arte como performance coletiva e memória afetiva.

Figura 40 - FTX Arena



Foto: Felix Mizioznikov | Crédito: Shutterstock

⁶⁸ **Criola (Tainá Lima)** é uma muralista e artista visual brasileira nascida em 1990, em Belo Horizonte. Sua arte, marcada por cores vibrantes e padrões geométricos, explora temas de ancestralidade, feminilidade e justiça social. Um dos trabalhos mais notáveis de Criola é o mural "Interdimensional Portal" que celebra a importância das mulheres afro-brasileiras e suas conexões com a ancestralidade e a sabedoria da floresta. ([Cultured Magazine](#)) ([See Great Art](#)).

⁶⁹ Situado na 3801 NE 1st Ave. Disponível em: <[Miami Design District](#)>. Acesso em: 10 jun.2024.

Figura 41 - Mural Kobra Ayrton Senna, no Autódromo de Miami



Foto: Brian Snyder/REUTERS

4.2.8. Miami Beach Botanical Garden: arte entre o verde e o silêncio

Localizado no coração de Miami Beach, o Miami Beach Botanical Garden⁷⁰ é um oásis urbano que integra natureza e arte contemporânea. Aberto de terça a domingo, das 9h às 17h, com entrada gratuita, o espaço abriga exposições temporárias de esculturas e instalações ao ar livre.

Figura 42 - Miami Beach Botanical Garden



Foto: site [Miami Beach Botanical Garden](#)

⁷⁰ O Miami Beach Botanical Garden está localizado na 2000 Convention Center Dr. Disponível em: <[Miami Beach Botanical Garden](#)>. Acesso em: 10 jun.2024.

Essas intervenções transformam o jardim em um palco silencioso de fruição estética, onde arte e natureza dialogam em harmonia tropical.

Ainda que nem sempre haja artistas brasileiros em cartaz, o modelo expositivo do jardim reflete o princípio de que a arte é parte da ecologia emocional da cidade: um fluxo de beleza e descanso visual em meio à intensidade urbana.

4.2.9. Bayfront Park: o espetáculo cotidiano

Aberto diariamente das 7h às 22h, o Bayfront Park⁷¹ é um dos principais espaços públicos de Miami. Abriga esculturas como a famosa “Pepper Fountain” ⁷² e o monumento “Torch of Friendship” ⁷³, símbolos de integração e hospitalidade. A entrada gratuita faz do parque um ponto de encontro intergeracional, onde arte, lazer e cidadania se cruzam.

⁷¹ Localizado na 301 Biscayne Blvd, Miami. Disponível em: <[Bayfront Park](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

⁷² Escultura e fonte localizada no Bayfront Park em Miami, foi criada pelo renomado arquiteto paisagista e artista Isamu Noguchi. A fonte é composta por grandes blocos de granito dispostos em um padrão circular, criando cascatas de água que representam a jornada da água das montanhas ao mar. A obra, integrada ao redesign do parque na década de 1980, é uma homenagem a Claude Pepper e sua esposa Mildred. ([Miami River Vision](#)).

⁷³ Este monumento foi construído colaborativamente para simbolizar a amizade e a ligação entre os Estados Unidos e os países da América Latina e Caribe.

Figura 43 - Escultura Pepper Fountain



Fonte: Site⁷⁴

A experiência estética se confunde com a vida cotidiana, reiterando a ideia de Henri Lefebvre (2008) de que o espaço urbano é sempre socialmente produzido — e, em Miami, artisticamente intensificado.

4.2.10. Fairchild Tropical Botanic Garden: natureza como galeria

Considerado um dos jardins botânicos mais importantes do mundo, o Fairchild Tropical Botanic Garden⁷⁵ une biodiversidade e arte contemporânea. Aberto

⁷⁴ Disponível em: <<https://miamirivervision.com/claude-pepper-fountain/>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

⁷⁵ Museu localizado na 10901 Old Cutler Rd, Coral Gables. Disponível em: <[Vizcaya Museum and Gardens](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

diariamente, das 10h às 17h, com ingressos entre US\$ 12 e US\$ 25, o espaço apresenta exposições temporárias ao ar livre.

Em 2015, o Fairchild destacou a mostra “Sculptures by Brazilian Artists”, com obras de Hugo França, cuja poética de reaproveitamento da madeira dialoga com a sustentabilidade ambiental.

Figura 44 - Fairchild Tropical Botanic Garden



Fonte: Fonte: Miami and Beaches ⁷⁶

O jardim faz da paisagem uma galeria viva, aproximando a natureza da contemplação estética — um exemplo claro da coexistência entre o permanente e o efêmero que caracteriza o panorama artístico de Miami.

4.2.11.The Shops at Midtown Miami: o consumo como galeria

O The Shops at Midtown Miami⁷⁷ é um centro de compras que também funciona como espaço de arte pública. Entre vitrines e cafés, três esculturas de Romero Britto ocupam as áreas externas, trazendo cor e ludicidade ao ambiente comercial.

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.miamiandbeaches.world//experiências-ao-ar-livre/parque-maurice-a-ferre/6326>>

⁷⁷ Localizado na 3401 N Miami Ave. Disponível em: <[The Shops at Midtown Miami](#)>. Acesso em: 10 jun.2024.

Essas obras revelam a transposição da arte para o território do consumo — um gesto que Canclini (1990) leria como parte da lógica do “consumo cultural híbrido”, no qual a arte deixa de ser privilégio da elite e se converte em experiência compartilhada.

Figura 45 – Escultura Romero Britto no The Shops at Midtown Miami



Foto: AFP via Getty Images

O shopping torna-se, assim, um museu cotidiano, onde a arte brasileira se integra à vida de quem circula.

4.2.12.Consulado-Geral do Brasil em Miami: diplomacia cultural

O Consulado-Geral do Brasil em Miami⁷⁸ é, ao mesmo tempo, instituição diplomática e centro cultural. Aberto de segunda a sexta, das 9h às 17h, o espaço abriga exposições permanentes e temporárias de artistas brasileiros, como Alma Salgada, Olívia Lambiasi, Maritza Caneca e Silvana Soriano. Essas mostras cumprem uma função simbólica: projetam o Brasil como agente ativo da

⁷⁸ Localizado na 3150 SW 38th Ave, Suite 100. Disponível em: <[Consulado-Geral do Brasil em Miami](#)>. Acesso em: 10 jun.2024.

diplomacia cultural e aproximam a comunidade brasileira de sua própria representação estética.

Figura 46- Consulado-Geral do Brasil em Miami



Fonte: site⁷⁹

Diferentemente das galerias comerciais, o consulado oferece uma arte de acolhimento — sem bilhete, sem vitrine — voltada ao reconhecimento e à memória coletiva. Nesse contexto, a arte funciona como gesto de aproximação, fortalecendo vínculos identitários e produzindo um sentido de pertença cultural entre os brasileiros que vivem na cidade.

4.2.13. Adrienne Arsht Center for the Performing Arts: o espetáculo total

O Adrienne Arsht Center⁸⁰, localizado no Downtown Miami, é um dos maiores complexos de artes cênicas dos Estados Unidos. Além de concertos e apresentações de dança, o edifício abriga obras de José Bedia, Cundo Bermúdez e Robert Rahway Zakanitch⁸¹, integradas à arquitetura.

⁷⁹ Disponível em: < <https://www.gov.br/mre/pt-br/consulado-miami>>. Acesso em dez. 2024.

⁸⁰ O Adrienne Arsht Center for the Performing Arts está localizado na 1300 Biscayne Blvd, Miami. Disponível em:< [Adrienne Arsht Center](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

⁸¹ José Bedia é um pintor cubano contemporâneo, conhecido por seu estilo neo-primitivista Figurativo, que explora temas de espiritualidade e culturas indígenas. Sua arte, que inclui pinturas e instalações, reflete uma profunda conexão com as crenças e práticas rituais das culturas africanas e indígenas. Cundo Bermudez foi um pintor cubano cujas obras retratam cenas de rua, interiores e Figuras humanas com um estilo distintamente cubano. Robert Rahway Zakanitch é um pintor americano conhecido por ser um dos fundadores do movimento Pattern and Decoration. Suas obras são caracterizadas por padrões ornamentais e uso exuberante de cores, inspirados por motivos decorativos e a arte popular ([Ocula](#)).

Figura 47 - Adrienne Arsht Center for the Performing Arts



Fonte: Site oficial

Esse encontro entre arte visual e performance revela a fusão entre forma e função — a cultura como experiência total. Como apontava Guy Debord (2003), o espetáculo é a nova linguagem do urbano; em Miami, o Arsht Center é sua expressão arquitetônica, onde o público não apenas assiste, mas participa da mise-en-scène cultural da cidade.

Esses espaços — sejam jardins, arenas, consulados ou shoppings — confirmam que a arte em Miami ultrapassa o museu e se infiltra nos circuitos do cotidiano. Eles remetem ao que Fortuna (2002) identifica na análise das culturas urbanas: a cidade como cultura, isto é, um território em que práticas e objetos culturais participam da configuração dos espaços públicos e do reconhecimento social. Nesses lugares de consumo indireto, a arte não é destino, mas presença constante.

Como propõe Villas Bôas (2019, p. 37), é preciso libertar a arte “da inércia instaurada por seu elitismo mundano”, abrindo-a a novos públicos e territórios.

Miami encarna essa lógica — transformando-se em galeria expandida, onde o urbano é espetáculo e a vida cotidiana, estética.

O público, nesse contexto, é múltiplo — turistas, residentes, transeuntes, migrantes —, e cada um consome a arte de forma distinta: como espetáculo, como descanso, como identidade, ou como pertencimento.

Essa rede de lugares, públicos e privados, pagos e gratuitos, compõe o pano de fundo sobre o qual a arte brasileira circula e ganha visibilidade.

4.3. Espaços Públicos Turísticos Gratuitos

Ainda que muitas atrações culturais de Miami sejam gratuitas, a fruição da arte na cidade não se dissocia dos custos e da logística urbana. O transporte, a alimentação e o tempo necessário para o deslocamento entre bairros fazem parte do investimento simbólico e material que sustenta o turismo cultural local. Assim, mesmo sem cobrança de ingresso, participar do circuito de arte exige disponibilidade — não apenas financeira, mas também sensorial e temporal.

Esses espaços gratuitos, porém, desempenham papel central na democratização do acesso e na difusão da arte como experiência cotidiana. Contribuem para diluir fronteiras entre o público e o privado, o erudito e o popular, fazendo da cidade um palco no qual a estética circula com relativa espontaneidade.

Em Miami, essa dimensão é especialmente visível em locais que já apareceram ao longo deste capítulo: Wynwood, com seus murais urbanos; o Aeroporto Internacional de Miami (MIA), com obras instaladas em seus terminais; PortMiami e suas intervenções em áreas de circulação; os jardins externos de Vizcaya em dias de entrada livre; e o Pérez Art Museum Miami (PAMM), que oferece gratuidade em datas específicas. A esses se somam centros culturais comunitários, como o Little Haiti Cultural Complex, além de bibliotecas, praças e estações de transporte, que frequentemente abrigam exposições temporárias.

Nessa constelação de espaços abertos, a cidade funciona como museu expandido — uma “galeria compartilhada” que se atualiza no ritmo do cotidiano. Aqui, a arte não é evento, mas presença: acompanha deslocamentos, marca paisagens e inscreve gestos estéticos na vida ordinária. Essa configuração aproxima Miami da noção lefebvriana de urbanidade sensível, na qual o espaço vivido é indissociável das práticas e percepções que o animam.

Assim, os espaços gratuitos consolidam a imagem de uma metrópole em que a arte se integra aos usos cotidianos, acessível tanto a residentes quanto a visitantes. Se o turista paga com tempo e deslocamento, recebe em troca a experiência de caminhar por uma cidade onde a arte respira junto com o espaço público — uma galeria viva em constante reinvenção.

4.4. Espaços Públicos Turísticos Pagos

Além das variadas opções de acesso gratuito, Miami oferece um conjunto expressivo de espaços culturais cuja visita requer pagamento de ingresso. Essas tarifas, ainda que variáveis, cumprem uma dupla função: sustentar financeiramente as instituições e regular o tipo de público que as frequenta. O valor do bilhete, nesse contexto, opera como marcador de distinção — um gesto que reafirma a arte como experiência de valor simbólico e social (Bourdieu, 1984).

A cidade mantém programas⁸² de descontos que oferecem a residentes, estudantes, militares ou pessoas com deficiência redução parcial do custo, mas não anulam as desigualdades de acesso. Mesmo nas cidades mais abertas à cultura, a fruição plena ainda depende do poder aquisitivo e do tempo disponível para o lazer, o que reforça a distância entre o espectador habitual e o visitante eventual. Os principais espaços pagos em Miami são:

- **Museus:** Wynwood Walls (galeria a céu aberto), Pérez Art Museum Miami (PAMM), Museum of Contemporary Art (MOCA), HistoryMiami Museum e Museum of Graffiti

⁸² O mais abrangente geograficamente é o Golden Ticket Program que oferece aos residentes do Condado de Miami-Dade com 62 anos ou mais entrada gratuita em vários eventos culturais. Os residentes podem obter um Guia de Artes Golden Ticket, que lista os eventos e locais elegíveis. Para participar de um evento, os idosos devem entrar em contato com a organização patrocinadora para fazer uma reserva e apresentar um cupom do guia junto com um documento de identificação com foto. Disponível em: <[Miami-Dade Arts](#)> e <[City of Miami Beach](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

O Culture Shock Miami oferece ingressos com desconto para performances culturais para estudantes de 13 a 22 anos. Os ingressos custam \$5 cada, e os estudantes podem comprar um ingresso adicional para um dos pais ou responsável. O Culture Shock também oferece entradas com desconto para museus e atrações por \$2,50. Disponível em: <[South Florida on the Cheap](#)> ([South Florida on the Cheap](#)). Acesso em: 10 jun. 2024.

Devido à concentração de eventos culturais em Miami Beach, a cidade fornece aos residentes descontos para vários eventos, incluindo eventos importantes como a Art Basel Miami Beach e o Food Network South Beach Wine & Food Festival. Além disso, os residentes de Miami Beach têm entrada gratuita em várias atrações locais, como o Bass Museum of Art, o Holocaust Memorial e o Miami Beach Botanical Garden. Disponível em: <[City of Miami Beach](#)>. Acesso em: 10 jun. 2024.

- **Jardins e Espaços Históricos:** Fairchild Tropical Botanic Garden e Vizcaya Museum and Gardens (interior)

- **Feiras de Arte Internacionais:** Art Basel Miami Beach, Art Miami, Spectrum Miami e Aqua Art Miami

O acesso pago a esses espaços oferece oportunidades de contato direto com a arte, mas também aponta para barreiras de inclusão cultural. Segundo dados levantados nos sites das instituições, um visitante que desejasse realizar o circuito completo gastaria cerca de US\$ 392 — aproximadamente R\$ 2.000. Mesmo para residentes que recebem em dólar, esse valor representa um obstáculo à prática regular de consumo cultural, tornando as visitas a museus e feiras eventos ocasionais, e não parte da rotina.

Miami busca mitigar essas barreiras por meio de programas de incentivo à fruição cultural — como dias gratuitos, descontos progressivos e campanhas voltadas a grupos específicos (crianças, idosos, militares). Contudo, tais políticas ainda não contemplam plenamente a formação de público local. Em muitos casos, a cidade é pensada mais para o visitante do que para o residente, e a cultura se organiza como experiência de passagem, não de pertencimento.

Essa aparente ampliação do acesso à arte traduz, na verdade, o que Canclini (2008) chama de “democratização estética”: a difusão do gosto e das imagens a públicos mais amplos, sem que isso implique, necessariamente, inclusão social efetiva. O consumo estético se espalha, mas o capital simbólico permanece concentrado. Como observa Bourdieu (1984), a fruição artística continua condicionada pela posse de um repertório cultural e de tempo livre — privilégios que definem quem pode transformar o olhar em experiência estética. Em Miami, visitar um museu, participar de uma feira ou mesmo circular por Wynwood tornou-se ato de distinção. A gratuidade das ruas convive com o custo invisível da legitimação: é preciso saber olhar, saber estar. A arte, convertida em espetáculo urbano, parece acessível a todos, mas continua estruturada pelas fronteiras econômicas que sustentam a própria cidade.

Ao combinar espaços pagos e gratuitos, Miami constrói uma cena cultural que é, ao mesmo tempo, inclusiva e seletiva, democrática e elitizada. Essa coexistência

de políticas públicas e práticas de mercado define o caráter híbrido da cidade — um laboratório onde arte, turismo e economia se entrelaçam.

A estrutura cultural de Miami, portanto, não se limita à exibição de obras: ela produz uma estética urbana de visibilidade contínua, preparando o terreno para compreender, nos próximos capítulos, como a arte brasileira se insere nesse ecossistema, ora como expressão de identidade, ora como gesto interpretativo do mundo.

A dinâmica de entrelaçamento entre cultura, economia e imagem urbana aproxima Miami do que Charles Landry (2011) descreve como “cidade criativa”: um ambiente em que a criatividade se torna recurso transversal, articulando planejamento, design, política cultural e estratégias de atração simbólica. Ao transformar arte e inovação em instrumentos de distinção, Miami produz sua própria gramática de reinvenção, configurando-se como território que investe na estética para moldar identidades urbanas.

Richard Florida (2012) aprofunda essa leitura ao identificar na “classe criativa” — artistas, profissionais da cultura, empreendedores, designers, trabalhadores da economia do conhecimento — o motor das transformações urbanas contemporâneas. Em Miami, essa configuração manifesta-se na convivência entre iniciativas públicas e privadas, nas feiras de arte, nos programas de incentivo e nas experiências híbridas que vinculam turismo, tecnologia e expressão estética.

Mais do que um modelo de gestão, essa retórica da criatividade opera como discurso de identidade. Ela projeta Miami como cidade em permanente experimentação: diversa, vibrante, cosmopolita. Um espaço que se reconhece na circulação das imagens, na força das cenas culturais e na capacidade de mobilizar a criatividade como linguagem de pertencimento e como vetor de competitividade global.

Para não interromper o fluxo analítico deste capítulo, as informações completas sobre as instituições culturais aqui citadas — endereços, funcionamento, políticas de acesso e descrição detalhada de cada espaço — foram reunidas no Apêndice B – *Instituições de Arte em Miami*. Esse apêndice amplia a compreensão da dimensão física e institucional do cenário artístico da cidade, permitindo visualizar a amplitude da infraestrutura que sustenta a arte em Miami.

5. Presença e Contribuição Brasileira em Miami

A presença brasileira em Miami é plural e atravessa dimensões econômicas, culturais e simbólicas. Estima-se que, em 2023, aproximadamente trezentos mil brasileiros residiam na Flórida, constituindo uma das maiores comunidades do país⁸³ (ACTIVA REALTY, 2023). Essa população, ao mesmo tempo migrante e empreendedora, redefine o panorama social da região, imprimindo traços reconhecíveis da cultura brasileira na vida cotidiana da cidade.

No campo econômico, os brasileiros figuram entre os principais investidores estrangeiros em Miami. Segundo a Associação de Corretores de Imóveis da cidade, eles estão entre os cinco maiores grupos de compradores internacionais, com média de investimento em torno de US\$ 495 mil por imóvel⁸⁴ — um dos valores mais altos entre os estrangeiros (DORAL FAMILY JOURNAL, 2018). Tal presença reflete não apenas o poder de compra, mas também a confiança na cidade como espaço de estabilidade, retorno e pertencimento.

Como destacou a vereadora Mariaca, de Doral:

Definitively, this is a community of hard working people that make investments in the long run and are becoming an important part of our city. Now they are our neighbors and they generate jobs, making an effort to improve even more the quality of life of the residents of Doral, states Councilwoman Mariaca. (PUJADAS, 2018)

Mas o investimento brasileiro vai além do mercado imobiliário: ele se manifesta em uma economia simbólica que abarca gastronomia, moda, música e artes visuais, consolidando um ecossistema cultural de presença sensível e cotidiana.

5.1. Culinária, Moda e Música: expressões de pertencimento

A culinária brasileira ocupa posição de destaque no mosaico gastronômico de Miami. Restaurantes como o Texas de Brazil, o Pão Gostoso Bakery & Café e mercados especializados em produtos nacionais tornaram-se pontos de encontro da comunidade e também de descoberta para estrangeiros⁸⁵.

⁸³ Disponível em: <https://www.floridasearchmls.com/story/brazilians-in-florida-the-growing-influence-of-a-vibrant-community>. Acesso em 10 Jul. 2024.

⁸⁴ Disponível em: <https://doralfamilyjournal.com/the-brazilian-community-is-growing-in-doral/>. Acesso em 10 Jul. 2024.

⁸⁵ Disponível em: <https://www.floridasearchmls.com/story/brazilians-in-florida-the-growing-influence-of-a-vibrant-community>. Acesso em 10 Jul. 2024.

Figura 48 - Loja de produtos brasileiros em Miami



Fonte: Site oficial da Activa Realty

Figura 49- Restaurante Texas de Brazil em Miami



Fonte: Site oficial do Texas de Brazil – Reservations.

Esses espaços, que oferecem pratos tradicionais como feijoada, churrasco, coxinha e pão de queijo, produzem mais do que refeições: criam ambientes de memória e sociabilidade, onde a brasilidade é performada e compartilhada.

Na mesma lógica, a moda praia brasileira — representada por marcas como Luli Fama — encontrou em Miami Beach um território natural. A estética das cores vivas e cortes arrojadados, somada ao imaginário tropical, projeta o Brasil como referência de estilo e descontração.

Figura 50- Loja Luli Fama em Miami Beach



Fonte: Site oficial da Luli Fama – Miami Beach.

A música completa esse quadro de presença sensorial. Samba, bossa nova e MPB integram festivais locais e trilhas de bares e eventos, contribuindo para o repertório multicultural da cidade.

Juntas, essas manifestações — culinária, moda e música — preparam o terreno simbólico que torna a arte visual brasileira compreensível e acolhida. Elas moldam expectativas estéticas e emocionais que, mais tarde, ressoam nos murais, galerias e feiras de arte.

5.2. Arte e cultura: da cor à interpretação

Nos bairros de Wynwood e Miami Beach, murais e instalações tornaram visível a presença artística brasileira. Nomes como Romero Britto, Eduardo Kobra, Criola e Os Gêmeos figuram em roteiros turísticos e em coleções privadas, dialogando com públicos locais e internacionais.

Contudo, ao longo da pesquisa, observou-se que essa presença vai muito além da cor e do exotismo: os artistas brasileiros atuam como intérpretes do meio social, traduzindo tensões urbanas, diásporas e transformações culturais em imagens de forte impacto visual.

A cor, embora vibrante, é apenas um dos elementos da linguagem — não o fim em si. Essa passagem da “cor exótica” à “interpretação do mundo” marca uma inflexão importante na leitura da arte brasileira contemporânea e aproxima essa produção da noção de tradução cultural desenvolvida por Canclini (1990), bem como das reflexões de Fortuna (2002) sobre as práticas culturais que participam da configuração simbólica da cidade.

5.3. Instituições e integração comunitária

A presença brasileira em Miami é amparada por uma rede institucional que reforça laços de pertencimento e integração. Organizações como o Centro Cultural Brasil-USA (CCBU), a Câmara de Comércio Brasileira-Americana da Flórida e o Consulado-Geral do Brasil em Miami promovem eventos, exposições e ações educativas que fortalecem o intercâmbio cultural entre os dois países (CCBU, 2022; CONSULADO DO BRASIL MIAMI, 2022; ACTIVA REALTY, 2023). Essas instituições operam como mediadoras entre o imaginário nacional e o campo artístico internacional, abrindo espaço para artistas, empreendedores e pesquisadores brasileiros na cena de Miami.

A comunidade brasileira contribui para Miami em múltiplos níveis: investe, gera empregos, empreende, produz cultura e transforma o cotidiano urbano. Sua presença, embora dispersa, é estruturalmente visível, seja nas fachadas dos bairros, nos restaurantes e boutiques, ou nas galerias e museus que acolhem sua arte. A cultura brasileira, nesse contexto, não é apenas um signo de origem — é um modo de interpretar o urbano.

Assim, o Brasil se insere no ecossistema cultural de Miami não apenas como fornecedor de cor e energia, mas como produtor de sentido, mediando experiências estéticas globais.

Nos próximos capítulos, essa presença será analisada em profundidade a partir das obras visuais brasileiras que hoje habitam o espaço urbano da cidade — entre o permanente e o efêmero, o institucional e o popular..

6. Rede de Apoio a Arte Urbana Brasileira em Miami

A presença da arte brasileira em Miami não é fruto apenas da ação individual dos artistas, mas de uma rede articulada de instituições, eventos e meios de comunicação que sustentam sua visibilidade e integração no sistema cultural da cidade. Essa rede opera tanto no campo simbólico — promovendo a imagem da cultura brasileira — quanto no econômico, facilitando a inserção de artistas no mercado internacional de arte.

Compreender suas dinâmicas é fundamental para entender como o Brasil se projeta em Miami não apenas como origem estética, mas como ator cultural estruturado.

A cidade funciona, nesse contexto, como uma plataforma de legitimação e circulação: um espaço em que instituições diplomáticas, fundações privadas, feiras e organizações comunitárias convergem para traduzir a arte brasileira ao público global. Essa rede também revela tensões — entre diplomacia cultural e mercado, entre representatividade e consumo — que definem o lugar da arte brasileira no exterior.

6.1. *Instituições e Eventos*

6.1.1. Casa Brasil Miami

Realizada anualmente durante a Miami Art Week, a Casa Brasil Miami⁸⁶ consolidou-se como o principal espaço de promoção da arte brasileira no circuito internacional da cidade.

A iniciativa reúne artistas consagrados e emergentes, curadores, empresários e formadores de opinião em torno de um mesmo propósito: posicionar a produção brasileira como parte integrante da cena global contemporânea.

O evento é financiado por grandes marcas internacionais — Bvlgari, Diesel — e brasileiras — Natura, Bradesco, Guaraná, Banco do Brasil, Tidelli — além de contar com apoio institucional do Consulado-Geral do Brasil, do Instituto

⁸⁶ Disponível em < www.casabrasilmiami.com >. Acesso em: 13 jul. 2022.

Guimarães Rosa e das comemorações do Bicentenário das Relações Diplomáticas Brasil-EUA.

Nossa missão é promover, posicionar e consolidar a arte e cultura brasileira durante o Miami Art Week, nos EUA. Buscamos criar um movimento que não só projete uma imagem respeitada, mas também estabeleça um posicionamento sólido para os artistas brasileiros. (Casa Brasil Miami – Missão Institucional)

Ao longo de suas cinco edições, a Casa Brasil Miami vem operando como uma verdadeira “embaixada de arte e cultura”, transformando o período das feiras internacionais de arte em um eixo estratégico de projeção simbólica do Brasil.

6.1.2. Centro Cultural Brasil-USA (CCBU)

Desde 1997, o CCBU atua como um dos principais mediadores culturais entre o Brasil e os Estados Unidos. Sua programação inclui exposições, festivais literários, oficinas, palestras e programas educacionais bilíngues, voltados à divulgação e valorização da cultura brasileira na Flórida (CENTRO CULTURAL BRASIL-USA, 2022)⁸⁷.

O CCBU não apenas difunde expressões culturais, mas também cumpre um papel político de construção de pontes identitárias, articulando a comunidade brasileira em torno de uma ideia de pertencimento simbólico e de reconhecimento público.

6.1.3. Consulado-Geral do Brasil em Miami

Além de sua função diplomática, o Consulado-Geral exerce papel ativo na promoção cultural, apoiando exposições de arte, eventos literários e apresentações musicais.

Durante a gestão do Cônsul-Geral João Mendes Pereira, a instituição ampliou significativamente suas ações culturais, organizando mostras de artistas brasileiros emergentes — como Olivia Lambiasi, Maritza Caneca e Silvana Soriano — e abrindo suas instalações a eventos de arte e design.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.centroculturalbrasilusa.org/about-us>. Acesso em: 20 jun. 2022.

Essa atuação reforça a ideia do consulado como espaço de fruição cultural e diplomacia simbólica, aproximando o Brasil de públicos locais e internacionais por meio da arte.

6.1.4. Inffinito Foundation

Fundada em 1999, a Inffinito Foundation é responsável pela realização do Brazilian Film Festival of Miami, o mais longo evento dedicado ao cinema brasileiro fora do país.

Com mais de duas décadas de existência, o festival tornou-se referência para a difusão da produção audiovisual nacional, promovendo filmes inéditos e debates sobre o mercado cinematográfico⁸⁸.

Durante a pandemia, a fundação adotou o formato híbrido, mantendo sessões virtuais e expandindo o alcance internacional do evento. Essa transição consolidou um modelo de circulação cultural que alia tecnologia, diplomacia e continuidade, garantindo que o cinema brasileiro mantivesse visibilidade mesmo em períodos de restrição global.

6.1.5. Minority Help / Projeto BRACE

A organização Minority Help, através do projeto BRACE (Brazilian Arts & Cultural Exchange), desenvolve iniciativas voltadas ao fortalecimento comunitário e cultural dos brasileiros na Flórida.

Suas ações incluem oficinas culturais, exposições, festivais e programas de valorização do patrimônio imaterial, criando oportunidades de expressão para artistas e artesãos locais⁸⁹.

O projeto BRACE exemplifica um modelo de difusão cultural de base comunitária, que se distancia da lógica do grande mercado e aproxima-se das práticas de cidadania cultural — uma arte feita por e para brasileiros, mas aberta ao diálogo com outras diásporas.

⁸⁸ Disponível em <<https://www.inffinito.com>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

⁸⁹ Disponível em <<https://www.minorityhelp.org>>. Acesso em: 13 jul. 2022

O conjunto dessas instituições e eventos forma uma rede de legitimação simbólica e econômica da arte brasileira em Miami.

A Casa Brasil Miami atua no eixo da visibilidade internacional; o CCBU e o Consulado promovem o intercâmbio institucional e educativo; a Inffinito Foundation amplia a presença audiovisual; e o projeto BRACE enraíza a cultura no cotidiano da comunidade.

Esses vetores revelam uma ecologia da presença brasileira, em que a arte circula entre o diplomático e o comercial, o institucional e o comunitário.

Mais do que representar o Brasil, essas iniciativas reinterpretam sua identidade em movimento, fazendo de Miami não apenas um destino, mas um território de tradução cultural.

Nos próximos tópicos, essa rede será ampliada com a análise dos veículos de imprensa em português e da presença midiática da arte brasileira, que consolidam a visibilidade e o reconhecimento público das práticas artísticas analisadas ao longo da tese.

6.1.6. Veículos de Imprensa em Português

A difusão da arte brasileira em Miami é sustentada não apenas por instituições culturais e diplomáticas, mas também por uma rede de veículos de comunicação em língua portuguesa que atua como mediadora simbólica entre o Brasil e sua diáspora. Esses meios — jornais, revistas, portais e programas de rádio e TV — formam uma esfera pública paralela, em que a comunidade brasileira se reconhece, se informa e se projeta.

Mais do que noticiar eventos, essa imprensa constrói narrativas de pertencimento e reforça a percepção de que a arte e a cultura são dimensões legítimas da presença brasileira nos Estados Unidos.

6.1.6.1. A imprensa como espaço de visibilidade cultural

Publicações como o AcheiUSA, o Gazeta Brazilian News, o Brazilian Times, o Focus Brasil Digital e o Linha Aberta Magazine desempenham um papel essencial na construção e circulação da imagem do Brasil em Miami.

Esses veículos cobrem não apenas temas políticos ou econômicos, mas também eventos culturais, exposições, lançamentos literários e feiras de arte, frequentemente destacando artistas brasileiros que participam de mostras em Wynwood, no PAMM ou em feiras como a Art Basel.

Em suas páginas, a cultura aparece como marca de distinção, mas também como espaço de integração — uma ponte entre o orgulho nacional e a inserção global.

6.1.6.2. A função dessa imprensa é dupla: informar e legitimar.

Ao divulgar a presença de artistas e empreendedores brasileiros na cidade, esses veículos contribuem para reconfigurar a percepção do imigrante: de trabalhador anônimo a agente criativo de transformação social. Essa mudança discursiva insere a arte e a cultura no centro da narrativa migratória, articulando o Brasil à ideia de sucesso e sofisticação associada a Miami.

O AcheiUSA, fundado em 2000, é um dos principais jornais da comunidade brasileira nos Estados Unidos, com ampla circulação física e digital. Suas matérias culturais cobrem desde lançamentos de filmes e exposições até feiras de arte e festivais de música, sendo um espaço constante de divulgação de artistas brasileiros atuantes em Miami e Orlando.

Já o Gazeta Brazilian News — publicado desde 1993 — se consolidou como veículo de referência para brasileiros na Flórida, com reportagens frequentes sobre eventos do Centro Cultural Brasil-USA, da Casa Brasil Miami e do Consulado-Geral do Brasil.

O Brazilian Times e o portal Focus Brasil Digital, por sua vez, destacam a presença de nomes como Romero Britto, Eduardo Kobra e Beatriz Milhazes no circuito artístico de Miami, contextualizando suas trajetórias no cenário internacional e contribuindo para o reconhecimento da arte brasileira como produto cultural de valor global.

Além dos veículos impressos e digitais, há também emissoras de rádio e programas de TV locais — como o Planeta Brasil e o Focus Brasil Podcast — que funcionam como espaços de diálogo e representação comunitária.

Esses programas não apenas divulgam eventos culturais, mas produzem pertencimento discursivo, convidando o público a se reconhecer como parte de uma coletividade criativa e ativa.

6.1.6.3. Narrativas de brasilidade e diplomacia cultural

A cobertura jornalística em português reforça uma imagem positiva e multifacetada do Brasil: alegre, colorido, criativo, mas também sofisticado e cosmopolita. Essa representação dialoga com o imaginário turístico que Miami projeta sobre si mesma — uma cidade de diversidade, arte e espetáculo —, criando um espelhamento simbólico entre a brasilidade e a própria identidade visual da cidade.

A imprensa comunitária, portanto, atua como extensão discursiva das políticas de diplomacia cultural, traduzindo em linguagem cotidiana o que instituições formais promovem através de exposições, festivais e feiras.

Nesse processo, as narrativas sobre a arte brasileira ultrapassam o campo estético: tornam-se instrumentos de coesão social e mediação intercultural.

Desta maneira, a imprensa em português em Miami constitui um sistema de enunciação cultural que dá voz à diáspora e legitima sua produção simbólica. Ao noticiar, interpretar e celebrar a arte brasileira, esses veículos transformam a cultura em um campo de reconhecimento e pertencimento — onde o Brasil é, simultaneamente, memória e futuro.

Assim, a mídia comunitária se consolida como parte do ecossistema cultural de Miami: não apenas uma observadora, mas uma agente ativa de tradução simbólica que ajuda a conectar artistas, instituições e públicos.

Ao longo deste capítulo, delineou-se a composição simbólica e material de Miami como um oásis multicultural — uma cidade que se projeta internacionalmente pela arte, pela diversidade e pela capacidade de transformar a cultura em infraestrutura urbana.

7. AFINAL, O QUE NOS DIZ MIAMI?

Mais do que um destino turístico, Miami revelou-se como um sistema de significados: um território onde arte, mercado e políticas públicas se entrelaçam na produção de uma experiência urbana estetizada e globalizada.

A análise das regiões e bairros mostrou como o mosaico étnico e cultural se traduz em formas espaciais e expressões visuais distintas. Do centro financeiro de Brickell ao pulsar de Wynwood, das tradições de Little Havana e Little Haiti às zonas de prestígio do Upper East Side, cada recorte territorial opera como cena de um mesmo espetáculo urbano, onde o consumo, a arte e o pertencimento se misturam.

Nesse cenário, a arte ocupa lugar central — não apenas como ornamento, mas como linguagem da cidade. A política do Art in Public Places (AIPP) consolidou, ao longo de cinco décadas, um modelo institucional que inscreve a arte no concreto, democratizando o acesso e estruturando uma paisagem visual que faz do cotidiano um espaço de fruição estética.

A coexistência entre arte pública, institucional e mercadológica — dos murais de Wynwood aos museus como o PAMM e o MOCA, das feiras de arte de elite às galerias de rua — evidencia a amplitude do ecossistema cultural que define Miami como metrópole da imagem.

O mapeamento dos espaços de consumo direto e indireto de arte demonstrou a força dessa engrenagem: a cidade se organiza para que o visitante — e o próprio residente — esteja permanentemente imerso em experiências estéticas. Mesmo diante de desigualdades de acesso, as praças, jardins, bibliotecas e feiras constroem uma atmosfera que legitima Miami como cidade-museu, em que o olhar se torna forma de pertencimento.

Nesse contexto, a presença brasileira emerge como uma camada significativa do tecido urbano. A partir de seus restaurantes, boutiques, galerias e murais, o Brasil se insere como voz interpretativa dentro do panorama multicultural da cidade. A pesquisa mostrou que essa presença não se limita à cor ou ao exotismo, mas

manifesta uma função social da arte brasileira: a de interpretar o espaço, dialogar com a diferença e produzir sentidos sobre o viver urbano.

Instituições como a Casa Brasil Miami, o Centro Cultural Brasil-USA (CCBU), a Inffinito Foundation e o Consulado-Geral do Brasil formam uma rede de apoio simbólico e diplomático que amplia o alcance da arte brasileira, conectando o campo institucional, o mercado e a comunidade.

Assim, o Capítulo I demonstrou que Miami não é apenas cenário, mas sistema — uma engrenagem cultural que articula políticas públicas, economia criativa e diversidade social em um mesmo campo de forças. A arte, nesse sistema, é mediadora e metáfora: faz ver, organiza o olhar e traduz o cotidiano em experiência estética. É nesse ambiente denso, regulado e ao mesmo tempo vibrante que se inscreve o estudo de caso de Wynwood, analisado no capítulo seguinte. Em Wynwood, os conceitos apresentados até aqui — cidade como espetáculo (Debord, 2003), hibridização cultural (Canclini, 2008) e a noção de cultura como recurso desenvolvida por Yúdice (2006), que explica como práticas culturais são mobilizadas por políticas urbanas, mercados e instituições como instrumentos de regulação e de produção de valor — ganham corpo e cor. O bairro é a síntese visível de Miami: espaço onde o mercado e a rua, o efêmero e o permanente, o global e o local se encontram.

É ali que a arte urbana brasileira se manifesta com maior intensidade, transformando muros em discursos e o olhar em território. É nesse cenário de convivências, espetáculos e fluxos simbólicos que o Capítulo II se debruçará sobre Wynwood — território paradigmático onde a arte urbana, especialmente a brasileira, se materializa como tradução visual da cidade multicultural. Ali, o muro substitui o museu como campo de expressão, e a rua se torna o espaço em que se negociam pertencimentos, memórias e distinções. Wynwood não é apenas um bairro: é o espelho da própria lógica de Miami — cidade que se reinventa pela cor, pela imagem e pela circulação global de afetos estéticos.

CAPÍTULO II: WYNWOOD: O CASO EMBLEMÁTICO DA ARTE URBANA EM MIAMI

O bairro, fica ao norte de Downtown Miami, entre as ruas NW 36th e NW 20th e NE 1st AVE e a I-95 e possui relevância notável para a cidade e o circuito turístico, já que é conhecido amplamente por residentes e visitantes como bairro da arte. Wynwood é arte e abriga a mais famosa galeria a céu aberto da região, Wynwoold Walls. Por essa razão, não há como falar das obras encontradas na galeria sem falar desse bairro que mudou o uso dos espaços, muros, prédios e esquinas, para abrigar toda uma atmosfera urbana que respira arte por todos os lados, um exemplo claro da diversidade e da mistura de culturas em um só lugar.

Wynwood figura entre os distritos mais eminentes da urbe de Miami, situado no seu centro, ostentando uma importância notável no tecido evolutivo dos Estados Unidos, como atestado no minidocumentário Wynwood Miami Arts District: a short documentary (PARIS, 2017). No ensejo do florescimento da indústria do vestuário, Wynwood viu-se pavimentando o caminho rumo à prosperidade nos primórdios da década de 1920, graças à atraente acessibilidade de aluguéis que, por sua modicidade, capturaram a atenção de fabricantes e varejistas de Nova York, incitando o estabelecimento de fábricas que, por conseguinte, geraram empregos para a população de estrato médio. O clima ameno e a miríade de oportunidades laborais também exerceram um magnetismo sobre os imigrantes cubanos e porto-riquenhos, os quais trouxeram consigo não apenas os seus manjares nativos, mas também uma cultura vibrante, marcada, contudo, pela problemática do crime e pelo grafite, os quais passaram a fazer parte do cenário urbano central.

Não só os comerciantes foram atraídos para esse ambiente, mas também artistas em busca de espaços físicos para galerias. O grafite, aliado à presença crescente da chamada “classe criativa”, tornou-se fundamento simbólico da comunidade artística que hoje floresce no epicentro de Wynwood e estimula o consumo cultural (Florida, 2002; Landry, 2011; Featherstone, 1997). Inicialmente, apenas dois quarteirões concentravam essa produção visual, enquanto o restante da região permanecia marcado por abandono, prostituição, moradia precária e uso de drogas. A transformação do bairro foi gradual e complexa: impulsionada por

iniciativas culturais e investimentos privados a partir dos anos 2010, Wynwood passou por um processo contínuo de revitalização que vem produzindo melhorias significativas em sua paisagem urbana.

1. Cores do capital: arte, consumo e reinvenção urbana em Wynwood

O processo de transformação de Wynwood ultrapassou rapidamente os limites dos dois quarteirões iniciais destinados ao grafite, expandindo-se pelos edifícios do entorno. Embora muitos imóveis ainda permanecessem desocupados, diversos passaram a integrar ciclos de revitalização urbana e revalorização imobiliária — dinâmicas amplamente analisadas por Zukin (1995; 2007) em sua discussão sobre gentrificação cultural e pela leitura crítica de Leite (2008; 2015) acerca das políticas de regeneração urbana no Brasil e em contextos globais comparáveis. O proprietário de uma das lojas, Bruce Cannella, da Base Store, relata no vídeo que seu estabelecimento, outrora um armazém, foi submetido a uma reforma substancial, com a instalação de vitrines frontais, transformando-o em espaço comercial. Dessa forma, não apenas a avenida principal viu-se impulsionada rumo ao desenvolvimento, mas todas as outras vias adjacentes também.

Wynwood capturou a atenção do empreendedor imobiliário Tony Goldman, figura preponderante na revitalização do SoHo em Nova York e de Miami South Beach. Goldman não apenas expandiu a já existente cena artística, mas também concebeu a maior coleção de arte pública, conhecida como Wynwood Walls, atraindo consigo toda uma gama de comercialização e grandes marcas que almejam uma fatia do bolo em Wynwood.

Como observa Sharon Zukin (2010), os artistas e a cultura visual funcionam como catalisadores de um processo ambíguo: democratizam a experiência estética ao mesmo tempo em que inauguram ciclos de gentrificação simbólica. Wynwood é exemplar nesse sentido — o capital econômico e o capital simbólico se entrelaçam, e a imagem da cidade converte-se em ativo de mercado.

Hoje, avenidas, ruas, vielas e becos de Wynwood imprimem um cenário grandioso de arte. Não somente nos muros da galeria ou as grandes paredes dos

prédios, ou nos prédios inteiros, mas todos os pequenos detalhes, como os postes, parecem ter recebido um olhar artístico, apesar da óbvia convivência como passado abandonado da região. A sucata que antes era um entulho que não havia sido recolhido, agora passa a ser uma peça de arte que reclama pelo seu espaço sob as mãos habilidosas do artista local.

Em todos os cantos de Wynwood podemos nos deparar com arte, ou alguém produzindo algum tipo de arte, alguns com estruturas de andaimes mecânicos que claramente estão relacionados a um artista com mais estrutura de trabalho, vemos vans que carregam seu nome, mas também vemos o pequeno artista que sobe em uma escada doméstica pequena para aplicar barro no alto do poste e adornar uma figura. Nas ruas há o contraste do enorme painel pintado na fachada de um grande prédio, versus a portinha de um ateliê que o artista local pintou. Das pequenas oficinas de arte, ao galpão que abriga as equipes e equipamentos do artista famoso que esta “in progress” de criação.

Figura 51 – O contraste da tecnologia X equipamentos comuns



Fonte: Acervo do autor

Wynwood parece estar em constante mutação e movimentação, integrando o local e o global quando o quesito é arte. Para o visitante-turista (nossos residentes se comportam como eles na prática deste consumo), o Wynwood transmite a sensação de respirar cultura, do lugar onde a imaginação avança no

caminho das ideias e sensações. Ir em Wynwood não é só ir para um lugar onde existem alguns painéis. O bairro é amplamente divulgado nos folhetos e revistas, em diversos idiomas inclusive o português, do Convention Bureau, desta maneira é descrito como “um caleidoscópio de obras de artistas inovadores”, “distrito de artes e entretenimento de Miami” (ARTS CULTURE, GMCVB, 2023).

Entre os materiais produzidos pelo Greater Miami Convention & Visitors Bureau, chama atenção a forma como Wynwood é moldado discursivamente como um destino artístico sempre disponível, sempre em transformação. Nos folhetos turísticos multilíngues, o bairro surge revestido por uma promessa de movimento e descoberta, como se a própria experiência urbana se resolvesse na circulação entre murais, cores e superfícies renovadas. Um desses textos sintetiza essa construção institucional:

Não tem vontade de dirigir de peça em peça? Obtenha uma experiência visual completa em Wynwood, um dos nossos principais destinos artísticos. Caminhe casualmente pelo bairro e divirta-se com os murais de parede em constante mudança, ou participe de uma visita guiada no Museum of Graffiti ou no Wynwood Walls. Não importa para que lado você olhe, Wynwood tem algo para ver e fazer. (ARTS & CULTURE INSIDER, 2023, p. 8, tradução nossa).

Se o discurso oficial apresenta Wynwood como um território em permanente revelação, a circulação pelo bairro confirma e ao mesmo tempo tensiona essa narrativa. O bairro inteiro está tomado por painéis; é difícil encontrar uma parede em branco que não esteja prestes a receber outra camada de tinta ou ser ocupada por um novo mural. Andaimas, escadas e máquinas espalhados pelas calçadas indicam que a transformação visual não é apenas uma imagem promocional, mas um processo cotidiano, incorporado ao ritmo do lugar. O que os folders anunciam como movimento constante se materializa ali, na fricção entre a cidade vivida e a cidade promovida, onde cada superfície parece à espera de sua próxima inscrição.

Com ruas cheias de visitantes, um grande circuito de negócios foi conectado ao local e, a cada esquina, pode-se alcançar um charmoso restaurante ou café,

bares descolados, galerias de arte, lojas moda super estilosas, lojas de esporte, grandes estacionamentos e *food trucks* com comida de todo o mundo. Atentos ao fluxo de consumo dos itens necessários a arte, vemos, no bairro, lojas de tintas, lojas de molduras, locadoras de andaimes e materiais de segurança.

Um grande armazém com pintura inquietante na fachada e então uma porta de vidro e esquadrias brancas, das mais simples, como as de um antigo armazém, se revela um portal para um surpreendente corredor com pequenas galerias, lojas de design, escritórios de arquitetura e, ao longo do corredor de piso negro, muitas esculturas com cores vibrantes e tamanhos que chamam a atenção dos passantes.

Artistas brasileiros como Ligia Bouton que combina escultura com performance, vídeo digital e fotografia para recriar narrativas, também contribuem significativamente para essa cena do bairro, adicionando cores e narrativas às áreas da cidade (THE ARTSALON, 2024).

Transitar por Wynwood é como mergulhar em um mundo paralelo da arte em seus diversos momentos, mas que apresenta cicatrizes do seu passado que um dia lhe ensinou os passos para estar se apresentando daquela forma, naquele local. As marcas do passado degradante do bairro industrial ainda estão presentes, aqui e ali, em meio à moderna estrutura comercial turística de lojinhas, cafés, bistrôs e muitos painéis. Destaque para o Wynwood Walls que acolheu nesses últimos quatorze anos muitos artistas brasileiros.

Wynwood é o lugar onde a cidade parece respirar mais alto. Suas ruas misturam o cheiro de tinta fresca ao som das línguas que se cruzam, e cada muro carrega algo do imprevisto e da urgência que compõem o ritmo de Miami. Aqui, o olhar encontra matéria e cor; o concreto se torna superfície de afeto.

O que o capítulo anterior descreveu como engrenagem estética e simbólica de Miami se condensa agora em uma paisagem palpável. Se antes a cidade se apresentava como ideia, neste território ela ganha corpo, textura e temperatura. Wynwood é a materialização do mosaico: o espaço onde arte e economia, desejo e mercado, convivem em uma mesma respiração urbana.

Este capítulo se debruça sobre Wynwood como campo de observação e de sentido — um bairro que traduz, em escala local, os mecanismos da economia simbólica discutidos por Zukin (1995) e as dinâmicas culturais do urbano analisadas por Fortuna (2002), revelando como a arte se converteu em instrumento de regeneração urbana, distinção social e espetáculo.

A análise combina observação etnográfica e leitura crítica do espaço, articulando as transformações materiais do bairro à produção de imaginários e práticas culturais. O percurso está estruturado em quatro movimentos: a formação e transformação histórica do bairro; a emergência da classe criativa e seus modos de apropriação do espaço; o consumo cultural e a estetização do cotidiano; e, por fim, a presença brasileira no Wynwood Walls — expressão de uma brasilidade que se projeta na cidade como gesto estético e social.

Wynwood, mais do que um bairro, é uma metáfora viva da cidade contemporânea. Nele, a arte assume dupla função: motor econômico e linguagem simbólica. Cada mural é uma tradução visual de Miami — cidade que se reinventa pela cor, pela imagem e pela circulação global de afetos estéticos.

2. A Classe Criativa e o Contexto de Wynwood

Há em Wynwood uma energia constante de criação. O som dos sprays, o vaivém de andaimes e a presença de artistas que transformam muros em discurso fazem do bairro um organismo em movimento, onde o trabalho e a imaginação se confundem. As ruas respiram uma ideia de cidade fundada no fazer criativo — um território em que o valor simbólico das coisas parece ter mais peso que o valor material.

Essa atmosfera não é fortuita. Ela responde a uma lógica urbana que se repete em várias metrópoles contemporâneas: a valorização econômica impulsionada por quem produz sentido, beleza e inovação. Wynwood tornou-se um desses espaços onde a criatividade é o novo motor do crescimento. A cidade aprende a extrair energia da cultura — transforma arte em capital e inspiração em produto. Contudo, o mesmo processo que atrai vitalidade também gera deslocamentos: o que floresce em cor e visibilidade pode empurrar para fora os que não dispõem do mesmo capital simbólico ou econômico.

É nessa ambiguidade que o bairro se revela exemplar. Wynwood é tanto a celebração da criação quanto o retrato de suas contradições. O capital simbólico que revitaliza o espaço é o mesmo que o torna mais seletivo, e o gesto criativo, ao ser incorporado pela economia urbana, passa a carregar o preço da distinção. Essa tensão é observada por Zukin (1995), ao tratar da economia simbólica das cidades, e por Harvey (2006), ao interpretar a regeneração urbana como forma de acumulação por despossessão. Wynwood é uma tradução visível dessas teorias — o lugar em que o desejo e o capital se tocam.

Nos becos e avenidas, a presença constante de artistas e trabalhadores criativos revela uma efervescência produtiva. Em cada esquina há alguém pintando um mural, moldando uma escultura ou instalando uma obra efêmera. A vitalidade é contagiante, mas carrega uma contradição estrutural: o mesmo bairro que acolhe o experimental transforma o efêmero em mercadoria.

Pesquisas anteriores também registram percepções semelhantes. Em estudo sobre os impactos da revitalização urbana em Miami, Grossman (2016) cita a artista venezuelana Nahila Campos, que denuncia a perda do vínculo comunitário diante da mercantilização da arte: *“as an artist and gallery owner, people would think that I’m in love with what developers are doing with the neighborhood, but I’m not. It might be becoming more profitable for businesses but, at the artist and community level, it has been lost.”* (CAMPOS apud GROSSMAN, 2016).

O depoimento, citado por Grossman, sintetiza o que muitos chamam de “o lado invisível da revitalização”: o lucro simbólico e financeiro que cresce à custa da convivência.

As entrevistas realizadas com artistas e curadores brasileiros revelam outra faceta desse ecossistema criativo. Para eles, Wynwood é, antes de tudo, um palco internacional — um espaço de visibilidade onde o gesto artístico se insere em uma rede curatorial global. O bairro não é percebido como distante, mas como um campo de disputa e reconhecimento, onde cada artista é convidado a propor, reinterpretar e traduzir sua própria leitura de mundo.

O processo de seleção — conduzido por curadores que buscam equilibrar nomes consagrados e emergentes — confere ao Wynwood Walls o caráter de mostra em fluxo, que se renova a cada temporada. Nessa engrenagem, a criação se torna diálogo entre o estilo individual e a narrativa coletiva do bairro. As linguagens se entrecruzam, e o gesto de cada artista brasileiro carrega uma assinatura própria, reconhecível mesmo dentro do conjunto.

Longe de significar perda de autenticidade, essa dinâmica expressa a vitalidade de um campo que se tornou global sem deixar de ser pessoal. O Wynwood Walls é palco, mas também laboratório: um território onde o artista negocia pertencimento, visibilidade e autoria dentro das regras do jogo curatorial. O resultado é um mosaico de estilos e intenções, no qual o Brasil aparece não como citação exótica, mas como voz participante de uma cartografia estética em permanente construção.

No entanto, quando observamos Wynwood sob o prisma do sistema artístico global, essa vitalidade ganha novas nuances. O mercado, ao mesmo tempo em que legitima o artista, também o orienta — estabelece formatos, temas e estratégias de visibilidade. A chamada “aura criativa”, longe de se perder, é redesenhada pelas exigências da curadoria e pelo ritmo do consumo cultural. Obras que circulam internacionalmente obedecem, em alguma medida, a um padrão visual reconhecível: composições monumentais, iconografia pop, mensagens universais, facilmente apropriáveis pela lógica do turismo e da mídia digital.

Artistas como Eduardo Kobra exemplificam esse tensionamento. Sua pintura de Anne Frank, concebida para o governo de Amsterdã, traduz essa dinâmica entre liberdade autoral e direcionamento institucional — um gesto de arte pública que preserva estilo e mensagem, mas responde a um briefing prévio, a um enquadramento simbólico do olhar. A criação, assim, é atravessada por demandas estéticas e políticas que moldam o próprio sentido da originalidade.

O artista mantém o estilo, mas a trajetória, o preparo técnico e o reconhecimento são cada vez mais mediados pela lógica da circulação. O Wynwood Walls, nesse sentido, é também um espelho do sistema: um lugar onde o mercado e o discurso

da autenticidade se misturam, e onde a aura — longe de desaparecer — se converte em produto de alta curadoria.

3. Entre o museu e o muro: a arte em trânsito

O consumo cultural contemporâneo parece dividido entre dois gestos de olhar. De um lado, o gesto contemplativo — herança dos museus e galerias, onde a fruição se ancora na pausa e na leitura. De outro, o gesto veloz — típico das cidades-espetáculo, em que a arte se transforma em cenário de passagem. Wynwood se inscreve neste segundo modo de ver: o da experiência estética mediada pela imagem e pela circulação.

Como observa Mike Featherstone (1991), o consumo pós-moderno não se define pela posse, mas pela experiência estética: viver, exhibir e compartilhar imagens. Em Wynwood, o ato de fotografar substitui o de contemplar — o olhar torna-se o verdadeiro objeto de consumo.

O consumo cultural tradicional é marcado pela imersão silenciosa e pela busca de sentido. O visitante de museus dedica tempo à obra, lê legendas, interpreta contextos, reconhece autores. A fotografia, quando ocorre, funciona como registro de memória, não de exibição. Pierre Bourdieu (2006) observa que o julgamento estético nasce de condicionamentos sociais: é a formação cultural que define quem pode compreender a arte, de que modo ela é valorizada e quais repertórios permitem distinguir, separar e hierarquizar.

Mas, nas ruas de Miami — especialmente em Wynwood —, outro tipo de consumo emergiu. Com a institucionalização e a valorização da arte urbana, o grafite, antes contravenção (KUTTNER, 2015), converteu-se em espetáculo autorizado: artistas são convidados, fachadas são preparadas, muros tornam-se curadorias ao ar livre. A experiência, contudo, desloca-se: em vez da contemplação, predomina o registro rápido. O visitante chega, fotografa, compartilha e segue.

Essa aceleração do olhar corresponde ao que Zygmunt Bauman (2005) descreve como experiência da modernidade líquida — uma condição em que o tempo de fruição se dissolve na urgência do registro. A cidade e a arte tornam-se

superfícies de passagem, lugares onde o valor é medido pela velocidade com que se consome e se compartilha.

Lipovetsky e Serroy (2015) observam que vivemos sob o domínio de uma “estetização difusa”, em que tudo se converte em imagem e espetáculo. O prazer estético é imediato, mas fugaz; ele não se ancora na contemplação, mas na circulação das imagens.

Décadas antes, Debord (2003) já havia diagnosticado essa transformação ao afirmar que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Wynwood se inscreve precisamente nesse regime visual: um espaço onde o encontro com a arte é mediado por câmeras, telas e redes — e onde o gesto de fotografar substitui o de ver.

Debord (2003) via nesse processo a forma mais avançada da alienação moderna: quando a imagem deixa de representar o mundo para se tornar o próprio mundo. O espetáculo é o momento em que o capital se faz visível — não mais apenas como mercadoria, mas como experiência compartilhada, mediada e performada. No espaço urbano contemporâneo, essa lógica se intensifica: as cidades não apenas exibem o espetáculo, elas o produzem.

Wynwood, nesse sentido, não é apenas cenário da arte, mas dispositivo de visibilidade — um laboratório onde a vida social se organiza em torno do olhar. A arte pública, ao mesmo tempo em que expõe o espetáculo, o reinscreve: revela as engrenagens da mediação, mas também as transforma em linguagem estética. Nos murais do Wynwood Walls, todas as obras trazem placas metálicas com QR Codes que remetem a informações sobre o artista e a obra.

Figura 52 - Placas informativas com QR Code nos painéis da galeria



Fonte: acervo do autor.

Ainda assim, poucos param para ler. O comportamento é guiado pelo tempo do turista, não pelo tempo da arte. Mesmo os bancos dispostos para descanso permanecem quase sempre vazios: servem mais para revisar fotos do que para contemplar. O espaço torna-se vitrine de experiências instantâneas.

Esse modo de fruição aproxima-se do que Featherstone (1997) e Canclini (2001) descrevem como estetização da vida cotidiana: o cotidiano absorve a arte como forma de consumo simbólico. Lipovetsky e Serroy (2015) denominam esse fenômeno de capital cultural virtual: a arte é vivida como imagem compartilhável, convertida em signo de pertencimento digital. Jean Baudrillard (1970) já antecipava que, na sociedade de consumo, o valor do objeto cede lugar ao valor do signo. Em Wynwood, o “local” se torna o signo maior: as legendas das redes sociais citam “Wynwood Walls, Miami”, quase nunca o nome do artista. O bairro

adquire aura própria — não pela originalidade da obra, mas pela repetição incessante de sua imagem.

Baudrillard (1991) observa que, nas sociedades saturadas de imagens, a representação tende a substituir a própria experiência. O espaço urbano já não é apenas cenário da arte, mas produto de sua circulação simbólica: vive-se mais a imagem da cidade do que a cidade em si. Em lugares como Wynwood, o olhar não busca o real, mas a sua aparência compartilhável — um reflexo contínuo entre obra, visitante e dispositivo. Essa sobreposição entre presença e imagem delinea o modo contemporâneo de viver o urbano: uma experiência simultaneamente sensível e mediada, onde o real e o representado se confundem no mesmo gesto.

A comparação com o Louvre é ilustrativa. No museu parisiense, os visitantes registram a “Mona Lisa” e nomeiam a obra; em Wynwood, registram o fundo colorido e nomeiam o lugar. O objeto artístico cede espaço ao cenário, e o consumo cultural torna-se performativo. A arte é experimentada menos como leitura e mais como presença digital.

Zygmunt Bauman (2005) observa que a modernidade líquida é regida pela velocidade e pela superficialidade: experiências são vividas para serem descartadas, substituídas por novas. Essa lógica se manifesta nas ruas do bairro — um fluxo contínuo de visitantes que acumulam imagens como lembranças-símbolo, sem necessariamente construir memória estética.

As transformações urbanas e o turismo cultural se entrelaçam a essa nova economia do olhar. Leite (2015), Zukin (1995) e Smith (1996) lembram que a gentrificação reconfigura não só o espaço físico, mas também os modos de fruição e pertencimento. Wynwood é um caso exemplar: a arte revitaliza o bairro e, ao mesmo tempo, redefine quem pode habitá-lo, circulá-lo ou representá-lo.

A presença brasileira nesse circuito destaca tanto oportunidades quanto tensões. A visibilidade conquistada pela arte urbana do Brasil amplia o reconhecimento cultural, mas corre o risco de ser absorvida pelo mesmo sistema de consumo que transforma a experiência em imagem. Para muitos residentes e observadores, a

arte que poderia estabelecer pontes com a comunidade acaba orbitando o turismo e o mercado, diluindo sentidos locais.

Compreender esse fenômeno exige pensar o consumo cultural não apenas como prática estética, mas como relação de poder. O Wynwood Walls é um espaço de acesso livre, mas também um dispositivo de distinção: nele, a democratização da imagem convive com a exclusividade do discurso. Assim, o desafio para Miami — e para a arte brasileira que nela se inscreve — é preservar a fruição autêntica sem renunciar à visibilidade. O equilíbrio entre inclusão e espetáculo determinará se a cidade continuará sendo apenas cenário ou poderá, de fato, tornar-se território de convivência simbólica.

4. *Wynwood Walls*: galeria a céu aberto

No coração de Wynwood, um quarteirão de antigos galpões industriais se converteu, em 2009, em uma das mais emblemáticas experiências de arte pública do mundo. Idealizado por Tony Goldman (1943–2012) — empresário visionário, conhecido por ter transformado o SoHo e South Beach em ícones urbanos —, o Wynwood Walls nasceu de um gesto simples e poderoso: usar os muros como museu. O projeto pretendia reanimar uma área degradada por meio da arte, convocando o olhar do visitante para uma experiência estética que fosse, ao mesmo tempo, gratuita, efêmera e global (ZUKIN, 2009; SÁNCHEZ, 2010; CANCLINI, 1989).

Desde então, os muros tornaram-se a pele viva do bairro. Cada pintura é um sopro novo sobre a superfície do tempo — apagada, refeita, sobreposta. Essa impermanência, parte intrínseca da linguagem do grafite, converte-se aqui em espetáculo: a arte de rua institucionalizada, curada, fotografada, circulada. Como notou Debord (2003), o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social mediada por imagens — e Wynwood, nesse sentido, é o palco ideal dessa mediação. A beleza efêmera dos murais sustenta uma economia de permanência, em que o que se apaga renasce no instante seguinte, pronto para ser consumido de novo.

O visitante atravessa uma pequena porta de vidro — discreta, quase anônima — e é recebido por uma placa em destaque, assinada pela curadora Jessica Goldman Srebnick, filha do fundador. No texto, ela afirma que percorreu o mundo em busca das “expressões mais talentosas e apaixonadas” da arte contemporânea, para reunir naquele espaço um “oásis de arte” capaz de despertar “descoberta, curiosidade, inspiração e paz”.

Our goal is that your visit brings you discovery, curiosity, inspiration and peace. That is what these walls bring to me and our many teammates that are committed to this oasis of art. Since 2009, the Wynwood Walls has helped ignite one of the largest art movements in history, launched careers, and changed the paradigm of how people interact with art.” Jessica Goldman Srebnick, Wynwood Walls, 2023.

A curadora descreve a galeria como catalisadora de um dos maiores movimentos artísticos do nosso tempo — um espaço de encontro entre artistas de múltiplas nacionalidades e linguagens, renovado a cada ano. No site institucional, a autodefinição reitera o tom épico:

Since opening in 2009, Wynwood Walls has evolved into a globally renowned street art museum whose impact will be felt for generations. These remarkable Walls have transformed the definition of modern art and become a career-defining moment for contributing artists, all while helping to make Wynwood one of the world’s most celebrated urban revitalization projects and an oasis for cutting-edge creativity. (Fonte: Wynwood Walls, site institucional⁹⁰)

Mais do que um espaço expositivo, o Wynwood Walls se consolidou como marca e mito — um emblema de Miami e de sua estética do excesso. O que começou como gesto comunitário tornou-se um dos principais motores turísticos da cidade. E nesse processo, a arte urbana, antes marginal, foi reposicionada como signo de distinção.

Desde a primeira temporada, artistas brasileiros figuram entre os convidados. Nomes como OsGêmeos e Kobra — hoje reconhecidos mundialmente — compartilham as paredes com artistas de mais de cem países. Segundo depoimentos de artistas e registros do site, o processo de seleção ocorre por convite direto, sem edital ou inscrição pública. Como relatou Lelín Alves, o convite surgiu porque “fazia parte do grupo dos maiores nomes da arte urbana mundial”.

⁹⁰ Disponível em: <<https://thewynwoodwalls.com>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

Surpreso, aceitou — mais pela potência simbólica de expor em Miami do que pela chancela do título.

Participar do Wynwood Walls significa alcançar um novo patamar de visibilidade, mas também aceitar as regras do jogo curatorial global. O artista leva consigo sua poética, mas a obra, uma vez instalada, passa a dialogar com a narrativa institucional do espaço. A consagração se torna também mercadoria simbólica: pertencer ao Wynwood é, simultaneamente, um reconhecimento e uma forma de inscrição na economia internacional da arte urbana.

Os registros históricos da galeria mostram que, ao longo dos anos, pelo menos uma parede — e, em geral, duas ou mais — acolheram arte brasileira. A comparação entre o mapa digital e a lista de artistas evidencia a vitalidade e a mutabilidade do espaço: murais são substituídos, atualizados, reaproveitados. Durante o trabalho de campo, foi possível observar momentos de transição, com placas informativas instaladas e artistas em plena execução de novos painéis.

O crescimento da galeria é notório. Entre 2009 e 2010, o número de pontos de exposição aumentou⁹¹ 134%, e nos anos seguintes manteve uma média de 4% de ampliação anual. Essa expansão reflete não apenas a aceitação do público e dos artistas, mas também a consolidação de Wynwood como um ícone da estetização urbana — expressão do que Zukin (1995) denomina economia simbólica das cidades, onde cultura, turismo e capital convergem para a produção de valor territorial.

⁹¹ Crescimento contabilizado partir das fichas de murais disponíveis no site Wynwood Wall e compilado pela autora.

Figura 53 – Ciclos de Expansão da Galeria



Fonte: composição do autor.

Com o passar dos anos, a galeria consolidou um tempo próprio da arte urbana. O levantamento de 14 anos de operação mostra que cada painel permanece, em média, 3,84 anos em exibição — um intervalo incomum para uma arte que nasceu

da efemeridade. Algumas obras, como o mural dos OsGemeos, resistem intactas desde 2009. Outras são renovadas periodicamente, como as de Kenny Scharf, Futura 2000, Shepard Fairey e Aiko, compondo um ciclo entre permanência e mutação.

Essa tensão temporal é o que dá ao Wynwood Walls sua força simbólica. O que deveria desaparecer, permanece. O que é transitório, ganha estabilidade. Bauman (2007) descreve esses espaços como “enclaves temporários de pertencimento” — experiências intensas e breves, mas capazes de produzir memória. E, como observa Pallamin (2000), o artista contemporâneo aprende a lidar com a incerteza do urbano, transformando-a em gesto social.

No Wynwood Walls, o tempo é matéria estética. O instante é alargado, e a efemeridade, curada. O artista traduz o cotidiano em imagem; o muro devolve essa imagem à cidade. O resultado é um organismo vivo, entre o espetáculo e a resistência — um museu em mutação, onde cada cor é um fragmento da paisagem simbólica de Miami.

1. Curadoria e política de seleção

Desde a morte de Tony Goldman, o Wynwood Walls passou à direção de sua filha, Jessica Goldman Srebnick, que manteve o projeto fiel ao espírito original do pai: o de fazer dos muros um campo de encontro entre culturas, linguagens e públicos. A curadoria, conduzida por ela e uma pequena equipe de colaboradores, tornou-se o verdadeiro eixo simbólico da galeria. É a curadoria que define o ritmo das trocas, a duração dos murais, a visibilidade de cada artista e, sobretudo, a narrativa que sustenta o projeto como um todo.

Não há editais, inscrições nem chamadas públicas. Os convites são feitos de forma direta, quase artesanal, a partir de redes de confiança, trajetórias e reputações. O processo é, portanto, curatorial e relacional — em sintonia com o que Bourdieu (2006) descreve como o campo artístico, um espaço social estruturado pela disputa e pela legitimação, onde o valor simbólico é distribuído de forma desigual e o reconhecimento circula como moeda restrita.

Nesse jogo, a presença no Wynwood Walls é uma forma de consagração: um artista convidado ingressa automaticamente em uma genealogia de prestígio. A curadoria opera, assim, como um mecanismo de distinção e de filtragem do que será visível — quem entra, onde pinta, por quanto tempo permanece.

O visitante que percorre o espaço talvez não perceba essas hierarquias. Mas o traçado do percurso revela uma lógica sutil: os murais voltados para a rua concentram os nomes mais célebres, enquanto os espaços internos acolhem experimentações ou obras transitórias. A visibilidade espacial converte-se, portanto, em capital simbólico, reproduzindo no campo da arte urbana a mesma estrutura de poder que marca o mundo das galerias e museus.

Zukin (1995; 2009) descreve esse processo como parte da economia simbólica das cidades: paisagens culturais e signos estéticos tornam-se instrumentos de valorização territorial, articulando cultura, mercado e política urbana. No Wynwood Walls, essa economia se traduz na própria curadoria, que opera como estratégia urbana. Cada nova pintura é, ao mesmo tempo, obra e vitrine — um espetáculo público que reafirma Miami como destino artístico global.

Os artistas brasileiros se inserem nessa lógica de maneira singular. Desde 2009, nomes como OsGemeos, Eduardo Kobra, Alex Senna, Lelin Alves e o duo Bicicleta sem Freio figuram entre os convidados. Não há registro de critérios explícitos de escolha, mas a recorrência de artistas com forte presença internacional indica que a curadoria privilegia trajetórias consolidadas — o que transforma o Wynwood Walls em um território de consagração dentro do circuito da arte urbana mundial.

O depoimento de Lelin Alves sintetiza essa ambiguidade: “os curadores disseram que o convite veio por eu fazer parte dos maiores nomes da arte mundial”. O reconhecimento, nesse caso, é duplo — vindo tanto do mercado quanto do próprio sistema de legitimidade que o projeto representa. Ao aceitar o convite, o artista também adere a uma estrutura que transforma a arte em espetáculo e a carreira em narrativa global.

O espaço, à luz de Canclini (2001), é um exemplo de hibridação cultural: ali, o popular e o institucional, o local e o global, o efêmero e o permanente se cruzam continuamente. O Wynwood Walls funciona como uma arena em que o artista negocia o próprio lugar no mundo — entre a liberdade da rua e a disciplina da curadoria, entre o gesto espontâneo e o enquadramento do mercado.

Nessa direção, a curadoria de Jessica Goldman Srebnick pode ser compreendida à luz das reflexões de Miller e Yúdice (2002) sobre políticas culturais e governança, entendidas como formas contemporâneas de administração simbólica que articulam agentes públicos, privados e comunitários na regulação das práticas culturais. Ao organizar o espaço, selecionar os artistas e gerir a rotatividade dos murais, o Wynwood Walls define as fronteiras do que se torna visível, circulável e legitimado. Mais do que um conjunto de obras, constitui um dispositivo de poder cultural, no qual o muro opera simultaneamente como suporte e como fronteira.

A cada nova temporada, a curadoria renova não só as paredes, mas também as relações que as sustentam. O gesto de apagar e pintar não é apenas técnico — é político. Entre a memória do que foi e a expectativa do que virá, o Wynwood Walls se afirma como um laboratório de circulação estética, um território em que a arte é, ao mesmo tempo, linguagem, espetáculo e mercado.

2. Expansão, efemeridade e mercantilização

O Wynwood Walls é um organismo em expansão contínua. Desde sua criação, o espaço se reinventou a cada temporada, absorvendo novos artistas, linguagens e suportes. O que começou com poucos painéis cresceu 134% já no segundo ano de funcionamento e manteve, na década seguinte, uma média de 4% de ampliação anual. Essa curva ascendente revela mais do que o sucesso de um projeto: traduz o modo como a arte urbana foi capturada pela lógica da visibilidade e da mercadoria.

Cada nova parede aberta é, simultaneamente, um gesto de inclusão e de apagamento. A substituição dos murais — prática constante observada durante o trabalho de campo — simboliza o ciclo vital da arte de rua institucionalizada: o

que nasce para desaparecer é aqui preservado, mas apenas até que um novo convite chegue. O apagamento é anunciado por placas metálicas com o nome do próximo artista, transformando o próprio ato de substituição em performance.

Ao contrário do grafite tradicional, que convive com o risco de ser coberto na manhã seguinte, o Wynwood Walls oferece uma temporalidade ampliada: a média de exposição de um mural é de 3,84 anos, com casos notáveis como o dos OsGêmeos, cuja obra permanece desde 2009. Outros artistas — Kenny Scharf, Futura 2000, Shepard Fairey, Aiko — voltam ciclicamente, alterando suas peças sem perder o espaço simbólico que ocupam.

Essa convivência gera uma estética paradoxal: o efêmero tornado durável. Zygmunt Bauman, ao analisar a modernidade líquida, descreve a busca por experiências que funcionam como “enclaves temporários” — zonas de estabilidade afetiva e simbólica dentro de um mundo marcado pela fluidez (BAUMAN, 2001; 2008). A lógica de Wynwood se aproxima dessa formulação: a obra urbana, antes vulnerável ao tempo e ao acaso, é convertida aqui em evento curado, protegido e recodificado segundo a lógica da visibilidade e do consumo.

Pallamin (2000) observa que o artista contemporâneo aprendeu a trabalhar com a incerteza do urbano, transformando o transitório em valor. No Wynwood Walls, essa lógica se institucionaliza: o que era provisório torna-se vitrine; o gesto de rua, que nasce da urgência, converte-se em programação anual. A curadoria regula o tempo, substituindo o acaso pela administração simbólica.

A efemeridade, nesse contexto, transforma-se em recurso estético e econômico. Cada pintura, mesmo destinada ao apagamento futuro, é intensamente registrada, fotografada, difundida e apropriada nas redes sociais, multiplicando-se para além de sua existência física. Walter Benjamin (2014), ao discutir a reprodutibilidade técnica, mostra que a obra deixa de ser definida por sua unicidade e passa a valer por sua capacidade de circulação — uma formulação que encontra eco direto na dinâmica de Wynwood. O visitante consome a arte como quem coleciona fragmentos de uma experiência compartilhada — uma memória de viagem que cabe em um feed.

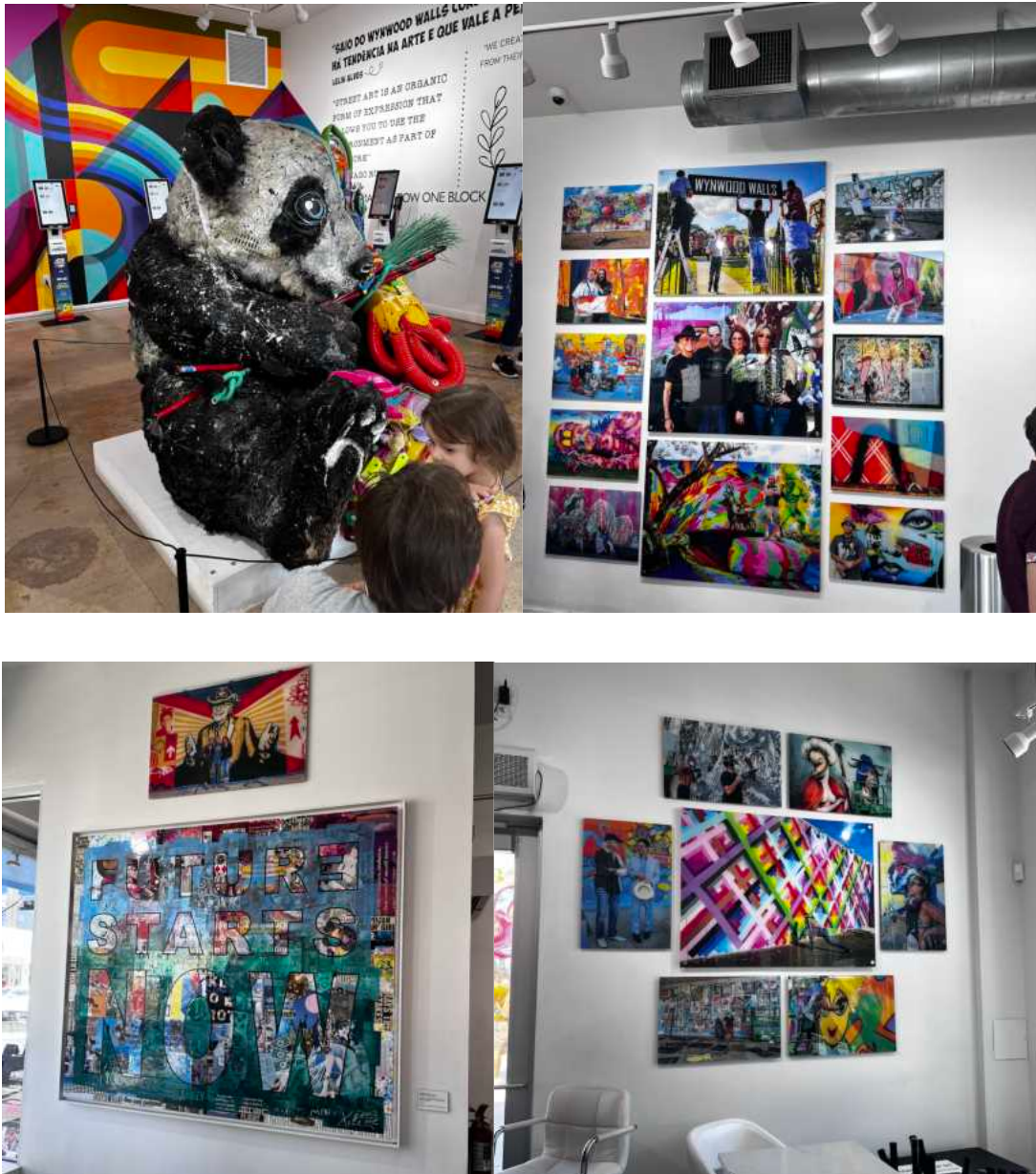
Debord (2003) já havia diagnosticado essa transformação: na sociedade do espetáculo, tudo o que antes era vivido diretamente torna-se representação. Wynwood encena essa lógica de modo exemplar. O ato de fotografar os murais é, ele próprio, parte da experiência estética. A câmera — ou o celular — substitui o olhar contemplativo, e a obra só se completa quando convertida em imagem "postável".

A mediação tecnológica redefine o próprio sentido de presença. O olhar, mediado por telas, passa a ser simultaneamente íntimo e coletivo — uma forma de experiência compartilhada que, segundo Byung-Chul Han (2017), dissolve a distância crítica e transforma a exposição em hábito. A arte, nesse contexto, não é mais apenas vista: é performada, reiterada, vivida como dado de visibilidade.

Gilles Lipovetsky (2015) denomina esse processo “estetização do mundo” — a passagem da arte para a vida cotidiana, onde tudo pode ser belo, mas nada é profundo. O Wynwood Walls, e por extensão as cidades criativas do século XXI, exemplificam esse regime estético: uma cultura da visibilidade imediata, em que o prazer visual substitui o sentido e o espetáculo se confunde com a experiência.

Nesse ponto, o Wynwood Walls deixa de ser apenas um espaço de arte para se tornar um cenário de consumo cultural. A visita é dirigida, roteirizada, temporizada. Há marcações no chão indicando o percurso, bilheterias automatizadas em meio a obras de arte, quadros e registros da trajetória de WW (Figura 54), QR Codes que conduzem à loja oficial e uma rede de sinal wi-fi gratuita que convida o visitante a compartilhar sua presença. O museu do efêmero se funde à lógica da mercadoria.

Figura 54 - obras de arte na sala de ingressos



Fonte: acervo do autor.

Essa transformação da arte em vitrine e motor de revalorização urbana reflete o que Sharon Zukin (1995) denomina economia simbólica: um regime em que a cultura e o design passam a funcionar como instrumentos de distinção e de valorização territorial. Wynwood é exemplar desse processo — um espaço onde a arte legitima o mercado e o mercado legitima a arte.

George Yúdice (2004) observa que a cultura, quando tratada como recurso, converte-se em linguagem de gestão e em ativo econômico, perdendo parte de sua potência crítica. Wynwood se inscreve nesse circuito: a obra mural torna-se

dispositivo de marketing urbano, um bem simbólico que gera visibilidade, turismo e renda, ao mesmo tempo em que reconfigura as relações entre artista, público e instituição. Saskia Sassen (2008), por sua vez, acrescenta que as cidades globais se constituem como palcos de representação e de disputa simbólica, nos quais a produção cultural contribui para forjar narrativas de identidade e competitividade. Nessa perspectiva, o Wynwood Walls funciona como um espelho da Miami que se quer ver — cosmopolita, criativa e economicamente desejável —, convertendo estética em estratégia e o espaço público em narrativa de marca.

Essa mercantilização da experiência estética não elimina a potência da arte, mas a reinscreve em outro regime de valor. O visitante não leva o mural para casa — leva a imagem, o registro, o pertencimento simbólico ao lugar. A arte, então, torna-se meio de distinção e de performance social. Bourdieu (2006) já apontava que o consumo cultural é também um gesto de classe, uma forma de afirmar capital simbólico por meio da fruição estética. No Wynwood Walls, esse capital assume forma digital — o post, o story, a geolocalização.

As placas informativas com QR Codes, os bancos quase sempre vazios, o fluxo rápido dos visitantes — tudo aponta para um tipo de fruição acelerada, em que o tempo de contemplação é substituído pelo tempo da captura. O muro é o fundo, e o visitante, o protagonista. A arte deixa de ser observada para ser usada.

No entanto, seria um erro reduzir essa dinâmica à simples superficialidade. O Wynwood Walls é também um arquivo vivo da globalização estética, um espaço onde estilos, técnicas e narrativas se entrelaçam, criando um mosaico em constante mutação. A mercantilização não anula o gesto artístico; apenas o desloca. A rua continua sendo o campo do imprevisto — mesmo quando institucionalizada. A cada novo ciclo, o Wynwood Walls renasce. Os muros se apagam, as cores se sobrepõem, o público retorna. A arte, ali, é movimento — e talvez seja esse o segredo de sua permanência. Entre o apagamento e o renascimento, o bairro de Wynwood encontra sua própria forma de eternidade: uma eternidade de instantes.

3. Do quadro ao feed: a arte como experiência

A arte em Wynwood circula entre dois regimes de experiência: o da contemplação e o da captura. O visitante não vai a um museu, mas também não está inteiramente na rua. O Wynwood Walls ocupa esse espaço intermediário — um híbrido entre galeria e cenário —, onde a fruição estética se confunde com a performance do olhar.

No consumo cultural tradicional, a arte é encontro e silêncio. O visitante de museus e galerias percorre salas climatizadas, lê etiquetas, busca compreender o gesto, o contexto e a técnica. O tempo é lento, a experiência é mediada pela informação. Esse tipo de fruição, como analisa Bourdieu (2006), está ancorado em disposições sociais de distinção: é a educação estética e o capital cultural que definem o olhar legítimo, aquele capaz de reconhecer a arte como valor simbólico.

No Wynwood Walls, esse tempo se dissolve. A experiência estética é substituída pela experiência da imagem. Os visitantes não contemplam — registram. Caminham apressados, param diante dos murais, sorriem, fazem poses, produzem a foto, e seguem. Os bancos de descanso permanecem vazios; o olhar não repousa. O muro, antes suporte, torna-se pano de fundo.

Essa prática se insere no que Lipovetsky e Serroy (2015) denominam capitalismo artista: um tempo histórico em que a estética é absorvida pela lógica do consumo e da comunicação. O visitante de Wynwood não busca apenas ver a arte — busca ser visto com ela. O mural, transformado em background, cumpre a função simbólica que Baudrillard (1970) identificava como central na sociedade de consumo: os objetos (ou imagens) valem menos pelo que são e mais pelo que representam. A selfie diante do mural substitui o juízo estético; o registro visual se converte em signo de pertencimento.

Essa estética da circulação encontra paralelo na análise de John Urry (1990) sobre o olhar do turista. O turismo moderno, observa o autor, é regido por um olhar socialmente organizado, uma forma de ver mediada por roteiros, guias e dispositivos de imagem. Em Wynwood, esse olhar é coreografado: há caminhos indicados no chão, QR Codes que levam às lojas, e um wi-fi gratuito que convida

o visitante a compartilhar sua presença no lugar. A arte é, ao mesmo tempo, destino e meio — experiência e mercadoria.

Debord (2003) anteviu esse fenômeno ao definir o espetáculo como a conversão do real em representação. No Wynwood Walls, a arte de rua — antes insurgente, improvisada e efêmera — é reinscrita na lógica da vitrine. A imagem do muro vale mais do que a parede; o passeio vale mais do que a reflexão. A cultura, como nota Yúdice (2006), torna-se recurso estratégico: um meio de produção de valor econômico e simbólico.

A experiência turística em Wynwood é, portanto, uma forma de consumo cultural orientado pela visibilidade. O visitante consome o cenário e, ao fazê-lo, reforça sua própria imagem como sujeito cosmopolita, viajante e sensível. O capital cultural assume, aqui, uma dimensão digital. As postagens no Instagram e no TikTok tornam-se as novas vitrines da fruição estética — prova social de uma experiência convertida em conteúdo.

Bauman (2005) descreve esse comportamento como marca da modernidade líquida: experiências são consumidas com rapidez e descartadas com a mesma leveza. O visitante se move veloz, o clique substitui a contemplação, e o prazer está menos na compreensão do mural do que na sua incorporação visual — o momento exato em que arte e sujeito se fundem em imagem.

A diferença entre o museu e o muro é, portanto, menos espacial do que simbólica. No museu, a arte se protege sob a aura da permanência; no muro, ela se afirma pelo trânsito. Em Wynwood, o valor da obra não está na eternidade, mas na sua capacidade de circular, de ser vista, fotografada, compartilhada. O tempo do olhar é breve, mas intenso — um instante de pertencimento estético que se inscreve na memória digital. A comparação entre esses dois regimes — o contemplativo e o performativo — revela as transformações do consumo cultural contemporâneo. A arte de rua, institucionalizada e mercantilizada, não perde sua potência simbólica; ela apenas muda de ritmo e de canal. O que antes era resistência agora é fluxo. O muro, convertido em vitrine, continua sendo palco — não mais do protesto, mas da visibilidade.

No fim, o que Wynwood ensina é que a arte contemporânea não cabe mais dentro dos museus nem fora deles. Ela habita o entre-lugar — o espaço de passagem onde olhar, mercado e afeto se cruzam. A arte em trânsito é, ao mesmo tempo, produto e processo, imagem e gesto. E o visitante, ainda que sem saber, torna-se parte dessa obra em movimento: fragmento da cidade que aprende a se olhar através da cor.

4. Entre o trópico e o mercado: a arte brasileira em Wynwood Walls

A trajetória da arte brasileira em Wynwood é parte do próprio processo de internacionalização da arte urbana. Desde a criação do Wynwood Walls, em 2009, artistas do Brasil têm ocupado um lugar de destaque nesse mosaico global de estilos e narrativas. O primeiro mural, assinado pelos OsGemeos, permanece até hoje, tornando-se um marco na história do espaço — não apenas pela longevidade, mas por traduzir visualmente o espírito de Wynwood: a coexistência entre o efêmero e o permanente.

Nos anos seguintes, outros nomes brasileiros passaram a integrar o circuito: Eduardo Kobra, com sua geometria de cores e retratos icônicos; Lelín Alves, e o seu Caçador de Flores, que percorre o mundo espalhando símbolos de esperança; e o duo Bicicleta sem Freio, cuja estética explosiva combina erotismo, humor e referências à iconografia popular nordestina. Paralelamente, artistas como Alex Senna deixaram sua marca nos muros do bairro — fora do perímetro do Wynwood Walls, mas em diálogo direto com ele — compondo o tecido estético mais amplo que envolve o distrito. Cada um, à sua maneira, inscreve uma parte do Brasil na paisagem de Miami, não como exotismo, mas como tradução cultural e afetiva.

Essa presença não é fortuita. O Brasil ocupa um lugar simbólico singular no imaginário global da arte urbana: é ao mesmo tempo origem tropical e potência estética, território de cor e experimentação. Ao incorporar artistas brasileiros em sua curadoria, o Wynwood Walls reconhece — e, em certa medida, apropria-se — desse capital simbólico. É a tropicalidade reconfigurada como signo de vitalidade

cosmopolita, onde o calor das ruas brasileiras se converte em linguagem universal.

No entanto, essa inserção também reflete uma hierarquia implícita. A distribuição espacial dos murais — externos, internos e periféricos — sugere uma curadoria de visibilidade, em que nomes de maior projeção internacional ocupam as áreas de maior circulação. O painel dos OsGemeos, voltado para a rua, é visível desde a entrada principal e funciona como emblema do próprio Wynwood Walls. Kobra, por sua vez, ocupa grandes superfícies e espaços centrais, enquanto artistas mais recentes aparecem em áreas de transição. Essa estrutura espacial materializa o que Bourdieu (2006) descreve como a distribuição desigual do capital simbólico: a paisagem torna-se um campo de disputas por legitimidade.

Para Zukin (1995; 2009), esse processo é típico da economia simbólica das cidades, em que a arte é utilizada como instrumento de distinção e valorização territorial. O Wynwood Walls opera dentro dessa lógica: cada mural é uma vitrine que articula cultura e mercado, local e global, arte e turismo. Nessa engrenagem, a presença brasileira ganha duplo sentido — como expressão artística e como marca de pertencimento à estética global da cidade.

As obras brasileiras, contudo, resistem à homogeneização. Mesmo integradas a um sistema de curadoria e patrocínio, elas mantêm a densidade autoral e o vínculo com o cotidiano que as originou. A geometria de Kobra continua sendo um gesto de memória e reinterpretação histórica; o lirismo urbano de Lelin Alves, com seu Caçador de Flores, propõe a delicadeza como forma de resistência; e o humor tropical de Bicicleta sem Freio expande a linguagem da rua com ironia e desejo, mantendo viva a energia das referências nordestinas. Já o traço afetivo e poético de Alex Senna, ainda que fora do perímetro da galeria, amplia a presença simbólica do Brasil no bairro, fazendo da calçada e da esquina extensões legítimas da exposição.

Essa fidelidade ao estilo, mesmo dentro de uma lógica institucionalizada, indica que o processo de mercantilização não elimina a aura criativa do artista. Ela se desloca. A obra, agora, precisa dialogar com o público global, com a câmera do turista, com a expectativa do mercado. Há uma negociação constante entre

liberdade e formato, entre gesto e demanda. Como observa Canclini (2001), a arte contemporânea é feita de traduções — o artista atua como mediador cultural, ajustando linguagens sem perder o núcleo de sentido que as originou.

Nesse sentido, o Wynwood Walls funciona como espelho e laboratório: espelho porque reflete o prestígio internacional da arte urbana brasileira; laboratório porque impõe aos artistas o desafio de produzir dentro de um espaço controlado, sem perder a intensidade da rua. O muro, antes campo de transgressão, torna-se arena de legitimação.

As entrevistas de campo com artistas e visitantes brasileiros reforçam essa percepção. Para os artistas, o Wynwood Walls é um rito de passagem profissional, uma chancela simbólica de pertencimento ao circuito global. Para os visitantes, é um motivo de orgulho — ver “um brasileiro ali”, entre os grandes nomes do mundo. Essa dimensão afetiva revela o quanto a arte brasileira atua também como mediadora identitária: ao mesmo tempo em que representa o país, projeta-o no mapa internacional da cultura urbana.

A cronologia da presença brasileira mostra a consolidação dessa trajetória. A cada nova edição, o número de artistas nacionais aumenta, e o espaço se torna, de certo modo, um território simbólico do Brasil em Miami. Essa dinâmica pode ser lida à luz de Yúdice (2004), para quem a circulação da cultura depende de redes de gestão simbólica — formais e informais — que definem quais expressões ganham visibilidade e quais permanecem à margem. Em Wynwood Walls, essa rede opera como um sistema de seleção e legitimação que organiza presenças, negocia sentidos e produz hierarquias.

O Wynwood Walls, assim, não é apenas uma galeria: é um campo de forças onde se jogam visibilidade, identidade e mercado. O Brasil, nesse tabuleiro, atua como presença afirmativa, mas também como lembrança crítica do que significa fazer arte em um mundo globalizado. Suas cores, formas e narrativas permanecem como marcas de uma resistência simbólica — uma arte que continua sendo, antes de tudo, tradução do humano no espaço urbano.

5. Considerações finais: Wynwood como espelho da cidade global

Wynwood não é apenas um bairro, nem um conjunto de murais: é uma metáfora viva da cidade contemporânea. Sua pele de cores, texturas e signos reflete o modo como as urbes do século XXI passaram a se narrar — pela estética, pela experiência e pela imagem. Entre o mercado e a arte, o bairro encarna o paradoxo da modernidade cultural: o espaço onde a rebeldia vira vitrine e o gesto criativo se transforma em produto turístico.

A análise empírica mostrou que a transformação de Wynwood acompanha o processo que Zukin (1995) descreve como a formação de uma economia simbólica, na qual a arte e o espaço urbano se tornam veículos de valor cultural e mercantil. Em acordo com Debord (2003), essa lógica se manifesta como espetáculo: a arte é exibida, o consumo se torna cultura. Nesse circuito, cada mural é um signo de pertencimento — uma peça do grande mosaico visual que torna a cidade vendável, fotografável e desejável. O que antes era gesto de protesto passa a integrar a gramática do entretenimento, sem, contudo, perder inteiramente sua potência simbólica.

O Wynwood Walls, núcleo emblemático desse fenômeno, condensa o duplo movimento que estrutura a globalização cultural: de um lado, a democratização do acesso à arte; de outro, sua mercantilização como espetáculo. O visitante é, ao mesmo tempo, flâneur — no sentido benjaminiano daquele que percorre a cidade para experimentá-la pelo olhar e pela deriva — e consumidor; o artista, mediador e marca. O muro, antes limite, torna-se superfície de circulação.

Nesse contexto, a presença brasileira atua como lente e metáfora. As obras de OsGemeos, Kobra, Lelin Alves e do Bicicleta sem Freio não são apenas inscrições de um país tropical em uma galeria norte-americana: são traduções visuais de um modo particular de ver o mundo — vibrante, híbrido, comunicativo. Carregam o trópico como linguagem, mas enfrentam o mercado como destino. Essa tensão entre cor e controle, entre criação e curadoria, dá sentido à presença

brasileira em Wynwood: uma arte que se adapta sem se diluir, que dialoga sem perder sua voz.

O bairro, assim, torna-se um espelho da cidade global — espaço onde a estética substitui a política e onde o capital simbólico se converte em ativo urbano. Mas também, paradoxalmente, um lugar onde a arte resiste à homogeneização, ao reafirmar a potência do gesto individual, da assinatura, do traço. Em Wynwood, o mundo inteiro parece caber num quarteirão, e cada muro é, ao mesmo tempo, vitrine e manifesto.

Encerrar este capítulo é reconhecer que Wynwood não é o fim de um percurso, mas o início de uma reflexão mais ampla sobre os mecanismos de circulação cultural e os regimes de valor que definem a arte nas cidades globais. O bairro é o caso visível de um processo mais profundo: o modo como o capitalismo criativo reorganiza o espaço, a experiência e o olhar.

Encerrar o percurso por Wynwood é, portanto, reconhecer que a leitura da cidade não se esgota na descrição de seus murais ou na análise de suas dinâmicas turísticas. As tensões observadas entre arte e mercado, rebeldia e vitrine, circulação e pertencimento remetem a questões mais amplas sobre os modos contemporâneos de produção de valor na cultura. No Capítulo III — Entre a criação e o mercado: fundamentos teóricos e sociologia da arte global — o foco desloca-se do bairro para o campo conceitual, examinando as mediações que convertem obras em ativos simbólicos, os dispositivos institucionais que legitimam artistas e a articulação entre cidades, circulação internacional e reconhecimento. Esse aprofundamento teórico oferece o enquadramento necessário para os três capítulos empíricos seguintes, nos quais a análise se volta aos artistas, às obras e aos residentes brasileiros, retomando, em outras escalas, as mesmas tensões entre identidade, mobilidade e consumo cultural que Wynwood tornou visíveis.

CAPÍTULO III: ENTRE A CRIAÇÃO E O MERCADO: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E SOCIOLOGIA DA ARTE GLOBAL

A circulação global da arte redefine, a cada deslocamento, as formas de ver, sentir e atribuir valor às imagens que atravessam as cidades contemporâneas. Se, no capítulo anterior, Wynwood revelou como a rua se converte em palco de disputas estéticas e em vitrine para uma sensibilidade urbana em transformação, aqui o olhar se desloca para os fundamentos que sustentam esse movimento. Trata-se de compreender como obras, artistas e territórios passam a compor um ecossistema transnacional, no qual criação e mercado deixam de operar como polos separados para constituir uma mesma lógica de visibilidade.

O mundo contemporâneo se organiza por fluxos acelerados de imagens, informações, corpos e mercadorias. Nesse cenário, a arte não apenas acompanha esses deslocamentos — ela os produz, traduz e amplifica. Obras se movem entre cidades, regimes de valor se reconfiguram, mercados incorporam linguagens periféricas e identidades se negociam em escalas múltiplas. A globalização cultural não demonstra apenas a mobilidade dos objetos, mas também a mobilidade dos sentidos: aquilo que se cria em um território pode adquirir nova significação em outro, reconfigurando pertencimentos, expectativas e narrativas.

É nesse entrecruzamento de práticas e mediações que se define o foco deste capítulo. A análise desloca-se para o terreno teórico a fim de examinar como se produzem valor, legitimidade e distinção no interior de uma economia estética que ultrapassa fronteiras nacionais. A arte torna-se, simultaneamente, linguagem e mercadoria; experiência sensível e ativo simbólico; prática urbana e recurso de cidade. Assim, compreender sua circulação exige observar não apenas o gesto do artista, mas também os modos pelos quais cidades, instituições, curadorias e públicos são mobilizados para sustentar essa nova arquitetura do sensível.

Miami, nesse contexto, não aparece como caso exótico ou exceção periférica. É antes uma janela privilegiada das dinâmicas que definem o século XXI: intensificação dos fluxos, estetização dos espaços, disputa por visibilidade e

hibridização de repertórios culturais. A presença brasileira nesse circuito amplia essa leitura ao demonstrar como obras produzidas em diferentes regiões do país dialogam com narrativas globais, reconfigurando expectativas de autenticidade, pertencimento e reconhecimento.

Este capítulo, portanto, busca interpretar o encontro entre arte e mercado não como conflito, mas como campo de negociação simbólica. Ao longo dos blocos teóricos, serão explorados os modos pelos quais a cidade se torna texto, espetáculo e mercadoria; como fluxos culturais reorganizam hierarquias; e de que maneira artistas brasileiros inscrevem sua autoria estética em uma geografia que é, ao mesmo tempo, globalizada e profundamente situada.

O que segue é um percurso conceitual que acompanha a cidade como prática, o mercado como linguagem e a arte como mediadora desses mundos. É a partir dele que se compreende a inserção da produção brasileira em Miami — não como ilustração, mas como chave interpretativa de uma sociologia da arte verdadeiramente global.

Para compreender plenamente essa economia estética que se expande entre cidades, mercados e repertórios culturais, é necessário retornar ao lugar onde todas essas mediações se materializam: a cidade. Antes de serem inscritas no circuito global, as obras habitam ruas, praças, distritos culturais e percursos cotidianos; antes de disputarem visibilidade transnacional, elas participam dos modos de vida locais, das sensibilidades urbanas e das coreografias do olhar que estruturam o gesto da fruição.

Assim, o percurso teórico que se inicia neste capítulo não parte das feiras, dos museus ou das lógicas de mercado — ele começa no urbano enquanto prática, linguagem e experiência sensível. É no espaço vivido, nas tensões da mobilidade e nas superfícies saturadas de imagens que se delineiam as condições contemporâneas da arte, da circulação e da diferenciação. Miami, nesse sentido, opera como laboratório privilegiado: uma cidade onde fluxos culturais, disputas simbólicas e regimes de visibilidade se tornam legíveis em seus muros, em suas políticas culturais e em sua paisagem estetizada.

As reflexões desenvolvidas ao longo do capítulo dialogam com diferentes matrizes teóricas: Appadurai (2001) e Canclini (2008) para compreender fluxos culturais e hibridismos; Hall (1992; 2003) e Bhabha (1998) para interpretar identidades, diferenças e traduções; Bourdieu (1996) para analisar o campo artístico e seus regimes de legitimidade; Lipovetsky e Serroy (2015) para explorar o capitalismo estético; Zukin (1995; 2010), Lefebvre (1991) e Harvey (2010) para examinar a economia simbólica e a produção do espaço; Yúdice (2006) para discutir a cultura como recurso; e Fortuna (2012), cuja leitura das sensibilidades urbanas ilumina como a estética se enraíza no cotidiano das cidades. São essas lentes que sustentam o percurso conceitual do capítulo, articulando arte, circulação e mercado numa perspectiva verdadeiramente global.

É a partir desse enquadramento — a cidade como texto, prática e espetáculo — que se abre a primeira seção deste capítulo.

1. Cidade como texto, prática e espetáculo

A cidade contemporânea é mais do que cenário: ela é forma, linguagem e operação simbólica. Espaço vivido, superfície de disputa e laboratório de sensorialidades, o urbano produz e organiza percepções, regula afetos e redistribui regimes de visibilidade. É nesse terreno que Miami se inscreve — não como exceção, mas como síntese aguda das forças que modelam as metrópoles globalizadas.

1.1. Contexto empírico: Miami como laboratório simbólico da globalização
Homi Bhabha (1994) concebe o “terceiro espaço” como campo de tradução e negociação cultural, no qual identidades se constituem na fronteira, por meio do deslocamento e da reinvenção. Essa leitura converge com Stuart Hall (1997) e Néstor García Canclini (2001): a globalização não elimina diferenças, mas as reinscreve em novas tramas de pertencimento e circulação. Nesse sentido, Miami — marcada por fluxos migratórios, redes diaspóricas e intensa produção imagética — apresenta-se como território onde essas interações se tornam

visíveis, funcionando como vitrine e laboratório das formas contemporâneas de encontro entre culturas.

A cidade compõe um mosaico de temporalidades, línguas, estéticas e práticas sociais — um espaço onde convivem diferentes regimes de visibilidade e consumo. Essa condição pode ser compreendida à luz do que Rogério Proença Leite denomina cidade atópica (LEITE, 2018): um tipo urbano caracterizado por vínculos frágeis, pertencimentos provisórios, alta mobilidade e produção incessante de imagens. Longe de apontar ausência de lugar, a atopia expressa uma forma contemporânea de experiência urbana, sustentada por lógicas de circulação, consumo e plasticidade sensorial. Miami, nesse quadro, não é um “não-lugar”, mas um espaço saturado de signos, organizado para o trânsito contínuo de pessoas, imagens e experiências.

Nesse ambiente, a arte pública — particularmente os murais de Wynwood — encena a tensão entre espontaneidade e mercantilização. O gesto criativo convive com programas de requalificação estética e estratégias de branding urbano, tornando-se parte de uma dinâmica que articula turismo, economia simbólica e produção de distinção. Como destacam Zukin (1995; 2010), Lefebvre (1991) e Harvey (2010), o urbano globalizado opera por meio de dispositivos estéticos que produzem valor, regulam sensibilidades e remodelam práticas de sociabilidade.

A presença da arte brasileira nesse cenário amplia as possibilidades de leitura. Suas obras circulam entre múltiplos regimes de valor — local, diaspórico e global — e revelam como identidades estéticas se constituem na interface entre cultura e mercado. Miami torna-se, assim, um observatório privilegiado para compreender tendências que atravessam outras metrópoles culturais: a estetização dos espaços, a mercantilização da cultura e o surgimento de novas formas de autoria estética transnacional.

Nessa convergência, Miami é menos um cenário e mais um operador conceitual: um laboratório no qual é possível observar como arte, fluxo e diferença produzem novas formas de visibilidade, pertencimento e mediação cultural no mundo globalizado.

A partir desse referencial ampliado, busca-se discutir a transformação da cultura em mercadoria, a estetização do espaço urbano e a arte como recurso simbólico e comunicacional. As interpretações aqui reunidas propõem reinterpretar fundamentos teóricos à luz das observações de campo, evidenciando processos culturais que, embora observados em Miami, encontram ressonância em outros contextos urbanos contemporâneos.

A história da arte sempre esteve ligada às formas de visibilidade e distinção social. Desde o mecenato renascentista até o colecionismo moderno, o consumo da arte constituiu-se como prática de diferenciação simbólica — um gesto de pertencimento às elites culturais e econômicas. Para Bourdieu (1996), o campo artístico organiza-se segundo lógicas próprias de produção e legitimação, nas quais o valor simbólico das obras depende tanto do reconhecimento social quanto da autonomia do criador. Assim, o gosto estético e o consumo da arte são, ao mesmo tempo, práticas de distinção e mecanismos de reprodução social.

No entanto, ao longo do século XX, especialmente com o avanço das indústrias culturais e da cultura de massa, a arte passa a integrar o circuito da mercadoria. Adorno e Horkheimer (1985) observaram que a racionalidade econômica da modernidade transforma a experiência estética em produto: o valor de troca sobrepõe-se ao valor simbólico. Essa “industrialização do espírito” inaugura um regime em que a arte participa dos fluxos do capital e se torna, simultaneamente, bem de consumo e instrumento de legitimação cultural.

A globalização intensificou esse processo. A expansão dos meios de comunicação, o turismo e o marketing urbano converteram a cultura em ativo econômico, como discute amplamente George Yúdice (2006), ao defini-la como um recurso estratégico mobilizado por governos e instituições para promover regeneração simbólica, inclusão e competitividade.

Nessa perspectiva, a arte deixa de ser apenas expressão de subjetividade e passa a operar como elemento de branding territorial e de economia simbólica — conceito central na obra de Sharon Zukin (1995; 2010), que analisa como cultura, imagem e design se tornam instrumentos de valorização urbana. Para a autora, a economia simbólica estrutura-se pela mobilização de signos, narrativas e estilos

visuais capazes de produzir distinção, atrair investimentos, legitimar intervenções urbanas e organizar percepções coletivas sobre o que a cidade é ou deve ser. Trata-se, portanto, de um regime no qual a cultura atua simultaneamente como mercadoria, linguagem e dispositivo de poder.

Em diálogo com essas interpretações, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) denominam essa configuração de capitalismo artista: uma fase do capitalismo em que a dimensão estética deixa de ocupar lugar periférico e passa a estruturar a produção, a comunicação e o consumo. A criatividade, o design e o entretenimento tornam-se forças produtivas centrais; mercadorias, marcas e cidades são concebidas para seduzir pelo efeito visual, pela atmosfera e pela experiência sensorial. A vida social passa a ser atravessada por lógicas de encenação, e o consumo adquire tonalidade sensível e emocional. As cidades transformam-se em vitrines globais, nas quais a experiência estética é convertida em mercadoria desejável — muitas vezes dissociada de qualquer horizonte crítico — mas decisiva para a competitividade urbana e para a disputa por atenção.

As cidades contemporâneas tornaram-se, assim, palcos simbólicos da experiência moderna. Mais do que espaços físicos, configuram-se como territórios de representação, desejo e consumo. Lefebvre (1991) já advertia que o espaço urbano é uma produção social, resultado das práticas, marcas e significados que nele se sobrepõem. A cidade, portanto, não é apenas cenário, mas linguagem — um texto coletivo escrito pelos corpos que a atravessam e pelos olhares que a interpretam.

Nessa perspectiva, o urbano adquire espessura sensorial. Em diálogo com Lefebvre (1968), compreende-se a cidade como espaço vivido — dimensão em que o sensível, o simbólico e o cotidiano se entrelaçam na produção de significados. Fortuna (2002) reforça essa leitura ao destacar que o espaço urbano é atravessado por múltiplas sensibilidades e práticas, cuja performatividade cotidiana produz camadas de significação sempre em disputa.

A literatura sociológica e urbana, embora ofereça uma moldura teórica robusta, é tensionada pelo campo empírico de Miami. Lefebvre (1991) explica como o espaço é produzido e vivido; Zukin (1995; 2010), como é comercializado;

Benjamin (2014), como é reproduzido; Simmel (2009), como é sentido; Harvey (2006), como é capitalizado; Fortuna (2002), como é experienciado em suas sensibilidades e práticas culturais. Cada um ilumina uma dimensão da modernidade urbana — espaço, capital, técnica, corpo, sensorialidade — mas nenhum articula plenamente como essas forças se entrelaçam em um mesmo território simbólico, nem como a cidade contemporânea torna-se palco de coexistências estéticas entre o efêmero e o durável, o popular e o institucional, o histórico e o midiático.

É nesse entremeio — entre o espaço produzido e o espaço vivido, entre o olhar blasé e o consumo sensível — que a paisagem de Miami se oferece como campo fértil para repensar a cidade como experiência estética e ecossistema de temporalidades em disputa.

A cidade contemporânea, portanto, é mais do que um palco de consumo simbólico: é um campo de simultaneidades estéticas. Práticas urbanas, fluxos de imagens e circuitos econômicos convergem para produzir ambientes nos quais diferentes regimes de visibilidade coexistem e se tensionam. Nas ruas de Miami, o olhar encontra o efêmero e o monumental, o popular e o institucional, o histórico e o digital entrelaçados em uma mesma paisagem sensorial. Essa sobreposição de tempos e linguagens não se reduz à lógica do mercado nem à estética do espetáculo. Trata-se de uma experiência complexa, na qual o espaço torna-se texto e o olhar, instrumento de leitura e criação. É nesse cruzamento entre o visível e o vivido que se delineia uma nova sensibilidade urbana — percepção que reconhece a cidade não apenas como cenário da arte, mas como meio de sua produção simbólica.

Essa dinâmica de sobreposições produz uma paisagem urbana em que olhar, corpo e circulação se tornam operadores centrais de significado. A cidade, portanto, não apenas expressa regimes estéticos: ela ativa modos de perceber, organiza experiências e enseja novas formas de participação simbólica. É justamente nessa zona de fricção — onde práticas cotidianas encontram códigos institucionais — que emergem os agentes capazes de traduzir mundos distintos e abrir brechas de acesso.

A partir desse conjunto de interpretações, Miami deixa de ser apenas cenário para turismo ou vitrine espetacularizada: torna-se chave analítica para compreender como práticas culturais, fluxos migratórios e dispositivos estéticos se entrelaçam na produção de um urbano globalizado. Suas paisagens visuais, marcadas por sobreposição de ritmos, imagens e pertencimentos instáveis, revelam uma cidade que opera simultaneamente como promessa de modernidade e como arquivo vivo de tensões culturais. Assim, mais do que ilustrar teorias, Miami as convoca: ela obriga a pensar formas contemporâneas de visibilidade, consumo e mediação estética que ultrapassam a lógica tradicional do centro e da periferia. Essa ambivalência inaugura o terreno conceitual sobre o qual se apoiará a análise das dinâmicas culturais que estruturam o capítulo.

1.2. Entre a rua e o museu: artistas como mediadores do acesso

Nas metrópoles estetizadas, a mediação artística não se restringe à obra: ela se estende ao gesto, ao convite, ao modo de ocupar o espaço. Artistas operam como pontes simbólicas entre diferentes regimes de fruição — o espontâneo da rua, o codificado do museu, o performativo das redes. Ao acionar públicos que habitualmente não circulam pelos circuitos institucionais, eles destravam barreiras invisíveis, transformando abertura de exposição em encontro, circulação em pertencimento e visibilidade em forma de democratização sensível.

É nesse gesto de abertura que se inscreve o caso do artista brasileiro Eduardo Kobra, que aciona a cidade pela via direta do convite. Durante a Art Basel Miami Beach (2023), ele ocupou um espaço histórico da comunidade negra — o Hampton House Museum — e chamou seus seguidores para a abertura da mostra, numa linguagem direta e acolhedora nas redes sociais. A mediação está no gesto: transformar a inauguração de exposição em encontro público e reduzir a distância simbólica que costuma separar o visitante comum do espaço institucional.

Figura 55 - Kobra na inauguração do Hampton House Museum, Art Basel (2023)



Fonte: The Traveller

Como observa Pierre Bourdieu (2007), o acesso à arte depende de capital cultural — um conjunto de saberes, familiaridades e disposições que legitimam a presença no museu. Ao usar a rua (e as redes) como ponte, Kobra encurta esse caminho: traz para dentro do museu quem antes apenas encontrava sua obra no espaço aberto. Não se trata de “popularização” em sentido redutor, mas de ampliação dos repertórios de pertencimento.

No corpo a corpo da experiência, essa mediação se revela até no modo de fotografar: na rua, a pessoa se coloca à frente do mural, centraliza-se; no museu, desloca-se para o lado, devolvendo à obra o foco. São coreografias do olhar que ensinam códigos de fruição — e Kobra atua entre esses códigos, traduzindo um no outro.

Figura 56 - Kobra faz convite para sua mostra no museu.



Fonte: Vídeo publicado nas redes sociais do artista @kobrastreetart.

O artista convocou seus seguidores a visitar a exposição no Hampton House Museum. O convite foi feito em vídeo, publicado com texto em português e inglês, ampliando o alcance tanto para o público brasileiro quanto para seguidores internacionais. Nas palavras do artista:

Pisar no Hampton House é visitar um capítulo importante da história negra dos Estados Unidos. Este é o único edifício preservado, dentre os hotéis de Miami que constavam do icônico 'Green Book', um guia de viagem feito para afroamericanos em tempos de segregação racial. Neste hotel se hospedaram hóspedes como Martin Luther King, Nat King Cole e Muhammad Ali. Atualmente é um museu - e é aqui que será aberta neste sábado (9), a partir das 18h, minha mostra 'Black Lives'. Se estiver pela região, apareça! (4240 NW 27th Ave, Miami. A exposição, que integra a programação oficial da Art Basel Miami Beach, fica em cartaz até o dia 22 de janeiro. Entrada grátis. (KOBRA, 2023)

Nos comentários da postagem, diversos seguidores expressam entusiasmo e vínculo afetivo com o artista, revelando uma recepção calorosa e participativa:

Muito boa esta imersão na cultura negra e que honra fazer sua exposição neste espaço, Parabéns você merece todas as glórias, você é inspiração!!!!” (@verasolangegomesda) possivelmente intermediária da exposição; @ninambella “Vamuuu??? (@pinupgirlofmarch); “Que lugar maravilhoso.... amei estar aí. Muito obrigada por poder conhecer você e sua linda Família. (@suely.ruiz); Como eu gostaria de lhe seguir! Aceitar todos os convites e lhe ver pintando.... (@esterde132); “Amo Demais td que você expõe aqui, um dia quero te dar um abraço como amigo! Pq já me sinto assim com vc! Um abraço e obrigada por trazer tanta Luz!” (@josi.leal.1); (KOBRA, 2023)

Essas manifestações mostram que o gesto de Kobra ultrapassa a divulgação: ele desloca a discussão da arte urbana tanto física quanto simbolicamente. O convite público funciona como mediação entre dois mundos — o da fruição espontânea e o da institucionalização da experiência estética. Sua presença digital prolonga o espaço da rua, convertendo-se em extensão da prática pública, território de trânsito entre o consumo imediato da imagem e o acesso mediado à obra.

Há, nesse movimento, uma pedagogia silenciosa: Kobra parece dizer ao público que a rua também cabe dentro do museu — e que o museu pode abrir-se à vida da rua.

Essa transição aparece também no comportamento dos visitantes. Em Wynwood, o corpo ocupa o centro; no museu, a obra retoma a cena. A imagem deixa de ser cenário e volta a ser presença. Nesse deslocamento — do mural ao quadro, do painel à tela — emerge um novo regime de olhar: o consumo da arte urbana, antes performativo e veloz, adquire no espaço expositivo um caráter mais reflexivo e silencioso.

Essas trocas revelam que a arte contemporânea dissolveu a antiga fronteira entre museu e rua, entre arte de circulação livre e arte de consumo. A cidade torna-se

museu expandido, enquanto os museus capturam a vitalidade do urbano. Como lembra Henri Lefebvre (1991), o espaço é sempre produto social: práticas o reinventam continuamente. Em Miami, essas práticas artísticas confundem-se com a própria construção simbólica da cidade — uma coreografia entre o institucional e o efêmero, o exclusivo e o compartilhável.

Quando o artista abre portas com a linguagem da rua, desarma barreiras imperceptíveis do circuito culto — tempo, etiqueta, custo simbólico. O gesto não extingue a assimetria, mas a desloca: entre o clique e a contemplação, o público experimenta um trânsito novo, em que o museu se torna mais rua e a rua, mais museu.

O caso de Kobra mostra, portanto, que a mediação artística na contemporaneidade não se limita à produção das obras, mas envolve a produção de acessos. Ao transitar entre rua, redes e museu, o artista opera como tradutor de códigos e instaurador de pertencimentos, ativando regimes de atenção que se reconfiguram conforme o espaço. Esse deslocamento revela uma transformação mais ampla do urbano sensível: a cidade deixa de ser apenas suporte da arte e passa a participar ativamente de sua recepção e circulação. Se a rua se torna museu e o museu se abre à rua, é porque a experiência estética se hibridizou, reorganizando fronteiras entre espontaneidade e instituição. É justamente essa mutação — na qual artistas, públicos e espaços produzem novas formas de visibilidade — que prepara o terreno para compreender, na seção seguinte, a cidade como palco, discurso e dispositivo de espetáculo.

1.3.Arte pública como política urbana

Se a mediação artística torna visíveis brechas de acesso entre rua e museu, a arte pública — em sua dimensão institucional — evidencia outra camada do urbano: a articulação entre estética, política e gestão territorial. Mais do que gesto criativo, a arte no espaço público é também dispositivo de governo, modulando percepções, usos e expectativas sobre a cidade.

De forma convergente, Marzadro (2013) define a arte pública como prática que se integra à paisagem urbana, estabelecendo diálogo direto com o espaço e com o público. A cidade torna-se suporte e interlocutora da criação. Essa compreensão

aproxima-se da formulação de Lefebvre (1991), para quem o espaço é produto social: lugar continuamente moldado por práticas cotidianas, disputas e significados simbólicos.

Nos grandes centros urbanos contemporâneos, a arte é convocada a desempenhar múltiplas funções — educativas, turísticas, políticas, mercadológicas. O espaço urbano converte-se em vitrine simbólica, onde intervenções visuais operam como estratégias de atração e consumo cultural.

Nessa lógica, o programa Art in Public Places atua como mediador entre estética e política urbana. Estruturado a partir de projetos colaborativos e interdisciplinares, mobiliza arquitetos, artistas, designers e gestores culturais — profissionais que, como observa Miles (1997 apud Fortuna, 2002), operam na fronteira entre intervenção visual e política urbana. Seu propósito é enriquecer a identidade do Condado de Miami-Dade por meio de soluções criativas, ainda que sem envolver efetivamente o público residente.

A perspectiva de Malcolm Miles (1997) aprofunda essa interpretação ao compreender a arte pública como instrumento estratégico capaz de moldar percepções, induzir usos e legitimar projetos de cidade. Em contextos marcados por branding territorial e renovação urbana — como Miami — essa leitura explícita como iniciativas institucionais, galerias a céu aberto e intervenções independentes participam de agendas políticas e econômicas, produzindo tanto pertencimento quanto desigualdades. Ao explicitar a dimensão estratégica da arte, Miles mostra como a estética participa da governança contemporânea das cidades.

Fortuna (2002) lembra ainda que o público urbano - os “não especialistas” - permanece ausente desses processos de escolha, tornando-se receptor passivo do produto final (grais, 1997, Milles, 1997 apus Fortuna 2022). Se a arte ocupa a rua, isso não significa que a rua participe das decisões.

Essa reflexão abre caminho para compreender a arte urbana como mediação simbólica do espaço. Nas cidades globais, a arte não apenas ocupa o território: ela o traduz, convertendo superfícies urbanas em linguagem de reconhecimento e pertencimento. É nesse ponto que o debate conceitual encontra o empírico: a arte urbana opera simultaneamente como forma de reencantamento do espaço

público (Lefebvre, 1968) e como componente das paisagens de consumo descritas por Zukin (1995). A cidade torna-se vitrine e laboratório, onde a experiência estética é atravessada por fluxos de capital, turismo e visibilidade.

A partir dessa chave, compreende-se por que Miami constitui um observatório singular. Sua paisagem — saturada de signos, renovada com velocidade, orientada por uma lógica de projeção global — revela como arte, circulação e economia simbólica se enredam na formação das sensibilidades contemporâneas. Murais, esculturas públicas, fachadas iluminadas e espaços museológicos compõem um ecossistema visual em que o cotidiano se confunde com espetáculo.

Como lembra Fortuna (2012), as cidades são atravessadas por sensibilidades plurais, forjadas no entrelaçamento de usos, afetos e disputas simbólicas. Em Miami, essa multiplicidade se intensifica: a cidade é, ao mesmo tempo, cenário de distinção, território de convivências e palco de tensões.

Esse processo se materializa com nitidez em Wynwood e Downtown, onde a arte urbana participa ativamente da construção da marca da cidade. Murais tornam-se destinos turísticos, percursos de selfie e dispositivos de circulação digital, compondo uma estética da instantaneidade. Para além do encantamento visual, esse circuito revela a operação de uma economia simbólica do olhar — regime em que visibilidade define valor, reconhecimento e pertencimento. Como observa Bourdieu (1989), os campos culturais são estruturados por relações de poder que orientam o que pode aparecer e o que permanece invisível. Em Miami, esse princípio se converte em coreografia urbana: quem aparece, existe; quem circula, legitima-se.

É nesse cenário que a arte brasileira ganha densidade: não apenas como presença estética, mas como produção de sentido. Suas obras negociam códigos entre o local e o global, transitam entre rua e instituição, articulam pertencimento e espetáculo. A circulação dessas produções — entre o espaço público, o museu e as redes — revela um deslocamento mais amplo: a arte deixa de ser apenas objeto e converte-se em interface cultural, dispositivo de mediação simbólica entre públicos, territórios e imaginários.

Assim, antes de seguirmos para as seções que examinam os circuitos globais da arte, importa reconhecer que o impulso inicial está no urbano como prática, texto e experiência sensível. O capítulo se inaugura, portanto, com a afirmação de que a cidade não é mero cenário da arte — é a própria condição de sua existência contemporânea.

Nesse entrelaçamento entre estética, política e governança, a arte pública revela a gramática sensível que estrutura a vida urbana contemporânea. Ao mesmo tempo em que reencanta o espaço, ela regula acessos, organiza fluxos e produz modos de ver. Miami ilustra esse processo com nitidez: sua paisagem — simultaneamente turística, estratégica e imagética — converte a arte em linguagem de governo e instrumento de distinção.

Ao reunir práticas artísticas, políticas culturais e disputas de visibilidade, a Seção 1 mostrou que a cidade não é apenas suporte, mas agente ativo da produção estética contemporânea. É a partir desse terreno — no qual a arte participa da construção simbólica do urbano — que se torna possível compreender outra operação fundamental das metrópoles globais: a transformação da cidade em espetáculo. A discussão que se segue desloca o foco justamente para essa dimensão.

2. A cidade como espetáculo

A passagem do urbano como prática para o urbano como espetáculo marca uma inflexão importante na argumentação deste capítulo. Se até aqui a cidade foi tratada como texto, experiência e superfície sensível, agora entramos no terreno das estratégias estéticas que moldam sua visibilidade global. Trata-se de compreender como a cultura — antes expressão, depois recurso — converte-se em força organizadora do olhar e da economia urbana.

A conversão da cultura em recurso econômico, discutida anteriormente, articula-se ao que Harvey (2004) denomina acumulação por despossessão: processos pelos quais o capital se apropria de valores simbólicos e estéticos para reorganizar o espaço urbano e gerar novas formas de rentabilidade. Essa chave

crítica abre caminho para entender o espetáculo urbano como dispositivo de gestão sensível e econômica das cidades contemporâneas.

A lógica da economia simbólica, já analisada, desdobra-se agora em sua dimensão espetacular — momento em que a cultura não apenas circula como produto, mas passa a organizar a percepção pública da cidade. A transformação de espaços urbanos em atrações sedutoras deixou de ser exclusividade de Paris ou Miami: cidades como Nova York e Las Vegas investem na criação de paisagens projetadas para o consumo e para a visibilidade global. O espetáculo urbano emerge, assim, como instrumento de atração turística, motor de economias locais e componente da experiência cultural de visitantes e moradores.

Nesse contexto, Charles Landry (2011) amplia o debate ao propor o conceito de Creative City. Para o autor, a criatividade deixa de ser ornamento e passa a constituir infraestrutura imaterial: orienta políticas públicas, fomenta ambientes colaborativos, incentiva ecossistemas de inovação e articula arte, economia e vida urbana. A cidade criativa torna-se um laboratório de experimentação estética e social, no qual artistas, gestores e cidadãos participam da produção de sentidos e imaginários.

Essa lógica reposiciona as relações entre cultura, política urbana e economia. Ela também fornece as bases conceituais para compreender fenômenos centrais observados em Miami: a estetização intensa dos espaços, a proliferação de imagens e a transformação de distritos culturais em territórios de espetáculo.

Sharon Zukin (1995; 2010) oferece a lente decisiva para compreender esse movimento. Em sua análise da economia simbólica, a autora demonstra como cultura e imagem são mobilizadas para legitimar processos de requalificação urbana, produzir distinções territoriais e reforçar narrativas identitárias. Mike Featherstone (1995) complementa ao mostrar que os espaços urbanos de consumo intensificam a estetização do cotidiano, articulando lazer, mercadoria e atmosfera cultural. O urbano torna-se, assim, cenário do espetáculo do consumo — um ambiente em que a experiência sensível é mediada por marcas, imagens e estilos de vida.

É nesse cenário que Miami se torna exemplar. Bairros como Wynwood, Design District e Downtown articulam obras de arte, galerias e feiras internacionais que convertem a cidade em espetáculo visual contínuo, perceptível na Figura 55. As superfícies urbanas funcionam como vitrines competitivas; a circulação de imagens opera como forma de capital; e a presença da arte — pública ou institucional — torna-se ativo de mercado e estratégia de branding territorial.

Figura 57 - Paisagens de consumo: espetacularização do espaço urbano



Fonte: composição eletrônica do autor com base em Zukin (2009).

Embora Carlos Fortuna (2018) não trate a paisagem urbana especificamente nos termos do espetáculo, suas reflexões sobre sensibilidades cidadinas, imprevistos e experiências de convivência revelam os modos pelos quais o cotidiano produz afetos, tensões e formas de percepção que atravessam esse ambiente saturado

de signos. Sua leitura ilumina, portanto, o fundo sensorial sobre o qual o espetáculo urbano se instala.

Guy Debord (2003) radicaliza esse diagnóstico ao afirmar que o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social mediada por imagens. É precisamente nessa chave que a arte urbana e o consumo cultural de Miami convergem: a cidade converte-se em superfície de projeção, em vitrine permanente, em ecossistema visual onde o olhar — e sua circulação — opera como moeda simbólica.

A partir desse quadro, torna-se possível compreender por que Miami ocupa posição destacada na economia global da visibilidade: sua paisagem estetizada, seus circuitos de arte e suas estratégias de exibição fazem da cidade não apenas palco do espetáculo, mas máquina de produção contínua de olhares, desejos e distinções.

Esse conjunto de processos — estetização, circulação de imagens, estratégias de visibilidade e mercado simbólico — compõe o terreno no qual se inscrevem as dinâmicas do espetáculo urbano. É sobre esse fundamento que se desenvolve a próxima subseção, dedicada a discutir o espetáculo como herança e estrutura da vida urbana contemporânea.

2.1. O espetáculo como herança urbana

Desde o século XIX, o urbanismo moderno desenvolve-se como encenação da vida pública. A Paris de Haussmann converteu-se em cenário monumental de bulevares, fachadas e simetrias visuais, instituindo um modelo de visibilidade e distinção que se prolonga nas metrópoles contemporâneas (LEITE, 2007). Essa herança desdobra-se hoje na espetacularização do cotidiano — fenômeno pelo qual a experiência urbana passa a ser moldada por estratégias estéticas e mediáticas de consumo.

Nesse mesmo horizonte, Lefebvre (1991) reforça que o espaço urbano é uma produção social, resultante de práticas, representações e apropriações que expressam modos de vida e relações de poder. Quando absorvida pela lógica do espetáculo, essa produção transforma o espaço vivido em espaço consumido —

território governado por imagens e padrões estéticos mais do que por relações sociais diretas.

Guy Debord aprofunda essa leitura ao afirmar que “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos” (DEBORD, 2013, p. 13). A cidade torna-se palco privilegiado dessa condição: a experiência direta é substituída por representações visuais, e o cotidiano se converte em fluxo incessante de imagens. Essa herança prepara o terreno para compreender como, nas cidades contemporâneas, o espetáculo se converte em política urbana e dispositivo de mercado.

2.2. Práticas cotidianas e enunciação urbana

A cidade é mais do que uma configuração de ruas e edifícios: é campo de forças simbólicas, texto em movimento. Lefebvre (1991) descreve o espaço urbano como linguagem coletiva produzida pelas práticas cotidianas. Cada muro, praça e fachada constitui forma de expressão social. A arte urbana, nesse sentido, não é apenas intervenção estética: é enunciação — discurso visual sobre o que a cidade é e sobre quem nela habita.

Marzadro (2013) acrescenta que a arte no espaço público opera como dispositivo de produção e reforço de identidades socioterritoriais, ao transformar o passante em público e reconfigurar a experiência estética do dia a dia. O espaço urbano deixa de ser mero cenário da vida social para tornar-se meio de criação simbólica, superfície onde se inscrevem disputas, narrativas e sensibilidades.

A modernidade tardia intensificou esse processo ao deslocar a arte para fora das instituições, expandindo-a para ruas, fachadas e praças. Nesse contexto, Zukin (1995) demonstra que as cidades passaram a mobilizar cultura e imagem como recursos estratégicos para produzir valor urbano, reorganizar territórios e projetar identidades coletivas. A arte assume, assim, dupla função: expressão estética e instrumento de diferenciação simbólica.

Miami constitui exemplo privilegiado dessa lógica. Cidade-mosaico, combina luxo e precariedade, litoral e capital, latinidade e glamour. Sua paisagem visual é marcada por contrastes, fluxos migratórios e transitoriedades, convertendo-a em

laboratório para observar as articulações contemporâneas entre arte e urbanidade. Desde a instalação da Art Basel Miami Beach, reforçou-se seu lugar no circuito institucional global; porém, as observações de campo mostram que a arte brasileira extrapola esse eixo: ela se inscreve em ruas, galerias independentes e iniciativas comunitárias, participando da vida cotidiana e compondo uma paisagem estética em contínua circulação.

Essa estetização relaciona-se ao que Harvey (2010, p. 45) descreve como “a urbanização como solução espacial da acumulação do capital”, por meio da qual o espaço se torna instrumento de valorização simbólica. Wynwood, antes bairro industrial, é paradigmático. O projeto Wynwood Walls transformou antigas fachadas em suportes para grafite e muralismo, impulsionando revalorização imobiliária. De acordo com o levantamento de campo, o bairro figura hoje entre os mais caros da cidade em valor de aluguel por metro quadrado.

A história de Wynwood reafirma a potência simbólica do espaço urbano e seu acolhimento de artistas emergentes. Uma característica recorrente observada nas obras é a ausência de títulos: nas placas, apenas o nome do artista é indicado. Esse detalhe desloca o foco do conteúdo para a assinatura, convertendo o visitante em consumidor de biografias. Assim, o bairro torna-se vitrine global, na qual a arte de rua é absorvida pela lógica do espetáculo.

Como observou Debord “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 14). Nessa perspectiva, os murais são incessantemente fotografados e compartilhados nas redes sociais, instaurando um ciclo de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2014, p. 27) que transforma o ato de ver em ato de consumo. Em última instância, Wynwood converte-se em experiência visual permanente: a estética substitui a contemplação e o olhar é convertido em mercadoria.

Zukin (2010) aprofunda essa dinâmica ao mostrar que a gentrificação opera como estratégia cultural de revalorização urbana. Leite (2015) complementa ao argumentar que políticas de revitalização, ao promoverem valorização simbólica, reproduzem desigualdades e transformam o espaço em mercadoria. Em Miami, o mesmo processo é visível: o circuito vibrante e cosmopolita que atrai turistas e

coleccionadores representa, para muitos moradores, deslocamento social e econômico.

A cidade do espetáculo também é cidade da saturação. Simmel identificava, no início do século XX, que “a atitude blasé resulta da estimulação intensificada da vida nervosa, que faz o indivíduo reagir com indiferença às diferenças de valor” (SIMMEL, 2005, p. 582). Essa apatia urbana, hoje amplificada pelo excesso de imagens, converge com o que Han (2018, p. 33) denomina “saturação perceptiva”: “já não se vê, apenas se consome o visível”. A experiência urbana transforma-se, assim, em coreografia de distrações.

Augé (1994) acrescenta outra camada ao definir os não lugares como espaços destituídos de identidade, relação e historicidade. A paisagem turística de Miami — aeroportos, avenidas, shopping centers, distritos de design — materializa esse conceito. São espaços transitórios de visibilidade global, em que o pertencimento é substituído pela performance visual do consumo.

Gagliardi (2020) sintetiza essa condição ao observar que a cidade contemporânea transforma-se em espetáculo sensorial, no qual o olhar é instigado a consumir imagens de modo contínuo. Brickell, o Design District e Vizcaya exemplificam essa teatralização: cada bairro encena uma estética específica — luxo, design, patrimônio — compondo um mosaico sensorial que reorganiza a percepção da cidade.

Canclini (2008) contribui ao destacar que a vida cotidiana é um dos principais espaços de experimentação estética nas sociedades contemporâneas. Em Miami, essa experimentação é coletiva e constante. Arte pública, fachadas coloridas, vitrines de vidro e fluxos turísticos transformam a cidade em laboratório de sensibilidades.

As sensibilidades urbanas discutidas por Fortuna (2002) e a experiência cotidiana analisada por Marzadro (2013) convergem, nesse contexto, com o espetáculo visual formulado por Debord (2003), com a dimensão estética da vida social explorada por Gagliardi (1997) e com a economia simbólica analisada por Zukin (1995, 2010) e Harvey (2010). O resultado é um território híbrido, no qual a estética se torna forma de vida e o consumo, experiência de mundo.

Essa perspectiva se amplia com Michel de Certeau (1998), que propõe compreender a cidade como texto coletivo escrito pelas ações ordinárias dos moradores. Caminhar é enunciar o espaço; transformar o cotidiano em narrativa invisível. A prática urbana — caminhar, olhar, interagir — torna-se gesto simultâneo de leitura e escrita. A arte pública intensifica essa dimensão narrativa: murais e intervenções convertem o espaço em discurso, e o olhar do transeunte em gesto interpretativo.

Para Certeau, a cidade é produzida menos pelas estratégias formais — planos, normas, geometrias — e mais pelas táticas silenciosas de quem a percorre: desviar, observar pelas margens, refazer trajetos. A cidade não é apenas aquilo que se vê do alto — ordenada, controlada —, mas aquilo que se vive ao nível do chão.

Aplicada à arte urbana, essa perspectiva desloca o foco da obra para a experiência. A fruição deixa de ser contemplativa e torna-se performativa: acontece no ritmo do corpo, nos encontros inesperados, nas pausas e desvios que aproximam sujeito, obra e cidade. Em Miami — onde a circulação visual é intensa e as obras brasileiras se distribuem por rotas turísticas e travessias cotidianas — a leitura certeuniana revela que é o caminhante, e não apenas o curador ou o planejador, quem produz o sentido final de cada intervenção. O espaço torna-se texto aberto, continuamente lido e reescrito pelas práticas ordinárias que o animam.

O indivíduo pós-moderno, ao consumir, não busca apenas o objeto, mas a performance de si — forma de afirmação estética e pertencimento simbólico. Esse deslocamento produz uma nova lógica de fruição: a arte passa a ser consumida como experiência e como cenário, transformando o espectador em protagonista. As cidades convertem-se em vitrines simbólicas, nas quais a experiência estética é indissociável do turismo e do espetáculo urbano. O visitante, ao registrar-se diante da obra, participa de um ritual de visibilidade que redefine o próprio significado de fruição cultural.

Essa herança do espetáculo — que nasce no urbanismo do século XIX, se expande nas práticas cotidianas e se intensifica na economia das imagens —

reconfigura o modo como a cidade é percebida e vivida. A experiência urbana passa a ser estruturada por visualidades que orientam o olhar e modulam a presença. É nesse horizonte ampliado — onde o consumo se torna performativo e o urbano se converte em palco — que se inscrevem os exemplos internacionais capazes de revelar como o espetáculo ultrapassa fronteiras e se torna linguagem global.

2.3. Exemplos internacionais e urbanismo global

A espetacularização urbana é uma linguagem que atravessa fronteiras. Das metrópoles norte-americanas às cidades europeias e latino-americanas, a arte contemporânea deixou de se integrar aos monumentos arquitetônicos para converter-se, ela própria, em monumento — não pela perenidade da matéria, mas pela potência simbólica da imagem. O que antes se erguia em pedra e bronze para celebrar o poder do Estado hoje se faz em tinta, luz e movimento para celebrar a visibilidade do sujeito global.

De acordo com David Harvey (2004), a cidade transforma-se em espetáculo quando o capital encontra na cultura o meio de sua valorização simbólica. Essa leitura ajuda a compreender uma mutação profunda: se no século XIX o urbanismo haussmanniano havia dado forma ao espetáculo da ordem — com seus bulevares, fachadas e monumentos —, nas cidades contemporâneas o espetáculo emerge da própria arte, que ocupa o espaço urbano e redefine sua monumentalidade.

Essa dinâmica atinge um ponto emblemático em Times Square, Nova York, onde outdoors luminosos e fluxos incessantes de imagens convertem o consumo visual em experiência coletiva. Como observa Sharon Zukin (1995), esse espaço é o “coração simbólico da cidade pós-moderna”, onde “o poder de definir a paisagem simbólica das cidades é o poder de definir quem pertence a elas”. A paisagem urbana torna-se, assim, palco e fronteira simbólica de pertencimento. O monumento não é mais a estátua ou o edifício, mas a imagem viva e mutável que recobre a cidade.

Em Las Vegas, o Fremont Street Experience e as fontes coreografadas do Bellagio condensam o que Mike Featherstone (1995) denomina “estetização do

cotidiano”, processo no qual a experiência urbana converte-se em espetáculo e o consumo se torna forma de sociabilidade. A cidade noturna transforma-se em palco luminoso, em que a noite é produto estético e o urbano, narrativa sensorial.

Em perspectiva histórica, Paris — berço do urbanismo moderno — oferece um contraponto revelador. Marshall Berman (1986) lembra que as ruas largas de Haussmann foram construídas não apenas para a circulação, mas para o espetáculo do próprio movimento humano. Ali nascem as primeiras coreografias da visibilidade: o olhar já era chamado à performance, ainda que sob a tutela monumental da arquitetura.

Em outra escala, Lisboa evidencia, com a requalificação do Chiado após o incêndio de 1988, a permanência da estética do espetáculo na cidade contemporânea: fachadas reconstruídas para a fruição, cafés convertidos em vitrines e o patrimônio transformado em mercadoria cultural.

Na América Latina, a monumentalidade desloca-se do edifício para o gesto. A Escadaria Selarón, no Rio de Janeiro, converte um beco em palco global; o mural Etnias, de Eduardo Kobra, monumentaliza a arte de rua e inscreve a estética popular no circuito internacional. Ambas reafirmam a força simbólica da criação popular como forma de projeção urbana.

Essa inversão marca a sensibilidade contemporânea. Giulio Carlo Argan (1998) sintetiza: “a arte de hoje não é para vender nem para comprar, mas para consumir — consumir logo, imediatamente”. A monumentalidade migra da permanência para a intensidade: reside no impacto instantâneo da imagem e na circulação frenética de registros.

A arte desprende-se da pedra e sustenta-se no ar, nas telas, nos muros, nas redes: monumento da sensibilidade volátil do presente. As políticas de estetização urbana, analisadas por Zukin (1995; 2010) e Yúdice (2006), mostram que a imagem tornou-se ativo central de produção de valor no espaço urbano.

O espetáculo, assim, é também política urbana — mecanismo de distinção e forma de governar o sensível. Debord (2003) já advertia que “toda a vida das sociedades [...] se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos”. O

urbano apenas leva essa condição ao limite: o espetáculo não está diante de nós, mas nos atravessa.

Miami sintetiza esse percurso: o que Paris planejou, Nova York iluminou e o Rio celebrou, Miami transformou em modelo econômico. Em Wynwood, a arte pública tornou-se motor de valorização imobiliária e produto turístico global. O mural substitui o monumento; o artista substitui o arquiteto; o olhar, antes contemplativo, converte-se em gesto performativo de pertencimento. O percurso internacional revela, assim, que o espetáculo urbano não é exceção, mas linguagem global: desloca monumentos, reorganiza sensibilidades e redefine a política das imagens nas cidades contemporâneas. Miami não apenas participa desse movimento — ela o intensifica. Ao absorver a monumentalidade da imagem e convertê-la em motor econômico, a cidade transforma o espetáculo em estrutura organizadora do território. É nesse ponto que se inscreve a próxima subseção, dedicada a examinar como essa lógica se materializa na paisagem miamense.

2.4. Miami e a lógica do espetáculo

Em Miami, a arte desempenha papel central na construção da estética espetacular que caracteriza a cidade. Wynwood, o Design District e Brickell exemplificam a transformação de antigas zonas industriais e comerciais em territórios de consumo simbólico. O caso de Wynwood é paradigmático: a revitalização do bairro ancorou-se nos murais de arte urbana, atraindo turistas, investidores e marcas internacionais. A espacialização da arte converteu o lugar em um circuito fotográfico global, no qual o gesto de olhar e registrar vale tanto quanto o de apreciar.

Figura 58 - Requalificação urbana com base cultural: Wynwood Walls



Fonte: CORREIO BRAZILIENSE. Bairros revitalizados atraem quem busca passeios não convencionais.

Durante a Art Basel 2015, o artista brasileiro Eduardo Kobra pintou os painéis de um quarteirão inteiro de Wynwood (Figura 66), criando obras monumentais que se tornaram ícones do bairro. A espetacularização de Wynwood resultou, contudo, em gentrificação e mercantilização da arte de rua, transformando-a em produto de consumo visual.

Figura 59 - Mural de Eduardo Kobra em Wynwood Walls, Miami



Fonte: BEYOND SQUARE FOOTAGE.

Se Wynwood encena o espetáculo pela lógica da arte urbana, Brickell o faz pela estética corporativa. Torres espelhadas, galerias privadas e esculturas monumentais configuram uma paisagem de luxo que projeta Miami como centro financeiro e estético global. Aqui, o consumo da arte coincide com o consumo do prestígio; o espaço urbano converte-se em vitrine do capital globalizado.

Como argumenta Harvey (2006), o espetáculo urbano não é apenas uma estética da visibilidade, mas expressão concreta da lógica de acumulação por despossessão: o capital reapropria valores simbólicos, reorganiza territórios e converte o espaço urbano em ativo financeiro. A transformação de Wynwood e Brickell exemplifica essa dinâmica, na qual arte, criatividade e paisagem visual operam como mecanismos de valorização imobiliária, deslocando moradores e convertendo práticas coletivas em distinção negociável.

Nessa chave, a leitura de Rancière (2005) torna-se fundamental: toda política da arte é, antes de tudo, política da visibilidade. A “partilha do sensível” define o que pode ser visto e sentido, delimitando fronteiras entre presença e apagamento. Em Miami, a disputa estética não é mera questão de gosto ou mercado, mas de ordenamento sensorial. Murais, fachadas e instalações reconfiguram percepções e distribuem lugares de fala. A arte brasileira, quando emerge nesse cenário, intervém nessa geometria da visibilidade, abrindo frestas para novas presenças.

Sob essa perspectiva, a estetização da cidade funciona também como narrativa de ocultação. O discurso da inovação urbana legitima processos que combinam beleza e expulsão, criatividade e desigualdade — um movimento que Miller e Yúdice (2002) identificam como forma contemporânea de governança cultural, em que a cultura é transformada em tecnologia administrativa que reorganiza desejos, percepções e expectativas.

O espetáculo, portanto, não é apenas efeito visual: é forma de poder. Ele orienta olhares, regula expectativas e modula a circulação do sensível. Ao mesmo tempo em que convida, exclui; enquanto encanta, disciplina. A cidade estetizada torna-se meio de gestão simbólica, no qual arte, mercado e planejamento convergem para produzir não apenas paisagens, mas modos de vida.

Essa leitura encontra ressonância na análise de Zukin (2000), para quem a paisagem urbana é mais que um panorama visual: trata-se de construção simbólica e política que expressa relações de poder, moldando a forma como o território é percebido e vivido. Em Miami, a paisagem cultural articulada à arte pública e ao turismo revela interesses econômicos e institucionais que convertem o urbano em palco de distinção e valorização de marca.

Nas cidades globais — especialmente nas multiculturalmente tensionadas como Miami — a multiplicidade de expressões culturais reforça a identidade urbana, oferecendo a imagem de uma cidade criativa, acolhedora e cosmopolita. Projetos de arte pública, intervenções cromáticas e equipamentos culturais promovidos por diferentes atores fortalecem esse imaginário e produzem sociabilidades estéticas que sustentam vínculos afetivos e identitários.

Essa dinâmica é sintetizada por Zukin (1995), em passagem seminal para compreender o papel da cultura nas estratégias de transformação urbana:

Yet culture is also a powerful means of controlling cities. As a source of images and memories, it symbolizes 'who belongs' in specific places. As a set of architectural themes, it plays a leading role in urban redevelopment strategies based on historic preservation or local 'heritage.' With the disappearance of local manufacturing industries and periodic crises in government and finance, culture is more and more the business of cities — the basis of their tourist attractions and their unique, competitive edge. The growth of cultural consumption (of art, food, fashion, music, tourism) and the industries that cater to it fuels the city's symbolic economy, its visible ability to produce both symbols and space. (ZUKIN, 1995, p. 1).

A autora mostra que, embora anime a vida urbana, o consumo cultural também reproduz formas de controle simbólico. A cultura converte-se em capital econômico, organizando patrimônio, imagem e paisagem como estratégias de competição global.

Em consonância com essa leitura, Leite (2007) observa que o espetáculo urbano frequentemente se ancora na patrimonialização do passado: espaços como Vizcaya encenam uma memória aristocrática convertida em produto turístico. Sanchez (2009) complementa ao mostrar como essa mediação cultural opera como ferramenta de gestão urbana, articulando cultura e planejamento na produção de paisagens competitivas.

Esses movimentos revelam uma fusão entre políticas urbanas e economias estéticas, aproximando-se da crítica de Harvey (1990; 2000) sobre a produção estética do espaço pelo capital. A forma urbana — suas imagens, paisagens e visualidades — torna-se instrumento de valorização econômica e de gestão simbólica. Miami funciona, assim, como museu expandido, um palimpsesto onde camadas históricas, turísticas e mercadológicas coexistem em tensão. A estética converte-se em mediação social, articulando consumo, visibilidade e pertencimento.

É nesse ponto que a análise teórica encontra o campo empírico. A partir das paisagens observadas em Miami e das dinâmicas culturais que as sustentam, o capítulo encaminha o olhar para as experiências concretas dos artistas brasileiros que habitam esse cenário global. Suas falas e trajetórias revelam como a arte urbana opera como linguagem de trânsito entre o individual e o coletivo, o local e

o global, a rua e a instituição — dinâmica aprofundada em A Arte em Trânsito: Leituras Sociológicas da Experiência Brasileira em Miami.

Figura 60 - Paineis de Carybé no Aeroporto Internacional de Miami



Fonte: MIAMI INTERNATIONAL AIRPORT. Site oficial do Miami International Airport – South Terminal.

Como observa Marc Augé (1994), aeroportos e shopping centers constituem não lugares, ambientes marcados pela circulação e pelo consumo, nos quais a permanência é destituída de identidade. Sob essa ótica, o mural de Carybé ressignifica o espaço ao retratar “Os Viajantes das Américas”, ativando a memória visual e produzindo uma narrativa continental que dialoga com a lógica global do espetáculo.

Em outra chave crítica, Fredric Jameson (1991) identifica na aceleração pós-moderna e na dispersão espacial das grandes metrópoles a produção de um hiperespaço que desorienta o sujeito urbano, dissolvendo referências de escala e profundidade. Baudrillard (1981) acrescenta que, na cidade hipervisual, “o real é continuamente substituído por simulacros”, fazendo da história uma superfície de imagens consumíveis. Miami encena exemplarmente essa condição: projeta uma estética globalizada que combina modernidade, espetáculo e mercado, ao mesmo tempo em que explicita o predomínio do capital sobre memória e experiência vivida.

Ao observar essa estética do excesso, torna-se possível compreender como os regimes de visibilidade moldam também a circulação da arte contemporânea. A cidade-espetáculo produz enquadramentos específicos de valor, reorienta expectativas públicas e redefine o lugar da arte nos circuitos globais. Autores como Yúdice (2004), Zukin (1995, 2010) e Harvey (2004) ajudam a perceber que a visibilidade urbana se transforma em ativo econômico: opera tanto como recurso cultural quanto como dispositivo de distinção.

Miami encena exemplarmente essa condição: projeta uma estética globalizada que combina modernidade, espetáculo e mercado, ao mesmo tempo em que evidencia o predomínio do capital sobre memória e experiência vivida.

2.5. A arte brasileira na sociedade do espetáculo

Nesse cenário, a arte brasileira que circula em Miami não se apresenta apenas como representação de um território, mas como linguagem que negocia escala global e referências locais. Seus murais, esculturas e intervenções participam de um regime em que autenticidade, mercado, memória e imaginação convivem em tensão. Miami oferece, assim, um terreno privilegiado para observar como sensibilidades periféricas se reinscrevem na economia simbólica contemporânea, convertendo gestos estéticos em mediadores culturais.

A partir desse quadro — no qual cidade, visibilidade e economia simbólica se entrelaçam — tornam-se inteligíveis as dinâmicas de circulação e recepção das produções brasileiras. Quando entram no circuito da cidade-espetáculo, essas obras passam a operar pelas mesmas lógicas de exposição, performatividade e consumo que estruturam Miami, dialogando com seus excessos, seus fluxos e seus modos de ver.

É nesse ponto que a análise se aproxima da forma como a arte brasileira é convocada a atuar na sociedade do espetáculo: entre a afirmação de identidades, a negociação de pertencimentos e a produção de emoções. A teatralidade do urbano, observada em Wynwood e Brickell, alcança também essas produções, que emergem como mediações simbólicas entre o local e o global. Sua presença evidencia uma ambiguidade estrutural: ao mesmo tempo em que conquista

visibilidade internacional, submete-se às dinâmicas de subordinação próprias das cidades-espetáculo.

Os impactos econômicos e a exclusão cultural aparecem como efeitos previsíveis da urbanização orientada pelo capital. A desigualdade de classe aprofunda-se quando a arte é convertida em produto de consumo turístico, deslocando-se de práticas culturais para mercadorias imaginadas. Mesmo situada em espaços públicos, a produção brasileira é majoritariamente fruída por visitantes, revelando um descompasso entre criação simbólica e recepção local.

A crítica já fora antevista por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947), para quem a fusão entre cultura e entretenimento esvazia o potencial crítico da obra, transformando-a em produto estandardizado e de fácil assimilação. Em Miami, tal lógica se manifesta na comercialização da estética tropical e na conversão de signos culturais em souvenirs globais — movimento que dialoga tanto com a reflexão de Walter Benjamin (2014) sobre a perda da aura na era da reprodutibilidade técnica quanto com a crítica de Guy Debord (2003) à espetacularização da vida social.

Nesse quadro, a leitura de Néstor García Canclini (2008) torna-se essencial: o consumo cultural nas sociedades globalizadas opera processos híbridos de circulação simbólica, enfraquecendo fronteiras entre alta cultura e cultura de massa. A arte brasileira em Miami se inscreve nesse terreno ambíguo, deslocando referências locais para linguagens globais e convertendo signos identitários nacionais em marcas internacionais de distinção.

É nesse contexto que artistas como Eduardo Kobra e Romero Britto transformaram suas obras em ícones globais — embora submetidos às exigências do mercado turístico. No Miami Children's Museum, a escultura monumental de Britto sintetiza o “espetáculo da alegria tropical”: estética reconhecível, reproduzível e comercializável, símbolo eloquente da transformação da arte em marca e da identidade em produto.

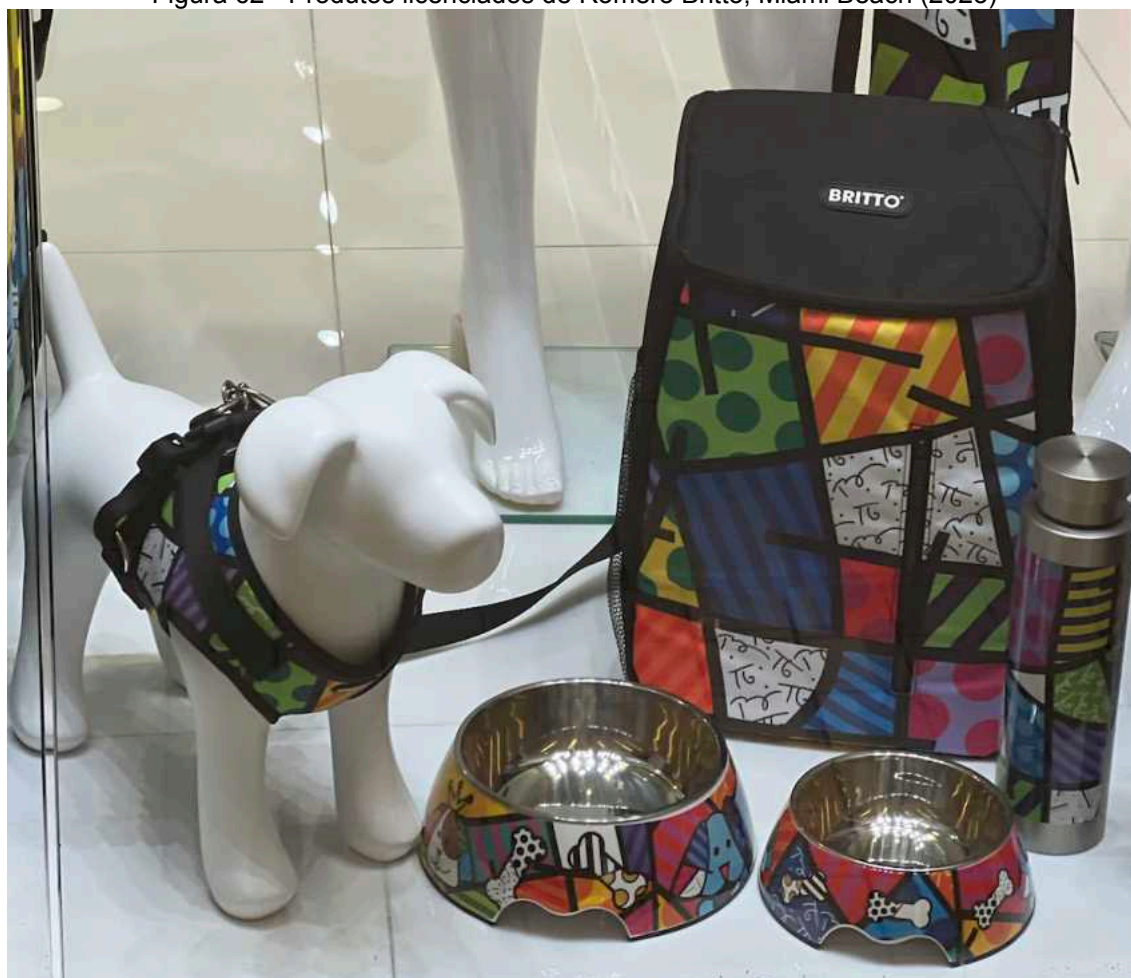
Figura 61 – Escultura Crianças, Romero Britto, MCM (2023)



Fonte: acervo do autor.

Essa mesma lógica se evidencia nas peças licenciadas de Britto, amplamente difundidas em Miami Beach e nos arredores de Wynwood. Sua linguagem visual converte-se em assinatura aplicada a objetos cotidianos — canecas, malas, chaveiros, esculturas de resina — marcando a transposição da estética para o campo da mercadoria acessível e global. À luz de Benjamin (2014), essa reprodutibilidade dissolve a aura e substitui a experiência estética singular pela circulação mercadológica de um estilo.

Figura 62 - Produtos licenciados de Romero Britto, Miami Beach (2023)



Fonte: acervo do autor.

Retomando Bourdieu (1996) e Zukin (2009), é possível afirmar que a visibilidade da arte brasileira em Miami traduz não apenas inserção simbólica, mas também subordinação estrutural aos regimes globais de consagração. No contexto de Wynwood, a produção brasileira torna-se engrenagem da cena multicultural, peça funcional na máquina do espetáculo urbano sem deter o motor simbólico. A multiculturalidade é celebrada, mas também instrumentalizada como marca — recurso estético da cidade global para compor um mosaico de diferenças que, ao fim, reafirma a lógica do mercado.

O fenômeno observado em campo confirma a leitura de Byung-Chul Han sobre a sociedade da exposição, na qual cada sujeito — ou cidade — converte-se em objeto de autopromoção. Como afirma o autor, “a sociedade da transparência é uma sociedade da exposição. O sujeito contemporâneo exhibe-se e se desnuda, transformando-se em mercadoria. A liberdade se converte em coerção para se

expor e se mostrar. O imperativo da transparência gera um sujeito que se auto explora ao exhibir-se” (HAN, 2017, p. 16-18).

Essa leitura se articula às contribuições de Pasquale Gagliardi, que define o espetáculo contemporâneo como sensorial e totalizante, mobilizando visão, som, tato e movimento para moldar emoções e comportamentos. Como observa o autor, “the aesthetic dimension of organizational and urban life mobilizes all senses [...] to shape behavior and emotion” e o ambiente projetado converte-se em dispositivo estético destinado a produzir afeto e pertencimento (GAGLIARDI, 2012, p. 311).

O urbano passa, assim, a operar como tecnologia sensível programada para gerar desejo e adesão — dinâmica que se insere no quadro mais amplo de estetização da vida social analisado por Lipovetsky e Serroy (2015), já discutido anteriormente. Não se trata aqui de retomar a definição, mas de reconhecer que essa lógica ajuda a compreender a intensificação das experiências visuais e emocionais no espaço da cidade.

Nesse contexto, o pertencimento assume forma espetacularizada: o sujeito sente-se parte da cidade menos pela participação direta e mais pela visibilidade. Habita o espaço como espectador, e sua relação com o urbano é mediada pela imagem compartilhada, pela estética da presença. Como advertiu Debord, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos” (DEBORD, 2003, p. 13).

Essa mediação imagética produz sensação de unificação, mas também inaugura nova forma de alienação: a contemplação passiva da própria visibilidade. O espetáculo urbano não se reduz à estética do olhar; é economia do desejo, modo de produção simbólica que transforma arte, arquitetura e sociabilidade em mercadorias afetivas.

Em síntese, a arte brasileira em Miami encena a própria condição pós-moderna do urbano global: move-se entre o simulacro e a experiência sensível, entre a autonomia simbólica e a mercantilização estética. Inserida na cidade-espetáculo, sua circulação se organiza por regimes de visibilidade que transformam o gesto artístico em marca e a diferença cultural em recurso competitivo. Nesse processo,

a arte deixa de representar a cidade para se confundir com ela, convertendo o cotidiano em imagem e a imagem em forma de existência.

Essa ambiguidade — entre potência expressiva e captura mercadológica — revela o ponto de inflexão que estrutura o fenômeno observado: a visibilidade que consagra também subordina; a circulação que amplia o alcance também reconfigura o sentido; o pertencimento que se afirma pela presença também se dissolve na lógica do espetáculo. É nesse cruzamento entre economia simbólica, sensibilidade urbana e consumo cultural que a arte brasileira negocia sua posição na cena global.

Esse quadro prepara o terreno para compreender a circulação das obras no interior dos fluxos transnacionais de valor e reconhecimento. A partir de Appadurai (1996), torna-se possível examinar como objetos, imagens e narrativas se deslocam entre diferentes regimes de sentido, convertendo-se em mercadorias simbólicas que condensam identidades, afetos e expectativas.

É nesse horizonte que se abre a seção seguinte, dedicada aos circuitos e fluxos da globalização cultural — espaço em que a arte brasileira disputa posições, institucionaliza presenças e reconfigura seus modos de aparecer no mundo.

3. Circuitos, Fluxos e Globalização Cultural

Pierre Bourdieu (1989) observa que o campo artístico é regido por lógicas específicas de distinção, nas quais o valor de uma obra depende não apenas de suas qualidades formais, mas também das relações de poder que estruturam sua consagração. No caso brasileiro, essa consagração opera simultaneamente dentro e fora das instituições: museus, galerias, bienais e exposições internacionais coexistem com formas de legitimidade que emergem das ruas, das feiras e dos circuitos alternativos.

A coexistência dessas diferentes escalas — do megaevento global à feira experimental — mostra que a arte contemporânea não circula mais em um único eixo centro-periferia, mas em múltiplos nós interconectados de legitimação e mediação simbólica. Cada feira constitui um microcosmo das forças globais que

regem o campo artístico: o capital econômico (galerias, patrocinadores, colecionadores), o capital cultural (críticos, curadores, instituições) e o capital simbólico (prestígio, reconhecimento, visibilidade).

Como afirma Bourdieu:

o campo artístico é um espaço de posições e de tomadas de posição, estruturado pela luta entre o princípio de autonomia e o princípio de heteronomia, entre os que produzem para os produtores e os que produzem para o mercado (BOURDIEU, 1996, p. 327).

Essa tensão estrutural entre autonomia e heteronomia redefine o modo como artistas e instituições se posicionam nos circuitos contemporâneos de circulação simbólica. As feiras, bienais e exposições internacionais transformam-se em arenas onde diferentes capitais se confrontam, estabelecendo hierarquias específicas de visibilidade e reconhecimento. Nesse cenário, os fluxos deixam de ser apenas deslocamentos materiais — tornam-se operações simbólicas que reconfiguram o valor das obras e os sentidos de pertencimento no campo artístico. É nesse ponto que a discussão sobre globalização cultural se torna incontornável: compreender os circuitos da arte hoje exige situá-los na trama maior dos fluxos culturais transnacionais e das novas formas de imaginação social que os sustentam.

3.1. Modernidade-mundo e globalização cultural

A globalização intensificou os efeitos da liquidez moderna, fazendo circular obras, artistas e significados em escalas antes inimagináveis. Appadurai (1996) descreve o mundo contemporâneo como um conjunto de paisagens culturais — ethnoscares, mediascapes, financescapes, technoscapes e ideoscapes — que se entrelaçam e produzem novas formas de imaginar a pertença. Essas paisagens constituem fluxos contínuos, nos quais objetos, pessoas e símbolos transitam, são recontextualizados e reinterpretados. Não operam de modo harmônico: configuram uma ordem cultural global “complexa, sobreposta e disjuntiva” (APPADURAI, 1996, p. 32).

A arte brasileira em Miami exemplifica com clareza essa dinâmica. As obras observadas — murais, esculturas, painéis, instalações — transitam simultaneamente por diferentes paisagens culturais.

- O ethnoscape manifesta-se nas trajetórias migrantes de artistas e públicos brasileiros residentes.
- O mediascape aparece na difusão digital, pela qual as imagens circulam globalmente antes mesmo da fruição presencial.
- O financescape atravessa galerias, feiras, patrocínios e fundações.
- O ideoscape emerge nas diplomacias culturais e nas narrativas institucionais de órgãos como o Consulado Brasileiro.

Por fim, o technoscape incide nas mediações tecnológicas que moldam a circulação das imagens — como os murais de Kobra replicados em tempo real em redes e plataformas turísticas.

Essas sobreposições configuram redes de fluxos que redefinem o sentido da obra: o gesto individual de criação converte-se em signo coletivo de uma cultura globalizada. Em Miami, a arte deixa de ser apenas “brasileira”: passa a compor um repertório visual cosmopolita. O espaço urbano torna-se território de trânsito simbólico, onde significados são continuamente negociados.

Lash e Urry esclarecem essa lógica ao propor a noção de “economia de signos e espaço”, segundo a qual o valor desloca-se do material para o simbólico e as cidades convertem-se em dispositivos de consumo estético. Para os autores, trata-se de um regime em que a circulação imagética estrutura a experiência social e redefine as formas de valoração urbana. Em Miami, tal concepção se materializa plenamente: a arte opera como mecanismo de mobilidade simbólica, conectando territórios e imaginários e convertendo o urbano em vitrine sensível do global.

Essa circulação não implica perda de identidade, mas reconfiguração. A arte brasileira imersa nas paisagens de Appadurai não representa apenas o Brasil — participa da cartografia estética global. Como observa Ortiz, a mundialização cultural não apaga diferenças, mas as reorganiza sob novas escalas de visibilidade, compondo uma “modernidade-mundo” na qual o local e o global se entrelaçam em modos inéditos de sensibilidade e leitura estética (ORTIZ, 2000).

Néstor García Canclini oferece um arcabouço central para compreender os cruzamentos culturais na globalização, ao conceber a hibridação como articulação entre tradições, mercados e tecnologias. No entanto, a experiência empírica observada em Miami sugere uma nuance importante: a hibridação não se manifesta necessariamente na forma das obras, mas na lógica de circulação que as envolve.

Os artistas analisados não recorrem, em sua maioria, a um repertório explícito de brasilidade ou mestiçagem estética. Suas produções operam em linguagens transnacionais — do muralismo pop ao grafismo poético, do design global às narrativas caribenhas ou pan-americanas. A singularidade brasileira, quando aparece, não se materializa como estilo, mas como trajetória: emerge nas histórias individuais, nos percursos migratórios, nas escolhas éticas e afetivas que atravessam suas obras.

Dessa forma, mais do que afirmar uma identidade híbrida no nível dos signos, a arte brasileira em Miami revela um hibridismo de circulação, em que obras, artistas e públicos se encontram em ecologias culturais transurbanas. A globalização da arte, nesse sentido, não dissolve identidades, mas as desloca: transforma o gesto artístico em mediação simbólica entre escalas, regimes de valor e imaginários. É nessa mobilidade — mais do que em uma suposta mestiçagem formal — que se configura sua inserção contemporânea no sistema global.

Compreender esse movimento exige retornar ao pano de fundo que marca a passagem do modernismo ao pós-modernismo — transformação que alterou não apenas a estética, mas também a sensibilidade urbana e as maneiras de experimentar o mundo.

Nesse horizonte, a modernidade-mundo revela-se menos como fusão cultural e mais como reorganização dos fluxos que sustentam a arte contemporânea. A circulação torna-se operador central de sentido, deslocando identidades e reinscrevendo obras em redes cosmopolitas de valor. É a partir dessa lógica de mobilidade simbólica que se abrem, na subseção seguinte, as discussões sobre os circuitos globais da arte e suas políticas de visibilidade.

3.2. Circuitos globais da arte e políticas de visibilidade

Na esteira dessa mobilidade global, emerge um outro plano decisivo da circulação artística: os circuitos internacionais de consagração. As feiras e exposições de arte contemporânea tornaram-se, nas últimas décadas, alguns dos principais dispositivos de consagração e circulação simbólica no campo global. Em Miami, a Art Basel Miami Beach, a Art Miami, a Aqua Art Miami e a Spectrum Miami compõem um ecossistema interligado que opera simultaneamente como arena de legitimação, mercado e espetáculo. Nessas plataformas, as fronteiras entre cultura, entretenimento e economia tornam-se porosas, confirmando a tensão estrutural entre autonomia artística e heteronomia econômica descrita por Bourdieu (1996).

Yúdice oferece uma chave interpretativa decisiva ao afirmar que “a cultura tornou-se um recurso” (YÚDICE, 2004, p. 25). Não apenas mercadoria, mas instrumento de desenvolvimento econômico, social e político. Nas feiras, esse “recurso” se materializa sobretudo como experiência: o público não compra apenas obras — consome atmosferas, narrativas e pertencimentos.

Zukin reforça essa perspectiva ao afirmar que a cultura “tornou-se o negócio das cidades” (ZUKIN, 1995, p. 1), transformando-se em base das suas atrações turísticas e de sua vantagem competitiva. Miami opera exemplarmente essa lógica: o circuito anual de feiras converte o território urbano em palco contínuo de arte e consumo estético, fazendo das visibilidades — e não necessariamente das obras — o principal ativo simbólico.

A Art Basel Miami Beach funciona como ápice desse sistema: vitrine global e símbolo da articulação entre urbanização, capital e estetização. Harvey sintetiza esse processo ao afirmar que “o capital deve perpetuamente criar um espaço físico adequado para si próprio” (HARVEY, 2006, p. 100), destruindo e reconstruindo territórios para sua absorção contínua. A cidade torna-se mercadoria; a cultura, engrenagem dessa mercantilização.

As feiras paralelas exercem, contudo, outra função essencial: ampliam o acesso e diversificam os circuitos de legitimidade. Constituem espaços para galerias emergentes, artistas independentes e produções de países periféricos, alargando

o espectro de visibilidade. Na lógica de Appadurai, essas plataformas compõem “paisagens culturais móveis” (APPADURAI, 1996, p. 33), blocos constituintes dos fluxos globais.

Lipovetsky e Serroy analisa esse fenômeno de estetização difusa (LIPOVETSKY; SERROY, 2015): as cidades transformam-se em experiências sensoriais contínuas. Nas feiras, essa estetização se intensifica — a cidade converte-se em exposição expandida, cenário, vitrine e conteúdo.

A política da visibilidade torna-se, assim, simultaneamente cultural e econômica:

- quem aparece, existe;
- quem circula, legitima-se.

Os circuitos globais funcionam como máquinas de visibilidade. Os valores de exposição substituem valores de uso; a experiência estética converte-se em capital.

Adorno e Horkheimer já antecipavam essa captura quando afirmavam que, no capitalismo tardio, “a diversão é o prolongamento do trabalho” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 139), reforçando a sujeição do indivíduo à lógica produtiva. Ainda assim, fissuras críticas persistem: brechas onde a arte — mesmo inserida na engrenagem do espetáculo — conserva poder de questionamento e reinvenção do olhar

3.3. Globalização cultural e hierarquias estéticas

A noção de cidade global elaborada por Sassen oferece base para compreender como circuitos transnacionais de capital, migração e cultura reorganizam o campo simbólico urbano. Miami reflete essa articulação: sua paisagem estética incorpora fluxos globais de circulação artística, investimentos estratégicos e práticas de consumo que conectam escalas diversas.

A Art Basel, com suas edições em Basileia, Miami e Hong Kong, materializa o sistema de fluxos descrito por Appadurai: um modelo replicado globalmente, que transforma a arte em linguagem comum e mercadoria transnacional.

Renato Ortiz aprofunda esse debate ao conceituar o “pluralismo hierarquizado”: a mundialização cultural não elimina assimetrias — reinscreve-as. A modernidade periférica latino-americana negocia visibilidades em um sistema que celebra a diferença ao mesmo tempo em que a subordina. A presença da arte brasileira nas feiras de Miami explicita essa dinâmica (ORTIZ, 2000, p. 1).

As feiras, ao condensarem fluxos, disputas e negociações simbólicas, evidenciam as hierarquias que atravessam a circulação global da arte. Esse cenário oferece o pano de fundo necessário para examinar outro aspecto central da experiência contemporânea: a articulação entre produção estética, consumo e valor cultural.

Reunidas, as três subseções deste bloco permitem compreender que a circulação contemporânea da arte opera em uma ecologia de fluxos marcada por disputas e assimetrias. A modernidade-mundo redefine não apenas o lugar da obra, mas também o papel da cidade, do artista, do público e dos processos de fruição. Nas paisagens globais descritas por Appadurai, a arte deixa de pertencer a um território fixo e passa a integrar redes cosmopolitas de mobilidade; nos circuitos de consagração, destaca-se a tensão entre autonomia e mercado que estrutura o campo artístico; nas hierarquias internacionais, revelam-se as fronteiras simbólicas que regulam quem vê, quem circula e quem é reconhecido.

Nesse conjunto, Miami emerge como um nó estratégico dessa economia global da visibilidade. Suas feiras, galerias e espaços públicos condensam a lógica da mundialização cultural analisada por Ortiz, na qual diferenças são celebradas como diversidade, mas incorporadas segundo padrões hierárquicos de valor. A arte brasileira, ao circular por esses ambientes, participa simultaneamente de possibilidades de expansão e de regimes de subordinação, inscrita em processos de mediação que deslocam seus sentidos e reconfiguram sua recepção.

Assim, a Seção 3 demonstra que a globalização cultural não constitui apenas um pano de fundo, mas um operador analítico decisivo: é ela que organiza a mobilidade das obras, as trajetórias dos artistas, os modos de aparição pública e as formas de fruição estética. É a partir dessa estrutura de fluxos e disputas que se torna possível compreender, nas seções seguintes, como a arte brasileira

negocia sua presença na cena global e de que maneira seus sentidos se reconfiguram no contato entre o local e o transnacional.

4. A arte como linguagem e mercadoria simbólica

A arte sempre ocupou um lugar singular na história das sociedades — entre o sensível e o racional, entre o gesto criador e o circuito da troca. Ela traduz modos de ver o mundo e, ao mesmo tempo, converte-se em objeto de desejo e distinção. No presente, esse duplo estatuto — linguagem e mercadoria — alcança uma intensidade inédita: o que antes pertencia ao domínio da contemplação passa a integrar a economia das imagens.

Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) observaram que, na modernidade, a indústria cultural dissolve a autonomia estética ao transformar a experiência artística em produto. A racionalidade econômica invade o campo do sensível, convertendo o prazer estético em consumo administrado. Para os autores, “tudo é feito de modo que se possa compreender sem pensar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128), revelando uma estética padronizada, ajustada à lógica do mercado. Assim, a cultura de massa, ao mesmo tempo em que democratiza o acesso, uniformiza a experiência e integra a arte ao regime da mercadoria.

A crítica formulada pela Escola de Frankfurt — especialmente em Adorno, Horkheimer e Habermas — desvela a razão instrumental que moldou a cultura de massa. A promessa de emancipação racional converte-se em controle e padronização estética, tornando a arte um dispositivo de administração sensorial.

Autores posteriores, como Fredric Jameson (1991) e David Harvey (1993), ampliam essa leitura ao descrever o pós-modernismo como uma “lógica cultural do capitalismo tardio”, na qual a estética substitui a ideologia e a inovação se torna mercadoria. Mike Featherstone (1997) acrescenta que o pós-moderno dissolve as fronteiras entre alta e baixa cultura, instaurando uma economia da imagem, do efêmero e da circulação incessante de signos.

Walter Benjamin (2014) já havia identificado, nas primeiras décadas do século XX, um deslocamento radical no estatuto da obra de arte: “O que se esvai na era da reprodutibilidade técnica é a aura da obra de arte” (BENJAMIN, 2014, p. 27). Essa perda, entretanto, não implica decadência, mas transformação: a arte deixa de ser objeto único e ritualístico e torna-se multiplicável, aproximando-se da vida cotidiana. Sua circulação, antes restrita ao museu ou ao templo, passa a se dar em vitrines, telas e superfícies diversas. O valor da obra, agora, depende menos de sua unicidade e mais de sua difusão. Essa observação de Benjamin ressoa intensamente no presente, quando o valor artístico é mensurado por sua visibilidade e pela capacidade de gerar circulação simbólica.

Essa transformação do valor estético — cada vez mais dependente da circulação, da visibilidade e da mobilização da atenção — encontra um complemento decisivo na sociologia do consumo cultural. Como lembra Bourdieu (2007), consumir cultura é também falar uma linguagem social: olhar, fotografar, colecionar e compartilhar são atos que sinalizam pertencimento. O gesto estético não é neutro; ele produz e reproduz posições sociais.

Featherstone (1995/1997) amplia essa ideia ao notar que, nas sociedades pós-modernas, a estética do consumo supera o valor do objeto — o importante é ter vivido a experiência. A obra deixa de ser fruição contemplativa para tornar-se parte de um repertório performativo de estilos de vida. Em Miami, essa lógica torna-se evidente no turismo cultural e nas feiras de arte, onde o gesto de ver e registrar frequentemente substitui o ato de colecionar. A experiência estética converte-se em narrativa visual, e o visitante participa do circuito artístico não pelo acúmulo de obras, mas pela circulação de imagens.

O artista Romero Britto encarna de modo exemplar essa transição. Suas imagens, coloridas e otimizadas para o olhar digital, multiplicam-se em escala industrial — esculturas, canecas, bolsas, perfumes, relógios (Figura 63). O valor da obra já não reside na originalidade do traço, mas na onipresença da marca. Britto transforma o próprio estilo em logotipo, dissolvendo a fronteira entre arte e produto. Como diria Benjamin, o valor ritual da obra cede lugar ao valor de exposição: o que importa é ser visto, reproduzido, compartilhado.

Figura 63 - Produtos licenciados de Romero Britto, Miami Beach (2023).



Fonte: Acervo do autor.

Giulio Carlo Argan (1998) anteviu esse deslocamento ao afirmar que “a obra de arte moderna já não é um objeto de contemplação, mas um objeto de uso” (ARGAN, 1998, p. 221). A arte passa a integrar o cotidiano, atravessando moda, publicidade e design, e o artista assume funções ampliadas: torna-se empreendedor, gestor de sua própria visibilidade e curador da circulação de sua obra. A experiência estética, mediada por plataformas, contratos e patrocínios, converte-se em valor na medida em que se torna visível, compartilhável e capaz de atrair atenção.

Essa lógica é aprofundada por Lipovetsky e Serroy (2015), para quem, no capitalismo artista, “a estética se tornou uma força produtiva de primeira ordem” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 16). Nesse regime, a arte opera simultaneamente como recurso econômico e simbólico: organiza marcas, legitima estilos de vida e transforma sensibilidades em ativos financeiros. O mural de Eduardo Kobra em Miami exemplifica esse novo pacto entre criação e mercado. Suas obras, frequentemente apoiadas por instituições culturais e empresas, combinam monumentalidade, diversidade temática e forte impacto visual —

atributos que favorecem sua circulação global e as tornam particularmente adequadas a uma economia urbana orientada pelo consumo de experiências.

Figura 64 - Mural de Eduardo Kobra em Wynwood, Miami (2011).



Fonte: TO PENSANDO EM VIAJAR. Brasileiros no Wynwood: conheça a arte e os artistas brasileiros em Miami.

A disponibilidade cultural intensa encontrada em Miami aponta sinais de massificação e mercantilização da cultura, em que a arte é utilizada com fins econômicos e consumida quase automaticamente pelos que transitam pela cidade. Argan (1998) descreve essa condição com precisão:

Não é para vender, nem para comprar, a arte de hoje, mas sim para consumir, aliás para consumir logo, imediatamente. É proibido embrulhá-la e levá-la para casa (...). Talvez não seja nem para consumir de imediato, porque já é dada como algo consumido, que já entrou em circulação em nosso organismo. (ARGAN, 1998, p. 221)

A arte moderna, portanto, segundo Argan, perde o caráter de provocação e passa a operar como fluxo visual, reconhecível e superficial — uma “notícia” estética que o espectador consome sem demora. Kobra não é exceção: sua obra se move com fluidez nesse regime de circulação acelerada.

O bairro de Wynwood, em Miami, transformou a arte de rua em vitrine internacional. O que nasceu como prática marginal tornou-se rota turística e plataforma de investimento. Como observa Zukin (1995), a cultura é frequentemente usada como instrumento de revalorização urbana — e Wynwood

é sua versão mais explícita. Os muros são galerias a céu aberto, mas também outdoors de uma economia criativa que vende autenticidade enquanto desloca comunidades. A crítica de Adorno e Horkheimer à indústria cultural ecoa aqui: a arte é consumida como experiência, mas integrada à lógica do capital urbano.

O depoimento do artista Lelin Alves, entrevistado em campo, reforça essa contradição. Ao descrever Wynwood como “uma vitrine para o turista”, o artista reconhece que a visibilidade conquistada cobra seu preço — o da adaptação às demandas do olhar global. A arte de rua, domesticada pela economia da imagem, torna-se cenário e mercadoria, mantendo apenas o vestígio de sua rebeldia original.

Em outra direção simbólica, longe da estética veloz do consumo turístico, as obras institucionais reafirmam a arte como permanência. O painel cerâmico de Francisco Brennand, instalado na fachada do edifício da Bacardi em Miami (Figura 65) — e não em Wynwood ou em circuitos de arte pública — representa exatamente isso: permanência, peso e tradição. Trata-se de uma obra corporativa e arquitetônica, com vocação moderna e monumental, que confere distinção ao espaço sem participar das dinâmicas do muralismo urbano.

Lefebvre (2008) lembra que “o espaço é produto e também produtor de relações sociais” (LEFEBVRE, 2008, p. 174). O prédio da Bacardi é justamente essa síntese: memória corporativa e poder institucional, arte e arquitetura articulados na construção de um marco urbano que opera fora da lógica da circulação veloz — e, por isso mesmo, tensiona os regimes estéticos contemporâneos observados em Miami.

Figura 65 - Painel de Francisco Brennand no Bacardi Building, Miami.



Fonte: Acervo do autor.

Entre as expressões que compõem o panorama artístico de Miami, os painéis históricos de Carybé, hoje instalados no Aeroporto Internacional da cidade, oferecem um contraponto revelador. Criados originalmente para o terminal da Pan American Airlines, em Nova York, e transferidos após sua demolição, os painéis retratam expedições e figuras das Américas, compondo um imaginário de travessia e circulação que dialoga com o próprio perfil migrante da cidade. Sua presença, coexistindo com as intervenções efêmeras de artistas contemporâneos, sintetiza uma das tensões centrais discutidas nesta tese: a convivência entre a permanência da arte institucional e a transitoriedade das manifestações urbanas.

Essa justaposição, observada empiricamente em Miami, expressa o que Featherstone (1997) denomina “economia estética da experiência”, na qual o olhar urbano transita entre o histórico e o instantâneo, entre o monumento e o muro.

Como analisa Edson Farias (2005), determinadas práticas culturais — sobretudo as associadas à tradição — são reconfiguradas quando ingressam nos circuitos do entretenimento e do mercado cultural, convertendo-se em bens simbólicos ajustados às expectativas do consumo. Nesse processo, certos elementos de “autenticidade” passam a operar como recursos estratégicos, mobilizados em função das demandas de públicos ampliados.

A leitura proposta por Farias não deve ser transposta mecanicamente para o caso de Miami, mas ilumina dinâmicas observáveis no campo: certas obras ganham valor justamente por sua capacidade de circular, de compor cenas urbanas reconhecíveis e de oferecer ao olhar global um repertório familiarizado. Trata-se menos de exportar identidades do que de participar de um regime contemporâneo de circulação cultural, no qual imagens — históricas ou efêmeras — disputam sentidos em territórios urbanos marcados pela mobilidade e pelo consumo.

Os artistas investigados — Kobra, Brennand, Carybé, Senna, Lelin Alves e Britto — tratam de questões amplas, ligadas à história, à natureza, à convivência humana e à memória coletiva, sem recorrer a signos nacionais como recurso de distinção. Em entrevistas, afirmaram que, se algo de “brasileiro” subsiste, ocorre de forma não intencional, como um eco de origem, e não como marca identitária.

Desse modo, os resultados empíricos relativizam a hipótese de uma “autenticidade tropical” valorizada pelo mercado. O que chama a atenção é antes um deslocamento simbólico da arte brasileira, que se integra ao fluxo global sem depender da tradução de suas matrizes culturais. A singularidade desses artistas não reside na reprodução de um imaginário nacional, mas na capacidade de se moverem entre linguagens e contextos, participando de uma estética transnacional que dissolve fronteiras entre o local e o global.

Lyotard descreve a sensibilidade pós-moderna como “incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2009, p. 24). A arte já não busca totalidade, mas se satisfaz em fragmentos, misturas e paradoxos. É nesse ponto que reside sua força contemporânea: a capacidade de se infiltrar nas formas do capital sem desaparecer nelas. Jameson chama essa condição de “a lógica cultural do capitalismo tardio” (JAMESON, 1991, p. 16) — uma época em que a arte não

apenas representa o mundo, mas o integra. A circulação global da arte brasileira é um dos sintomas desse tempo: suas imagens viajam, suas referências se misturam, e o artista torna-se mediador entre culturas e economias simbólicas.

A arte nunca esteve completamente à margem da economia, mas a modernidade — e sobretudo a pós-modernidade — transformou o modo como o valor artístico é percebido e consumido. O olhar do público, antes voltado à fruição estética, passou a ser mediado por signos de status, prestígio e pertencimento social. A partir desse deslocamento, o ato de consumir arte tornou-se parte de uma gramática social mais ampla, onde distinção e visibilidade se entrelaçam.

Pierre Bourdieu (1984) foi quem formulou de maneira mais precisa essa relação entre consumo cultural e hierarquia social. Em *A distinção*, observa que o gosto estético é, antes de tudo, uma construção social: “o gosto classifica, e classifica aquele que classifica. Os gostos são, antes de mais nada, manifestações práticas de uma posição social e de uma trajetória” (BOURDIEU, 1984, p. 56). O consumo de obras de arte, portanto, não é neutro nem puramente individual; ele reproduz e legitima diferenças simbólicas entre grupos. Cada escolha estética carrega o peso de uma educação do olhar, de um *habitus* cultivado em meio a estruturas de poder.

Mais tarde, em *As regras da arte*, o mesmo autor aprofunda essa análise ao afirmar que o campo artístico é organizado por lutas simbólicas em torno da legitimidade cultural: “o valor das obras depende tanto das relações de força no campo quanto da crença coletiva na sua legitimidade” (BOURDIEU, 1996, p. 228). O reconhecimento artístico, portanto, não está apenas na obra, mas no sistema de mediações — museus, críticos, galerias — que atribuem e consagram valor simbólico.

Essa perspectiva ajuda a compreender o modo como, nas sociedades contemporâneas, o consumo da arte se converteu em forma de distinção simbólica e de autopromoção estética. Nas palavras de Mike Featherstone, vivemos uma era em que “a cultura se torna um espetáculo, e o consumo é cada vez mais direcionado à construção da imagem e do estilo de vida” (FEATHERSTONE, 1995, p. 45).

Giulio Carlo Argan (1998) percebeu com precisão o modo como a arte moderna foi incorporada à lógica do consumo imediato. Nessa observação, Argan antecipa a condição contemporânea da arte como produto efêmero e reproduzível — algo que já nasce destinado à circulação e à exposição.

Ao combinar as contribuições de Bourdieu, Featherstone e Argan, torna-se evidente que o consumo da arte contemporânea transcende o mercado de objetos e adentra o domínio das experiências. O espectador é, ao mesmo tempo, consumidor e imagem; o ato de olhar é também ato de se mostrar. A arte torna-se mediadora entre o simbólico e o econômico, o sensível e o social.

É nessa ambiguidade — entre distinção e massificação, entre crítica e espetáculo — que se inscreve o consumo da arte nas cidades globais. O espaço urbano transforma-se em passarela estética, e o consumo cultural converte-se em modo de habitar simbolicamente o mundo.

Em meio a esse jogo de sedução e velocidade, a arte ainda fala. Continua sendo linguagem — capaz de traduzir contradições e dar forma ao indizível — e, ao mesmo tempo, mercadoria, submetida às trocas, performances e fluxos do mercado global. A sobrevivência do gesto artístico talvez resida justamente nesse paradoxo: no que escapa à mercantilização e permanece como experiência sensível, ainda singular aos olhos do observador.

Reunindo o percurso desta seção, torna-se possível reconhecer que a arte contemporânea opera hoje em um regime híbrido, no qual cidade, artista, público e fruição se entrelaçam em circuitos de visibilidade e consumo. A cidade converte-se em superfície estética; o artista torna-se gestor de sua própria circulação; o público assume papel performativo no ato de ver; e a fruição transforma-se em prática social mediada por imagens. Esse conjunto de deslocamentos redefine o valor estético, agora marcado menos pela autonomia da obra e mais pela sua capacidade de circular e mobilizar atenção.

É precisamente nessa tensão — entre experiência e mercadoria, entre gesto singular e lógica de mercado — que se abre a discussão seguinte, dedicada a compreender como cultura, urbanidade e indústria cultural conformaram os modos contemporâneos de perceber, consumir e significar a arte.

5. Cultura, modernidade e indústria cultural

A modernidade inaugurou uma nova sensibilidade urbana, marcada pela aceleração dos ritmos, pela multiplicação dos estímulos e pela transformação do olhar em dispositivo de sobrevivência. Georg Simmel (1903), em seu ensaio clássico “A metrópole e a vida mental”, descreve a atitude blasé como resposta psíquica à saturação sensorial da cidade: uma indiferença calculada, voltada a proteger o indivíduo diante do excesso. Essa condição define um modo de perceber o mundo em que o olhar se torna simultaneamente vigilante e distanciado, antecipando a lógica de consumo visual que estruturaria, mais tarde, a experiência estética contemporânea.

Walter Benjamin aprofunda essa inflexão ao interpretar a cidade moderna como espaço do choque e da fragmentação. O flâneur — figura que recolhe rastros, lampejos e aparições fugidias — traduz um modo de ver que já não se orienta pela continuidade, mas pela interrupção, pela sucessão rápida de imagens que mal se sedimentam. A modernidade, assim, não é apenas um período histórico, mas uma forma específica de experiência sensível: descontínua, móvel, exposta a uma economia crescente de estímulos.

Essa transformação da percepção prepara o terreno para compreender como, ao longo do século XX, cultura, racionalidade e estética passam a compor um mesmo regime de produção social de sentido. A passagem do modernismo ao pós-modernismo, marcada pela estetização da vida cotidiana, pela circulação acelerada de signos e pela mercantilização das experiências, reconfigurou a relação entre arte, público e cidade. É nesse movimento — em que a cultura se converte em recurso, a visibilidade em valor e o urbano em narrativa sensível — que se inscrevem as discussões desenvolvidas nas subseções seguintes.

5.1. Modernidade, pós-modernidade e a formação da sensibilidade contemporânea

A modernidade introduziu uma nova sensibilidade urbana, marcada pela aceleração dos ritmos e pela intensificação dos estímulos. Georg Simmel (1903),

em seu ensaio “A metrópole e a vida mental”, descreve a atitude blasé como resposta psíquica do indivíduo diante do excesso sensorial e da racionalização da vida moderna. O sujeito blasé, anestesiado pela abundância de impressões, adota uma postura de indiferença seletiva — forma de autoproteção frente à sobrecarga da cidade. Essa atitude inaugura a sensibilidade moderna, em que o olhar se torna simultaneamente saturado e distanciado, antecipando a lógica de consumo visual e emocional que caracteriza a experiência urbana contemporânea.

Na leitura de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), esse ambiente de estímulos e aceleração corresponde a um cenário em que a estética assume função estruturante na vida social. Criatividade, design e entretenimento deixam de ocupar posições periféricas e passam a organizar práticas, economias e formas de comunicação. Nesse horizonte expandido do sensível, as fronteiras entre arte, publicidade e lazer se diluem, e o artista passa a operar como produtor simbólico, enquanto o público se converte em consumidor de experiências — fragmentadas, voláteis e intensamente visuais.

Walter Benjamin aprofunda essa compreensão da experiência moderna. Para o autor, a cidade produz uma estética marcada pelo choque, pela interrupção e pela sucessão de estímulos que se sobrepõem antes mesmo de se fixarem no olhar. O flâneur — figura que percorre a metrópole recolhendo rastros, imagens fugidias e aparições momentâneas — encarna essa percepção fragmentária. A modernidade, assim, não é apenas um período histórico, mas uma forma específica de ver: descontínua, acelerada e saturada. Em contextos urbanos intensificados pela circulação visual — como ocorre em Miami — essa lógica se adensa. O olhar não contempla; captura. Não fixa; transita. A estética moderna aparece como intervalo, lampejo, fulguração.

O modernismo, como analisa Marshall Berman (1986), exprime a experiência paradoxal de viver em um tempo que promete criação e destruição simultâneas. Em sua formulação célebre:

Ser moderno é encontrar-nos em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, transformação de nós mesmos e do mundo — e, ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. (BERMAN, 1986, p. 15)

A modernidade é, portanto, promessa e vertigem: um movimento em que o sujeito oscila entre o impulso criador e o desconcerto provocado pela aceleração histórica. Dessa tensão brotam as metrópoles contemporâneas — espaços de simultaneidade, ruído e incerteza — que dariam forma, mais tarde, à sensibilidade pós-moderna.

David Harvey (1993), ao examinar esse deslocamento, interpreta a emergência do pós-modernismo como resposta ao esgotamento das narrativas universalistas do projeto moderno. Em *A condição pós-moderna*, o autor mostra como a promessa de progresso contínuo e racionalidade linear se fragmenta, abrindo espaço para a convivência de múltiplas temporalidades. A cidade deixa de se apresentar como cenário de planejamento ordenado para constituir-se como mosaico de fluxos, signos e consumos — paisagem em que imagem, circulação e efemeridade passam a configurar a experiência urbana e a moldar a vida coletiva.

A esse quadro soma-se o diagnóstico de Jean-François Lyotard (2009) sobre o fim das metanarrativas. Para o autor, a pós-modernidade instaura uma incredulidade diante das grandes histórias legitimadoras, deslocando o conhecimento para práticas situadas, parciais e heterogêneas.

Ao transferir a condição pós-moderna para o campo da arte, Lyotard (1986) identifica um deslocamento da estética da representação para a estética da sensação: a obra deixa de traduzir uma verdade universal e passa a provocar experiências singulares de fruição. O artista não explica o mundo — o fragmenta, o faz sentir. Tanto o saber quanto a arte reorganizam-se em torno da diferença e da pluralidade, privilegiando experiências sensíveis e fragmentadas como matriz de compreensão do mundo contemporâneo.

No campo cultural, Mike Featherstone (1997) observa que o pós-modernismo desfaz as fronteiras que separavam arte, cotidiano e consumo. A cultura deixa de ser privilégio das elites e passa a circular como mercadoria simbólica, elemento de distinção e estilo. Segundo o autor: “Na cultura pós-moderna, a ênfase desloca-se da produção para o consumo, e a cultura torna-se parte da lógica de mercado, em que estilos, imagens e experiências são continuamente reciclados e vendidos como novidades.” (FEATHERSTONE, 1997, p. 65). A cultura converte-

se, assim, em matéria de circulação incessante, apropriada e reapropriada pelos fluxos do capitalismo cultural, adquirindo valor tanto pelo que representa quanto pela forma como pode ser consumida.

Fredric Jameson aprofunda essa leitura ao examinar a dissolução das fronteiras entre arte erudita e cultura de massa. Em seu ensaio de 1985, identifica o pós-modernismo como regime estético do simulacro, no qual a criação se apresenta como recomposição — gesto que antecipa a estetização das cidades e a mercantilização da experiência. Já em *A lógica cultural do capitalismo tardio* (1991), sintetiza de modo decisivo: “O pós-modernismo é o domínio do simulacro, em que o novo não passa de uma combinação e recombinação de formas já existentes” (JAMESON, 1991, p. 31). A originalidade cede lugar à citação, e a experiência estética converte-se em consumo imagético.

Zygmunt Bauman (2001) acrescenta que, na modernidade líquida, o consumo cultural torna-se mecanismo de pertença provisória. Em vez de oferecer ancoragens identitárias duradouras, a cultura contemporânea opera como sucessão de desejos, expectativas e descartes. Consumimos para integrar-nos — e deixamos de pertencer quando o desejo se esgota. A arte participa dessa volatilidade: transforma-se em mercadoria afetiva, promessa breve de sentido em um mundo instável.

Dessa perspectiva, a passagem do modernismo ao pós-modernismo não configura ruptura abrupta, mas continuidade tensionada. O ideal moderno de progresso persiste, embora esvaziado de garantias; a arte mantém sua força inventiva, mas agora submetida às lógicas de mercado, visibilidade e espetáculo. Esse deslocamento altera profundamente as formas de produção e fruição estética nas metrópoles globais. O espaço urbano — concebido no projeto moderno como cenário de civilidade e ordem — converte-se em superfície de signos, imagens e performances. O sujeito, antes movido pelo ímpeto de transformar o mundo, passa a experimentá-lo como imagem: fragmento, recorte, acontecimento efêmero.

A modernidade alterou de modo profundo as formas de perceber e experimentar o mundo. O tempo e o espaço, antes organizados por ritmos previsíveis, tornaram-

se fluidos; as identidades, outrora associadas a territórios e tradições, tornaram-se móveis e negociadas. Bauman (1999) observa que a modernidade é aventura inconclusa, marcada por transformações que dissolvem certezas e produzem busca incessante por sentido.

A cultura emerge como um dos principais mediadores dessa experiência. Ela traduz, simboliza e reordena o que a modernidade fragmenta. Para Giddens (1991, p. 20), “a modernidade é inerentemente reflexiva; examina e reforma constantemente as práticas sociais à luz das informações que recebe sobre essas mesmas práticas”. Essa reflexividade alcança a arte e as formas simbólicas, que passam a representar não apenas o mundo, mas também a instabilidade das relações sociais que as sustentam.

No campo artístico, essa condição se manifesta em linguagens que transitam entre o local e o global, entre a tradição e o consumo. Os artistas brasileiros analisados nesta pesquisa — Kobra, Brennand, Britto, Lelin Alves e Carybé — materializam esse movimento. Suas obras não se restringem a narrar um país ou uma identidade, mas participam de debates universais: preservação ambiental, diversidade cultural, memória e convivência. São expressões da modernidade estética que Bauman (2001) descreve como “líquida”, marcada pela fluidez das formas sociais e pela constante transformação dos vínculos e identidades.

Em Miami, cidade construída sobre fluxos — de pessoas, de capitais e de imagens —, essa condição ganha forma concreta. Murais efêmeros, instalações temporárias e obras institucionais revelam como a cultura se faz e se desfaz em ritmos acelerados, ajustando-se ao olhar do público global. Essa dinâmica, que articula globalização, estetização e consumo, prepara o terreno para compreender a ligação entre modernidade, racionalidade e indústria cultural.

A formação da sensibilidade contemporânea resulta desse longo processo de transformação que atravessa a modernidade e se adensa na pós-modernidade. Da atitude blasé de Simmel ao flâneur de Benjamin, da ambivalência histórica de Berman às temporalidades fragmentadas de Harvey e Lyotard, delineia-se um campo perceptivo marcado pela aceleração, pelo choque e pela instabilidade dos vínculos. Ao dissolver fronteiras entre arte, cotidiano e mercado, o pós-

modernismo descrito por Featherstone e Jameson amplia esse regime sensorial e inaugura uma estética fundada na circulação de signos e na recombinação incessante das formas. A modernidade líquida de Bauman e a reflexividade apontada por Giddens completam esse quadro, revelando um sujeito que se move entre fluxos, imagens e pertencas provisórias. Essa sensibilidade — simultaneamente expandida, saturada e volátil — constitui o pano de fundo sobre o qual se desenvolverão, na subseção seguinte, as dinâmicas da indústria cultural e da racionalidade estética da modernidade, responsáveis por converter a experiência estética em produto, gestão e dispositivo de consumo.

Essa sensibilidade expandida — marcada pela aceleração, pela fragmentação e pela circulação incessante de signos — não permanece apenas como condição histórica: ela se converte em terreno fértil para a constituição de novos regimes de produção e consumo estético. À medida que o olhar moderno se torna dispositivo central de experiência, a cultura passa a ser administrada, reproduzida e difundida segundo lógicas que articulam racionalidade, técnica e mercado. É justamente nesse ponto que a modernidade estética encontra a indústria cultural: um sistema que organiza percepções, padroniza emoções e transforma a arte em produto. É essa articulação — entre sensibilidade e racionalidade, entre experiência e administração — que orienta a análise desenvolvida na subseção seguinte.

5.2. Indústria cultural e racionalidade estética da modernidade

A modernidade produziu não apenas novas formas de organização econômica e social, mas também um modo específico de administração da sensibilidade. É nesse contexto que Adorno e Horkheimer (1985) situam o conceito de indústria cultural ao analisar como, no capitalismo avançado, a cultura deixa de operar como campo de expressão autônoma e passa a integrar o regime da mercadoria. A racionalidade técnica — orientada pela eficiência, pela previsibilidade e pela reprodução — invade o domínio estético, convertendo obras, narrativas e afetos em produtos destinados ao consumo. O que parecia obra singular transforma-se em fórmula; o gesto criador, em rotina industrial. Daí a contundência dos autores ao afirmarem que a cultura, ao se confundir com a propaganda de si mesma, adquire um caráter mercantil que sustenta sua pretensão de universalidade.

A crítica de Adorno e Horkheimer antecipa transformações que se amplificariam ao longo do século XX. Se, na primeira metade do século, a indústria cultural se apoiava sobretudo na padronização e no controle dos comportamentos de massa, no contexto contemporâneo ela opera por saturação: o fluxo incessante de signos, imagens e estímulos substitui o silêncio crítico e reorganiza o modo como o sujeito percebe o mundo. A passividade já não decorre apenas da repetição, mas da velocidade — do excesso que impede a reflexão e transforma a experiência estética em atualização constante.

Fredric Jameson (1991) expande essa leitura ao caracterizar o pós-modernismo como a “lógica cultural do capitalismo tardio”, regime no qual a distinção entre arte e mercadoria se desfaz. A criação estética aparece como recombinação de formas prévias, e o simulacro substitui a profundidade. A cultura opera como superfície estilística continuamente reciclada, e não mais como campo de interpretação. A estetização não é ornamento: torna-se linguagem do capital.

David Harvey (1993) contribui para esse diagnóstico ao sugerir que a acumulação flexível reconfigura as condições de produção cultural. A compressão do tempo e do espaço — marcas da economia global — submete a cultura às dinâmicas de circulação acelerada e às exigências da diferenciação contínua. A estética converte-se, assim, em vetor de valorização econômica: imagens, atmosferas e experiências passam a integrar a lógica da competitividade urbana e da produção de valor.

No mesmo horizonte interpretativo, Lipovetsky e Serroy (2015) observam que a expansão da racionalidade estética transforma criatividade, design e entretenimento em eixos estruturantes da economia contemporânea. A sensibilidade converte-se em capital; o olhar, em recurso explorável. Cultura e mercado deixam de constituir esferas separadas e passam a operar de forma entrelaçada na produção de desejos, estilos e identidades — movimento que os autores situam no contexto mais amplo da estetização da vida social.

Walter Benjamin (2014), ao analisar a reprodutibilidade técnica, antecipa esse deslocamento ao observar que o valor ritual da obra se dissolve diante do “valor de exposição”. A arte deixa de ser definida por sua singularidade aurática e passa

a ser caracterizada por sua capacidade de circular, ser vista, compartilhada. A visibilidade torna-se medida de prestígio; a circulação, parâmetro de valor. Embora Benjamin reconheça as perdas envolvidas nesse processo, aponta também sua potência democratizadora: a imagem reproduzível multiplica acessos e produz novos modos de percepção política.

Featherstone (1997) acrescenta que a cultura pós-moderna radicaliza essa lógica ao transformar o cotidiano em sistema de signos permanentemente disponível ao consumo. O valor simbólico sobrepõe-se ao valor de uso; objetos, práticas e imagens tornam-se portadores de distinção. A estetização da vida cotidiana, amplificada pelas mídias digitais e pelas indústrias do entretenimento, intensifica a fusão entre cultura e mercado, preparando o terreno para a emergência de cidades concebidas como vitrines sensoriais.

Em síntese, a racionalidade estética da modernidade ultrapassa a esfera da produção cultural: ela administra percepções, orienta afetos e regula expectativas. A indústria cultural opera como dispositivo de gestão do sensível, convertendo o urbano em superfície privilegiada para a produção, circulação e mercantilização da experiência estética.

Se a indústria cultural revela como a estética se integra ao funcionamento do capitalismo tardio, é no espaço urbano que essa lógica se materializa de modo mais visível. A cidade torna-se dispositivo sensível: lugar onde imagens, signos e performances organizam formas de vida e modos de pertencimento. É esse deslocamento — da indústria cultural para a experiência urbana — que orienta a subseção seguinte.

5.3. Estetização global, consumo cultural e a cidade como dispositivo sensível

A expansão da racionalidade estética nas sociedades contemporâneas não apenas reorganizou a produção cultural, como também transformou profundamente os modos de perceber, consumir e habitar o urbano. Sob a lógica das indústrias culturais, a cidade converte-se em dispositivo sensível: superfície de signos, imagens e performances que administram a experiência coletiva e orientam o olhar. Trata-se de um deslocamento no qual a cultura deixa de ocupar

lugar periférico na vida social para tornar-se elemento estruturante das economias urbanas e das formas de pertencimento.

Mike Featherstone (1997) descreve essa condição como uma estética difusa que perpassa os objetos, os espaços e os comportamentos. A cultura torna-se repertório inesgotável de estilos que circulam, são apropriados e reapropriados, transformando o consumo em modo de expressão e distinção. A cidade, nesse regime, não é apenas cenário, mas plataforma estética onde se produzem experiências de identidade, status e sociabilidade. A visualidade urbana, longe de ser neutra, converte-se em tecnologia simbólica que condiciona práticas, expectativas e vínculos.

Zygmunt Bauman (2001) aprofunda essa leitura ao propor que, na modernidade líquida, o consumo cultural assume função integradora e provisória. Os indivíduos se vinculam a mundos simbólicos por meio de escolhas estéticas que prometem pertencimento, mas que rapidamente se desfazem diante da obsolescência programada dos desejos. O espaço urbano — saturado de opções, imagens e estímulos — torna-se território de circulação afetiva, onde identidades são experimentadas, descartadas e recombinadas. A mobilidade, antes marca da economia, converte-se em experiência existencial.

Nesse contexto de sensorialidade ampliada, Lipovetsky e Serroy (2015) observam que criatividade e design passam a estruturar tanto a dinâmica do consumo quanto as atmosferas urbanas. A cidade estetizada opera como vitrine competitiva: seus espaços públicos, fachadas e eventos culturais funcionam como mecanismos de atração de fluxos — turísticos, financeiros, simbólicos. A estética torna-se, portanto, linguagem e estratégia.

David Harvey (2006), ao discutir a produção capitalista do espaço, mostra que essa estetização não é mero adorno, mas ferramenta de valorização territorial. Imagens, paisagens culturais e experiências sensoriais são mobilizadas como recursos para atrair investimentos e reorganizar padrões de uso do solo. A cultura participa da governança urbana como tecnologia de sedução e distinção. Assim, programas de arte pública, festivais e intervenções visuais integram um regime

mais amplo de gestão da cidade, no qual estética e poder se articulam de modo inseparável.

Stuart Hall (1997) acrescenta que essa expansão global da cultura não elimina as diferenças: reinscreve-as em novas hierarquias simbólicas. O consumo cultural, ao mesmo tempo em que parece democratizar acessos, produz novos filtros de pertencimento e visibilidade. As identidades passam a ser negociadas em circuitos globais de representação, onde a circulação vale tanto quanto a origem. Esse deslocamento impacta diretamente a arte contemporânea, cuja recepção depende não apenas de qualidades formais, mas das redes de mediação que conferem legitimidade.

As cidades globalizadas tornam-se, assim, laboratórios privilegiados para observar como cultura, economia e sensibilidade se entrelaçam. Miami constitui um caso paradigmático. Seus bairros — Wynwood, Design District, Brickell — exibem a fusão entre criatividade e mercado, visibilidade e consumo. Murais, vitrines, instalações e fachadas performam uma estética cosmopolita destinada tanto ao residente quanto ao turista global. O urbano se transforma em experiência vendável, em percurso sensorial que organiza fluxos e expectativas.

Essa estetização generalizada prepara o terreno para compreender o consumo cultural não mais como ato isolado, mas como prática social estruturante. Pierre Bourdieu (1984; 1996) demonstra que o gosto estético opera como marcador de posição social: ele classifica ao mesmo tempo em que é classificado. Nas cidades-espetáculo, esse mecanismo é intensificado pela visibilidade digital. Fotografar, compartilhar e participar de eventos culturais tornam-se formas de afirmar pertencimento e capitalizar prestígio. O sujeito, convertido em imagem, consome ao mesmo tempo em que é consumido.

Walter Benjamin (2014), ao identificar o predomínio do “valor de exposição”, antecipa essa migração da estética para o domínio da circulação. A obra, a paisagem e até a experiência urbana passam a operar segundo lógicas de visibilidade: valem na medida em que podem ser vistas, replicadas, disseminadas. Nesse ambiente — onde o espetáculo se converte em forma de vida — o urbano

adquire feições de palimpsesto sensorial, continuamente reescrito por fluxos culturais, econômicos e tecnológicos.

Em síntese, a estetização global produz um campo de forças no qual a cultura atua simultaneamente como linguagem, recurso econômico e dispositivo de governo. A cidade torna-se superfície de disputas simbólicas, onde se negociam pertencimentos, se administram percepções e se fabricam experiências. É nesse cruzamento — entre economia simbólica, governança cultural e experiência urbana — que se inscreve a reflexão das seções seguintes.

4. A experiência urbana como narrativa sensível

Georg Simmel (1903) já intuía essa sensibilidade moderna ao observar que o ritmo e a multiplicidade das metrópoles como as que percebemos na vista aérea de Wynwood na Figura 67, produzem um novo regime perceptivo. Diante do excesso de estímulos, o sujeito urbano desenvolve uma atenção fragmentada e defensiva — a atitude blasé —, na qual o olhar assume papel central. A arte urbana contemporânea parece responder a essa condição, oferecendo ao olhar disperso uma estrutura de ordenamento simbólico: traduz o caos em imagem e organiza o sensível diante do turbilhão.

Em Miami, essa função torna-se particularmente evidente: murais e instalações reencenam o cotidiano urbano, transformando o espaço comum em campo de experiência estética e superfície de leitura compartilhada.

Figura 66 - Perspectiva aérea de Wynwood com murais ao fundo



Fonte: DICAS PRA MIAMI. O bairro da arte: Wynwood Wall em Miami.

Canclini (2008) propõe que as cidades latino-americanas funcionam como laboratórios de hibridização cultural, onde o global e o local coexistem em camadas de tempo e linguagem. Embora situada nos Estados Unidos, Miami compartilha dessa lógica híbrida: seu espaço é atravessado por memórias latino-americanas, fluxos migratórios e signos globais. Nesse cenário, a presença da arte brasileira opera menos como afirmação identitária e mais como tradução cultural — gesto que reinscreve repertórios, sem fixá-los.

Carlos Fortuna (2012) contribui para esse debate ao destacar que as sensibilidades urbanas se formam na convivência entre práticas, afetos e significados plurais. Para o autor, o cotidiano das cidades ativa experiências estéticas que atravessam o viver citadino, fazendo da cidade não apenas cenário da arte, mas meio de sua produção e fruição.

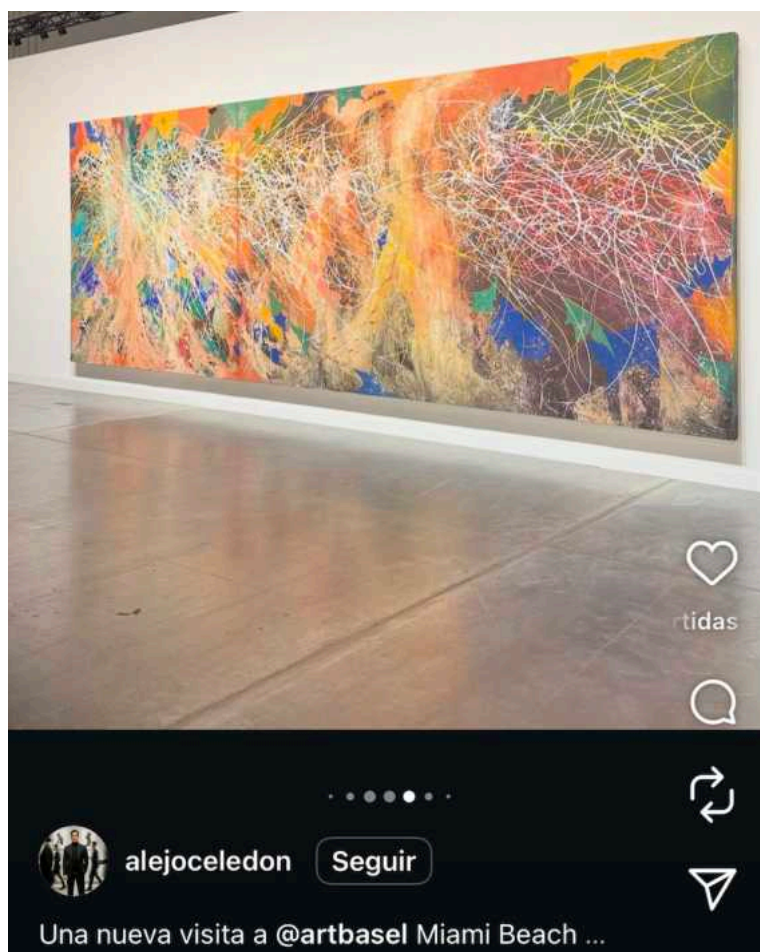
Os murais de Kobra, as cores vibrantes de Bicicleta sem Freio, a poética visual de Os Gêmeos e a iconografia pop de Romero Britto revelam uma cidade de ressonâncias múltiplas — um território em que o olhar se educa para perceber o mundo por meio de superfícies compartilhadas.

Produzir espaço é produzir sentido. Cada gesto artístico, cada traço no muro, disputa significados. Os murais e instalações observados em Miami não apenas

decoram a cidade: reorganizam sua narrativa. Transformam muros em lugares de fala, esquinas em enredos e fachadas em palcos onde se cruzam histórias locais e imaginários globais. Essa polissemia faz da cidade um texto aberto, que o olhar percorre como quem lê um poema visual — composição móvel e coletiva.

Em termos sociológicos, a experiência urbana torna-se narrativa sensível, construída por múltiplos sujeitos e mediações. A cidade é escrita pela ação dos artistas, mas também pelos corpos que a atravessam, pelas câmeras que a registram, pelos turistas que a compartilham. Cada fotografia de um mural, cada vídeo postado ou evento cultural reforça o papel da arte como linguagem pública e capital simbólico. A circulação das imagens de Miami nas redes sociais (Figura 68) amplia essa narrativa, convertendo a cidade em ficção coletiva continuamente atualizada pela exposição digital.

Figura 67 - Visitantes publicam instalações da Art Basel Miami Beach



Fonte: INSTAGRAM. Busca pela hashtag #artbaselmiamibeach.

Han (2015) observa que o regime contemporâneo da exposição converte a experiência urbana em narrativa imagética: as cidades tornam-se ficções compartilhadas, nas quais a visibilidade substitui a vivência direta. O espetáculo do cotidiano é também forma de comunicação afetiva, mediada por telas e algoritmos, em que o pertencimento se constrói pela imagem.

Nesse contexto, a arte brasileira em Miami atua como mediadora de sensibilidades — não impõe uma leitura do Brasil, mas oferece modos de sentir e compreender o mundo. É arte que habita o trânsito, circulando entre linguagens, países e plataformas, atravessando a materialidade da cidade e o fluxo digital das imagens. Nessa fluidez, a criação torna-se reflexão; a imagem, conhecimento; o espaço, pensamento.

Em síntese, a cidade contemporânea é palco onde a arte ensina o olhar a pensar. Em Miami, esse aprendizado visual é contínuo: as obras convidam o público a reconhecer o cotidiano como espetáculo — e a reconhecer-se como parte dele. A arte, nesse sentido, é experiência de mundo: pedagogia sensível que revela o contemporâneo em sua cor, em seu ritmo e em suas contradições.

A leitura sensível da cidade revela o modo pelo qual a arte reorganiza o olhar e converte o espaço urbano em narrativa compartilhada. A experiência estética, entretanto, não se limita ao plano simbólico: participa também da economia das emoções, da produção de valor e da circulação global de imagens. A arte deixa de ser apenas linguagem — torna-se mercadoria simbólica, ativo comunicacional e dispositivo de visibilidade.

Nesse ponto, o percurso analítico desloca-se da cidade como texto para a arte como texto mercadológico: um bem que carrega simultaneamente valor estético, afetivo e econômico. Benjamin (2014), ao discutir a reprodutibilidade técnica, já havia identificado que a multiplicação das imagens dissolvia a aura e introduzia a obra no circuito da mercadoria. Essa antecipação teórica encontra eco no presente, em que o valor da arte é medido por sua capacidade de circular — de ser vista, compartilhada e consumida.

Bourdieu (1996) ajuda a compreender esse deslocamento ao definir o campo artístico como espaço de disputas simbólicas, no qual o valor é constantemente

negociado entre o estético e o econômico. Adorno e Horkheimer (1985) complementam essa leitura ao observar que a indústria cultural transforma o conteúdo crítico da arte em entretenimento, moldando sensibilidades e padronizando o gosto.

No contexto contemporâneo, Lipovetsky e Serroy (2015) identificam a consolidação de um regime estético no qual formas, imagens e atmosferas deixam de ocupar posição periférica e passam a estruturar a produção de valor. A criatividade, o design e a sedução visual organizam mercados, orientam percepções e integram a lógica da distinção social. Nessa ambiência, o artista assume papel de produtor simbólico, enquanto o público se converte em consumidor de experiências — emocionais, imersivas e instantaneamente compartilháveis.

Essa lógica redefine profundamente a paisagem urbana. À medida que as cidades competem por visibilidade, incorporam estratégias de design, arquitetura icônica e eventos culturais que constroem narrativas de distinção. O urbano torna-se performado: vitrines, fachadas, museus, murais e festivais convertem-se em engrenagens de um dispositivo sensível que organiza o olhar e produz desejo. Miami se insere plenamente nesse regime — suas fachadas luminosas, distritos culturais e cenas de arte funcionam como territórios de espetáculo, onde o visitante é convocado a uma experiência total de consumo estético.

Ao analisar a presença da arte brasileira nesse contexto, o referencial de Lipovetsky e Serroy permite compreender como essas obras se integram a um sistema de sensorialidade ampliada. Elas não apenas circulam: participam da construção de atmosferas, modulam afetos e atualizam repertórios de pertencimento. No capitalismo estético, a arte assume estatuto ambivalente — simultaneamente produto, experiência e signo urbano — e contribui para redefinir a maneira como a cidade é percebida e vivida.

Em síntese, a experiência urbana revela-se como narrativa sensível na qual a arte organiza o olhar, reconfigura o cotidiano e produz modos compartilhados de perceber a cidade. Em Miami, essa operação assume intensidade particular: murais, instalações e imagens que circulam digitalmente constroem uma

pedagogia visual que educa o público a ver — e a se ver — no espetáculo do urbano. A arte brasileira participa desse processo ao produzir traduções culturais móveis, que não fixam identidades, mas modulam sensibilidades.

Assim, a Seção 5 demonstra que a estetização contemporânea — articulada à indústria cultural, ao consumo simbólico e ao capitalismo estético — converte o espaço urbano em dispositivo de visibilidade, no qual a arte opera simultaneamente como linguagem, mercadoria e experiência.

Ao delimitar a cidade como palco dessa economia ampliada do sensível, abre-se o caminho para compreender como tais dinâmicas se inscrevem nas circulações globais de cultura e reconfiguram identidades, narrativas e valores. Se a Seção 5 mostrou como a experiência urbana é produzida esteticamente, a Seção 6 desloca o foco para os modos pelos quais essa espacialidade estetizada é atravessada por fluxos transnacionais — e para como o local se reinscreve no global por meio da mediação estética.

É nesse horizonte de trocas, traduções e disputas simbólicas que se inscreve a discussão seguinte, dedicada a explorar a glocalização como chave interpretativa da produção artística contemporânea.

2. Glocalização e produção de sentido

A globalização não é um fluxo unidirecional, nem uma máquina de uniformização do planeta. Trata-se de um processo de tradução contínua, marcado por tensões, negociações e recomposições simbólicas, no qual o global se reinscreve no local e o local se projeta à escala do mundo. Roland Robertson (1995) denomina essa condição de glocalização, entendida como “a simultaneidade, a copresença, de tendências universalizadoras e particularizadoras” (ROBERTSON, 1995, p. 25). Em outras palavras, cada território lê o global a partir de sua própria gramática cultural. O que parece difusão é, na verdade, interpretação; o que se apresenta como expansão é, sobretudo, reinvenção.

Miami encarna com rara clareza esse jogo de espelhos entre o mundo e o lugar. A cidade não apenas recebe imagens, sons e pessoas; ela os reorganiza, devolvendo ao planeta uma versão intensificada de si mesma — tropical, cosmopolita e visualmente exuberante. É, nesse sentido, um laboratório glocal, onde fluxos culturais e econômicos se entrelaçam em velocidade acelerada. Nos bairros de Wynwood, Design District e Downtown, o global se instala com sotaque latino, paleta fluorescente e vocabulário híbrido. Cada mural, cada escultura, cada feira — como a Art Basel Miami Beach, a Art Miami, a Aqua Art Miami e a Spectrum — funciona como dispositivo de tradução, no qual o olhar internacional se encontra com o imaginário local.

A leitura de Canclini (1990; 2005) ilumina essa dinâmica. Ao discutir as hibridações culturais, o autor demonstra que as cidades contemporâneas são campos de reorganização simbólica, onde tradições, mídias e estilos se entrecruzam para produzir novas formas de pertencimento. A cultura urbana, para Canclini, não dissolve diferenças: redistribui-as em arranjos flexíveis, combinando elementos heterogêneos em práticas de convivência e reinterpretação. Assim, Miami emerge como um espaço privilegiado de mestiçagens visuais, no qual obras efêmeras e permanentes, críticas e comerciais, convivem num mesmo território sensível — sem hierarquias fixas, sem fronteiras rígidas, sem purismos estéticos.

Nesse contexto, os artistas brasileiros em Miami operam como protagonistas dessa trama. Suas obras não traduzem um Brasil idealizado; compõem versões sensíveis do global. Kobra pinta rostos de diferentes etnias, dissolvendo fronteiras entre o herói histórico e o anônimo da multidão; OsGemeos transformam muros em narrativas oníricas, unindo grafite, cultura popular e surrealismo; Bicicleta sem Freio injeta humor, ritmo e vitalidade tropical em códigos gráficos reconhecíveis de Los Angeles a Lisboa; Romero Britto leva sua estética pop para vitrines, parques e praças, convertendo o cotidiano em espetáculo colorido. Cada um, à sua maneira, transforma a globalização em linguagem estética — uma gramática híbrida que articula desejo, mercado e circulação.

A partir de Canclini, essa movimentação destaca o papel do sujeito híbrido contemporâneo — aquele que transita entre repertórios culturais diversos e

mobiliza diferenças como recurso, não como ameaça. As práticas urbanas observadas em Miami espelham esse modo de habitar o mundo: composições visuais que aproximam São Paulo e Bogotá, o neon de Las Vegas e o vidro de Dubai, a pop art de Los Angeles e o muralismo latino-americano. É uma estética do entrelugar, em que artistas e públicos negociam sentidos em camadas, reconfigurando constantemente suas referências locais e globais.

O fenômeno glocal revela-se, assim, como movimento de relocalização do olhar. O global, ao atravessar Miami, ganha cor, calor e ambiguidade; o local, ao dialogar com o mundo, adquire escala e potência. Trata-se de uma via de mão dupla, em que cada gesto artístico é também gesto de tradução. O mural de Kobra, replicado em Tóquio, Roma ou Dubai, mantém o mesmo vocabulário simbólico, mas nunca o mesmo sentido: o que muda é o contexto de recepção, o público que o observa, o olhar que o reinscreve.

Essa produção de sentido glocal é, sobretudo, uma prática estética da diferença. Ela aposta na convivência do múltiplo, não na pureza das origens. A arte urbana de Miami, ao combinar influências, fluxos e temporalidades diversas, manifesta uma estética do trânsito: criadora de conexões, atravessada por contaminações produtivas, capaz de articular mundos sem reduzi-los a um denominador comum.

A glocalização, nesse sentido, não é apenas um conceito sociológico: é uma experiência estética. É o modo como o mundo se dá a ver por meio de imagens que misturam escalas, temporalidades e afetos. As obras brasileiras em Miami demonstram que o global se torna sensível não em abstrações, mas nas superfícies concretas da cidade — muros, praças, fachadas, feiras, telas digitais. O global, aqui, é o local ampliado pela imaginação. E é nesse jogo de espelhos e traduções que o olhar contemporâneo aprende a habitar o planeta.

Desse modo, a Seção 6 evidencia que a circulação global da cultura não produz homogeneização, mas reinvenções situadas: cada obra, cada gesto e cada imagem traduz o mundo a partir de seu próprio território simbólico. É essa dimensão tradutória — em que artistas operam como intérpretes de fluxos e mediadores de sentidos — que prepara o caminho para a discussão seguinte.

Se a glocalização mostra como sensibilidades se cruzam, a próxima seção aprofunda o papel da arte como prática de tradução cultural, examinando como obras e artistas reconfiguram sentidos ao circular entre cidades, públicos e regimes de valor.

3. Entre fronteiras: arte e tradução cultural

A globalização das artes redefine o papel do artista, que deixa de ser apenas produtor de obras para tornar-se mediador de sentidos e intérprete do mundo. Mais do que criar objetos, o artista contemporâneo cria narrativas visuais — modos de ver — que traduzem o real e o reinscrevem em novas gramáticas estéticas. Em Miami, essa função se intensifica: cidade de identidades migrantes, ela convoca cada obra a dialogar com múltiplos públicos — latinos, norte-americanos, europeus, caribenhos —, produzindo significados distintos conforme o olhar que a recebe.

A sociologia clássica da arte, tal como formulada por Bourdieu (1996) e Becker (1982), oferece duas leituras fundamentais desse processo. Em Bourdieu, a autoria é efeito da posição ocupada no campo e das disputas por capitais simbólicos; em Becker, o artista é parte de um “mundo da arte” sustentado por redes cooperativas, feito de convenções, rotinas e mediações. Ambas as abordagens iluminam o funcionamento estrutural da produção artística. Contudo, deixam em segundo plano a capacidade interpretativa e cognitiva do artista diante da globalização — dimensão que, no campo empírico de Miami, emerge com força singular. Ali, os artistas não apenas respondem às estruturas: eles produzem leituras visuais do contemporâneo, atuando como mediadores simbólicos entre culturas, temporalidades e sensibilidades.

Howard Becker (1982), ao deslocar a discussão do gênio individual para a ecologia cooperativa dos mundos da arte, demonstra que nenhuma obra existe isoladamente. Em *Art Worlds*, revela que a arte depende de um entrelaçamento de agentes — artistas, instituições, curadores, financiadores, críticos, públicos — e de sistemas de circulação que permitem sua produção e legitimação. Essa

perspectiva é decisiva para compreender a inserção da arte no espaço urbano. Em cidades globais, como Miami, esses mundos da arte se expandem e internacionalizam: feiras, bienais, festivais, museus, galerias e até bairros inteiros tornam-se nodos de uma rede estética transnacional. Wynwood, a Art Basel, o Design District e a Art Miami exemplificam como essas estruturas definem visibilidades, modulam repertórios e potencializam circulações.

Quando observamos a presença de artistas brasileiros na cidade, percebemos que sua circulação está ancorada nessas redes cooperativas: curadores que selecionam, galeristas que promovem, públicos que performam, câmeras que registram, plataformas que multiplicam. Becker (1982) permite compreender esse trânsito com precisão: nenhuma obra viaja sozinha; ela se move acompanhada de um sistema que a traduz, a contextualiza e a legitima no ambiente urbano. Assim, Miami aparece não apenas como cenário, mas como dispositivo ativo na produção de sentido.

Essa condição de entre-lugar encontra ressonância em Homi Bhabha (1994), para quem a cultura se produz no espaço liminar, onde identidades são negociadas e discursos se tornam híbridos. O artista-tradutor habita exatamente esse território de ambivalência: um ponto onde a tradução é também invenção. Bhabha afirma que “é no espaço do entre que ocorre a articulação do novo, onde o hibridismo cultural permite a emergência de algo diferente” (BHABHA, 1994, p. 56). Ainda assim, sua análise privilegia a dimensão política e discursiva do hibridismo, não a autoria estética transnacional que emerge no campo empírico.

De modo semelhante, Canclini (2005) concebe a hibridização como processo que reinscreve diferenças no interior de um mesmo campo de trocas. Em sua leitura, a modernidade latino-americana articula tradições e modernizações, popular e culto, artesanal e industrial — reflexão decisiva para pensar interseções, mas centrada no eixo identitário e territorial. Stuart Hall (1997) aprofunda esse deslocamento ao sugerir que a identidade é sempre inacabada, “sempre em processo, nunca completa” (HALL, 1997, p. 52). Sua teoria da representação enfatiza o caráter performativo da cultura, mas mantém a análise no nível das formações identitárias, sem avançar sobre a dimensão cognitiva da autoria estética.

Appadurai (2001), por sua vez, desloca o foco para os fluxos. Ao formular os *scapes* — *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes*, *ideoscapes* —, oferece um arcabouço decisivo para compreender a circulação de imagens, estilos e sensibilidades em escala global. Contudo, seu olhar recai sobre as geografias móveis da globalização, não sobre a função interpretativa do artista como produtor de conhecimento visual.

As reflexões de Walter Mignolo (2009) e Boaventura de Sousa Santos (2007) aproximam-se da questão ao propor epistemologias do Sul e pensamentos fronteiriços. Nelas, a arte é campo de reexistência estética e de descolonização do olhar. Entretanto, mesmo nessa chave, a ênfase permanece no gesto político, e não na autoria estética como tradução sensível do mundo. Achille Mbembe (2017), ao discutir necropolítica e circulação global das imagens, amplia esse terreno ao mostrar como o imaginário visual tornou-se campo de disputa pela representação da vida, mas também aí a arte aparece como sintoma, não como linguagem ativa.

Essa leitura comparada revela uma lacuna. Se as teorias clássicas privilegiam as estruturas do campo artístico e as teorias pós-coloniais enfatizam o discurso e a resistência, o campo empírico de Miami aponta para outra dimensão: uma prática estética de tradução do contemporâneo, na qual artistas de diferentes origens tornam-se mediadores cognitivos do mundo globalizado. É nesse espaço intersticial que se inscrevem as obras analisadas.

Um exemplo disso é a obra de Criola, artista mineira de projeção internacional. Em *Interdimensional Portal*, traduz a força espiritual e simbólica da ancestralidade afro-diaspórica por meio de uma gramática estética vibrante, futurista e digital. Seu mural, instalado no Miami Design District, inscreve o corpo negro como figura cósmica, guardiã de passagens entre mundos. Criola não representa o “Brasil”, mas um cosmo afro-ocidental compartilhado, no qual espiritualidade, tecnologia e identidade se fundem — exemplo notável da tradução glocal.

Na mesma direção, Lelin Alves, em seus painéis dedicados à natureza e à preservação ambiental, traduz a crise ecológica global em imagens sensíveis, sem recorrer a ícones nacionais. Carybé, com seus painéis sobre as travessias

das Américas, visualiza a própria ideia de circulação cultural e migração simbólica. Francisco Brennand, em sua fachada cerâmica para o edifício Bacardi, converte o gesto artesanal em monumento à materialidade latino-americana.

Esse conjunto de práticas revela que a arte produzida por brasileiros em Miami não se ancora em uma narrativa de origem, mas opera em um registro de trânsito, tradução e deslocamento — precisamente o terreno conceitual onde se instala a discussão sobre hibridismo cultural e identidade na diáspora. Nessas obras, o Brasil não é ponto de partida estável, mas recurso móvel de interpretação; o global não é uma abstração homogênea, mas campo de disputas sensíveis.

Em síntese, a Seção 7 mostra que o artista contemporâneo atua como tradutor cultural: um mediador que lê, recombina e reinscreve repertórios diversos, produzindo sentidos capazes de atravessar fronteiras e de dialogar com públicos heterogêneos. Em Miami, essa função alcança intensidade particular, pois a cidade amplifica o entre-lugar e o transforma em condição estética.

É justamente dessa lógica tradutória — em que identidades se negociam, sensibilidades se deslocam e repertórios se cruzam — que emerge o debate seguinte. A próxima seção aprofunda como hibridismo, diáspora e circulação global reconfiguram as narrativas culturais, permitindo compreender como artistas brasileiros constroem presenças múltiplas no cenário cosmopolita.

4. Hibridismo cultural e identidade diaspórica

A teoria pós-colonial ensinou-nos a pensar a cultura como território de tradução, negociação e diferença. Homi Bhabha (1994) denominou terceiro espaço esse campo intermediário em que identidades não se definem por essências, mas por encontros, ambiguidades e deslocamentos simbólicos. “É no espaço da tradução e da diferença que a cultura é produzida” (BHABHA, 1994, p. 38). No entanto, a experiência empírica em Miami acrescenta nuances que desafiam as leituras tradicionais sobre identidade diaspórica e pertencimento cultural.

As obras analisadas — murais, instalações e painéis institucionais — não expressam a busca por origem nem por uma “brasilidade” reconhecível. Pelo contrário, abrem-se a temas universais e reconhecem no mundo o seu próprio espelho. Os artistas não representam um país; atuam como intérpretes do mundo, articulando sensibilidades partilhadas em escala global. Stuart Hall (2006) lembra que a identidade não é essência fixa, mas “uma celebração móvel”, continuamente formada e transformada nos sistemas culturais que moldam nossa experiência (HALL, 2006, p. 13). No campo estudado, essa formação identitária não se ancora na reafirmação do local, mas na leitura ampliada do global — um pertencimento por afinidade simbólica, não por origem territorial.

Em Miami, os murais falam sobre igualdade, solidariedade, amor, preservação ambiental, figuras históricas universais e imaginários coletivos — temas que ultrapassam fronteiras e se alinham à experiência humana comum. Em Romero Britto, as cores vibrantes e o traço pop comunicam positividade e acessibilidade afetiva, sem referência ao Brasil. Em Francisco Brennand, o painel cerâmico do Bacardi Building traduz visualmente elementos ligados à marca e ao produto, compondo uma estética institucional e cosmopolita mais conectada ao diálogo entre arte, arquitetura e mercado do que a qualquer intenção identitária.

De maneira complementar, OsGemeos e Eduardo Kobra, ao ocuparem paredes internacionais, dissolvem a fronteira entre o nacional e o global: suas obras não reivindicam pertencimento territorial, mas celebram causas plurais, memórias transnacionais e figuras humanas reconhecíveis em qualquer latitude. A arte brasileira em Miami — nas ruas, nos edifícios corporativos ou nos aeroportos — desloca-se da representação de origem para afirmar-se como interpretação do mundo.

Esse movimento revela um ponto crucial: o hibridismo cultural que Bhabha descreveu como negociação entre diferenças assume aqui função ampliada — a de mediação universal. As obras não traduzem culturas específicas; articulam sentidos compartilhados, compondo um vocabulário global da sensibilidade. Nesse registro, o artista é menos o tradutor de uma identidade nacional e mais o intérprete das urgências, dos afetos e das tensões do presente.

Esse fenômeno não é exclusivo dos artistas brasileiros. O que se observa em Miami — e em outras capitais da arte contemporânea — é um movimento mais amplo, no qual criadores de múltiplas origens passam a operar nesse regime de universalidade interpretativa. A arte global tornou-se um idioma coletivo do humano, onde causas e emoções comuns são traduzidas em imagens acessíveis a todos. Como reafirma Hall (2006), a identidade é sempre um processo, e não um ponto de chegada; uma prática narrativa que se transforma à medida que novas representações interpelam os sujeitos (HALL, 2006, p. 13). É nesse “tornar-se” planetário que se inscreve o papel dos artistas contemporâneos — brasileiros e estrangeiros — que, ao habitarem o circuito global, transformam a arte em campo de convergência simbólica e empática.

Nesse horizonte, ganha força a reflexão de Canclini (1995) sobre mediação cultural. Para o autor, o híbrido não é combinatória superficial, mas prática complexa na qual repertórios diversos se entrelaçam para gerar novas formas de pertença e visibilidade. As produções observadas em Miami exemplificam o que Canclini denomina consumo cultural híbrido: um processo no qual elementos distintos se combinam, produzindo identidades visuais continuamente atualizadas (CANCLINI, 1995).

Assim, o hibridismo observado em Miami não se apresenta como metáfora, mas como experiência concreta de circulação estética — um encontro material entre repertórios que se traduzem nos muros, fachadas e circuitos culturais da cidade. Nessas obras, a identidade não se ancora na origem, mas no trânsito; não se afirma pelo território, mas pela capacidade de interpretar o mundo em chave sensível e compartilhada. O artista torna-se, assim, mediador cosmopolita: alguém que traduz urgências globais, afetos universais e tensões comuns, operando num vocabulário estético que ultrapassa fronteiras.

Nesse enquadramento, a arte brasileira deixa de ocupar o lugar da representação nacional e passa a participar de um regime ampliado de significação, no qual o global se reinscreve no local e o local se projeta em escalas planetárias. Trata-se de uma estética do entre-lugar, em que o hibridismo não é apenas negociação entre diferenças, mas forma de produção de mundo.

Esse movimento, que reposiciona artistas brasileiros dentro de um repertório sensível transnacional, abre uma questão decisiva: como essas obras circulam, ganham visibilidade e disputam legitimidade num sistema global marcado por desigualdades profundas? Se a arte tornou-se linguagem de trânsito, sua recepção não é neutra — é atravessada por redes, instituições, curadorias, mercados e algoritmos que configuram o que pode ou não ser visto.

É justamente nesse deslocamento — do hibridismo como prática estética à circulação como campo de disputa geopolítica — que se inicia a seção seguinte.

5. Geopolítica do olhar e inversão da centralidade simbólica

As observações realizadas em Miami revelam uma dinâmica distinta da prevista pelos modelos tradicionais de centro e periferia. A cidade, embora situada nos Estados Unidos, opera como plataforma de circulação simbólica policêntrica, na qual as hierarquias globais da arte são tensionadas e reconfiguradas. Como observa Stuart Hall (2003, p. 26), “o poder de definir e representar a identidade cultural não está mais concentrado em um único centro. O processo de globalização está descentralizando as antigas hierarquias de representação e permitindo o surgimento de novos centros de enunciação cultural.” Essa descentralização do olhar marca a transição de um paradigma eurocêntrico para um regime plural de visibilidade e produção simbólica.

Nesse contexto, muitos artistas brasileiros já não buscam validação nas capitais consagradas do Norte: alcançam reconhecimento internacional e atuam como referências consolidadas no circuito contemporâneo. Eduardo Kobra, por exemplo, tornou-se um dos muralistas mais conhecidos do mundo, com obras permanentes em cerca de 40 países. Sua trajetória evidencia que a legitimidade estética deixou de ser monopólio das instituições europeias ou norte-americanas: ela se ramifica, desloca-se, multiplica-se.

Os outros artistas analisados — como Francisco Brennand, Carybé, Lelin Alves e Romero Britto — também integram essa rede global, cada qual por caminhos próprios. Suas trajetórias confirmam que a autoria estética do Sul global não é

derivada, mas coprodutora de narrativas visuais universais. Como afirma Canclini (2005, p. 38), “as culturas latino-americanas não são simples recebedoras do que vem do Norte; elaboram estratégias próprias de modernização e hibridação que redefinem o que significa ser moderno fora dos centros hegemônicos.”

Na mesma direção, Renato Ortiz argumenta que “a mundialização cultural não deve ser compreendida como a vitória de um centro sobre as periferias, mas como a redefinição das relações entre o global e o local, entre a diferença e a homogeneidade” (ORTIZ, 2000, p. 64). A América Latina, nesse sentido, deixa de ocupar posição marginal para constituir-se como laboratório de experimentação estética e simbólica, capaz de propor novas centralidades e modos próprios de modernidade.

Esse movimento dá concretude ao que se pode chamar de geopolítica do olhar: um campo de disputas simbólicas no qual diferentes culturas competem, colaboram e se reconhecem, não apenas pela visibilidade, mas pelo direito de ver e de ser vistas. A articulação entre a teoria dos campos de Bourdieu (1996) e a lógica dos fluxos culturais de Appadurai (1996) esclarece esse deslocamento: se, para Bourdieu, o espaço da arte é estruturado pela disputa de capitais simbólicos, Appadurai demonstra que, na era global, esses capitais circulam entre paisagens culturais interconectadas, reconfigurando mapas de prestígio e reconhecimento.

Nesse cenário, os artistas brasileiros não aparecem como periféricos, mas como agentes mediadores da sensibilidade global — no sentido proposto por Yúdice (2004, p. 15), para quem “a cultura tornou-se um recurso utilizado não apenas para o desenvolvimento econômico, mas como um meio de mediação entre esferas sociais e políticas, articulando identidades, interesses e representações.” Suas obras não reiteram exotismos nem reforçam pertencimentos nacionais; propõem visões de mundo plurais, articulando ética, estética e experiência social.

Com isso, Miami emerge como verdadeiro hub cultural intermediário: um elo entre os circuitos artísticos do Norte e do Sul globais. Mais que ponto de passagem, a cidade configura-se como plataforma de legitimação simbólica, onde artistas latino-americanos, europeus e norte-americanos compartilham os mesmos espaços expositivos e disputam atenção em condições relativamente

equivalentes. Essa posição híbrida permite que Miami desempenhe papel de mediação nas trocas culturais transnacionais, transformando-se em laboratório de novas formas de centralidade estética.

Esse processo de redistribuição de centralidades não se limita ao contexto de Miami. Bienais como as de São Paulo e Havana também contribuem para reconfigurar o mapa simbólico da arte contemporânea, oferecendo plataformas de visibilidade para produções e discursos que escapam à lógica euro-americana. Tais iniciativas reforçam a emergência de uma cartografia estética multipolar, em que o Sul global deixa de ser receptor para tornar-se produtor de discursos curatoriais e estéticos.

Ao inscreverem seus trabalhos em diferentes metrópoles, esses artistas não apenas circulam: eles redefinem o mapa simbólico da arte contemporânea, contribuindo para um campo cada vez mais policêntrico e plural. A globalização estética, longe de promover homogeneização, revela-se como processo de redistribuição da autoria e do olhar, no qual o Sul global emerge como produtor ativo de sentido e valor simbólico.

Miami, nesse horizonte, é menos uma vitrine e mais um laboratório de inversão da centralidade simbólica — um território de experimentação onde o olhar global já não possui direção única, mas múltiplos pontos de origem e ressonância.

Esses deslocamentos tornam-se especialmente visíveis nas feiras de arte da cidade — Art Basel Miami Beach, Aqua Art Miami, Art Miami e Spectrum Miami —, que exemplificam a reconfiguração do sistema internacional da arte a partir de lógicas mais distribuídas e interdependentes. Mais do que vitrines comerciais, esses eventos operam como plataformas de circulação simbólica nas quais galerias, artistas e públicos de diferentes origens negociam valores estéticos e capitais culturais em tempo real. Neles, o Sul global não comparece como convidado periférico, mas como protagonista ativo de uma nova economia da visibilidade. As feiras funcionam, assim, como microcosmos da geopolítica do olhar, condensando fluxos, tensões e traduções culturais que caracterizam a arte contemporânea em sua dimensão transnacional.

Essa dinâmica, entretanto, não se sustenta apenas pela força dos artistas ou pela vitalidade do mercado: ela é moldada por políticas culturais, programas institucionais e gestos curatoriais que organizam a circulação simbólica da cidade. Compreender como a arte brasileira se integra a esses circuitos exige, portanto, deslocar o foco das feiras para os dispositivos de gestão cultural que estruturam Miami como polo internacional de criatividade.

Em síntese, a geopolítica do olhar observada em Miami revela uma redistribuição das centralidades simbólicas: o reconhecimento artístico já não flui unidirecionalmente dos antigos centros hegemônicos para as periferias, mas circula por uma cartografia multipolar na qual o Sul global emerge como produtor ativo de valor e sentido. As feiras, galerias e circuitos urbanos da cidade condensam essa transformação, atuando como arenas onde artistas latino-americanos, europeus e norte-americanos compartilham espaços de visibilidade e disputam legitimidade em condições crescentemente interdependentes.

A globalização estética, longe de promover homogeneização, configura-se como processo de rearranjo das relações de prestígio, ampliando as possibilidades de enunciação e deslocando o eixo da autoridade simbólica. Assim, Miami converte-se menos em vitrine e mais em laboratório de inversão da centralidade: um espaço onde o olhar global encontra múltiplos pontos de origem e ressonância, e onde as narrativas visuais produzidas no Sul passam a compor o repertório universal da arte contemporânea.

Todavia, essa reconfiguração não é espontânea. Ela depende de políticas culturais, dispositivos de gestão simbólica e decisões curatoriais que organizam a circulação da arte na cidade. Compreender como a produção brasileira se insere nesse ecossistema requer, portanto, deslocar o foco das dinâmicas das feiras para os mecanismos institucionais que estruturam Miami como polo internacional de criatividade.

É nesse horizonte — onde estética, política cultural e economia simbólica se entrecruzam — que se inicia a próxima seção, dedicada à análise das políticas culturais e das curadorias que configuram o condado de Miami-Dade como território estratégico de mediação artística global.

6. Análise de políticas culturais e curadorias em Miami-Dade

As observações realizadas em Miami permitem compreender, de modo mais amplo, a relação entre cultura e economia urbana. George Yúdice (2006) associa esse fenômeno ao processo de conversão da cultura em recurso — uma racionalidade que instrumentaliza a arte como motor de desenvolvimento, regeneração e marketing territorial. A cultura deixa de operar apenas como expressão simbólica e passa a constituir um instrumento de gestão: agrega valor, atrai fluxos econômicos e turísticos e projeta imagens estratégicas do urbano. Nesse movimento, o espaço da cidade é estetizado, performado como marca e convertido em experiência cultural vendável.

Miami exemplifica com nitidez essa economia globalizada da cultura. Os murais de Wynwood, as esculturas distribuídas pelo Art in Public Places e o circuito internacional de feiras articulam um ecossistema simbólico que combina turismo, criatividade e espetáculo. A cidade converte-se em laboratório sensível onde a arte, além de linguagem estética, opera como estrutura de visibilidade e ativo econômico.

Os residentes brasileiros em Miami, conforme observa Danto (2005 apud Marzadro, 2013), constituem um “conjunto de pessoas que potencialmente podem fruir as obras de arte localizadas no espaço público”. No contato com essas obras, assumem o papel de consumidores-turistas, percorrendo circuitos que entrelaçam lazer, pertencimento e reconhecimento simbólico. A experiência estética, nesses casos, difere daquela vivida no território nacional: em Miami, o olhar é deslocado, e a relação com a arte torna-se mediação identitária e social.

Essa dinâmica é particularmente visível na circulação dos murais e painéis urbanos, que passaram a ocupar um espaço híbrido entre o artístico e o comercial. Obras antes associadas à margem — como o grafite — são absorvidas por curadorias, legalizadas, valorizadas e reposicionadas no mercado simbólico. A presença de artistas de rua em galerias e feiras, incluindo nomes do campo empírico como Kobra, OsGemeos e Alex Senna, traduz essa inflexão: a arte urbana torna-se também produto cultural legítimo, inserido em dinâmicas de consagração e visibilidade próprias da economia cultural contemporânea.

Ao situar a arte na interseção entre cultura e economia urbana, é fundamental considerar que a visibilidade dos artistas depende das posições que ocupam no campo artístico (BOURDIEU, 2007). O capital simbólico, econômico e social orienta as possibilidades de consagração e circulação internacional. Essa lógica será aprofundada no capítulo seguinte, a partir das trajetórias de artistas brasileiros que negociam reconhecimento, autenticidade e sobrevivência profissional em um campo global de forças.

As políticas culturais de Miami-Dade desempenham papel decisivo nessa engrenagem. Desde os anos 1970, o condado adota o One Percent for Art Program, que destina 1,5% do orçamento de todas as obras públicas novas para a encomenda ou aquisição de arte. Coordenado pelo Miami-Dade Department of Cultural Affairs, o programa instalou centenas de obras em edifícios, praças e espaços de circulação, configurando uma paisagem urbana marcada por presença estética constante. Mais do que ornamentação, trata-se de uma política de visibilidade: ao vincular crescimento urbano e produção artística, a cidade projeta uma imagem de diversidade, inovação e cosmopolitismo.

Esse sistema se articula com políticas complementares de fomento, com fundações privadas e com a atuação estratégica de colecionadores. Trata-se de uma rede multiescalar de apoio, que sustenta tanto a arte pública quanto a economia criativa. Nesse contexto, as curadorias operam como mediadoras entre a criação artística e a institucionalização do valor simbólico. Os comitês que selecionam artistas e projetos — formados por curadores, arquitetos, gestores culturais e representantes comunitários — exemplificam o que Bourdieu (1996) denomina “campos de consagração”: instâncias nas quais legitimidades são definidas por códigos profissionais e por relações de poder. Assim, programas como o Art in Public Places revelam uma tensão estrutural entre participação pública e centralização decisória: uma arte destinada ao coletivo, porém filtrada por critérios técnicos e curatoriais.

No circuito privado, a engrenagem se amplia. A Art Basel Miami Beach consolidou-se como uma das principais feiras globais de arte contemporânea, reunindo galerias de diversos continentes e promovendo a circulação internacional de artistas, incluindo brasileiros como Beatriz Milhazes, Ernesto

Neto e Adriana Varejão. Feiras como Art Miami, Spectrum Miami e Aqua Art Miami reforçam esse movimento, combinando artistas emergentes e consagrados e consolidando Miami como plataforma estratégica da arte latino-americana no mundo.

Yúdice (2006) observa que, quando a cultura se torna recurso, ela “é administrada segundo racionalidades econômicas”(p.24). Em Miami, essa racionalidade se materializa na convergência entre arte, turismo e investimento urbano. A estética torna-se instrumento de valorização territorial, mecanismo de distinção e motor de circulação simbólica.

Essas políticas e práticas curatoriais evidenciam que a produção e circulação da arte dependem tanto da criatividade dos artistas quanto das redes político-institucionais que lhes conferem suporte. A arte pública funciona, assim, como mediação simbólica: organiza sensibilidades, produz atmosferas urbanas e projeta a imagem de uma cidade cosmopolita que converte cultura em linguagem de gestão.

Outras instâncias de mediação cultural atuam igualmente nesse cenário, como as curadorias de galerias e feiras — entre elas a Wynwood Walls, concebida como galeria a céu aberto. A instituição opera como tradutora simbólica entre artistas, políticas urbanas e públicos diversos. Em Wynwood, o gesto curatorial transforma o bairro em vitrine internacional de arte urbana, legitimando estéticas e reposicionando artistas no mercado global. Assim, arte pública e feiras privadas convergem em torno de uma mesma racionalidade: mediar experiências sensoriais e produzir valor simbólico e econômico por meio da imagem.

Nos espaços tradicionais de fruição — museus, galerias e feiras especializadas — observa-se o que aqui chamamos de atenção plena. Nesses ambientes, o visitante assume postura contemplativa: observa detalhes, lê legendas, acompanha a narrativa curatorial e reconhece o valor estético ou histórico da obra. A experiência é concentrada, legitimadora e interpretativa, estruturada por regimes institucionais do olhar.

Mesmo quando o artista exposto provém da arte de rua, a relação com o público se modifica. Admiradores habituados a interagir com murais nas redes sociais

ajustam seus gestos ao contexto museal: embora registrem fotos, posicionam-se ao lado da obra, e não diante dela — gesto que devolve à obra o protagonismo da cena. Essa inversão é reveladora: nas ruas, o corpo ocupa o centro e transforma o mural em fundo performativo; na galeria, o corpo se retira para reinscrever a obra como foco de atenção.

No cenário urbano contemporâneo, Bourriaud oferece uma chave interpretativa essencial. Em *Estética Relacional*, o autor desloca o foco da obra para os encontros que ela produz: a arte como situação, como experiência partilhada, como dispositivo de sociabilidade. Esse olhar permite compreender a cidade não apenas como suporte das intervenções, mas como campo ativo onde vínculos, afetos e temporalidades se entrecruzam. O urbano surge, assim, como laboratório de relações, espaço onde murais, instalações e esculturas ampliam o repertório de interações possíveis.

Em bairros turísticos ou distritos de arte, o mural funciona como signo visual e como ponto de pausa, encontro e identificação. Bourriaud ilumina essa dimensão: cada obra converte-se em oportunidade de conexão — ainda que breve — entre moradores, visitantes e fluxos culturais internacionais. Em Miami, onde a circulação de pessoas e imagens é contínua, essas experiências se intensificam, transformando o cotidiano em coreografia de afetos, olhares e pertencimentos.

Figura 68 - Postura de atenção dos visitantes no Art Basel Miami Beach



Fonte: Instagram. Busca pela hashtag #artebaselmiami.

Figura 69 - Comportamento de fruição: da selfie em frente ao quadro à contemplação lateral no museu



Fonte: INSTAGRAM. Busca pela hashtag #kobramiami

Esse contraste mostra que a atenção plena não depende apenas do grau de especialização do público, mas também do regime de visibilidade que cada espaço impõe. A galeria orienta o olhar para a obra; a rua convida o corpo à performance diante dela. Tratam-se de regimes distintos de experiência estética, que tornam visível como o espaço estrutura o modo de fruir, compreender e registrar a arte.

As observações de campo mostram, entretanto, que o consumo dessas obras varia de acordo com o contexto em que estão inseridas. O comportamento estético do público muda conforme o ambiente, o ritmo social e a função simbólica do espaço. Assim, propomos três níveis de atenção estética, que sintetizam diferentes modalidades de fruição e distintos regimes de consumo simbólico observados em Miami:

Quadro 1 — Níveis de atenção estética conforme o contexto de fruição

Nível de atenção	Espaço de fruição	Tipo de experiência estética	Exemplos observados	Características principais
Consumo direto com atenção plena	Espaços especializados de arte (museus, galerias, feiras)	Contemplativa e legitimadora	<i>Art Basel</i> <i>Miami Beach</i> , Perez Art Museum	Foco na obra; tempo de fruição prolongado; valorização simbólica e institucional da arte.
Consumo direto com atenção mediana	Espaços urbanos estetizados e turísticos	Interativa, sensorial e performativa	Wynwood Walls, Miami Design District	A arte integra o fluxo urbano; fruição vinculada à circulação, à fotografia e ao espetáculo.
Consumo indireto com baixa atenção	Espaços funcionais e de trânsito	Dispersa, fragmentada e cotidiana	Aeroporto de Miami (painéis de Carybé), praças, portos	A obra é percebida de passagem; pouca contemplação; arte incorporada à paisagem cotidiana.

Fonte: elaboração própria a partir das observações de campo (2024), com base teórica em Bourdieu (1983), Lefebvre (1991) e Fortuna (2012)⁹².

Em locais como Wynwood Walls, observa-se com nitidez o que aqui denominamos atenção mediana. Os visitantes, em sua maioria turistas ou residentes temporários, dirigem-se ao espaço com o objetivo explícito de consumir visualmente a arte. Muitos pagam ingresso para acessar o circuito de murais, circulam entre as paredes coloridas e registram imagens para redes sociais, conforme ilustram as Figuras 70 e 71 — gesto que traduz desejo de pertencimento simbólico e distinção estética.

⁹² A tipologia proposta no Quadro 1 resulta da articulação entre as observações empíricas realizadas em Miami (2024) e os aportes teóricos de Bourdieu (1983) e Lefebvre (1991). De Bourdieu, retoma-se a compreensão do consumo cultural como prática socialmente condicionada e modulada pelos *habitus*; de Lefebvre, a concepção do espaço urbano como produto social, estruturado pelos usos, pelos ritmos e pelas experiências cotidianas. Essa base conceitual sustenta a análise dos diferentes níveis de atenção estética apresentados.

Figura 70 — Visitantes fotografando murais em Wynwood Walls



Fonte: Greater Miami Convention & Visitors Bureau

Figura 71 - Visitante brasileira ao centro da cena em Wynwood Walls



Embora exista, portanto, uma intencionalidade de fruição, o foco recai menos sobre o conteúdo das obras e mais sobre a experiência imagética e performativa que elas proporcionam. A arte torna-se cenário e superfície de identidade, elemento de mediação social e de autoexpressão visual. Poucos visitantes se detêm sobre a autoria, as mensagens políticas ou as narrativas locais de cada mural; prevalece uma relação estética imediata e autocentrada, típica da cultura digital e do turismo sensível contemporâneo.

Esse comportamento confirma que o consumo cultural em espaços como Wynwood é marcado por uma atenção seletiva: interessada, mas não contemplativa; ativa, mas não reflexiva. A experiência artística desloca-se da obra em si para o ato de estar diante dela — olhar, posar, registrar, compartilhar. Essa dinâmica sintetiza o papel da arte na economia simbólica das cidades globais: mais do que objeto de apreciação, ela se converte em dispositivo de visibilidade, articulando desejo, imagem e circulação.

Em contraste com essa atenção mediana e performativa, há contextos urbanos em que a obra é percebida apenas de passagem, como observamos na Figura 72, integrada ao fluxo cotidiano.

Figura 72 - Consumo de passagem: arte não percebida.



Fonte: Museum Of Contemporary Art Of The African Diaspora (MoCAAD). Site oficial – Afro Latinx Heritage.

Nesses casos, o contato com a arte é breve, fragmentado, e a fruição estética quase se dissolve na funcionalidade do espaço. Trata-se do nível mais baixo da escala proposta, em que a presença da arte não gera contemplação, mas constitui parte do cenário urbano — imagem útil, mas não necessariamente percebida.

No Aeroporto Internacional de Miami, por exemplo, os painéis monumentais de Carybé — acompanhados por um memorial dedicado ao artista — passam quase despercebidos pela pressa dos transeuntes e pela dispersão visual do ambiente, conforme vemos na Figura 73 a seguir:

Figura 73 - Consumo de passagem no aeroporto: painéis na escada rolante



Fonte: NORDESTEWEB. Matéria publicada em 2009.

As mesmas obras, se expostas em uma galeria, em um museu ou mesmo em Wynwood, certamente despertariam outro tipo de atenção e interpretação. Essa diferença de fruição revela que a inserção espacial da arte redefine sua recepção simbólica: quanto mais integrado o ambiente à rotina, menor tende a ser o tempo e a profundidade da experiência estética.

Essas distinções reforçam que o consumo cultural é condicionado não apenas pelo gosto ou pelo capital simbólico (BOURDIEU, 1996), mas também pela estrutura material do espaço e pelo ritmo social que o envolve. A obra de arte pode ser simultaneamente paisagem, mercadoria e mediação sensível, dependendo do modo como o público se relaciona com ela. Assim, compreender a experiência cultural de Miami implica reconhecer sua dupla natureza — lugar de fruição coletiva e vitrine de mercado, espaço de expressão e de espetáculo. A cultura apresenta-se, então, como ferramenta estratégica para a potencialização econômica dos destinos do globo.

As produções observadas em Miami revelam menos a origem de seus autores do que a condição expandida da arte no mundo global. Elas atuam como superfícies críticas onde se projetam tensões contemporâneas — entre o local e o universal, o mercado e a sensibilidade, a visibilidade e o pertencimento. O que emerge desse cenário não é uma narrativa sobre a arte brasileira, mas sobre o modo como a arte, em si, se tornou linguagem do trânsito humano. Nesse espaço, o gesto artístico deixa de ilustrar identidades para interpretar o tempo presente — plural, desigual e interconectado.

Essa lógica mostra que a cultura urbana é simultaneamente produto e processo: mercadoria e linguagem sensível que estrutura o modo como vivemos, circulamos e percebemos o espaço. A arte pública, ao mesmo tempo que contribui para a imagem da cidade, redefine a experiência de estar nela. Como observa Canclini (2008), a interculturalidade se realiza não apenas nos objetos, mas nos modos de interação — nos gestos, nos olhares, nas práticas que atravessam os espaços compartilhados. Em Miami, essa convivência de formas, cores e públicos concretiza o que Fortuna (2018) discute sobre sensibilidades urbanas e vivências imprevistas: modos de viver, perceber e sentir o urbano que se constituem por meio da arte e das experiências estéticas do cotidiano.

A presença da arte brasileira em Miami não se restringe ao traço de Kobra. O ceramista Francisco Brennand, com sua fachada para o edifício Bacardi, traduz o diálogo entre técnica artesanal e indústria caribenha. Carybé em seus painéis instalados no Aeroporto Internacional de Miami, transporta a iconografia afro-americana para o circuito da diáspora. Já Romero Britto, radicado na cidade,

incorpora o vocabulário pop e a lógica comercial global. Alex Senna e OsGemeos ampliam essa constelação, transformando a rua em território poético e performativo. Juntas, essas presenças compõem um mosaico visual em trânsito — colorido, múltiplo, comercial e, ainda assim, profundamente cultural.

Nessa chave, o mosaico visual de Wynwood, os painéis de Carybé e as esculturas do Art in Public Places revelam que a arte não apenas decora a cidade — ela a narra, a negocia e a traduz continuamente. A cidade, como corpo coletivo, transforma-se em território de interações sensíveis, em que o consumo da arte é também uma forma de habitar o mundo.

Danto (2005 apud Marzadro, 2013) descreve o público da arte pública como “aquele que a encontra ao acaso, no curso da vida cotidiana”. Em Miami, esse observador converte-se em consumidor-turista: circula entre murais e feiras como quem visita a própria cidade de fora. Esse olhar deslocado — meio estrangeiro, meio íntimo — traduz a experiência pós-moderna do sujeito global, que consome cultura para se reconhecer.

O percurso deste capítulo permitiu compreender a cidade como campo de traduções estéticas, de negociações simbólicas e de disputas pela visibilidade. Miami apareceu como laboratório privilegiado dessa condição global: espaço onde arte pública, feiras internacionais, políticas culturais e práticas cotidianas se entrelaçam para produzir uma paisagem sensível marcada pela circulação constante de imagens, pessoas e repertórios culturais. O urbano, nesse contexto, deixa de ser mero suporte material e transforma-se em linguagem — repertório de signos que dão forma ao olhar e organizam modos de percepção.

A análise dos fluxos, dos circuitos estéticos e dos regimes de atenção mostrou que a arte não habita a cidade de maneira homogênea: ela se integra, se dilui, se destaca ou se espetaculariza conforme o ritmo social e a materialidade dos espaços. Entre murais que funcionam como cenários performativos, painéis monumentalizados que se perdem na pressa cotidiana e obras capazes de instaurar microterritórios de convivência, o que emerge é uma estética da circulação: uma arte que se torna interface entre afetos, consumos e experiências globais. Ao mesmo tempo, ficou evidente que esse cenário não anula a

desigualdade do sistema internacional da arte, mas a reinscreve em novos arranjos, nos quais feiras, galerias, políticas públicas e plataformas digitais convergem para produzir regimes de valor ancorados tanto no capital simbólico quanto na capacidade de circular em escalas transnacionais.

Nesse horizonte, a cidade-espetáculo opera como mediadora entre economia, estética e pertencimento, convertendo a cultura em recurso, narrativa e marca. A arte pública, ao mesmo tempo que contribui para a imagem da cidade, redefine a experiência de estar nela. As produções observadas em Miami revelam menos a origem de seus autores do que a condição expandida da arte no mundo global: atuam como superfícies críticas onde se projetam tensões entre local e universal, mercado e sensibilidade, visibilidade e pertencimento. A arte brasileira, nesse contexto, não comparece como exceção periférica, mas como agente ativo da modernidade globalizada, atravessando fronteiras, negociando sentidos e produzindo leituras visuais do presente.

Em síntese, a compreensão da arte nas cidades globais exige articular quatro dimensões fundamentais que estruturam o quadro teórico desta tese: a cidade como operador estético e político; o artista como mediador transnacional; o público como agente de consumo e participação sensível; e a fruição como experiência performativa que reconfigura o espaço. Essas dimensões são atravessadas por dinâmicas de economia simbólica que moldam visibilidades, circulações e regimes de valor e constituem o fundamento sociológico para ler a arte brasileira em Miami.

Se até aqui investigamos a cidade como texto — sistema de signos, políticas e sensibilidades que estruturam o olhar —, a partir de agora o foco se desloca para aqueles que escrevem e reinscrevem esse texto no mapa simbólico do mundo. O Capítulo IV, primeiro do bloco empírico, aproxima o olhar das trajetórias de artistas brasileiros em Miami, examinando como suas obras se inscrevem nas paisagens urbanas, nos circuitos institucionais e nos fluxos globais discutidos ao longo deste capítulo teórico.

CAPÍTULO IV: ARTISTAS BRASILEIROS MUNDIALMENTE CONHECIDOS

Entre os muitos traços que compõem a paisagem visual de Miami, alguns carregam o sotaque da cor e da imaginação brasileira. Neste capítulo, volto o olhar para os artistas do Brasil que deixaram sua marca nos muros, nas galerias e nas vitrines urbanas da cidade — presenças que, mais do que decorar, tecem uma narrativa cultural compartilhada entre o trópico e o hemisfério norte.

Este capítulo não se dedica à leitura formal das obras, mas às trajetórias e modos de pensar dos artistas brasileiros aqui reunidos. Mais do que seguir uma cronologia, o texto busca compreender como cada um deles constrói, à sua maneira, uma visão de mundo. São artistas que, em tempos e linguagens diferentes, transformam a experiência em forma — e devolvem o mundo ao mundo pela via da arte.

A intenção aqui não é apenas reconhecer nomes, mas compreender como esses criadores se inscrevem na lógica global da arte, equilibrando autonomia estética e as exigências do mercado, liberdade e demanda, inspiração e estratégia.

Ao longo das últimas décadas, a indústria cultural passou a interferir não apenas na circulação das obras, mas também em sua concepção. Em Miami, essa dinâmica se intensifica: a cidade opera como vitrine, onde o imaginário do turista molda preferências temáticas, e os artistas, muitas vezes, negociam entre duas frentes criativas — a obra singular, mais livre e autoral, e a produção seriada, adaptada às expectativas de consumo simbólico. Nesse campo de tensão, a arte brasileira ganha visibilidade e também enfrenta o risco da massificação.

Nos espaços abertos e fechados de Miami — de Wynwood às galerias de South Beach —, é possível encontrar obras de artistas brasileiros de linguagens diversas: dos muralistas e grafiteiros como Eduardo Kobra, OsGemeos, Lelin Alves, Alex Senna, Bicicleta sem Freio e Criola (Tainá Lima), aos modernistas e escultores como Francisco Brennand, Carybé, Ernesto Neto e Victor Brecheret, além dos nomes como Romero Britto e Vik Muniz.

Para esta investigação, concentro-me naqueles que possuíam obras expostas ou registradas em Miami durante o trabalho de campo etnográfico realizado em novembro de 2023: Kobra, OsGemeos, Lelin Alves, Alex Senna, Bicicleta sem Freio, Britto, Carybé e Brennand. Cada um deles oferece uma chave de leitura distinta sobre a inserção da arte brasileira no circuito global.

1. Caminhos Criativos: a Jornada dos Artistas em Miami

Quem são esses criadores que moldam a paisagem simbólica da cidade? Que mensagens pretendem comunicar e de que forma o contexto urbano influencia suas escolhas visuais? A partir dessas perguntas, este capítulo busca compreender as motivações, os processos e os dilemas vividos por artistas brasileiros que atuam — temporária ou permanentemente — em Miami.

O artista contemporâneo atua como intérprete do tempo e do espaço, um mediador que traduz experiências coletivas em forma visual. A criação artística, especialmente quando inserida no espaço público, ultrapassa a função estética: torna-se linguagem de mediação simbólica, na qual se entrelaçam subjetividade, contexto urbano e experiência sensível. Essa dimensão interpretativa aproxima o gesto do artista ao de outros criadores de espaço — arquitetos, designers, urbanistas — que também operam sobre o território, mas pela via da imagem, do afeto e da narrativa.

Nas cidades globais, onde as imagens e referências culturais se multiplicam, o papel dos intermediários — curadores, galeristas, instituições e artistas — ganha relevância. São eles que filtram, traduzem e reconfiguram significados, operando como pontes entre culturas e públicos diversos. O espaço público, nesse contexto, deixa de ser mero cenário e se transforma em campo de disputa simbólica e de experimentação estética.

Quando pensadores como Walter Benjamin (1992, apud FORTUNA, 2002, p. 140) sustentam que é o nosso presente que ilumina e dá sentido ao nosso passado, ou quando Alois Riegl (1984, apud FORTUNA, 2002, p. 140) estabelece que somos nós, os sujeitos modernos, que estipulamos o sentido histórico e vernacular do ‘monumento’ histórico, do mesmo modo que Dominique Poulot (1998, apud

FORTUNA, 2002, p. 140) conclui que é a experiência atual vivida que define o que virá a ser o patrimônio histórico do futuro, estão todos eles a caucionar [...] a possibilidade de a produção da ‘nova monumentalidade’ vir a inscrever-se na cidade como sinal enraizado e duradouro da identidade e da cultura da cidade.

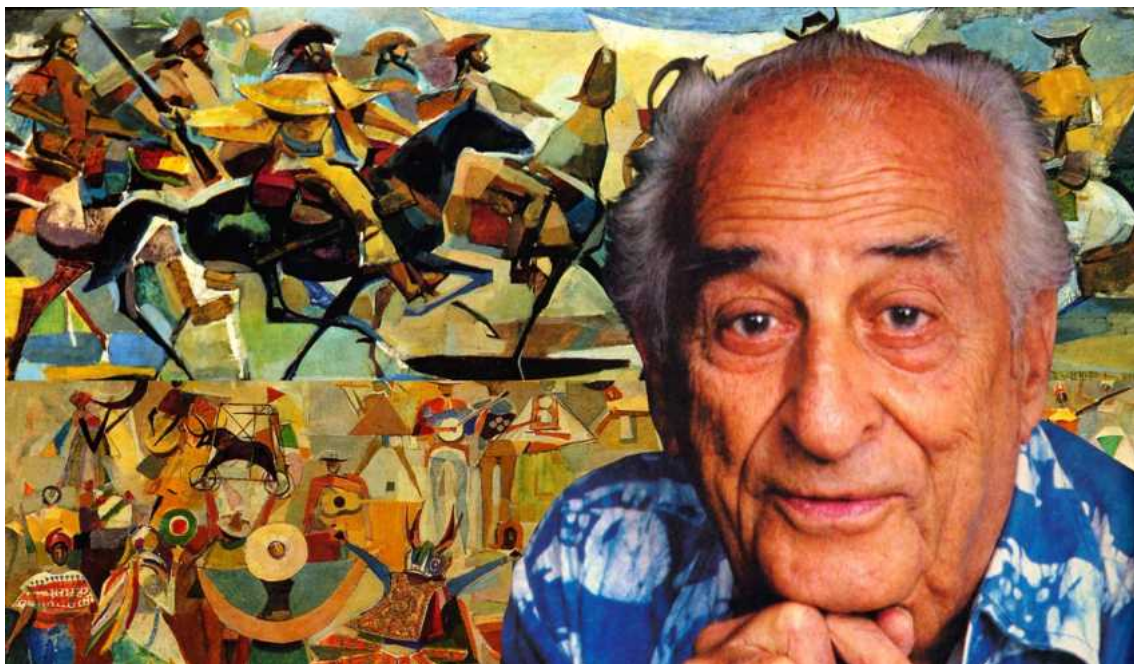
Conjuntamente, esses autores permitem compreender os artistas brasileiros em Miami como tradutores visuais de uma modernidade tropical em movimento, capazes de conectar memórias locais a linguagens globais e de reconfigurar o imaginário urbano da cidade. Para este estudo, participaram ou foram contatados os artistas Eduardo Kobra, OsGemeos, Bicicleta sem Freio, Alex Senna, Romero Britto, Lelin Alves, Alma Salgada e Nunca. Entre eles, Lelin Alves concedeu entrevista completa por videoconferência em fevereiro de 2024; Alex Senna respondeu ao questionário por e-mail; Kobra e Bicicleta sem Freio manifestaram interesse em participar, ainda sem retorno final; OsGemeos enviaram materiais e registros de entrevistas anteriores; e Romero Britto, embora contatado pessoalmente e por e-mail, não respondeu.

Essas diferentes formas de retorno também compõem o campo empírico — revelam modos distintos de posicionamento em relação à visibilidade e à mediação. Alguns artistas optam pela fala direta; outros, pelo silêncio estratégico, pela gestão cuidadosa da própria imagem. As análises que seguem baseiam-se tanto nas entrevistas quanto nas declarações públicas e registros de imprensa, organizados segundo os eixos temáticos do roteiro de pesquisa e articulados ao quadro teórico apresentado no Capítulo III.

1.1. Carybé — O artista das Américas

Héctor Julio Páride Bernabó (1911–1997), conhecido como Carybé, foi um artista múltiplo: pintor, entalhador, muralista, ilustrador, ceramista e desenhista. Nascido em Lanús, Argentina, e naturalizado brasileiro em 1957, Carybé construiu uma trajetória que atravessou fronteiras geográficas e simbólicas, transformando-se em um dos intérpretes mais sensíveis da cultura afro-brasileira e latino-americana.

Figura 74 - Carybé em frente aos painéis de sua autoria em Miami.



Fonte: ARREMATE ARTE. Hector Carybé (1911).

Sua formação artística começou ainda jovem, no ateliê de cerâmica de seu irmão, no Rio de Janeiro, em 1925. Nos anos 1940, percorreu a América do Sul em longas viagens pelo Uruguai, Paraguai e Brasil, experiência que sedimentou seu olhar sobre a diversidade humana e cultural do continente. Em 1943, traduziu para o espanhol o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade — gesto simbólico de mediação entre mundos e línguas. Em 1944, chegou à Bahia e, encantado com a força ritual e estética da cultura local, fixou residência em Salvador, onde se tornaria figura central da renovação das artes plásticas, ao lado de Mario Cravo Júnior, Genaro e Jenner Augusto.

Carybé recusou o academicismo e as vanguardas europeias. Preferiu observar o cotidiano: os rituais de candomblé, o ritmo da capoeira, o gesto do pescador, a música das ruas.

Carybé foi o artista que olhou, observou, entendeu e curtiu a América Latina e todo o seu mistério... deu dignidade especial aos negros, aos índios, a pessoas humildes, sejam quais fossem as situações em que os colocava, e nunca se desviou do seu caminho para ingressar em movimentos artísticos e pretensas vanguardas (MATOS, 2003, p. 395).

Em suas telas e murais, a América Latina aparece não como mapa político, mas como território de afetos, trabalho e resistência.

A obra de Carybé ultrapassou o Brasil e consolidou presença internacional. Desde as primeiras exposições em Buenos Aires e Rio de Janeiro, na década de 1940, o artista mostrou-se capaz de traduzir o imaginário latino-americano para diferentes públicos. Entre 1958 e 1959, viajou pelo México, Guatemala, Panamá, Peru e Bolívia, incorporando elementos visuais e simbólicos dessas culturas ao seu repertório. Em 1960, venceu o concurso internacional da American Airlines para criar dois grandes murais — *Discovery and Settlement of the West* e *Rejoicing and Festivals of the Americas* — instalados no terminal da empresa no Aeroporto JFK, em Nova York. Com a demolição do edifício, em 2007, as obras foram transferidas e restauradas para o Aeroporto Internacional de Miami, onde permanecem em exibição permanente no terminal sul.

Esses murais condensam a visão continental de Carybé: celebram o encontro entre povos, mitos e gestos. Suas figuras não funcionam como ícones turísticos, mas como corpos em movimento, participantes de uma geografia simbólica das Américas. A permanência desses painéis em Miami ilustra aquilo que Yúdice (2004) identifica como o uso da arte como recurso institucional — quando a criação artística é incorporada ao patrimônio simbólico da cidade global, ainda que dissociada das experiências culturais que a originaram.

Apesar do reconhecimento institucional, Carybé é pouco lembrado pelos brasileiros que transitam diariamente por esse espaço. Essa distância entre valor simbólico e reconhecimento social expressa a distribuição desigual do capital cultural, conforme analisa Bourdieu (1989). E, sob a perspectiva de Hall (2003), alerta para os efeitos da fragmentação identitária na diáspora: o artista é celebrado como signo, mas raramente reconhecido como sujeito.

Assim, Carybé ocupa um lugar singular na história da arte brasileira — um marco de internacionalização cuja relevância estética e social não se converte, necessariamente, em apropriação pública. Seus painéis, hoje instalados em Miami, operam como documentos visuais da mestiçagem latino-americana e testemunham a possibilidade de uma arte sem fronteiras, feita de trânsito, memória e escuta.

Os dados biográficos completos, a cronologia de exposições e a relação integral das obras nacionais e internacionais de Carybé encontram-se reunidos no Apêndice C, como documentação complementar deste capítulo.

1.2. Francisco Brennand - O alquimista da forma e do fogo

Brennand (1927–2019) moldou no barro uma visão de mundo. Escultor, pintor e ceramista pernambucano, transformou a argila em linguagem de pensamento — não apenas material de ofício, mas expressão filosófica sobre o tempo e a existência. “Eu não tenho nada contra a utilidade, ela não anula nem a perfeição nem a procura formal”, dizia o artista, recusando a separação entre arte e função (SESC SP, 2018). Sua obra atravessa essa fronteira: é simultaneamente mítica e cotidiana, artesanal e monumental, sensual e espiritual.

Figura 75 - Francisco Brennand na Oficina Cerâmica no Recife (2016)



Fonte: G1. Ceramista Francisco Brennand morre no Recife (2019).

Nos anos 1940, em Recife, aprendeu a disciplina da matéria na Cerâmica São João, onde o barro o ensinou sobre o gesto e o fogo. Em viagem à Europa, nos anos 1950, confessaria mais tarde: “Fiquei desmoralizado por ter rejeitado a cerâmica... ao ver as cerâmicas de Picasso” (BRENNAND, 2014, p. 6). A

experiência redefiniu seu percurso: ele percebeu que a cerâmica, tida como “arte menor”, poderia conter a mesma força de reinvenção da escultura clássica. A partir daí, sua obra tornou-se alquimia — barro, corpo e imaginação fundidos na busca por uma beleza arcaica.

Em 1963, criou o painel cerâmico da Bacardi, instalado na sede da empresa em Miami. Encomendado pela corporação cubana, o trabalho não tem como tema o Brasil, mas o próprio universo fabril e institucional da marca — uma composição abstrata de formas florais e geométricas em azul e branco, distribuídas sobre 656 m² de fachada. Mais do que representação, o painel encarna o ideal modernista de integração entre arte e arquitetura, em que o artista atua como colaborador da construção simbólica da cidade.

Criada no auge da expansão da Bacardi no pós-guerra, a obra traduz a confiança da época na arte como elemento civilizatório: a beleza incorporada à vida cotidiana e ao espaço corporativo. Assim, ainda que seu conteúdo não dialogue com o imaginário brasileiro, o mural se inscreve no mesmo horizonte que motivaria a internacionalização de muitos artistas nas décadas seguintes — o encontro entre arte, economia e paisagem urbana. Hoje, a fachada da Bacardi é reconhecida como um dos ícones do modernismo latino-americano em Miami. Brennand, ao produzir esse mural, não falava do Brasil, mas do mundo industrial em transformação — e é justamente nesse trânsito que sua obra se afirma: como linguagem universal da forma, onde o barro de Recife se converte em arquitetura global.

A Oficina Brennand, inaugurada em 1971, é essa loucura tornada monumento. Ali, mais de duas mil obras habitam um espaço que é, ao mesmo tempo, ateliê e cosmovisão. O artista projetou um território simbólico onde o barro se torna arquitetura e mito. Suas esculturas totêmicas, figuras híbridas e painéis monumentais compõem um universo que funde o erótico, o sagrado e o fantástico — um Brasil ancestral em diálogo com o mundo.

O alcance de sua obra ultrapassa o Recife e o Brasil. Brennand é reconhecido mundialmente como um dos grandes nomes da escultura e da cerâmica do século XX, cuja influência se prolonga sobre a produção contemporânea. Suas obras,

realizadas entre 1960 e 2005, estão presentes em museus, espaços públicos e instituições culturais de pelo menos oito países, entre eles México, Estados Unidos, França, Israel e Suíça. Destacam-se a Portada de la Cultura y la Ciencia (1981), na Cidade do México; o mural da Embaixada do Brasil em Washington (1986); as Portas de Jerusalém (1995), na Jerusalem Foundation; e a escultura Paz sem Fronteiras (2005), na Praça das Nações, em Genebra, diante da ONU. Essas presenças internacionais não apenas atestam sua relevância artística, mas confirmam seu papel como intérprete do mundo — um criador que traduz o espírito brasileiro em linguagem universal.

Os dados biográficos completos, a cronologia de exposições e a relação integral de obras nacionais e internacionais de Francisco Brennand encontram-se reunidos no Apêndice D, como documentação complementar deste capítulo.

Brennand foi, e continua sendo, um dos rostos internacionais da arte brasileira moderna, um artista cuja obra fala simultaneamente do barro de Recife e da humanidade em trânsito.

Carybé e Brennand representam o início de uma presença brasileira que antecede o circuito urbano e as linguagens da arte contemporânea. Ambos souberam transformar matéria e tempo em pensamento visual, explorando o gesto como inscrição simbólica do humano. Suas trajetórias revelam uma mesma disposição criadora: a de traduzir o mundo a partir da experiência e não da representação. Em comum, partilham o olhar do artista que, ao moldar o visível, revela as formas da permanência — mesmo quando tudo em volta parece efêmero.

1.3. Romero Britto — O pop tropical e a economia da alegria

Romero Britto nasceu em Recife, em 1963, e talvez nenhum outro artista brasileiro sintetize com tanta clareza o trânsito entre arte e mercado, celebridade e globalização. De origem modesta, começou a desenhar ainda criança — aos oito anos já pintava com tintas improvisadas, e aos quatorze realizou sua primeira exposição em Brasília, vendendo uma obra para a Organização dos Estados Americanos.

A partir daí, o destino o conduziu aos Estados Unidos, onde construiu a carreira que o tornaria um dos nomes mais conhecidos do pop contemporâneo.

Abandonou o curso de Direito na Universidade Católica de Pernambuco e emigrou para Miami nos anos 1980, atraído pela vitalidade cultural e pelo clima cosmopolita da cidade. Lá enfrentou um início difícil, alternando trabalhos ocasionais — jardinagem, pintura de murais, atendimento em lanchonetes — até encontrar espaço para expor seus quadros em feiras e cafés locais. A virada veio em 1990, quando foi convidado pela Absolut Vodka para ilustrar uma campanha publicitária. A parceria projetou seu nome internacionalmente, levando sua arte a revistas, outdoors e galerias nos Estados Unidos e na Europa.

A partir daí, Britto transformou-se em marca global. Pintou para Pepsi, Disney e Cirque du Soleil; foi artista oficial da Copa do Mundo da FIFA 2010 e embaixador dos Jogos Olímpicos do Rio 2016. Seu ateliê, o Britto Central, ocupa hoje três mil metros quadrados em Wynwood — o coração artístico de Miami.

Sua linguagem mistura cubismo sintético, grafismo publicitário e paleta saturada de cores primárias. Corações, gatos e borboletas surgem como ícones de um imaginário que celebra a alegria, o afeto e o consumo. “Meu trabalho poderia estar disponível para um pequeno grupo de pessoas, mas eu quero criar imagens de esperança e felicidade para que as pessoas possam se inspirar”, declarou (BRITTO, 2021).

Em entrevistas, repete um credo simples: “A arte é importante demais para não ser compartilhada” (CNN, 2016) e “Tudo o que eu faço é sobre felicidade. As pessoas precisam de alegria; eu só tento oferecê-la” (MIAMI HERALD, 2014). Essa intenção — tornar a arte acessível, democrática e contagiante — define o ethos de sua obra e também as tensões que ela provoca: entre expressão e produto, originalidade e repetição.

Entre suas criações mais conhecidas estão “Heart Kids”, uma composição em que um menino e uma menina abraçam um enorme coração vermelho, e “Mona Cat”, releitura irreverente da Mona Lisa — agora encarnada em figura felina. Há ainda as esculturas públicas espalhadas pelo mundo: Welcome (1990), no Aeroporto Internacional de Miami; The Big Apple (2000), em Nova York; Beach Ball (2005), no Hyde Park de Londres; e Love Blossoms (2018), em Dubai.

A obra de Romero Britto alcançou mais de 120 países, incluindo espaços de grande prestígio internacional, como o Carrousel du Louvre (Paris) e o Museu Soumaya (Cidade do México), onde foi o primeiro artista visual vivo a exibir seus trabalhos. Sua trajetória é exemplar para compreender o fenômeno que Yúdice (2004) discute ao tratar da cultura como recurso — momento em que a arte passa a operar também como instrumento econômico e político, articulando construção de imagem urbana, entretenimento global e estratégias de mercado.

As cores vibrantes, o otimismo midiático e a estética comunicativa de Britto dialogam diretamente com a “economia simbólica” analisada por Zukin (1995), na qual a cultura se torna ativo fundamental das cidades criativas. Britto encarna esse modelo: é simultaneamente produtor e produto — artista, marca e empresário. Como destacou a Forbes Brasil (2019), a figura do artista contemporâneo envolve igualmente dimensões empreendedoras, ampliando sua atuação para além da criação estritamente formal.

Se, para Benjamin (1985), a reprodutibilidade técnica dissolvia a aura tradicional da obra de arte, no caso de Britto essa dissolução converte-se em método. A visibilidade constante, o licenciamento sistemático e a circulação industrial de suas imagens substituem a raridade pela onipresença. Seu universo colorido ocupa galerias, aeroportos, lojas, cartões de crédito e embalagens — transformando a arte em linguagem cotidiana.

Em Wynwood, Miami, Britto ocupa um lugar de centralidade: sua galeria organiza a produção, o comércio e o marketing de suas obras, funcionando como vitrine de uma “economia da alegria”, em que o consumo se reveste de positividade estética. Apesar das críticas de setores acadêmicos, sua influência permanece incontornável: é o artista brasileiro com maior projeção global em termos de circulação, licenciamento e presença institucional, com obras em coleções privadas, campanhas publicitárias e espaços públicos ao redor do mundo.

Romero Britto representa, portanto, o ápice da profissionalização da arte brasileira no exterior. Em sua trajetória, a imagem da felicidade tropical transforma-se em signo econômico e em produto cultural global. Suas obras não pretendem apenas ser vistas — pretendem ser lembradas, multiplicadas e possuídas.

Em Miami, Britto construiu uma poética da alegria que se espalha pela cidade, sem se prender a um território específico. Suas cores e formas estão em toda parte — nas galerias, nas lojas, nas ruas — como fragmentos de um mesmo gesto alegre e expansivo. Mais do que ocupar Miami, ele a interpreta: transforma o cotidiano em imagem e devolve à cidade uma versão luminosa de si mesma. Sua arte é, ao mesmo tempo, espelho e invenção — parte da paisagem e também do olhar que a reinventa.

Os dados biográficos completos, o catálogo de obras internacionais e as declarações integrais do artista encontram-se reunidos no Apêndice E, como documentação complementar deste capítulo.

1.4. Eduardo Kobra — A estética da memória e o mural global

Eduardo Kobra é um dos muralistas brasileiros de maior projeção internacional, reconhecido por transformar fachadas e muros em narrativas visuais de paz, memória e diversidade. Nascido em São Paulo, iniciou sua trajetória no grafite ainda na adolescência e, a partir de 2011, levou sua arte aos cinco continentes. Hoje, soma mais de 500 murais em cerca de 40 países, incluindo obras icônicas em Nova York, Tóquio, Paris, Dubai e especialmente em Miami, onde mantém um dos maiores conjuntos de intervenções urbanas de um artista brasileiro.

Figura 76- Kobra durante exposição em dez/23 em Miami



Fonte: KOBRA STREET ART. Vídeo publicado nas redes sociais do artista @kobrastreetart.

Em Wynwood, Kobra pintou um quarteirão inteiro com obras de impacto, como “Dê uma chance à paz” e “Stop Wars”, além de murais dedicados a personalidades como Yoda, Bob Dylan e Nelson Mandela. Sua presença é marcante também em eventos internacionais como a Art Basel Miami, e, em 2024, realizou uma exposição no Hampton House Museum, antigo hotel histórico ligado aos movimentos de direitos civis, onde se tornou o primeiro artista de rua a expor nesse espaço — um marco simbólico de transição entre a rua e o museu, entre o popular e o institucional.

Em 2022, o artista foi convidado pela ONU a criar um mural permanente em sua sede, em Nova York — sendo o único artista brasileiro e o primeiro artista urbano do mundo a receber tal convite. A obra, dedicada à paz e à sustentabilidade, sintetiza o caráter universal de sua arte e sua atuação como embaixador visual de causas humanitárias.

Em Miami, Kobra também criou o painel de Ayrton Senna, encomendado pelo Autódromo de Miami em 2024, que resultou em uma exposição temática sobre o piloto, reafirmando sua forte relação com o imaginário nacional e com projetos institucionais de grande escala. Esse mural expressa o diálogo constante entre arte e memória, traço recorrente na poética do artista.

A linguagem de Kobra é marcada pelo uso de cores geométricas vibrantes, pela justaposição entre áreas monocromáticas e multicoloridas e por uma narrativa que conecta passado e presente — uma estética da memória que transforma a cidade em arquivo afetivo. Em entrevista à CNN (2022), o artista afirmou que busca transmitir mensagens de esperança por meio de seus murais, convidando o público a sentir e a se inspirar diante das imagens.

Kobra entende a arte urbana como ferramenta de reencantamento social, mas também reconhece sua inserção nas dinâmicas do mercado e do turismo cultural. Assim como analisam Zukin (1995) e Lipovetsky e Serroy (2015), sua obra ocupa a fronteira entre o ativismo e a economia simbólica: a cor e a beleza funcionam simultaneamente como protesto e produto, resistência e espetáculo.

A presença de Kobra em Miami e em tantos outros centros urbanos exemplifica a lógica contemporânea da consagração simbólica — o artista que, vindo da rua, alcança o estatuto de ícone global sem perder o vínculo com o espaço público.

Suas obras, que se tornaram cartões-postais em mais de 30 cidades, reafirmam o papel da arte como instrumento de diálogo e esperança.

O catálogo detalhado de suas obras internacionais encontra-se reunido no Apêndice F – Eduardo Kobra.

1.5. OsGemeos — O sonho coletivo e a poética das ruas

Os irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, conhecidos como OsGemeos, nasceram em 1974, em São Paulo, e se tornaram nomes centrais da arte urbana mundial. Desde os anos 1980, desenvolvem uma linguagem que mistura grafite, poesia visual e sonho — um universo habitado por personagens de pele amarela e olhos melancólicos, símbolo de uma brasilidade transnacional que fala com o mundo em cores. “O grafite é a voz da cidade. Quando pintamos, queremos dividir o bem, a positividade.” (OSGEMEOS, Domestika Brasil, 2021).

Figura 77 - OsGemeos.



Fonte: BREAKING WORLD. OsGemeos.

Reconhecidos em mais de setenta países, OsGemeos têm obras permanentes em instituições e coleções de referência, como o Wynwood Walls (Miami), a Tate Modern (Londres), o ICA Boston, o Museu Coleção Berardo (Lisboa) e a Lehmann

Maupin Gallery (Nova York). Sua produção ultrapassa fronteiras e dialoga com públicos diversos, atravessando castelos na Escócia, silos industriais no Canadá, museus europeus e favelas brasileiras.

Em Wynwood, o mural da dupla ocupa a fachada principal há mais de uma década — permanência excepcional em um espaço marcado por curadorias rotativas —, o que destaca seu reconhecimento institucional e sua centralidade na paisagem simbólica de Miami. Como analisa Bourdieu (2006), a visibilidade espacial expressa a distribuição desigual do capital simbólico, na qual artistas de maior prestígio ocupam posições de destaque. Em entrevista à Tate Modern (2008), os artistas explicam que a escolha pelo amarelo reflete uma busca por universalidade, por uma cor capaz de representar o interior comum a todas as pessoas.

OsGemeos se autodefinem como intérpretes de um “sonho coletivo”, transformando muros em narrativas sobre solidariedade, memória e imaginação. Sua estética opera no cruzamento entre o local e o global, entre o popular e o institucional, traduzindo experiências brasileiras em uma linguagem cosmopolita. Como sugere Canclini (1990), essa hibridação é característica de culturas em movimento, que combinam tradição e contemporaneidade em novas sínteses. Em entrevista ao *The Guardian* (2016), os artistas afirmam que sua obra busca preservar um horizonte de imaginação diante de um mundo que tende a apagá-lo.

Mesmo inseridos na economia simbólica da cidade — fenômeno descrito por Zukin (1995, 2009) —, OsGemeos preservam uma dimensão de reencantamento urbano, no sentido benjaminiano: suas cores e figuras devolvem sensibilidade e poesia a espaços marcados pela impessoalidade. Em Wynwood, essa poética torna-se ainda mais evidente, pois os artistas ocupam o limiar entre mercado e resistência — entre consumo estético e liberdade criadora.

A abrangência e o impacto global da dupla — com murais, exposições e instalações em mais de 70 cidades nos cinco continentes — encontram-se documentados integralmente no Apêndice G – OsGemeos, onde constam datas, locais e registros institucionais das principais obras.

1.6. Alex Senna — Afetos urbanos e a poética do cotidiano

Alex Senna, conhecido artisticamente apenas como Senna, ocupa um lugar singular no muralismo contemporâneo brasileiro. Nascido em Orlandia, interior de São Paulo, formou-se em Comunicação Social e começou a pintar em muros no início dos anos 2000. Daltônico, desenvolveu uma linguagem própria baseada em contrastes entre preto e branco — não por escolha estética inicial, mas por necessidade perceptiva —, transformando a limitação em identidade visual. Essa dualidade se converteu em metáfora de sua obra: o afeto e a solidão, a delicadeza e a aspereza da cidade, o gesto íntimo e o ruído do urbano. “O preto e branco é o que vejo e o que sinto; é onde o silêncio fala.” (Alex Senna, entrevista concedida para esta pesquisa, 2024).

Figura 78-Senna



Fonte: Foto 1: acervo do artista. Foto 2: André Felipe

Sua arte é feita de silêncios visuais. Personagens longilíneos, casais anônimos, crianças, idosos e pássaros compõem cenas de ternura e melancolia. O pequeno pássaro, presença constante em seus murais, funciona como consciência das figuras retratadas — um alter ego poético que observa o mundo e, simultaneamente, nos devolve o olhar. Essa estética mínima e afetiva se opõe à saturação cromática típica do grafite contemporâneo, assumindo a forma de resistência poética diante do excesso de estímulos visuais da cidade.

Senna já realizou intervenções e exposições em mais de vinte e cinco países, entre eles Estados Unidos, Itália, Holanda, França, Coreia do Sul e Emirados Árabes. Em Wynwood, foi um dos primeiros brasileiros a atuar nos muros do bairro, ainda na primeira década dos anos 2000, antes de o distrito se consolidar

como polo institucional da arte urbana. Suas obras espalhadas em fachadas laterais e áreas externas permanecem como vestígios dessa fase pioneira da presença brasileira em Miami. O catálogo completo de obras internacionais encontra-se no Apêndice H – Alex Senna.

Durante a entrevista concedida à pesquisa, o artista ressaltou a importância de manter coerência estética e emocional mesmo em contextos de forte pressão comercial. Essa postura ecoa o conceito de autonomia artística formulado por Bourdieu (2006), segundo o qual o valor simbólico da arte reside na fidelidade à própria linguagem. Em Wynwood, embora não faça parte do circuito interno das galerias, Senna atua mediante convites curatoriais que legitimam sua presença e ampliam o alcance público de sua obra — caso exemplar do que esta pesquisa denomina “institucionalização periférica”: formas de legitimação que operam fora das paredes institucionais. “A rua continua sendo o lugar onde a arte respira. O muro é meu ateliê e também meu espelho” (SENNA, entrevista concedida para esta pesquisa, jan. 2024).

Sob a ótica de Henri Lefebvre (1968), o gesto de pintar na rua representa uma reapropriação simbólica do espaço urbano. Cada mural de Senna devolve à cidade uma dimensão sensível, fazendo do cotidiano — o abraço, o encontro, a espera — um território de imaginação. Ao inscrever “BY SP Brazil” junto à sua assinatura, o artista reafirma sua origem e transforma o muro estrangeiro em superfície de pertencimento.

Alex Senna compartilha, com nomes como Kobra e OsGemeos, a inserção da arte brasileira na economia simbólica global descrita por Zukin (1995, 2009), mas seu caminho segue outra direção: em vez do espetáculo, o recolhimento; em vez da cor, o gesto. Sua poética dos afetos humanos, traduzida em preto e branco, propõe uma arte urbana que não grita — sussurra.

Entre o ruído das cidades e o silêncio dos sentimentos, Senna faz do muro um espelho do humano. Sua presença em Wynwood confirma que a arte brasileira continua sendo um idioma sensível para ler o mundo — e que até mesmo um traço em preto e branco pode reinventar a cor da cidade.

1.7. Bicicleta Sem Freio — O tropicalismo gráfico e a arte como resistência pop

O duo Bicicleta Sem Freio, formado pelos artistas goianos Douglas de Castro e Renato Reno, representa uma das expressões mais vigorosas da nova geração do muralismo brasileiro. Sua trajetória, iniciada em Goiânia no início dos anos 2000, combina influências da cultura pop, do psicodelismo dos anos 1970 e do tropicalismo brasileiro, resultando em uma iconografia exuberante, irreverente e profundamente identitária.

Figura 79- Renato Reno e Douglas de Castro (Bicicleta Sem Freio)



Fonte: Assessoria dos artistas. Foto: Henrique Cabral.

A dupla alcançou projeção internacional ao longo da década de 2010, com murais em capitais culturais como Londres, Berlim, Los Angeles, Lisboa, Montreal e Istambul, entre outras — um percurso que revela não apenas expansão geográfica, mas também o reconhecimento curatorial da arte urbana brasileira no circuito global. O catálogo completo de suas obras internacionais encontra-se no Apêndice I – Bicicleta Sem Freio.

Em Miami, o grupo participa da exposição permanente do Wynwood Walls desde 2022, onde seu mural ocupa posição de destaque entre nomes consagrados da arte de rua mundial. “Estando aqui, é perceptível que as paredes carregam muitas histórias. Tem muita tinta nesse espaço”, comenta Renato Reno, em fala recolhida pela assessoria do grupo. Essa percepção resume bem o modo como o duo enxerga o muralismo: não como simples adorno, mas como narrativa coletiva, impregnada de memórias e disputas simbólicas.

Suas obras apresentam figuras femininas monumentais, animais tropicais e formas orgânicas entrelaçadas, envoltas em paletas intensas de amarelo, magenta e verde-esmeralda. A composição psicodélica, de traço firme e contornos nítidos, traduz o espírito de um tropicalismo gráfico contemporâneo, em que o humor, a sensualidade e o excesso cromático são usados como gestos de afirmação cultural. A brasilidade emerge tanto nas cores quanto nos símbolos — flora, fauna, música e carnaval — transformando o mural em espaço de celebração da diversidade e resistência estética.

A inserção do Bicicleta Sem Freio em Wynwood Walls marca um ponto de inflexão na presença brasileira em Miami. Diferentemente dos muralistas já consolidados, como Kobra ou OsGêmeos, cuja estética tende a dialogar com linguagens universalizadas, a dupla reafirma explicitamente a identidade tropical brasileira, exibindo em seu painel elementos visuais de origem local reinterpretados com ironia e energia. Trata-se do único mural observado no campo que mantém referências diretas ao Brasil, o que confere à obra um valor simbólico adicional — um ato de resistência estética dentro da paisagem cosmopolita da cidade.

Essa hibridação de linguagens pode ser interpretada à luz de Néstor García Canclini (2008), para quem as culturas contemporâneas se constroem na intersecção entre o local e o global. O Bicicleta Sem Freio opera precisamente nesse território de fronteira: traduz elementos da cultura brasileira em uma gramática visual que circula internacionalmente, sem diluir suas referências de origem. O resultado é uma arte híbrida, ao mesmo tempo cosmopolita e profundamente enraizada na estética popular tropical.

A dupla compreende a arte urbana como ferramenta de diálogo e transformação social. Em entrevista à Juxtapoz Magazine (2022), Douglas de Castro destaca

que a rua é o espaço mais autêntico da criação e que cada mural funciona como uma forma de conversa visual com o público. Essa concepção aproxima-se da noção de reencantamento urbano discutida por Henri Lefebvre (1968) — o gesto de devolver sensibilidade, ludicidade e imaginação aos espaços da cidade.

No plano simbólico, a presença do duo em Wynwood articula-se com a economia simbólica analisada por Zukin (1995, 2009): a arte é mobilizada como ativo econômico e instrumento de distinção urbana. A inclusão de artistas oriundos de países periféricos reforça a imagem cosmopolita de Wynwood; para o Bicicleta Sem Freio, por sua vez, o local funciona como vitrine internacional e estratégia de acúmulo de capital simbólico (BOURDIEU, 2006). Essa visibilidade institucional amplia o prestígio da dupla e reposiciona o muralismo brasileiro no mapa global da arte contemporânea.

Entretanto, sob o brilho do espetáculo turístico, a obra da dupla conserva um caráter subversivo: ao ocupar fachadas com corpos femininos mestiços, gestos irreverentes e cores tropicais, reafirmam a potência política da alegria e da estética popular. A exuberância cromática converte-se em crítica à homogeneização visual das metrópoles globais, lembrando que a arte brasileira carrega — mesmo quando exportada — a marca da mistura, do improvisado e da vitalidade.

Assim, o Bicicleta Sem Freio simboliza a maturidade da arte urbana brasileira no cenário internacional. Sua presença em Wynwood não apenas projeta essa produção para o mundo, como também atualiza o discurso tropicalista em nova chave: uma arte de resistência cromática, de celebração coletiva e de afirmação cultural em tempos de standardização estética. Entre o humor e o engajamento, entre o Brasil e o mundo, suas paredes continuam pedalando — sem freio — pela imaginação do planeta.

1.8. Lelin Alves — A cor como gesto de reencantamento urbano

Lelin Alves nasceu em 1985, em Santa Vitória, Minas Gerais, e cresceu em Ribeirão Preto, São Paulo. Sua trajetória artística teve início ainda na adolescência, quando o interesse pelo desenho o levou ao universo da pichação e, mais tarde, do grafite. Desde então, sua produção evoluiu para uma linguagem própria, marcada por formas translúcidas, sobreposições cromáticas e

composições fluidas, que evocam o diálogo entre o orgânico e o urbano, entre o concreto e o sensível.

Figura 80-Lelin Alves



Fonte: acervo do artista

A paleta de Lelin alterna tons frios e quentes que se fundem como movimento e respiro, revelando uma abordagem visual que propõe reconciliação entre a natureza e a cidade. Seus murais apresentam figuras humanas em dissolução, silhuetas de plantas, aves e raízes, e texturas atmosféricas que remetem ao vento, à água e à energia vital — elementos que simbolizam a coexistência entre humanidade e meio ambiente. A natureza que resiste dentro da cidade é um tema recorrente, e o artista frequentemente descreve sua arte como “uma tentativa de devolver o verde que o concreto roubou”(…) “Cada muro é uma conversa que a gente deixa pra cidade. Às vezes é sobre saudade, às vezes sobre esperança, mas sempre sobre o que ainda é vivo”, declarou o artista durante entrevista concedida à pesquisa (entrevista concedida à autora, fev. 2024).

Em suas composições, o gesto pictórico é leve e atmosférico. As figuras emergem de um jogo de transparências, como se o muro respirasse junto com a paisagem. Essa escolha formal revela uma postura poética de resistência ao excesso imagético e ao ruído urbano, aproximando sua obra do conceito de reencantamento do espaço público discutido por Henri Lefebvre (1968).

Reconhecido no Brasil e no exterior, Lelin Alves participou de festivais e exposições em países como Chile, Equador, Espanha, França e Estados Unidos, onde, em 2022, foi convidado a integrar o circuito do Wynwood Walls, em Miami. O mural que realizou no local, observado durante o trabalho de campo, sintetiza sua estética e sua visão: um gesto cromático que transforma o muro em

organismo vivo, reafirmando a potência simbólica da arte como elo entre o homem e a cidade.

Para o artista, ocupar Wynwood significa mais do que alcançar visibilidade; trata-se de disputar espaço simbólico em um cenário global de institucionalização da arte urbana. “Pintar aqui é importante não só pra mostrar o que a gente faz, mas pra mostrar que a rua também tem alma, que ela também pode estar nos lugares de prestígio” (entrevista concedida à autora, fev. 2024). Sua fala confirma, na prática, o que Pierre Bourdieu (2006) descreve como investimento em capital simbólico: ao participar de espaços legitimadores internacionais, o artista amplia sua visibilidade e consolida o reconhecimento de sua arte como expressão autônoma, sem renunciar a suas origens.

Sob a ótica de Sharon Zukin (1995, 2009), a presença de Lelin Alves em Wynwood também cumpre função estratégica dentro da economia simbólica das cidades, na medida em que reforça a autenticidade e a vitalidade cultural do bairro. A curadoria de Wynwood Walls alterna nomes consagrados e novos talentos, combinando prestígio e frescor, e, nesse contexto, o artista mineiro representa o vigor criativo de uma nova geração de muralistas brasileiros.

Ainda assim, sua obra não se rende à lógica da espetacularização. Pelo contrário, seus murais atuam como lugares de pausa e introspecção, um contraponto à velocidade e à saturação visual da metrópole. Essa postura estética e ética aproxima sua produção da noção de arte como linguagem de sensibilidade e resistência simbólica, tal como discutido por Néstor García Canclini (2008) em sua reflexão sobre a hibridização cultural nas sociedades contemporâneas.

Dessa forma, Lelin Alves encarna uma nova etapa da presença brasileira em Miami: a de artistas emergentes que transitam entre o local e o global, entre o muro e a galeria, entre a espontaneidade da rua e a legitimação institucional. Sua pintura é menos sobre monumentalidade e mais sobre presença, uma afirmação de afeto, cor e identidade em meio ao ruído visual do mundo contemporâneo.

Informações biográficas completas e trajetória internacional detalhada de Lelin Alves encontram-se no Apêndice J. As seções seguintes apresentam as temáticas específicas que estruturaram o objeto desta pesquisa, organizadas a partir das entrevistas concedidas pelos artistas à autora.

2. A presença brasileira no circuito global

A presença dos artistas brasileiros em Miami, observada ao longo deste capítulo, revela um panorama plural e dinâmico da arte nacional inserida nos circuitos internacionais de prestígio. Das obras modernistas e simbólicas de Carybé e Francisco Brennand aos murais monumentais e midiáticos de Eduardo Kobra e OsGemeos, passando pelas poéticas contemporâneas de Bicicleta Sem Freio, Alex Senna e Lelin Alves, mostra-se uma linha contínua de expansão simbólica que reposiciona o Brasil no mapa global da arte urbana.

Esses artistas, embora distintos em técnica, geração e linguagem, compartilham uma característica fundamental: a capacidade de interpretar o mundo a partir de suas próprias referências culturais e experiências, convertendo vivências locais em linguagens estéticas de alcance universal. Cada um, em seu tempo e contexto, participa daquilo que esta pesquisa define como função interpretativa do artista contemporâneo — um papel que se afirma não na representação de identidades fixas, mas na tradução simbólica das sensibilidades e tensões do mundo globalizado.

No percurso histórico que vai de Carybé às novas gerações de muralistas, é possível observar o deslocamento gradual da arte brasileira — do mural institucional e monumental ao muralismo contemporâneo de rua, das narrativas nacionais à circulação global. Trata-se, como propõe Pierre Bourdieu (2006), de um processo de acúmulo e conversão de capital simbólico, em que a presença dos artistas em metrópoles como Miami, Nova York, Londres ou Berlim reforça sua legitimidade no campo artístico e amplia o reconhecimento da arte urbana como forma legítima de expressão cultural.

Carybé e Brennand representam o início desse movimento de internacionalização: suas obras não recorreram a símbolos nacionais ou representações diretas de brasilidade, mas afirmaram um modo singular de ver e fazer arte — enraizado em experiências locais e humanistas, mas projetado em diálogo com o mundo. No caso de Brennand, seu painel cerâmico instalado na sede institucional da Bacardi, em Miami, integra um processo distinto do muralismo urbano, mas igualmente expressivo da presença brasileira na paisagem cultural da cidade. Essa postura antecipa o papel contemporâneo do

artista como intérprete simbólico do mundo, figura que, mais do que representar o Brasil, traduz experiências humanas e poéticas em linguagem estética.

Entre os artistas contemporâneos, apenas o Bicicleta Sem Freio mantém uma relação explícita com ícones brasileiros — fauna, flora, cores tropicais e figuras mestiças —, transformando-os em signos de identidade e resistência simbólica. Nos demais, como Kobra, OsGemeos, Senna e Lelin Alves, a referência à origem aparece de modo mais difuso, transmutada em linguagem universal, que fala de emoção, urbanidade, afeto e reencantamento do espaço público.

Sob a perspectiva de Sharon Zukin (1995, 2009), essa presença confirma o papel estratégico da arte na economia simbólica das cidades globais, onde a cultura é mobilizada como ativo de distinção, turismo e consumo. Wynwood, nesse sentido, torna-se não apenas espaço de exposição, mas também vitrine e mercadoria — um território em que artistas e instituições trocam prestígio em um jogo de visibilidade e valor.

Contudo, à luz de Henri Lefebvre (1968), o conjunto das obras analisadas também reintroduz a dimensão poética e sensível do urbano, recuperando o potencial da arte de transformar o espaço público em experiência estética e emocional. Em Miami, as cores, formas e símbolos dos artistas brasileiros reencantam o cotidiano urbano, devolvendo à cidade sua dimensão humana e afetiva.

Dessa forma, o capítulo demonstra que a arte brasileira atua como mediadora cultural no contexto da globalização, integrando-se às lógicas do mercado e da visibilidade sem perder seu conteúdo simbólico e identitário. Ao mesmo tempo, a pluralidade estética apresentada — do sagrado ao popular, do figurativo ao abstrato, do artesanal ao digital — materializa a vitalidade e a heterogeneidade da produção artística nacional.

Assim, o conjunto desses artistas compõe uma trajetória contínua: de Carybé e Brennand, que inauguraram a presença institucional da arte brasileira no exterior, aos contemporâneos que inscrevem o Brasil nos muros e galerias das cidades globais. Essa travessia reafirma o papel da arte brasileira — e da arte do Sul — como linguagem de mediação cultural e interpretativa, capaz de ler o mundo em

sua complexidade plural e de transformar a experiência estética em um gesto de tradução simbólica da contemporaneidade.

A análise dessas trajetórias permite compreender que a presença brasileira em Miami não é apenas um fenômeno estético, mas também sociocultural e simbólico, refletindo o modo como os artistas do Sul global constroem novas formas de inserção e reconhecimento no circuito internacional da arte. Essa rede de significados e deslocamentos se adensa nas falas dos próprios criadores, cujas experiências e percepções ampliam a leitura sobre os sentidos da arte urbana contemporânea.

É nesse contexto que o próximo segmento desta pesquisa, intitulado “Voz do Artista: Diálogos Urbanos em Miami”, apresenta as entrevistas realizadas com Alex Senna e Lelin Alves, dois representantes da nova geração de muralistas brasileiros que, ao atuarem em Wynwood, oferecem perspectivas diretas sobre o fazer artístico, a circulação simbólica e o papel da arte urbana no cenário global.

3. Voz do Artista: Diálogos Urbanos em Miami

Esta seção apresenta a dimensão empírica e interpretativa das entrevistas realizadas com os artistas brasileiros Alex Senna e Lelin Alves, conduzidas durante a etapa de campo da pesquisa. O objetivo central é compreender como esses criadores, pertencentes a uma nova geração de muralistas brasileiros com atuação internacional, interpretam sua própria presença no circuito global da arte urbana, particularmente na cidade de Miami — espaço simbólico de consagração, visibilidade e intercâmbio cultural.

A escolha desses dois artistas decorre de critérios complementares: Alex Senna, que desenvolve intervenções poéticas e afetivas nas ruas do bairro Wynwood, e Lelin Alves, que participou oficialmente da galeria institucional Wynwood Walls, representam dois modos distintos de inserção no campo da arte urbana internacional — o primeiro pela via da autonomia e da rua, o segundo pela legitimação institucional. Ambos compartilham, contudo, uma origem comum na cena do grafite brasileiro e uma trajetória que reflete a expansão simbólica da arte nacional para além das fronteiras do país.

A realização das entrevistas teve como propósito aprofundar a leitura das práticas e percepções dos artistas, oferecendo uma visão interna do processo criativo, das dinâmicas de circulação, das relações com o público e das tensões entre arte, mercado e identidade. As falas, analisadas à luz das teorias de Pierre Bourdieu (2006), Sharon Zukin (1995, 2009), Henri Lefebvre (1968), Néstor García Canclini (2008) e Zygmunt Bauman (2007), permitem compreender a complexidade das relações simbólicas e econômicas que atravessam a produção e a legitimação da arte urbana contemporânea, revelando como cada artista negocia seu espaço entre autonomia, visibilidade e pertencimento global.

As entrevistas foram organizadas em dez eixos temáticos, correspondentes aos principais objetivos analíticos da pesquisa.

Os eixos abordam:

1. *Poéticas Brasileiras: a essência sem fronteiras* — a relação entre identidade, poética pessoal e o contexto global;
2. *Galeria a Céu Aberto: Wynwood Walls e a arte brasileira* — a inserção institucional e suas implicações simbólicas;
3. *Conquistando Espaços: o caminho dos painéis brasileiros* — os percursos de legitimação e circulação até Miami;
4. *Convites e Conquistas: Artistas Brasileiros em Miami* — as dinâmicas de reconhecimento e inserção internacional;
5. *Ciclo dos Murais e Cuidado com a Obra* — o processo de execução e a efemeridade da arte urbana;
6. *Cuidado e Preservação: A Vida Longa dos Murais* — as estratégias institucionais de manutenção e mercantilização das obras;
7. *Traços Culturais: A Alma Brasileira nas Obras Urbanas* — a representação simbólica e o hibridismo cultural;
8. *Memórias em Murais: Conectando Brasileiros em Miami* — a dimensão afetiva e o vínculo identitário com a diáspora;
9. *Arte e Emoção: A Experiência de Expor no Exterior* — as percepções do artista sobre visibilidade e reconhecimento global;

10. *A Arte na Cidade: Entre a Cor e a Monotonia* — o papel do grafite e dos murais na reconfiguração sensível das metrópoles contemporâneas.

A análise das respostas foi desenvolvida segundo uma estrutura interpretativa híbrida, combinando a leitura hermenêutica das falas com o suporte teórico de autores que discutem arte, globalização e economia simbólica. Assim, a voz do artista é compreendida não como dado empírico isolado, mas como dispositivo de mediação — entre experiência individual e estrutura social, entre gesto poético e economia da visibilidade.

Dessa forma, a seção que se segue busca aprofundar a dimensão humana, simbólica e reflexiva da arte brasileira em Miami, evidenciando como os artistas percebem seu papel, sua circulação e seu impacto — não apenas como produtores de imagens, mas como intérpretes e mediadores de sentidos no cenário da arte global.

3.1. Poéticas Brasileiras: A Essência Sem Fronteiras

Lelin Alves compartilha que não vê diferença entre suas obras instaladas no exterior e as realizadas no Brasil em termos de mensagem e poética. Para ele, a essência é sempre a mesma, mas quando está em outro país, sente-se mais motivado, como se estivesse representando o Brasil. Essa sensação produz uma responsabilidade adicional, levando-o a buscar resultados ainda mais singulares. Sua mensagem, contudo, permanece centrada em sua vivência pessoal — a de alguém que cresceu imerso no universo do grafite, inicialmente associado ao vandalismo, e o converteu em expressão simbólica e reflexão sensível sobre a experiência urbana.

Em meados de 2010, Lelin criou o personagem “Caçador de Flores”, que simboliza a dualidade entre a vida urbana e a natureza. A figura representa a busca por equilíbrio entre dois mundos que frequentemente se opõem: o concreto e o orgânico, o ruído e o silêncio, o homem e o ambiente. O artista destaca a importância de respeitar ambos os polos, entendendo que o urbano não é, por si só, negativo — o problema surge quando há desequilíbrio ou ausência de sensibilidade ecológica e humana. Sua obra propõe, portanto, uma poética da

recomposição, na qual a cidade é reintegrada à natureza por meio da cor, da forma e do gesto.

Essa relação de equilíbrio e coexistência entre o natural e o urbano dialoga diretamente com o conceito de “reencantamento do espaço” de Henri Lefebvre (1968), segundo o qual a arte tem o poder de restituir à cidade sua dimensão sensível e simbólica, resistindo à racionalidade técnica e ao consumo que tendem a esvaziar o espaço público. No trabalho de Lelin, o mural torna-se um ato de recomposição poética do urbano, um gesto que devolve à paisagem o que Lefebvre chamaria de sua “função de encantamento”.

Ao reafirmar que sua essência permanece a mesma dentro e fora do Brasil, Lelin também expressa uma postura de autonomia estética, próxima da noção de “campo artístico” e de “capital simbólico” desenvolvidas por Pierre Bourdieu (2006, 2008). Sua arte é, simultaneamente, instrumento de legitimação simbólica e meio de afirmação identitária — ao circular por contextos internacionais, o artista amplia seu capital cultural, inscrevendo sua poética em um espaço global de reconhecimento. Essa circulação opera como forma de conversão de capital cultural em capital simbólico, reforçando sua posição no campo da arte urbana internacional.

Contudo, essa circulação não implica perda de autenticidade. O discurso de Lelin reforça o que Néstor García Canclini (2008) denomina “hibridização cultural”: a arte contemporânea se constrói no entrelaçamento de referências locais e globais, produzindo linguagens híbridas que transcendem fronteiras sem romper com suas origens. Sua poética do equilíbrio, ao unir o humano e o natural, o urbano e o sensível, traduz o hibridismo como modo de existência e criação. É uma estética de trânsito, que leva consigo aquilo que permanece, mesmo quando tudo muda.

Do ponto de vista sociocultural, o equilíbrio entre vida urbana e natureza evocado por Lelin relaciona-se ainda ao conceito de “consumo cultural” proposto por Mike Featherstone (1995). A arte urbana, nessa perspectiva, é uma forma de consumo simbólico e sensorial que reflete e responde às necessidades de uma sociedade saturada de imagens e carente de experiências afetivas. Lelin transforma essa

saturação em delicadeza, convidando o espectador à contemplação em meio ao caos urbano.

Por fim, o artista reconhece que o ato de pintar no exterior carrega o peso simbólico de representar seu país. Essa consciência de representação o insere naquilo que Bauman (2007) define como a mobilidade fluida da modernidade líquida — o artista que atravessa fronteiras culturais sem deixar de pertencer a um território simbólico. Lelin vive e expressa a tensão entre o enraizamento e a circulação, entre o local e o global, entre a permanência e o fluxo — dimensões constitutivas da arte contemporânea. Essa tensão, longe de ser um conflito, torna-se força de sua poética.

Assim, sua fala e sua obra revelam uma poética brasileira que não se apoia na representação literal da brasilidade, mas na interpretação simbólica do mundo: uma sensibilidade em trânsito, capaz de mediar o diálogo entre cidade e natureza, entre arte e vida, entre o local e o global. É uma poética que carrega o Brasil não como ícone, mas como modo de ver.

3.2. Galeria a Céu Aberto: Wynwood Walls e a Arte Brasileira

No caso do Wynwood Walls, Lelin Alves identifica uma dinâmica distinta em relação aos painéis de rua tradicionais. Ele observa que o espaço institucionalizado de Wynwood configura uma nova forma de experiência urbana, em que o público não se depara com a arte por acaso, mas a busca ativamente. Essa diferença altera a relação entre artista, obra e espectador: o que nas ruas nasce do imprevisto e da interação espontânea, em Wynwood se converte em roteiro cultural e consumo estético programado.

Essa percepção de Lelin reflete a estrutura do campo artístico descrita por Pierre Bourdieu (2006). Wynwood funciona como um pólo de legitimação simbólica, em que o reconhecimento institucional e midiático confere prestígio e valor social às obras. Nesse contexto, o capital simbólico se converte em visibilidade econômica — o artista é validado não apenas por sua habilidade técnica, mas por sua presença em um espaço de distinção cultural. Estar em Wynwood é, portanto, participar de um circuito de consagração global, no qual a arte urbana circula como moeda simbólica e instrumento de distinção.

A própria configuração espacial de Wynwood — uma antiga zona industrial transformada em distrito artístico — exemplifica o que Sharon Zukin (1995, 2009) denomina economia simbólica urbana. A arte, nesse caso, torna-se um instrumento de valorização territorial e mercantilização da experiência estética. Os murais não apenas reconfiguram visualmente o bairro, mas participam de um processo de transformação econômica e turística, em que a cultura é convertida em ativo imobiliário e em marca de autenticidade. Assim, Wynwood opera como uma vitrine do capitalismo cultural contemporâneo: a arte é simultaneamente resistência e produto, transgressão e marketing, símbolo de criatividade e engrenagem de consumo.

A fala de Lelin inscreve, contudo, que essa institucionalização não elimina o sentido poético da arte urbana. Pelo contrário, ao pintar dentro do Wynwood Walls, ele reconhece que o espaço carrega outra forma de encantamento — uma arena de trocas simbólicas em que o artista se torna mediador entre o público e a cidade. Essa dimensão é descrita por Henri Lefebvre (1968) como o direito à cidade: o gesto artístico que reapropria o espaço urbano e o devolve à coletividade sob forma sensível. Mesmo institucionalizado, o muro permanece superfície de imaginação e encontro, capaz de reencantar o cotidiano e reintroduzir a dimensão simbólica nas relações urbanas.

O artista relata ainda que, dentro do Wynwood Walls, a atenção do público é contínua e intensificada: visitantes circulam entre as obras, fotografam e compartilham as imagens em redes sociais. Essa dinâmica ilustra o fenômeno que Mike Featherstone (1995) descreve como estetização da vida cotidiana. A arte deixa de ser apenas contemplação e torna-se conteúdo — um bem simbólico compartilhável, parte da economia da experiência e da cultura do consumo. O mural, assim, é simultaneamente expressão artística e objeto de circulação imagética, expandindo sua existência para além do muro, no fluxo contínuo do digital.

Ainda que reconheça a visibilidade obtida por meio de Wynwood, Lelin também revela certa tensão entre a autenticidade da arte de rua e a lógica do mercado institucional. Essa ambivalência está no cerne da análise de Canclini (2008) sobre

a hibridização cultural, em que as práticas artísticas transitam entre o popular e o global, o espontâneo e o mediado, o local e o internacional. Wynwood encarna esse espaço híbrido, onde o grafite brasileiro deixa de ser apenas gesto marginal para tornar-se linguagem legitimada — mas sem perder, em alguns casos, sua vocação crítica e comunitária. A institucionalização, longe de anular a poética da rua, coloca-a em negociação permanente.

Sob o ponto de vista sociológico, essa inserção de artistas brasileiros em Wynwood pode ser compreendida também através da leitura de Zygmunt Bauman (2007) sobre a modernidade líquida. O circuito artístico global é caracterizado pela fluidez, pela mobilidade e pela constante renovação da visibilidade. Nesse cenário, o reconhecimento é efêmero, e o artista precisa circular, adaptar-se e reinventar-se continuamente para manter-se relevante. Wynwood, nesse sentido, é um espaço líquido de consagração, onde a arte se consome tão rapidamente quanto se exhibe, e a legitimação precisa ser constantemente reatualizada. A visibilidade se torna fluxo, não estado.

Por outro lado, a presença de artistas como Lelin Alves nesse contexto reforça o papel ativo da arte urbana brasileira no que Rogério Proença Leite (2018) denomina produção de atopias urbanas: espaços de resistência simbólica que escapam à lógica puramente funcional das cidades. Mesmo em meio à espetacularização e ao turismo cultural, a poética de Lelin preserva um gesto de humanidade — o traço que busca equilíbrio, emoção e pertencimento. Seu mural dentro de Wynwood Walls opera como atopia afetiva, um lugar de pausa e contemplação em meio à saturação visual do distrito.

Em síntese, a análise da fala de Lelin Alves sobre Wynwood revela as múltiplas dimensões da arte urbana contemporânea: entre o reconhecimento e o mercado, entre o encantamento e o consumo, entre a cidade e o espetáculo. O Wynwood Walls, ao mesmo tempo que simboliza a institucionalização da arte de rua, também confirma sua potência como linguagem de mediação cultural. Para os artistas brasileiros, esse espaço representa tanto a consagração quanto o desafio — o ponto em que a poética da rua precisa negociar sua autonomia com as estruturas globais da visibilidade.

3.3. Conquistando Espaços: O Caminho dos Painéis Brasileiros

A trajetória de Lelin Alves até Miami é marcada por um processo de construção gradual de visibilidade e legitimação. Ele relata que o convite para participar do Wynwood Walls surgiu em um momento de desânimo profissional, tornando-se um divisor de águas em sua carreira. A oportunidade, além de representar reconhecimento internacional, significou a consolidação de um sonho — pintar em um dos espaços mais emblemáticos da arte urbana mundial.

Foi a primeira vez que fui para Miami, eu sempre fui muito para Europa e América Latina, eu queria muito ir para os EUA porque é o berço da cultura, é a origem, mas tem toda uma questão de visto. Então eu falei: só vou [pros] EUA quando fizessem questão da minha presença lá e [rolou]... E aí veio o convite... fiquei bem feliz. (ALVES, 2024)

O artista detalha que o convite partiu diretamente da direção e curadoria do Wynwood Walls, o que ampliou a percepção de legitimidade e reconhecimento:

A própria dona (do Wynwood Walls) e o curador da galeria enviaram um e-mail com o convite para pintar um painel arte livre (parede em branco para que o artista leve a poética que escolher, não há briefing do que se pintar, ficamos livres para criar), pediram que eu enviasse 2 ou 3 desenhos prévios para aprovação e escolha e escolheram um e eu o fiz. Fiquei bem feliz, eu já seguia a página, queria ir para Miami, mas queria essa oportunidade. Todo ano tem a semana de arte (Art Basel), eu queria ir, ficava procurando o caminho e não achava, então veio o convite do foco mesmo. Meus 'parças' perguntaram: poxa, como você entrou, véi? Porque antes de mim tinham pintado de brasileiros, Os Gemeos e o Kobra, que eram os dois dos principais nomes. E aí veio o convite e eu falei assim, pô, eu tô aqui no interior, na época eu estava até em Florianópolis, mais longe ainda. Bom fiquei bem feliz. (ALVES, 2024)

Esse depoimento expressa mais do que gratidão: revela a consciência das estruturas de legitimação do campo artístico, conforme descritas por Pierre Bourdieu (2006). O convite formal, acompanhado de cachê, hospedagem e suporte técnico, representa o ingresso em um circuito de reconhecimento internacional — um tipo de capital simbólico que transforma o artista periférico em agente participante do sistema global da arte. O Wynwood Walls, como instituição consagradora, converte o gesto individual em ato de distinção, transformando o muro em palco e o artista em mediador cultural.

Ao chegar a Miami, Lelin se impressionou com a escala e vitalidade do distrito artístico, reconhecendo ali uma dimensão performativa da arte urbana. Ele narra com clareza o conflito estético e identitário que o acompanhava no período:

Cheguei lá e eu entendi o porquê. Eu tinha um dilema na minha vida que era por ter vindo do hip hop, mas é uma arte meio jovem, ainda estava tentando desbravar um pouco para tentar entrar em museu, coisas mais maduras, adultas. Não que o hip hop não seja, mas é isso, vende mais para jovem e jovem geralmente não tem dinheiro, então acaba não dando o suporte financeiro que a gente precisa. Então eu estava nessa de tentar deixar o meu trabalho um pouco mais sério, não sei muito bem como definir, mas eu estava tentando desmembrar (desconectar) um pouco esse meu trabalho do hip hop. Mas lá em Miami, eu entendi que eu tinha ido justamente por isso, por meu traço carregar um pouco do hip hop. (ALVES, 2024)

Essa fala sintetiza um movimento recorrente entre os artistas urbanos contemporâneos: a tensão entre autenticidade e legitimação institucional. No sentido bourdieusiano, Lelin transita do pólo da produção restrita — voltado à autonomia estética — para o pólo da produção ampla, vinculado à visibilidade e ao mercado. O reconhecimento internacional vem justamente da permanência de sua linguagem de origem, reafirmando o valor simbólico do estilo enquanto identidade.

Sob o ponto de vista urbano, o deslocamento de artistas brasileiros como Lelin para Miami também pode ser lido à luz de Sharon Zukin (1995, 2009). Wynwood exemplifica uma economia simbólica do prestígio, onde a diversidade cultural é convertida em ativo econômico e turístico. A presença de artistas de diferentes nacionalidades, especialmente vindos do Sul Global, reforça a narrativa cosmopolita do bairro, ao mesmo tempo em que transforma a autenticidade em mercadoria. Nesse sistema, a arte é valorizada não apenas por seu conteúdo, mas por sua capacidade de agregar distinção e capital cultural à cidade.

Apesar da institucionalização, Lelin enfatiza que o ato de pintar permanece uma experiência emocional e simbólica. Essa compreensão se articula com Lefebvre (1968), para quem a arte integra a produção do espaço e reintroduz no urbano elementos de sensibilidade e apropriação cotidiana. O mural opera, portanto, como prática espacial que devolve presença e experiência ao ambiente construído.

O percurso do artista também dialoga com a ideia de hibridização cultural de Néstor García Canclini (2008). Ao circular entre o popular e o institucional, o marginal e o legitimado, Lelin constrói uma poética que transita entre mundos: a rua e o museu, a emoção e o mercado, a criação espontânea e a curadoria global. Sua inserção em Wynwood simboliza esse trânsito — um lugar de interseção entre o local e o global, onde o Brasil se reinscreve na paisagem simbólica da arte internacional.

Ao rememorar o longo caminho até essa consagração, o artista observa que desde 2003 enviava portfólios e mantinha contato com revistas e eventos, até ser reconhecido em 2021. Essa persistência confirma o que Zygmunt Bauman (2007) chama de condição líquida da mobilidade contemporânea: o reconhecimento artístico depende de movimento constante, reinvenção e visibilidade. No circuito global, o sucesso é sempre transitório e precisa ser continuamente reafirmado.

Essa trajetória se conecta à experiência de Alex Senna, outro artista brasileiro que participou da pesquisa e cuja presença em Miami antecede a de Lelin, marcando uma etapa anterior dessa inserção internacional.

Em 2003, recebi o convite de uma curadora de um evento em Miami, eu havia acabado de fazer uma temporada em Londres, e meu trabalho repercutiu até ela. Foram mais de 15 dias pintando em Miami, ao todo na época, pintei em torno de 15 trabalhos, entre grandes e pequenos espalhados pela região. (SENNA, 2024)

O relato de Senna complementa o de Lelin, configurando um arco geracional da arte urbana brasileira em Miami. Ambos mostram a passagem da arte de rua de um gesto espontâneo e marginal para uma prática reconhecida e institucionalizada. Enquanto Senna representa a primeira leva de artistas brasileiros que chegam ao exterior por meio de convites curatoriais, Lelin simboliza a consolidação desse trânsito — já inserido em estruturas formais de legitimação e circulação econômica.

Por fim, o painel de Lelin Alves em Wynwood pode ser compreendido como uma atopia simbólica, no sentido proposto por Rogério Proença Leite (2018): um espaço de exceção que reconfigura a lógica da cidade e introduz uma pausa poética na paisagem saturada. Em meio ao espetáculo urbano e à

mercantilização do olhar, sua obra reafirma a dimensão sensível e humana do muralismo brasileiro, equilibrando legitimidade e emoção, visibilidade e pertencimento.

Em síntese, o percurso de Lelin Alves e Alex Senna expressa o duplo movimento que caracteriza a arte urbana brasileira contemporânea: a inserção em redes globais de consagração simbólica e a preservação de uma poética pessoal e afetiva. Suas presenças em Miami confirmam a expansão da arte nacional para além das fronteiras e revelam como o gesto vindo do sul passou a participar ativamente da leitura estética do mundo.

3.4. Convites e Conquistas: Artistas Brasileiros em Miami

Lelin Alves compartilha que o convite para expor suas obras no Wynwood Walls envolveu uma compensação financeira abrangente, incluindo o pagamento de cachê, passagens e despesas relacionadas à estrutura da exposição. Ele destaca que, enquanto alguns artistas como Kobra preferem uma abordagem comercial, cobrando por metro quadrado pintado, outros como Os Gêmeos têm períodos em que viajam para promover sua arte por conta própria, estabelecendo preços significativos por seus trabalhos. Lelin descreve sua própria evolução financeira como artista, inicialmente viajando por conta própria e depois optando por receber remuneração por seu trabalho, o que ele vê como um ciclo natural de amadurecimento profissional.

Além do cachê financeiro, Lelin destaca uma parceria contínua com o Wynwood Walls, que inclui a venda de produtos com suas artes na loja da exposição. Embora a porcentagem de lucro possa ser modesta, ele ressalta que essa renda adicional é bem-vinda e contribui para seu sustento contínuo como artista.

Lelin Alves compartilha que o convite para Wynwood Walls incluía compensação financeira, contrastando com Alex Senna, que não recebeu pagamento por sua primeira exposição. O artista revelou que recebeu o convite para expor suas obras no Wynwood (ele pintou suas obras no bairro e não na galeria), através de um e-mail enviado por uma curadora, sem pagamento pelo serviço na época. Ele não menciona detalhes sobre aspectos da parceria.

Essa diferença de experiências exemplifica o que Pierre Bourdieu (2008) denomina campo artístico, no qual as relações de poder e a distribuição de capital econômico e simbólico influenciam diretamente as oportunidades e o reconhecimento dos artistas. Enquanto Lelin representa um estágio mais consolidado da profissionalização da arte urbana — com contratos formais, remuneração e parcerias —, Senna simboliza uma fase anterior, marcada pela busca de visibilidade e pela inserção inicial em redes internacionais de legitimação simbólica.

3.5. Ciclo dos Murais: Arte em Movimento

Lelin Alves compartilha que seu mural no Wynwood Walls foi instalado em 2022 e geralmente permanece em exposição por um período de três a cinco anos. Ele expressa um sentimento de desapego em relação às suas obras, pintando os murais em um dia e reconhecendo que, no dia seguinte, eles podem não estar mais lá.

Alex Senna, por sua vez, não menciona a duração específica de seus murais no Wynwood e não destaca o sentimento de perda ao ter sua obra exposta e, eventualmente, removida após o término do prazo de exibição.

A efemeridade dessas obras dialoga diretamente com a análise de Zygmunt Bauman (2008) em *Vida para Consumo*, na qual a modernidade líquida é marcada pela obsolescência programada dos objetos, das relações e das experiências. A lógica da novidade constante — fundamental na sociedade de consumidores — ajuda a compreender a rotatividade dos murais: o valor está menos na permanência e mais na renovação contínua, que mantém o distrito sempre atualizado e consumível.

Sob outra perspectiva, Rogério Proença Leite (2018) discute como a cultura e o consumo atravessam a vida urbana, estruturando modos de percepção e apropriação simbólica do espaço público. A rotatividade dos murais de Wynwood pode ser lida nessa chave: a efemeridade das obras não é apenas um dado estético, mas parte das dinâmicas de consumo cultural que organizam a experiência urbana e moldam o olhar do visitante — sempre em busca do novo, do inédito, do que ainda não foi fotografado.

A isso se soma a contribuição de Mike Featherstone (1995), que analisa a estetização da vida cotidiana nas sociedades pós-modernas. Na medida em que a arte urbana se integra ao circuito do consumo imagético — fotografias, redes sociais, circulação digital —, a impermanência torna-se característica constitutiva de seu valor simbólico. Os murais existem como experiência, como evento; sua temporalidade curta reforça a lógica cultural da circulação, não da acumulação ou da coleção.

As lentes desses autores ajudam a contextualizar a efemeridade dos murais em Wynwood. A arte de rua temporária não apenas reflete as dinâmicas de consumo e a transformação do espaço urbano, mas também desafia as convenções tradicionais sobre o valor e a permanência da arte. Essas interpretações oferecem uma base teórica sólida para compreender tanto a atitude dos artistas em relação à transitoriedade de suas obras quanto o impacto dessa prática na cultura urbana contemporânea.

3.6. Cuidado e Preservação: A Vida Longa dos Murais

Lelin Alves menciona que já foi aplicada uma camada espessa de verniz em sua obra em Miami, como medida de preservação. Ele observa que viu outro artista retornar para fazer alguns retoques, embora ainda não tenha sido chamado para isso. Não especifica quem se encarrega dessa manutenção ou quem arca com os custos. Alex Senna, por sua vez, indica que não há nenhum tipo de manutenção para preservação de sua obra em Miami e não compartilha informações adicionais sobre o assunto.

A questão da preservação dos murais pode ser lida à luz de diferentes perspectivas teóricas sobre cultura, urbanização e consumo. Sharon Zukin (2009) argumenta que a manutenção de elementos culturais, como os murais, é fundamental para a identidade simbólica das cidades e para sua atratividade turística. No contexto de Wynwood, a aplicação de verniz e os retoques nas obras podem ser compreendidos como tentativas de conservar não apenas a materialidade das peças, mas também o valor simbólico que elas representam — um esforço de preservar a autenticidade em meio à lógica da espetacularização urbana.

Essa leitura pode ser aprofundada a partir da reflexão de Françoise Choay (2006), para quem a preservação não constitui um gesto neutro, mas uma tomada de posição frente à aceleração, à substituição contínua e ao apagamento da memória que caracterizam a modernidade. Preservar implica interromper o fluxo do progresso destrutivo e reinscrever a duração como valor cultural. Sob essa ótica, a manutenção dos murais — como o verniz mencionado por Lelin Alves — pode ser interpretada como uma forma de sustentabilidade cultural, na medida em que busca prolongar a experiência estética no tempo e tensionar a lógica da obsolescência e da substituição acelerada que atravessam a cidade contemporânea.

No campo da arte pública contemporânea, essa dimensão temporal revela-se decisiva. Como observa Ana Luz Pettini (2008), a permanência das obras no espaço urbano transforma a experiência estética cotidiana, permitindo que a arte se converta em referência simbólica e em memória compartilhada da cidade. Preservar, nesse sentido, não significa apenas conservar a obra em sua materialidade, mas sustentar sua capacidade de produzir sentidos ao longo do tempo e de se reinscrever continuamente na vida urbana.

Nesse ponto, a leitura de Pallamin (2000) contribui de modo decisivo ao enfatizar que a arte pública opera como intervenção crítica no espaço urbano e participa de disputas simbólicas sobre quem define, controla e legitima o ambiente construído. A preservação material da obra — seja por verniz, seja por restauração — integra, portanto, um regime de gestão do espaço público que pode tanto reforçar quanto neutralizar sua potência crítica. Quando institucionalizada, a arte tende a ser enquadrada por políticas culturais que regulam sua permanência, visibilidade e sentido, deslocando-a da lógica espontânea da rua para um sistema de curadoria e manutenção alinhado a interesses institucionais.

No caso de Wynwood Walls, essa institucionalização transforma a preservação em instrumento de gestão urbana e mercantilização do espaço. O local opera hoje como equipamento urbano de acesso pago, no qual o cuidado com os murais está diretamente vinculado à manutenção de um produto turístico. Preservar, nesse contexto, significa também manter o circuito de consumo em

funcionamento, garantindo fluxo econômico e valor de mercado da experiência artística. Essa leitura encontra respaldo no quadro analítico proposto por Rogério Proença Leite (2018), ao discutir como o cuidado com os signos culturais da cidade se insere em um campo de tensões entre consumo, patrimonialização e gestão urbana, no qual a preservação assume um caráter ambíguo, situado entre a valorização simbólica e a lógica mercantil que organiza a cidade contemporânea.

Nas ruas de Miami, onde estão os murais de Alex Senna, a situação é distinta. O artista relata apenas que não há preservação de suas obras, sem demonstrar inquietação com isso. Sua fala naturaliza a efemeridade como parte do cotidiano da arte urbana — a aceitação de que a cidade se transforma, e com ela, suas imagens. Nesse caso, o desaparecimento da obra não é perda, mas consequência esperada da dinâmica urbana, alinhada ao que Pallamin (2000) identifica como a vitalidade crítica da arte pública não institucionalizada, que vive e morre com o próprio fluxo da cidade.

Zygmunt Bauman (2008) lembra que, na sociedade de consumo, até as obras e as relações humanas se tornam mercadorias de rápida substituição. Assim, o cuidado institucionalizado de Wynwood e a indiferença cotidiana das ruas expressam duas faces de uma mesma lógica: a da circulação acelerada da arte e de seus valores. No primeiro caso, a preservação assegura o consumo; no segundo, a efemeridade confirma o fluxo.

A arte pública, quando preservada, pode desafiar a lógica do consumo rápido e reafirmar o espaço urbano como território de significação — mas, em contextos de institucionalização, a preservação também se torna parte da engrenagem mercadológica. Entre o verniz da galeria e o muro da rua, o que se materializa não é apenas a diferença entre durabilidade e desgaste, mas entre modos de existência da arte na cidade global: uma voltada à permanência como valor de mercado; outra, à passagem como condição natural do urbano.

3.7. Traços Culturais: A Alma Brasileira nas Obras Urbanas

A presença de artistas brasileiros em Miami não se traduz necessariamente em uma representação consciente da “brasilidade” enquanto categoria estética ou simbólica. Em muitos casos, os traços culturais emergem de maneira orgânica, mais próximos de uma memória sensível do que de um projeto identitário. Essa tensão entre intencionalidade e naturalidade aparece com clareza nas falas de Lelin Alves e Alex Senna, cujas obras em Wynwood problematizam o modo como a arte urbana brasileira se insere e se transforma em contextos globais.

Lelin Alves expressa que sua obra pode ser uma representação da cultura brasileira no exterior devido à sua nacionalidade, mas não identifica intencionalmente traços dessa representação em sua arte. Enquanto alguns artistas, como Bicicleta sem Freio, conseguem retratar elementos mais específicos da cultura brasileira em seus trabalhos, Lelin tende a evitar essa marcação explícita para diferenciar sua própria linguagem. Ele reconhece que sua arte pode refletir aspectos da cultura latina — como o uso de cores vibrantes e composições atmosféricas —, mas afirma que isso ocorre de forma natural, e não planejada. Embora ame representar a América Latina, ele não elege esse tema como eixo de sua produção.

Quanto à possibilidade de produzir outra obra em Miami que represente diretamente a cultura brasileira, Lelin esclarece que seu contrato para o Wynwood Walls permitiu apenas um painel naquele ano, com o objetivo de torná-lo único e atrair visitantes. No entanto, ele planeja retornar para pintar um painel de rua no futuro próximo. Sobre incluir referências brasileiras, o artista reforça que não trabalha com símbolos nacionais, mas reconhece que, por absorver o ambiente ao seu redor, elementos culturais podem aparecer de maneira incidental.

Essa ausência deliberada de um signo nacional não implica negação da origem, mas constitui uma estratégia de distinção simbólica no sentido bourdieusiano. Ao não “marcar” sua obra como brasileira, Lelin busca o reconhecimento dentro de um campo artístico internacional, em que a singularidade estética se sobrepõe à identificação nacional. Conforme argumenta Bourdieu (2008), as práticas artísticas funcionam como modos de distinção e expressão de capital cultural; nesse quadro, o gesto de recusar uma representação explícita da brasilidade

pode ser lido como movimento de afirmação autoral e autonomia simbólica — uma tentativa de inscrever-se no circuito global sem ser reduzido à categoria de “arte étnica” ou “latina”.

Em contraste, Alex Senna assume uma postura mais consciente diante da possibilidade de que sua obra represente o Brasil no exterior. Ele reconhece que suas produções anteriores em Miami também podem expressar algo do país, ainda que mantenha coerência com seu estilo visual característico. Essa resistência à lógica do espetáculo predominante em Wynwood evidencia uma busca por autonomia artística, em consonância com o campo da produção restrita descrito por Bourdieu (2006). Ao optar por uma estética afetiva e intimista em meio à saturação visual do distrito, Senna reafirma a importância da coerência estilística e da autenticidade como valores simbólicos.

Como lembra Lefebvre (1968), o gesto poético no espaço urbano constitui uma forma de reencantamento da cidade — um modo de devolver-lhe a dimensão sensível frente à mercantilização da paisagem. Nesse sentido, Senna constrói uma poética de resistência, na qual o gesto simples, o afeto e a Figura humana operam como contrapontos à espetacularização dos muros. Mesmo quando seus painéis não apresentam temas diretamente ligados à cultura brasileira, o artista inclui discretamente elementos identitários, como as sandálias havaianas, integradas à iconografia cotidiana de seus personagens.

Essas diferenças de postura entre Lelin e Senna não configuram oposição, mas revelam dois modos de inscrição da brasilidade no cenário global: o primeiro, difuso e naturalizado; o segundo, reflexivo e simbólico. Ambos reafirmam a natureza híbrida da arte contemporânea, na qual as fronteiras culturais são móveis e permeáveis. As observações de Néstor García Canclini (2001; 2008) sobre a hibridização cultural iluminam esse processo: em contextos transnacionais, os artistas incorporam, reelaboram e reinterpretam referências múltiplas, criando obras que condensam tanto o local quanto o global. Assim, mesmo quando a brasilidade não é um tema explícito, ela se manifesta como memória afetiva, repertório estético e sensibilidade em trânsito.

Essa condição híbrida também reflete o que Bauman (2007) descreve como a liquidez das identidades contemporâneas — instáveis, mutáveis e em permanente reconfiguração. A arte urbana de Lelin Alves e Alex Senna encarna essa fluidez: ambos transitam entre pertencimento e deslocamento, origem e circulação, transformando o espaço urbano em território simbólico de negociação identitária. A “alma brasileira” de seus murais, portanto, não se encontra na representação direta de símbolos nacionais, mas na sensibilidade com que articulam afeto, cor e humanidade em um contexto globalizado.

Nesse mosaico de sentidos, a brasilidade não é um rótulo, mas um modo de ver e sentir o mundo — um traço cultural que resiste à homogeneização estética imposta pela globalização e que reafirma, na poética dos muros, a potência viva das identidades em trânsito.

3.8. Memórias em Murais: Conectando Brasileiros em Miami

Entre as múltiplas dimensões que a presença artística brasileira assume em Miami, uma das mais significativas é a afetiva — a capacidade de mobilizar lembranças, vínculos e sentidos de pertencimento entre os que vivem longe de sua terra natal. Para Lelin Alves, sua atuação na cena urbana de Miami ultrapassa a dimensão estética e adquire um valor simbólico ligado à memória cultural e ao orgulho nacional.

O artista relata que sua presença como brasileiro em Miami contribui para fortalecer as memórias culturais e o sentimento de pertencimento dos residentes brasileiros na cidade. Ele observa que “sempre recebe mensagens e marcações de brasileiros que se emocionam ao ver sua arte representando o Brasil em outro país”. Lelin destaca o caso de “uma cliente antiga que ficou surpresa e emocionada ao descobrir seu trabalho em Miami”, mostrando como sua presença na cena artística internacional ressoa entre os brasileiros. Ele compara esse sentimento ao “orgulho que os brasileiros têm quando o país se destaca em eventos esportivos”, ainda que ele próprio não seja fã de futebol — uma analogia que reforça o caráter comunitário e simbólico de sua obra.

Essas manifestações de reconhecimento e emoção funcionam como formas de reconexão cultural, mas é importante notar que elas não se originam necessariamente da fruição direta da obra no espaço urbano, e sim de vínculos anteriores entre artistas e seguidores. Aqui, autores como Axel Honneth (2003), Stuart Hall (2003), Michel de Certeau (1994) e Arjun Appadurai (1996) ajudam menos a confirmar um reconhecimento identitário e mais a precisar sua ausência no campo: o tipo de espelhamento público pressuposto por Honneth não se verificou entre visitantes anônimos; a reconstrução identitária discutida por Hall depende de marcas simbólicas reconhecíveis, que não foram acionadas pelos frequentadores; as leituras táticas de Certeau não ativaram códigos nacionais; e os “mediascapes” de Appadurai operaram sobretudo nas redes sociais, não na experiência presencial dos murais.

No entanto, é importante sublinhar que essas impressões relatadas pelo artista dizem respeito principalmente ao público que já o conhece e o acompanha. Como o próprio Lelin menciona, essas mensagens e marcações provêm de seus seguidores nas redes sociais — fãs e antigos clientes que reconhecem sua trajetória e, portanto, atribuem à sua presença em Miami um valor de representação simbólica do Brasil. Essa camada de reconhecimento é, portanto, interna ao circuito de seguidores, e não necessariamente se estende à recepção mais ampla dos frequentadores do Wynwood Walls ou do público internacional.

Entre os visitantes ocasionais ou “consumidores comuns” do espaço urbano, a obra de Lelin não exhibe elementos explicitamente brasileiros que a identifiquem como tal. Para esse público, a leitura tende a deslocar-se do eixo nacional para o universal, relacionando-se antes com a temática da natureza e da relação do ser humano com o ambiente, questões que atravessam sensibilidades globais e preocupações contemporâneas. O mural opera, assim, em dois níveis: como símbolo identitário para aqueles que reconhecem sua origem brasileira e como expressão estética universal para o público mais amplo.

Essa dupla leitura também pode ser compreendida à luz de Michel de Certeau (1994), para quem os usuários da cidade reinterpretam e “fazem uso” dos

espaços de maneira própria — isto é, cada visitante produz sua própria leitura táctica da obra, seja identitária, seja universal.

Essa distinção reflete, como argumenta Bauman (2007), o caráter líquido e fragmentado das identidades contemporâneas, que se reconstituem conforme os contextos de recepção e visibilidade. A identidade artística, nesse caso, não é um dado fixo, mas uma construção relacional, dependente da interação entre criador, público e espaço urbano. Do mesmo modo, Canclini (2008) observa que, na cultura globalizada, os produtos artísticos transitam entre registros híbridos, mesclando repertórios locais e valores universais — o que explica a coexistência, no mural de Lelin, de uma sensibilidade latino-americana implícita e de uma linguagem visual global.

Aqui também se pode convocar Arjun Appadurai (1996), ao destacar que fluxos transnacionais de imagens — os “mediascapes” — conectam comunidades dispersas, permitindo que brasileiros em Miami se reconheçam nas obras e se vejam representados mesmo à distância. No entanto, o campo mostrou que esse reconhecimento não se produz espontaneamente na fruição presencial, mas sim sobretudo nas interações digitais, o que reforça a importância da mediação tecnológica nas formas atuais de identificação cultural.

Por fim, o reconhecimento afetivo relatado pelo artista pode ser entendido também como um efeito de mediação cultural, reforçado pela circulação digital. Como aponta Leite (2010), as práticas urbanas contemporâneas envolvem não apenas a presença física no espaço, mas também sua reverberação em circuitos de imagem e sociabilidade. As redes sociais ampliam, portanto, o alcance simbólico do mural, ao mesmo tempo em que introduzem uma dimensão de consumo e volatilidade que torna o reconhecimento efêmero e dependente da visibilidade.

Embora Alex Senna não tenha se pronunciado diretamente sobre esse tema, sua própria poética — centrada nas relações humanas e nos gestos cotidianos — ressoa essa dimensão afetiva da memória urbana. Mesmo sem tratar explicitamente da identidade nacional, sua obra participa de um mesmo processo

de reencantamento do espaço descrito por Lefebvre (1968), em que o muro se transforma em lugar de encontro e de reconhecimento sensível.

Em síntese, os murais de artistas brasileiros em Miami não apenas ornamentam o espaço urbano, mas o dotam de sentido coletivo, conectando memórias individuais, afetos e experiências de pertencimento. A “alma brasileira” reaparece aqui não como uma imagem estática, mas como sentimento móvel, que se reinscreve nas superfícies da cidade e se reconfigura conforme os olhares que a atravessam.

3.9. Arte e Emoção: A Experiência de Expor no Exterior

A experiência de expor fora do país envolve, para muitos artistas brasileiros, um misto de orgulho, deslocamento e reconhecimento — sentimentos que atravessam não apenas a trajetória individual, mas também a inscrição simbólica do Brasil no circuito global da arte. Para Lelin Alves, ter uma obra em Miami representa uma conquista pessoal e, ao mesmo tempo, um gesto coletivo, pois sua presença em um espaço com grande comunidade brasileira adquire um valor de pertencimento compartilhado.

O artista expressa um profundo orgulho ao ter um mural em Miami, destacando que “sempre recebe mensagens e marcações de brasileiros que se emocionam e o parabenizam pela sua arte”, mesmo reconhecendo que o painel está restrito aos visitantes do Wynwood Walls. Lelin enfatiza que “a experiência é incrível” e revela o desejo de retornar à cidade para pintar um grande muro na rua, ampliando assim sua presença na paisagem urbana. Ele conta ainda que concluiu o painel em dois dias, aproveitando o ritmo intenso da produção para gerar expectativa e entusiasmo em torno do evento de lançamento.

Durante o trabalho de campo, foi possível observar a atmosfera de produção contínua que caracteriza Wynwood Walls. No momento das observações, o painel de Lelin Alves já se encontrava finalizado, mas outros artistas pintavam seus murais, e uma placa indicava o estado “artista at work” da criação. Essa imagem — de corpos em movimento, tintas abertas e olhares curiosos dos visitantes — traduz visualmente o caráter performativo do processo artístico naquele espaço.

Wynwood se torna, assim, um palco de atualização permanente, onde o ato de pintar é tão importante quanto o resultado final, reforçando a ideia de que o tempo da obra é também o tempo da experiência estética.

Lelin, por sua vez, compartilhou um aspecto significativo de seu processo em Miami: embora costume pintar murais com rapidez, ele deliberadamente retardou a finalização de sua obra no Wynwood Walls. Ao prolongar o gesto, integrou-se à cena do “em progresso”, permitindo que visitantes assistissem ao processo e participassem da atmosfera de criação que caracteriza aquele território. A obra, assim, não é apenas resultado, mas performance: um acontecimento urbano que se atualiza diante do público.

Como observa Sharon Zukin (2009), mesmo em espaços institucionalizados, a visibilidade do fazer integra a economia simbólica dos territórios urbanos, compondo o valor cultural de lugares que se constroem como vitrines da criatividade contemporânea. No Wynwood Walls — um espaço curado, controlado e mercantilizado — essa lógica assume contornos específicos: não se trata da espontaneidade típica da arte de rua, mas de uma curadoria do processo, que incorpora o gesto em andamento como parte da experiência oferecida ao público.

Essa dinâmica também pode ser aproximada das reflexões de Michel de Certeau (1994), para quem os sujeitos produzem usos cotidianos dos espaços, reinterpretando o que veem e vivenciam. Os visitantes que circulam, param, observam e fotografam os murais em execução produzem, eles mesmos, táticas de apropriação que ampliam as camadas de leitura do lugar. O processo visível da pintura amplia as possibilidades de fruição, ativando sentidos que escapam à obra finalizada.

Figura 81 - Artistas trabalhando em Wynwood Walls.



Foto: Acervo o autor

Ao mesmo tempo, Lelin compartilha uma transição em sua carreira: o movimento que o leva da efemeridade dos murais de rua para um desejo de durabilidade e permanência. Essa mudança pode ser interpretada, à luz de Bourdieu (2008), como uma reconfiguração no interior do campo artístico — o deslocamento do polo da produção restrita (centrado na liberdade criativa e na efemeridade) para o polo institucionalizado, em que a consagração se associa à estabilidade material e simbólica. Essa inflexão, observada em Lelin, não é isolada: outros artistas brasileiros, como Eduardo Kobra, também transitaram do circuito espontâneo da rua para o espaço legitimado das grandes comissões e coleções.

No caso de Kobra, a monumentalidade e a permanência de seus murais evidenciam um processo de institucionalização que, embora preserve a estética urbana, redefine o estatuto simbólico da obra e do artista. Essa passagem do efêmero ao perene reflete, de modo mais amplo, o movimento de legitimação da arte urbana no campo das artes visuais, no qual a visibilidade pública se converte em capital simbólico e reconhecimento institucional.

A emoção de estar em um espaço reconhecido internacionalmente se soma à percepção de pertencimento a uma comunidade artística transnacional. Também Alex Senna expressa satisfação em integrar o grupo de artistas presentes em Miami, observando que o Brasil, “rico em diversidade”, se reflete na variedade de estilos e ideias que circulam naquele contexto. Para ele, o valor de estar em Wynwood não reside apenas na visibilidade, mas na troca cultural proporcionada pelo encontro com criadores de diferentes origens — um intercâmbio que reafirma a potência criativa da arte brasileira como linguagem cosmopolita.

Essa dinâmica pode ser compreendida à luz das reflexões de Néstor García Canclini (2001; 2008) sobre consumo cultural e hibridização. A globalização, segundo o autor, cria espaços de interseção entre culturas, nos quais as práticas simbólicas se misturam e se transformam. A presença de artistas brasileiros em Miami exemplifica esse processo: ao mesmo tempo em que exportam referências visuais formadas no contexto latino-americano, eles absorvem novas sensibilidades e linguagens, produzindo uma estética híbrida — nem inteiramente local, nem plenamente global.

Essa lógica de trocas e intersecções culturais, contudo, não se restringe a Miami. Nas últimas décadas, a circulação internacional da arte urbana brasileira também alcançou centros institucionais de prestígio, como Londres. Exemplo disso é a intervenção na fachada do Tate Modern Museum, em 2008, quando os artistas brasileiros OsGemeos e Nunca expuseram ao lado de Blu, dentro do projeto Street Art at Tate Modern. A composição visual criada pelos três murais na lateral do museu traduz a inserção global da estética urbana brasileira em espaços tradicionalmente reservados à arte legitimada, confirmando o processo de hibridização descrito por Canclini.

Figura 82 - Da esquerda para direita: os trabalhos dos OsGemeos, Nunca e Blu no museu de arte moderna Tate Modern Museum de Londres.



Fotos: romanywg, fonte: freakshowbusiness

A arte urbana brasileira, ao circular por espaços como o Wynwood Walls e o Tate Modern, assume um duplo estatuto: é expressão identitária e mercadoria simbólica, inscrita em uma economia cultural que alimenta a imagem cosmopolita de cidades globalizadas. Essa tensão entre autenticidade e inserção institucional foi amplamente discutida por Zukin (1995) e Yúdice (2006), que apontam para a ambiguidade das práticas culturais contemporâneas — simultaneamente criativas e instrumentalizadas. Para os artistas, o desafio consiste em manter a autonomia expressiva em meio às dinâmicas de mercado, convertendo a visibilidade em reconhecimento sem perder o sentido original do gesto poético.

Nesse contexto, a emoção expressa por Lelin Alves e Alex Senna diante da experiência internacional não se limita ao orgulho nacional, mas reflete uma condição contemporânea de mobilidade e adaptação. Como argumenta Bauman (2007), na sociedade líquida as identidades se tornam móveis, permeáveis e provisórias, exigindo constante reinvenção. Os artistas brasileiros que atuam fora do país encarnam essa fluidez: levam consigo o repertório cultural de origem, mas o reconfiguram diante das demandas e oportunidades do espaço global.

A experiência de Lelin Alves e Alex Senna em Miami revela, portanto, um ponto de inflexão na trajetória da arte urbana brasileira: o momento em que a rua se torna

instituição e o gesto espontâneo converte-se em linguagem legitimada. Nesse processo, o artista negocia continuamente entre autonomia e visibilidade, entre o impulso criativo que o conecta à origem e o aparato institucional que o projeta no exterior. Como propõe Bourdieu (2008), o campo artístico é espaço de disputas simbólicas em que o valor da obra depende tanto de sua forma quanto do reconhecimento social que a sustenta. Em Wynwood — e também em espaços como o Tate Modern — esse jogo se intensifica: os murais brasileiros operam simultaneamente como atos de expressão e bens culturais, transitando entre a afetividade do gesto e a racionalidade do mercado.

A emoção de estar “entre os grandes” — nas palavras de Senna — e o orgulho de “representar o Brasil” — segundo Lelin — são, em última instância, expressões de um mesmo fenômeno: o deslocamento da arte como experiência pessoal para a arte como símbolo transnacional. A presença dos artistas brasileiros em Miami e Londres confirma o que Canclini (2008) descreve como a condição híbrida da cultura contemporânea, na qual as identidades se tornam móveis e negociadas, enquanto a globalização cria novos modos de pertencimento. Ao mesmo tempo, reafirma o diagnóstico de Bauman (2007) sobre a fluidez das trajetórias e das relações de reconhecimento em uma sociedade marcada pela mobilidade e pela instantaneidade.

Assim, o circuito Miami–Londres–Brasil se apresenta não apenas como rota geográfica, mas como laboratório simbólico em que a arte urbana brasileira se redefine entre o efêmero e o duradouro, entre o local e o global. É a partir dessa tensão — entre o gesto livre e a consagração institucional — que se delineia o horizonte conclusivo do capítulo seguinte, dedicado a compreender a inserção internacional das artes visuais brasileiras como campo de circulação, tradução e memória

3.10. A Arte na Cidade: Entre a Cor e a Monotonia

As falas de Lelin Alves e Alex Senna revelam perspectivas complementares e, ao mesmo tempo, contrastantes sobre a presença da arte urbana na paisagem das grandes cidades. Lelin enfatiza a importância dessa forma de expressão como agente transformador do espaço; Senna, por sua vez, aponta para o risco de sua

naturalização — o momento em que o extraordinário se converte em parte indiferenciada do cotidiano.

Lelin Alves destaca a relevância da arte urbana para as metrópoles contemporâneas, comparando-a à arquitetura cinza e monótona que predominava anteriormente. Para ele, o grafite rompe a uniformidade visual das cidades, introduzindo cor, vitalidade e movimento onde antes havia rigidez arquitetônica. Em sua narrativa, a arte de rua funciona como respiro estético — um contraponto à monotonia urbana que reativa a experiência sensível do espaço.

O artista relembra também a resistência enfrentada pelos grafiteiros ao longo dos anos e a tensão constante entre o gesto criativo e o controle urbano. Pintar sabendo que a obra pode ser apagada a qualquer momento faz parte da própria condição da arte de rua, e, quando o mural permanece por muito tempo, ele passa a operar como marco simbólico, integrando-se ao cotidiano dos moradores. Esse reconhecimento não deriva da monumentalidade da obra, mas de sua incorporação afetiva ao ambiente urbano — o momento em que o mural deixa de ser “obra” para tornar-se “lugar”. Lelin comenta ainda a pressão para “criar algo tão bom quanto ou melhor” ao renovar um muro, revelando a autocrítica e o senso de continuidade que estruturam o processo criativo no espaço público.

Alex Senna, por outro lado, apresenta uma visão mais cética. Ele sugere que, embora a arte urbana tenha sido marcante para determinados públicos em Miami, hoje “é apenas mais um muro”. A fala aponta para um processo de banalização: a institucionalização e a multiplicação de murais reduzem o impacto e o estranhamento que caracterizavam a arte urbana em seus primórdios. O olhar cotidiano absorve a imagem e a transforma em paisagem habitual, esvaziada de surpresa.

A diferença entre as duas posturas pode ser analisada à luz da noção de “atopia urbana” proposta por Rogério Proença Leite (2018). Em *O Futuro Incerto das Cidades*, o autor sugere que a arte urbana ocupa um território ambíguo — contestação e integração ao mesmo tempo. A “atopia” designa esse espaço paradoxal em que o muro funciona simultaneamente como lugar de alienação e de resistência. Ao romper a homogeneidade visual das metrópoles, a arte de rua

pode ser reabsorvida pela própria lógica urbana, convertendo-se em parte da oferta turística e do consumo simbólico.

No caso de Lelin Alves, o mural que se converte em referência afetiva para os moradores exemplifica o potencial de resistência poética da arte urbana — o gesto que reencanta o espaço e restitui à cidade sua dimensão sensível. Já para Senna, predomina a percepção de saturação e de integração mercadológica, momento em que a expressão insurgente se torna decoração consensual, assimilada pelo fluxo da economia da atenção.

Essa tensão também dialoga com as reflexões de Zygmunt Bauman (2007) em *Vida para Consumo*. Bauman observa que, na sociedade contemporânea, mesmo expressões culturais originadas no impulso criador e na autonomia estética são convertidas em bens de consumo simbólico, atravessadas pela lógica da visibilidade, da renovação constante e da obsolescência. A crítica de Senna ecoa esse diagnóstico, ao apontar que o gesto singular pode ser rapidamente absorvido pela estética do espetáculo urbano.

Em contraste, Lelin insiste na vitalidade da cor e na potência do gesto criador, reafirmando a arte urbana como prática de reconstrução do sensível — capaz de devolver ao espaço público uma dimensão estética e comunitária que a urbanização massificada tende a apagar. Ambos, contudo, falam desde um mesmo território simbólico: o da cidade global, onde arte, mercado e afeto se entrecruzam em um jogo permanente de resistência, assimilação e reinvenção.

Em síntese, a arte urbana brasileira em Miami — e em outras metrópoles — reflete a própria condição urbana contemporânea: entre a cor e a monotonia, entre o efêmero e o institucional, entre a rebeldia e o espetáculo. É nesse espaço ambíguo que se inscreve a potência de artistas como Lelin Alves e Alex Senna, cujas obras — ora celebradas, ora esquecidas — compõem o mosaico mutante da cidade global.

4. A Arte em Trânsito: Leituras Sociológicas da Experiência Brasileira em Miami

A análise das entrevistas com os artistas brasileiros Lelin Alves e Alex Senna revela múltiplas dimensões sociológicas pertinentes à compreensão da arte urbana contemporânea e de suas interseções com cultura, identidade e consumo. Suas falas evidenciam como a arte urbana não apenas reflete, mas também molda dinâmicas culturais e sociais das cidades globais, atuando como linguagem de mediação, circulação e negociação simbólica.

Lelin Alves sublinha a importância de ter sua obra exibida no exterior e reconhece sentir uma pressão adicional para criar algo especial. Essa experiência se articula com o conceito de capital cultural formulado por Pierre Bourdieu (2008), segundo o qual as práticas artísticas são formas de distinção e de expressão identitária. Sua poética, construída na tensão entre urbano e natural, traduz a complexidade das sensibilidades contemporâneas, sem buscar deliberadamente “representar o Brasil” — uma distinção importante que o artista enfatiza e que se confirma no campo.

O papel dos murais na humanização das cidades aparece como um eixo central de sua fala. Para Lelin, a arte de rua devolve cor e vitalidade a paisagens antes dominadas pela monotonia arquitetônica — um gesto de recomposição estética que se contrapõe ao ritmo acelerado e ao esvaziamento simbólico da experiência urbana. Essa percepção dialoga com Zygmunt Bauman (2008), para quem a modernidade líquida converte os espaços citadinos em vitrines de circulação e consumo. Nesse cenário, a arte pública funciona como interrupção sensível, reintroduzindo respiro visual em meio à saturação metropolitana.

A trajetória de Lelin — marcada pelo passado do grafite marginalizado e pelo processo de formalização da arte urbana — explicita a luta por reconhecimento e legitimação. Ainda que o reconhecimento possa, em termos teóricos, dialogar com Honneth (2003), no campo ele se manifesta de forma pragmática e cotidiana, pela incorporação urbana da obra. O mural que permanece se converte em referência do bairro — não por um processo normativo de validação, mas porque passa a ser atravessado, fotografado e integrado às rotinas locais.

A distinção entre Wynwood Walls e os murais de rua convencionais, enfatizada pelo artista, exemplifica a mercantilização da arte analisada por Sharon Zukin (2009). Wynwood representa o estágio de institucionalização da arte urbana: o muro convertido em dispositivo curatorial e a rua transformada em produto turístico. Essa transformação reforça a tensão entre espontaneidade e mercado, dilema recorrente entre artistas que desejam preservar o sentido original de sua poética enquanto participam de sistemas globais de visibilidade.

Alex Senna, por sua vez, apresenta uma leitura mais crítica e contida. Para ele, a arte urbana pode ter sido significativa para certos observadores em Miami, mas, com o tempo, tende a se tornar “apenas mais um muro”. Sua percepção ecoa o diagnóstico de Bauman (2007) sobre a obsolescência simbólica na sociedade de consumo — não no sentido de perda da “aura”, mas na rápida assimilação estética que transforma o extraordinário em ordinário, integrando-o ao fluxo da paisagem.

As experiências dos dois artistas ilustram também a mobilidade artística e simbólica que caracteriza a contemporaneidade. Como observa Bauman, as identidades tornam-se móveis e provisórias. A circulação entre cidades e eventos traduz o trânsito de capital cultural e simbólico descrito por Bourdieu (2008). As desigualdades estruturais aparecem com nitidez em suas trajetórias — Lelin recebendo cachê e estrutura completa para a participação no Wynwood Walls, enquanto Senna, em sua primeira experiência, não recebeu remuneração. Essas diferenças evidenciam disputas internas ao campo artístico, onde reconhecimento depende da articulação entre capital econômico, cultural e redes sociais.

A relação entre arte e identidade nacional também surge de forma distinta nas falas. Enquanto Lelin não procura representar o Brasil e ressalta que possíveis traços culturais emergem de maneira involuntária e contextual, Senna reconhece que o público pode identificar referências afetivas, ainda que elas não sejam centrais ao seu projeto estético. Essa espontaneidade remete à noção de hibridização cultural proposta por Néstor García Canclini (2008): na globalização, não há uma única matriz identitária, mas sobreposições entre repertórios locais e universais.

A presença de Lelin em Miami adquire ainda uma dimensão de visibilidade entre seus seguidores brasileiros, que celebram sua conquista por meio de marcações e mensagens. É importante ressaltar, no entanto, que esse reconhecimento decorre de vínculos prévios — de fãs, clientes e pessoas que já o conheciam — e não foi observado entre visitantes gerais durante o trabalho de campo. Assim, a identificação nacional opera em camada restrita, não como leitura espontânea no contexto do Wynwood Walls.

Outro ponto recorrente nas entrevistas diz respeito ao tempo de exposição das obras. Se antes os murais podiam permanecer por longo período, hoje prevalece o modelo de rotatividade. Os painéis do Wynwood Walls duram, em média, de um a três anos, enquanto os murais de rua podem desaparecer rapidamente. Esse ciclo acelerado reflete, como observa Bauman (2007), a fluidez da arte na sociedade contemporânea, consumida mais como experiência momentânea do que como memória duradoura. Não se trata aqui da “perda da aura” no sentido benjaminiano, mas da curta vida útil determinada por decisões curatoriais e pela lógica de novidade do distrito.

Em síntese, as narrativas de Lelin Alves e Alex Senna revelam a complexidade da arte urbana como fenômeno sociocultural contemporâneo. À luz de Bourdieu, Bauman, Zukin, Canclini e Leite, compreende-se que a arte urbana opera no cruzamento entre identidade, mercado, circulação e disputa simbólica — modelando e sendo moldada pelas cidades globais.

As trajetórias desses artistas mostram que o reconhecimento internacional da arte brasileira resulta de negociações entre autenticidade, visibilidade midiática e exigências do mercado. Suas experiências em Miami transformam a cidade em polo de consagração simbólica da arte urbana latino-americana, mas também em território de tensão entre linguagem estética e aparato institucional. O campo artístico aparece, assim, como espaço de negociação contínua: entre o gesto livre e as estruturas que organizam a visibilidade.

A arte urbana brasileira, ao integrar o mosaico cultural de Miami e outras cidades globais, reafirma seu papel como linguagem de circulação simbólica, conectando afetos, trajetórias e redes de mercado. A partir dessas experiências, o capítulo seguinte examinará as paisagens analisadas em campo, observando como as

produções visuais se articulam no espaço urbano e quais significados emergem das imagens e contextos estudados.

Encerradas as análises das trajetórias, discursos e experiências dos artistas brasileiros em Miami, o próximo capítulo desloca o foco da palavra para a imagem. A partir das observações realizadas em campo, examina-se como essas narrativas visuais se inscrevem na cidade — nos muros, fachadas e paisagens que compõem o cotidiano urbano. Trata-se agora de acompanhar as obras em sua materialidade e presença, observando como elas participam da construção estética de Miami e de que modo dialogam com o ambiente, com o público e com as dinâmicas culturais da metrópole.

CAPÍTULO V: NARRATIVAS VISUAIS, OBSERVAÇÕES

A cidade de Miami se revela como uma imensa galeria a céu aberto. Em cada esquina, sobre fachadas, muros e vitrines, multiplicam-se cores, personagens e símbolos. O olhar do visitante é constantemente interpelado por imagens — murais monumentais, grafites efêmeros, esculturas públicas e painéis luminosos — que transformam o cotidiano em espetáculo visual. Nesse cenário saturado de arte, convivem obras de artistas locais e internacionais, formando um mosaico estético em que o tropical, o urbano e o global se misturam.

Como observa Jacques Rancière (2004), toda paisagem urbana organiza uma “distribuição do sensível”, definindo o que pode ser visto, percebido e compartilhado. Em Miami, essa distribuição assume a forma de uma visualidade intensificada, que faz da cidade um campo político-estético em que imagens e presenças competem por atenção. Assim, os murais e esculturas não apenas decoram o espaço urbano, mas reconfiguram seus regimes de visibilidade.

Figura 83 - Perspectiva aérea de Wynwood: murais contemporâneos em diálogo com a paisagem urbana de Miami.



Fonte: [DicasPraMiami.com](https://dicaspramiami.com).

O percurso de campo, realizado em novembro de 2023, teve como propósito compreender como essas presenças visuais se inserem na paisagem simbólica

da cidade e de que modo participam da construção de suas narrativas urbanas. As observações abrangeram diferentes zonas de Miami — de Wynwood ao Aventura Mall, do aeroporto internacional às fachadas históricas — incluindo obras de artistas brasileiros e latino-americanos amplamente reconhecidos. Entre as obras observadas destacam-se: o painel cerâmico de Francisco Brennand no Bacardi Building, Lelin Alves, Os Gemeos e Bicicleta sem Freio em Wynwood Walls, as esculturas e painéis de Romero Britto no Midtown, no Aventura Mall e no Children's Museum, além dos painéis de Carybé no Aeroporto Internacional de Miami.

As observações partiram da premissa de que a arte pública em Miami opera como linguagem compartilhada — um modo de reencantar o espaço, segundo Henri Lefebvre (1968, 1991), e de articular cultura e economia simbólica, como aponta Sharon Zukin (1995).

Nesse sentido, a presença das obras na dinâmica urbana aproxima-se do que Nicolas Bourriaud (2009) denomina estética relacional: práticas artísticas que produzem convivência, encontros e formas de sociabilidade. Em Wynwood, essas interações são ativadas pela própria estrutura dos murais, que transformam quarteirões inteiros em dispositivos relacionais, onde turistas, moradores e trabalhadores partilham experiências estéticas e constroem, ainda que temporariamente, comunidades sensíveis.

Essa leitura dialoga com os referenciais teóricos discutidos no Capítulo III, especialmente com Pierre Bourdieu (1996, 2008) sobre o campo artístico e a produção simbólica; Néstor García Canclini (2001, 2008) sobre hibridização cultural e Zygmunt Bauman (2007) sobre a fluidez identitária.

As observações que se seguem buscam revelar como os artistas brasileiros — e outros que com eles compartilham o espaço — interpretam o mundo por meio da cidade, transformando a paisagem de Miami em território de coexistência estética e tradução simbólica.

1. Fachada A flora imaginária das Américas - Francisco Brennand

A primeira obra visitada em 18 de novembro de 2023, das 10h às 13h, foi A flora

imaginária das Américas, de Francisco Brennand. A instalação remonta a 1963, quando foi incorporada ao edifício Bacardi Building, situado na Biscayne Boulevard, em Miami. O edifício, adornado com um mural concebido pelo renomado pintor e ceramista brasileiro, foi agraciado, em 2009, com o título de monumento histórico pela Junta de Preservação Histórica de Miami. Tal reconhecimento se deu pela representatividade das sedes sociais da empresa Bacardi, consideradas exemplares da arquitetura abstrata e modernista.

Figura 84 - Bacardi Building. Fachada com o painel cerâmico de Brennand (1963).



Foto: acervo da autora, 2023.

O colorido mural, uma composição elaborada a partir de mais de 28 mil peças de cerâmica confeccionadas à mão, destaca-se como um elemento distintivo da edificação. A imagem composta pelos ladrilhos representa o processo de produção da destilaria Bacardi, fundindo abstração e organicidade num diálogo visual entre arte, indústria e natureza.

Figura 85 - Assinatura do ceramista no painel.



Foto: acervo da autora, 2023.

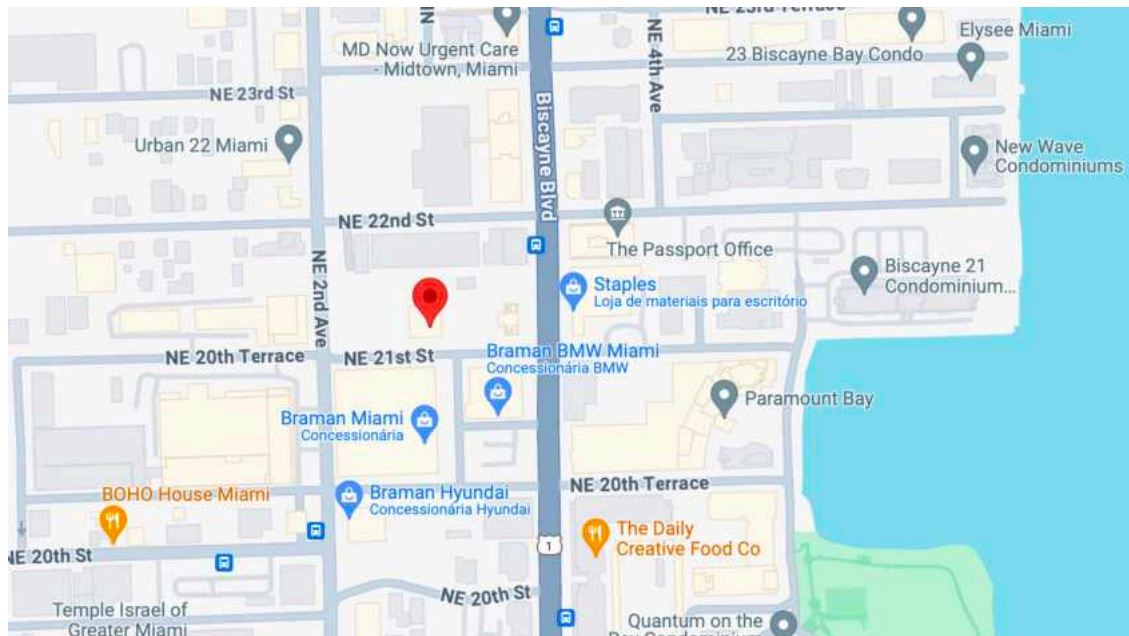
A obra foi transportada do Brasil para Miami e meticulosamente montada, azulejo por azulejo, formando o painel de flores azuis visível desde a rua. Bueno (2011) registra o reconhecimento da obra como monumento histórico pela Junta de Preservação de Miami, que estendeu a distinção à praça adjacente, adornada com murais de motivos abstratos e pelo ícone da marca — o morcego Bacardi — integrado ao pavimento entre os dois edifícios⁹³.

A Junta de Preservação Histórica da cidade de Miami concedeu a categoria de monumento histórico às sedes sociais da empresa Bacardi, construídas em 1963, como exemplos de arquitetura abstrata e

⁹³ Informações obtidas através de publicação na internet. Disponível em < <https://www.ebiografia.com/francisco_brennand/>. Acesso em: 05 nov. 2023

modernista e que têm em um dos seus prédios um mural do pintor e ceramista Francisco Brennand, composto por mais de 28 mil peças de cerâmica feitas à mão. (BUENO, 2011, p. 298)

Figura 86 - Mapa de localização do Bacardi Building e entorno urbano.



Fonte: Google MyMaps⁹⁴, adaptado pela autora.

O edifício está situado em uma área dominada por grandes construções corporativas, concessionárias de veículos de luxo e intenso tráfego, com poucos pedestres durante o período da observação. A esquina da Biscayne Boulevard com a NE 21st Street — onde se ergue o Bacardi — oferece um breve campo visual aos motoristas que aguardam no semáforo. Em frente ao prédio, uma parada de transporte público sugere outro ponto potencial de observação, embora estivesse vazia naquele momento.

⁹⁴ Disponível em < <https://www.google.com/maps/place/2020+Biscayne+Bld,+Miami,+FL+33137,+EUA/@25.7958141,-80.1894018,21z/data=!4m6!3m5!1s0x88d9b6a9bc7f775f:0x65c73aa24d2180c7!8m2!3d25.795926!4d-80.1893809!16s%2Fg%2F11bw4107st?entry=ttu>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Figura 87 - Biscayne Boulevard, Miami.



Foto: acervo da autora, 2023.

Apesar do entorno marcado pelo dinamismo econômico, os sinais da iminente Semana de Arte de Miami já se faziam presentes. Galhardetes pendurados nos postes de iluminação anunciavam a 13ª edição do Spectrum Miami, evento que toma a cidade e transforma o espaço corporativo em cenário cultural efervescente.

Figura 88 - Galhardete anunciando a Spectrum Miami.



Foto: acervo da autora, 2023.

Durante a visita, poucos pedestres ou motoristas demonstraram interesse pela obra. Mesmo parados diante do semáforo, raros desviavam o olhar em sua direção. Dois residentes brasileiros, que acompanharam a visita, afirmaram desconhecer a existência de um mural de autoria brasileira naquele edifício — embora reconhecessem já ter passado diversas vezes pelo local.

Essa aparente indiferença ilustra o comportamento blasé descrito por Georg Simmel (1903): nas grandes cidades, o excesso de estímulos visuais gera uma forma de defesa perceptiva — uma indiferença calculada diante da profusão sensorial. O painel de Brennand, monumental e simbólico, parece se dissolver no ritmo funcional da metrópole. Como lembra Jacques Rancière (2004), a cidade distribui o visível segundo lógicas próprias, e aquilo que não interrompe o fluxo pode ser relegado ao segundo plano da percepção.

Sob a lente de Walter Benjamin (1936), essa invisibilidade também pode ser compreendida como efeito da reprodutibilidade técnica e da saturação imagética contemporânea: quanto maior a circulação de imagens, menor a aura da obra. A paisagem de Miami, composta por ícones visuais em profusão, transforma até o monumental em pano de fundo cotidiano.

Entretanto, o painel de Brennand resiste a essa diluição. Sua materialidade cerâmica — artesanal, irregular e tátil — exige uma atenção desacelerada, uma leitura temporalmente densa. Conforme Henri Lefebvre (1968), o gesto poético no espaço urbano tem o poder de reencantar o cotidiano, devolvendo à cidade uma dimensão sensível. O Bacardi Building atua nesse sentido: em meio à arquitetura translúcida e ao consumo veloz, o painel de Brennand impõe permanência, textura e memória.

Figura 89 - Detalhe da cerâmica do painel “A flora imaginária das Américas”.

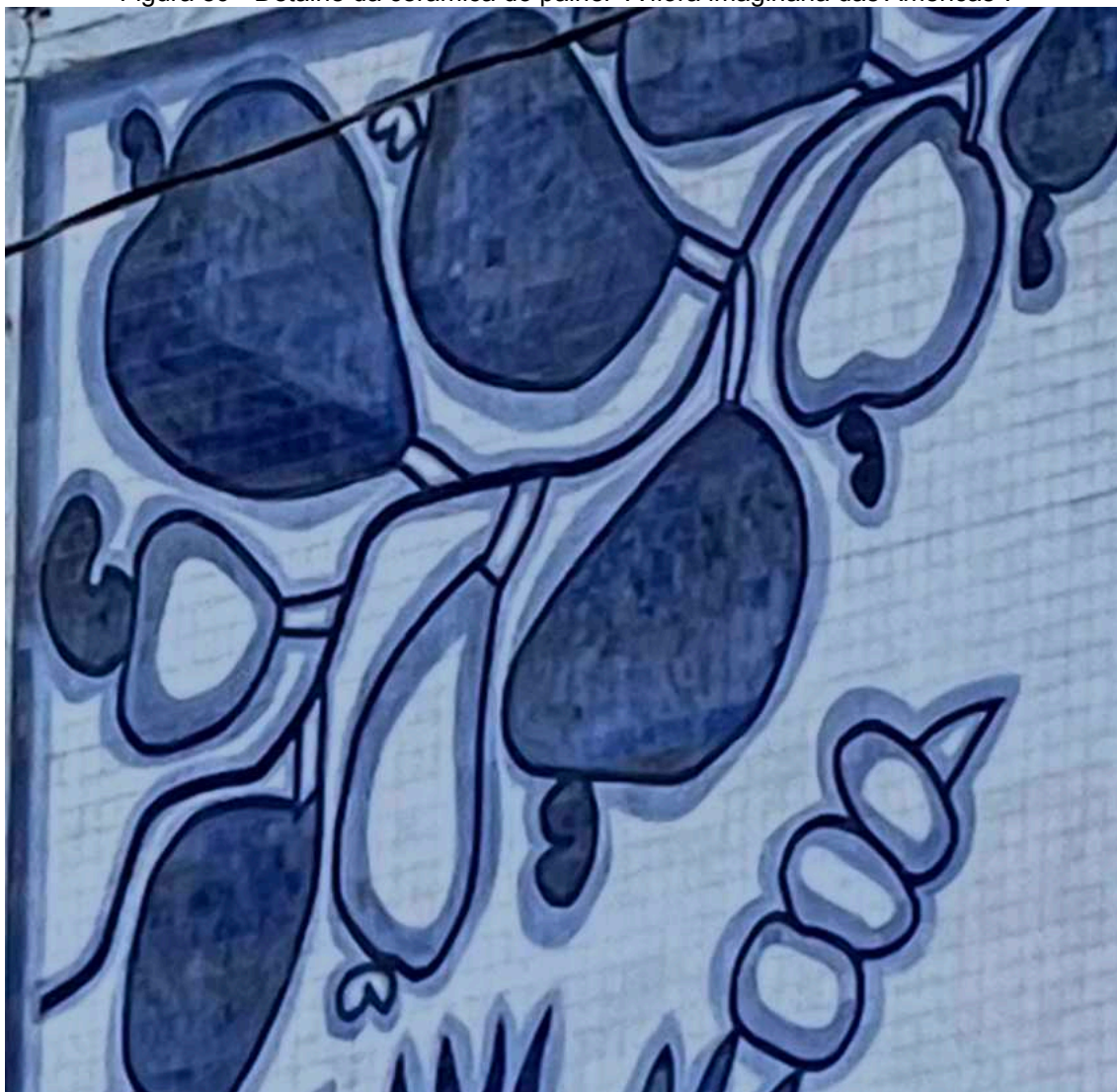


Foto: acervo da autora, 2023.

Em chave bourdieusiana, essa obra pode ser lida como um ato de conversão simbólica: o capital econômico da empresa Bacardi se transforma em capital cultural pela incorporação de um artista consagrado à sua identidade visual. A arte, nesse contexto, é também branding urbano, como analisa Zukin (1995) — parte das estratégias que associam distinção estética e valor imobiliário. Nesse processo, a obra atua também como um dispositivo relacional, aquilo que Bourriaud (2009) descreve como um ponto de encontro capaz de produzir sociabilidades, ainda que mínimas, entre quem vê (ou deixa de ver) e o espaço urbano dominado pelo fluxo.

Contudo, o fato de o painel estar localizado em uma via de grande fluxo e baixo tempo de permanência reforça uma dimensão fundamental da arte pública

contemporânea: a das obras em espaços de passagem. Como discutido no Capítulo III, tais obras operam em níveis reduzidos de atenção estética, pois o olhar urbano é fragmentado e transitório. Simmel (1903) descreveu essa condição como o “olhar blasé” das metrópoles, uma forma de defesa diante da sobrecarga sensorial. Benjamin (1936) viu nela o modo moderno de recepção em distração.

Em Miami, essa distração se materializa na paisagem: o mural monumental é percebido apenas como textura visual, parte do pano de fundo do cotidiano. Essa condição revela o paradoxo entre permanência material e efemeridade perceptiva. Enquanto o painel resiste ao tempo como monumento, sua fruição se dissolve no ritmo da cidade — um exemplo da “liquidez do olhar” de Bauman (2007). Sob a ótica de Lefebvre (1968), trata-se de um conflito entre o espaço concebido para a contemplação e o espaço vivido em trânsito. A obra monumental de Brennand, assim, torna-se um marcador dessa tensão contemporânea: ela existe para ser vista, mas é atravessada sem ser notada.

Por outro lado, sua condição híbrida — entre arte e arquitetura, entre obra e marca — aproxima-se da noção de hibridização cultural proposta por Canclini (2001): A flora imaginária das Américas é metáfora visual da mestiçagem simbólica das cidades globais, nas quais o artístico, o corporativo e o urbano coexistem em um mesmo gesto estético.

O estilo observado no painel de Miami mantém absoluta coerência com a poética desenvolvida por Brennand ao longo de sua trajetória. A cerâmica feita à mão, a organicidade das formas e a simbologia da natureza reafirmam sua identidade estética fundada na fusão entre o sagrado e o fabril. Contudo, em Miami, essa linguagem é recontextualizada: o gesto artesanal se inscreve em uma fachada corporativa, onde a permanência e o ritual do barro são reapropriados como distinção arquitetônica. O artista conserva o seu vocabulário simbólico, mas o campo de recepção o traduz em outros códigos — do espiritual ao institucional, do mito à marca. Essa tensão revela não uma ruptura, mas uma ampliação do alcance da poética brennandiana, que resiste à homogeneização global mesmo quando incorporada à paisagem empresarial da cidade.

Figura 90 - Painel cerâmico “A flora imaginária das Américas”, de Brennand (1963).

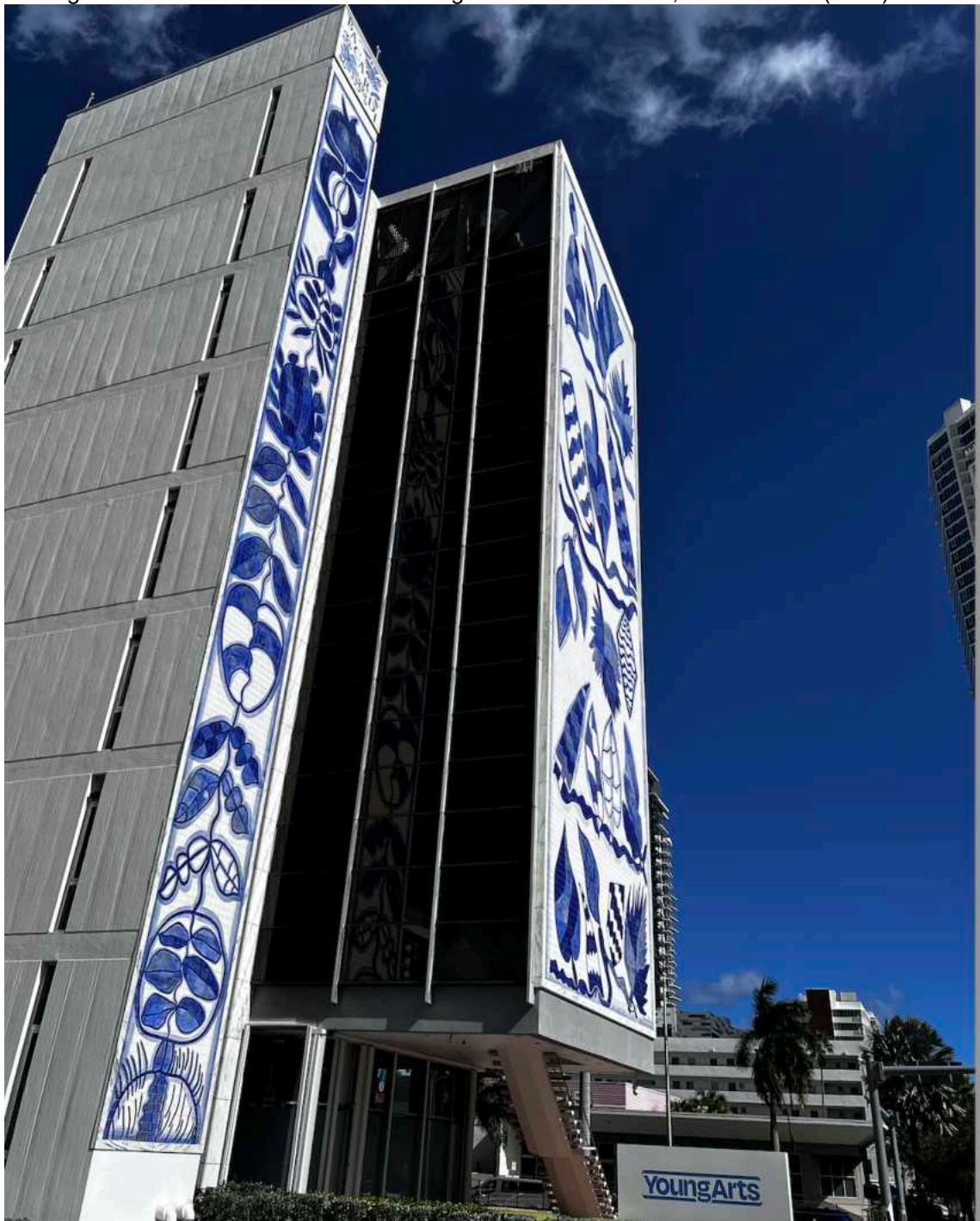


Foto: acervo da autora, 2023.

O painel de Francisco Brennand em Miami revela mais do que uma presença brasileira no exterior: ele propõe uma leitura simbólica do mundo moderno. Criado em 1963, o mural traduz o contraste entre a racionalidade industrial e a organicidade da natureza, articulando o gesto artesanal com a escala monumental da arquitetura corporativa. Suas formas cerâmicas — flores, folhas e composições modulares — condensam uma “flora imaginária” que não representa

o Brasil, mas o continente das Américas como território simbólico de mestiçagem e vitalidade. Desde essa época, Brennand já interpretava o mundo pela matéria, transformando o barro em linguagem de reflexão sobre o humano e o técnico, o perene e o efêmero. Ao ser incorporado ao tecido urbano de Miami, o mural reafirma a potência do artista como intérprete do ambiente e antecipa as discussões contemporâneas sobre autoria estética global: a arte como forma de pensamento visual que transcende fronteiras e propõe novas leituras da modernidade.

2. Esculturas Para Você, Borboleta e Menino Dançando – Romero Britto

O percurso de campo prosseguiu com a identificação de obras brasileiras em espaços públicos de Miami. A segunda incursão ocorreu em 19 de novembro de 2023, das 9h às 17h, no bairro de Midtown — zona de transição entre o Design District e Wynwood, marcada por um processo recente de revalorização urbana e pela expansão de empreendimentos culturais e de lazer.

Esse movimento reflete o que Zukin (1995) denomina economia simbólica das cidades: a criação de novas centralidades por meio de cafés, galerias, espaços de consumo e paisagens estéticas capazes de atrair fluxos sociais e econômicos. Para a autora, a cultura e o design operam como dispositivos de distinção e estratégias de ordenamento urbano, reorganizando territórios e ampliando sua atratividade a partir de lógicas simbólicas e mercadológicas.

Predominantemente residencial, Midtown combina a atmosfera sofisticada de Brickell com ritmos mais leves, permeados por galerias, cafés e lojas. Nesse cenário, o The Shops at Midtown Miami destaca-se como espaço de convivência e consumo, articulando cerca de 320 lojas distribuídas ao redor de um gramado central que funciona como uma espécie de ágora contemporânea — lugar de encontro, descanso e circulação cotidiana.

Figure 92 - Mapa do The Shops at Midtown Miami



Fonte: composição da autora a partir do site The Shops at Midtown Miami⁹⁵.

Na entrada principal, três esculturas de Romero Britto ocupam posição de destaque: Para Você, Borboleta e Menino Dançando. As obras, confeccionadas em madeira e resina, repousam sobre bases de concreto de aproximadamente 40 centímetros, o que lhes confere visibilidade e volume no espaço aberto do shopping. Durante a noite, pontos de luz dirigidos realçam as cores vibrantes e o brilho das superfícies. Não há placas informativas ou curadoria explícita; apenas as assinaturas do artista, já um pouco desbotadas, identificam as peças.

⁹⁵ Montagem para identificação de obra de arte partir de imagem Disponível em <<https://shopmidtownmiami.com/map>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Figure 93 - Obras de Romero Britto no The Shops at Midtown Miami



Foto: acervo da autora, 2023.

Dentre elas, Borboleta assume uma presença simbólica marcante. Mais do que um elemento decorativo, a borboleta aparece como metáfora de transformação — tema recorrente na trajetória do artista, cuja obra evolui da expressividade popular ao status de ícone global da arte pop. Essa transposição de sentidos revela uma poética de metamorfose contínua, em que o gesto simples e o contorno vibrante se tornam linguagem universal⁹⁶.

O ambiente é calmo, quase silencioso. As pessoas caminham devagar, mas raramente voltam o olhar para as esculturas. Algumas passam falando ao telefone, outras fotografam vitrines. Mesmo diante das obras, mantêm o ritmo do passeio, sem se deter. Essa indiferença cotidiana remete ao comportamento blasé analisado por Simmel, uma forma de anestesia perceptiva própria das metrópoles modernas. Como observa Rancière (2004), o regime do sensível define aquilo que se destaca ou se apaga na vida urbana; em Midtown, o excesso cromático reorganiza a visibilidade, convertendo o vibrante em pano de fundo. No

⁹⁶ 10 obras famosas de Romero Britto por Rebeca Fuks Doutora em Estudos da Cultura disponível em <[http:// https://www.culturagenial.com/obras-famosas-romero-britto/#google_vignette](https://www.culturagenial.com/obras-famosas-romero-britto/#google_vignette). Acesso em: 28 nov. 2023.

caso das esculturas de Romero Britto, esse fenômeno adquire um sentido paradoxal: ainda que as obras sejam intensamente coloridas e vibrantes, parecem dissolver-se no ambiente igualmente saturado de estímulos visuais. Brickell e Midtown são territórios onde tudo brilha, onde a cor é regra, não exceção. Assim, mesmo diante de esculturas que proclamam alegria e otimismo, o olhar urbano já parece acostumado, incapaz de diferenciar o extraordinário do ordinário. A cor, que deveria ser grito, torna-se ruído.

Em alguns momentos, pequenos grupos interrompem o passeio para tirar fotos diante das esculturas. Não o fazem em gesto contemplativo, mas como registro performático, parte do rito visual das cidades turísticas. Nessa lógica, as esculturas funcionam como pequenos “interstícios relacionais” (BOURRIAUD, 2009), ativando encontros performativos que não são contemplativos, mas fotográficos. As obras são apropriadas como cenário, integradas ao fluxo de imagens que circula nas redes sociais. A fotografia substitui a fruição, e a arte se converte em pano de fundo de uma experiência estetizada, mas rarefeita. O gesto, mais do que estético, é social: insere o visitante num circuito global de visibilidade em que a arte pública é consumida como signo de pertencimento e distinção.

Figura 91 - Visitantes fazendo fotos em frente à obra de arte.



Foto: acervo da autora, 2023.

Esse comportamento sugere o deslocamento da arte do campo da contemplação para o da reprodutibilidade simbólica, como antecipou Walter Benjamin (1936). A escultura torna-se imagem replicável, facilmente apropriada, transformando o espaço urbano em cenário de consumo visual. Featherstone (1995) amplia essa leitura ao argumentar que a arte, ao ser incorporada às lógicas do consumo, converte-se em mercadoria estética, expressão de distinção e status.

Sob o olhar de Lefebvre (1968), o espaço urbano deveria ser lugar de encontro e experiência sensível. No entanto, as esculturas de Britto parecem operar em outra chave: a da visibilidade. Elas não convidam à interação poética, mas à circulação. Fazem parte daquilo que Zukin (1995) chamou de paisagem de consumo, em que arte, arquitetura e comércio formam uma estética homogênea voltada à valorização simbólica do espaço.

Durante a observação, chamou atenção o uso prático das bases das esculturas como bancos. Os visitantes se sentam sobre elas, descansam, conversam, comem. O suporte pensado para exaltar a obra torna-se parte do mobiliário urbano — um gesto de apropriação cotidiana que subverte a função original e reforça a distância entre o valor artístico e o uso social. Esse comportamento remete ao que Rogério Proença Leite (2007) denomina de contra-uso da cidade: práticas que resignificam o espaço urbano a partir das ações dos sujeitos, invertendo a lógica funcional e introduzindo novas formas de convivência simbólica. Ao transformar o pedestal da arte em assento, o transeunte produz uma microtransgressão estética — um modo silencioso de afirmar o cotidiano sobre o monumento.

Figura 92 - Contra-uso da estrutura do monumento.



Foto: acervo da autora, 2023.

Essa ambiguidade é também estética. O estilo de Britto — marcado por cores intensas, contornos espessos e figuras alegres — mantém a coerência formal identificada em sua trajetória. Suas esculturas reproduzem o mesmo vocabulário visual que o consagrou: traços simplificados, composições simétricas e mensagens de otimismo e afeto. Contudo, esse otimismo, ao ser deslocado para o espaço do consumo, ganha outro sentido: o de um universalismo estético facilmente assimilável, ajustado à lógica do mercado e à demanda por positividade.

Em chave bourdieusiana, esse gesto pode ser entendido como uma conversão simbólica: o capital cultural do artista é apropriado pelo espaço comercial, que o reverte em capital econômico. Assim como no caso de Brennand, há aqui um processo de hibridização entre arte e marca, entre distinção e mercadoria — um fenômeno que Canclini (2001) descreve como a fusão entre cultura e mercado na modernidade híbrida.

Ao final, as esculturas de Britto revelam a tensão entre democratização e banalização da arte pública. Tornam-se acessíveis, fotografáveis e familiares, mas perdem densidade simbólica na medida em que são absorvidas pela paisagem da mercadoria. Mesmo assim, conservam algo de poético: sua presença colorida

rompe a monotonia do cinza urbano, produzindo lampejos de alegria e lembrando, ainda que de modo fugaz, que a arte — mesmo em meio ao consumo — ainda é capaz de reencantar o olhar.

3. Escultura Crianças de Miami – Romero Britto – Children’s Miami Museum

Em 20 de novembro de 2023, foi realizada a incursão etnográfica à escultura Crianças de Miami, do artista brasileiro Romero Britto. Localizada na entrada do Miami Children’s Museum, na 980 MacArthur Causeway, a obra foi instalada em 2003 e marca o primeiro grande trabalho comissionado do artista na cidade, conforme registra a Park West Gallery (2016). A escultura em alumínio, doada pela Fundação Romero Britto e benfeitores associados, representa duas crianças de mãos dadas, erguidas sobre ondas estilizadas que evocam movimento e alegria.



Fonte: Google My Maps⁹⁷. Elaboração da autora (2023).

O monumento se impõe visualmente pela cor e pela escala, destacando-se na paisagem. Diferente das esculturas inseridas em contextos de saturação cromática — como as que se encontram em Midtown —, aqui o entorno é limpo e institucional. A escultura não compete com o cenário; ao contrário, é plenamente

⁹⁷ Disponível em <https://www.google.com/maps/place/Museu+das+crian%C3%A7as+em+Miami/@25.7846994,-80.1765206,15z/data=!4m6!3m5!1s0x88d9b419fd9755a1:0xa7d78d9121ec5196!8m2!3d25.7846994!4d-80.1765206!16zL20vMGI4M210?entry=ttu>. Acesso em: 12 nov. 2023.

visível, porém raramente notada. Sua localização, à beira de uma via de alta velocidade, limita a fruição: o observador a vê, mas não a experimenta. O olhar a reconhece como parte do percurso, não como destino. Essa condição reafirma o que Lefebvre (1968, 1991) descreve como a tensão entre o espaço vivido e o espaço funcional — o urbano que exhibe a arte, mas não a acolhe. Sob a ótica de Rancière (2004), trata-se de uma distribuição do sensível em que a arte está presente, mas não integrada à experiência sensível do sujeito urbano: vê-se sem perceber.

Figura 94 - Escultura “Crianças de Miami” em frente ao MCM.



Foto: acervo da autora (2023).

A presença da obra em frente ao museu acrescenta uma camada simbólica de institucionalização. O Miami Children's Museum, instituição educacional sem fins lucrativos fundada em 1983 e voltada ao aprendizado por meio do brincar (Miami Children's Museum, s.d.), tem como missão “enriquecer a vida de todas as crianças, promovendo o amor pelo aprendizado por meio do jogo”. A escultura dialoga diretamente com essa proposta de encantamento. Britto, em entrevista ao The Art of Education University (2016), declarou: “I definitely want to create images of hope and happiness, and love.”

Essa intenção de gerar afeto e otimismo se traduz na gestualidade das Figuras, no cromatismo vibrante e na frontalidade das formas — marcas de um estilo que busca a comunicação imediata e positiva com o público.

Durante a observação, verificou-se que, embora a obra seja amplamente visível da via e figure em materiais promocionais do museu, a interação direta é mínima. A posição elevada e o fluxo rápido de automóveis impedem a aproximação pedestre e reduzem o tempo de contemplação. A escultura é percebida como parte do cenário urbano — uma imagem que sinaliza o museu e o integra à paisagem, mas sem gerar uma experiência estética vivida. Em chave simmeliana, trata-se de uma visibilidade sem atenção: o sujeito urbano registra a presença da arte, mas a filtra como ruído da rotina. A obra opera, assim, no regime da visibilidade “rápida”, típico da cultura urbana contemporânea — aquilo que Bourriaud (2009) identifica como formas estéticas que funcionam mais como sinais no fluxo social do que como objetos destinados à contemplação.

Diferente de outras obras de Britto instaladas em espaços comerciais, Crianças de Miami adquire um sentido mais simbólico do que mercantil. Ao associar-se a um equipamento cultural da cidade, o artista se posiciona como mediador entre arte e educação, e não apenas como ícone pop. O gesto de doar a obra reforça sua inserção institucional, mas também revela uma estratégia de pertencimento: Britto inscreve sua linguagem otimista na paisagem pública de Miami, traduzindo, em cor e forma, uma utopia de infância e esperança.

Figura 95 - Romero Britto em oficina com crianças nas dependências do Miami Children's Museum.



Fonte: vídeo de Jerry Levine of Levine & Co., canal BrittoTV, YouTube (2012)⁹⁸.

A escultura reafirma os elementos formais consolidados do artista — o uso das linhas de contorno espessas, o contraste entre cores primárias e secundárias, e a expressão alegre e universal das Figuras —, mas, ao mesmo tempo, amplia seu campo de atuação simbólica. Aqui, o artista não apenas reproduz sua estética global, mas a ancora no imaginário da cidade, como um gesto de doação e de presença cultural. Nesse sentido, a obra compõe aquilo que Rancière (2004) denomina um “cenário do sensível”: um dispositivo que organiza percepções e afetos, mesmo quando o olhar urbano não se detém sobre ele.

Como observa Zukin (1995), a arte pública pode funcionar como instrumento de mediação simbólica nas economias urbanas, articulando cultura, consumo e identidade. Em Crianças de Miami, a arte deixa de ser apenas ornamento para se tornar sinal de pertencimento coletivo — um marco visual que, embora pouco fruído, comunica a presença da arte brasileira na tessitura urbana de Miami.

4. Escultura Love e Loja Romero Britto Shopping Aventura

⁹⁸ Captura de imagem do vídeo de Jerry Levine of Levine & Co. publicado em 2 de abr. de 2012 no canal BrittoTV no Youtube. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=21WtmWKf8eI>>. Acesso em: 15 mar. 2024.

A incursão etnográfica de 21 de novembro de 2023, realizada entre 12h e 19h, teve como destino o centro de compras Aventura Mall, localizado na 19501 Biscayne Boulevard. O luxuoso complexo, reconhecido por abrigar obras de arte contemporânea em seus corredores, oferece um ambiente em que consumo e estética se confundem.

Figura 96 - Fachada Aventura Mall.

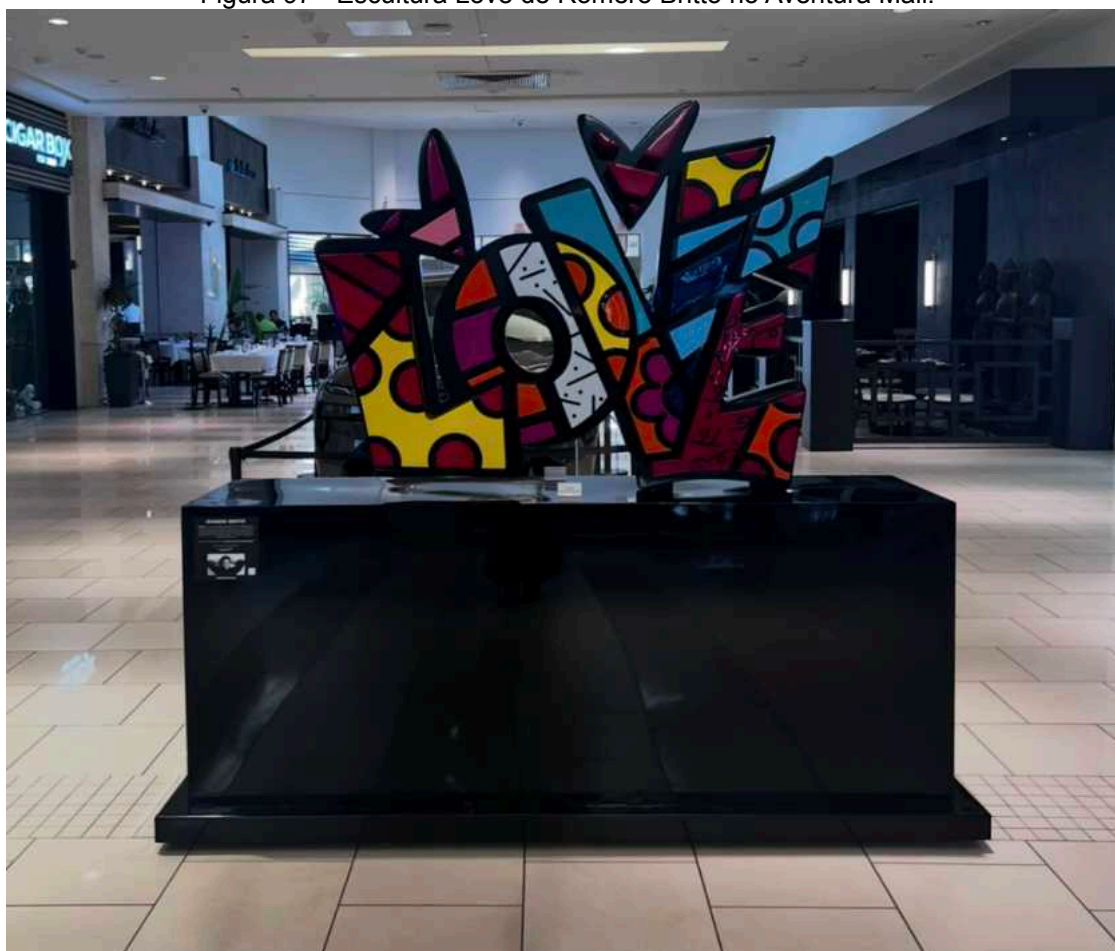


Fonte: Site Aventura Mall⁹⁹

No primeiro piso, próximo a lojas de grife, encontra-se a escultura Love, de Romero Britto — peça que, à primeira vista, se insere perfeitamente no cenário visual de um espaço dedicado ao consumo de luxo.

⁹⁹ Disponível em: <<https://arts.aventuramall.com/pt>>. Acesso em 20 mar. 2024.

Figura 97 - Escultura Love de Romero Britto no Aventura Mall.



Fonte: acervo da autora, 2023.

O shopping apresenta amplos corredores de luz difusa e música ambiente, compondo uma atmosfera de conforto sensorial característica dos espaços de consumo de alto padrão. A escultura, exposta sobre uma base preta laqueada, destaca-se pela paleta vibrante e pelas formas arredondadas que remetem à gramática visual do artista. A assinatura, gravada discretamente na lateral, reafirma sua marca reconhecível e repetida, consolidando o que Benjamin (1936) denominaria como perda da aura pela reprodutibilidade técnica: a obra, aqui, é simultaneamente única e multiplicável, arte e produto. Nesse registro, a escultura participa da lógica da “distribuição do sensível” (RANCIÈRE, 2004), reorganizando o visível no interior do shopping e convertendo a arte em elemento de circulação mais do que de contemplação.

Figura 98 - Loja Romero Britto no Aventura Mall.



Fonte: acervo da autora, 2023.

Durante a observação, o fluxo de visitantes manteve-se discreto até o final da tarde, quando a presença anunciada do artista mobilizou a cena. O evento — welcome drink e sessão de autógrafos — faz parte de uma agenda recorrente promovida pelo próprio Britto em parceria com o shopping, reforçando a dimensão performática da arte no circuito de consumo. Segundo comunicado do Aventura Mall, o artista afirmou: “I am excited to bring my art to a larger audience in amazing communities throughout the U.S. and the world” (AVENTURA MALL, 2023), revelando a intencionalidade de sua inserção em espaços de visibilidade global. Em outro release, divulgado pelo Community Newspapers (2023), o evento é descrito como “a new experience in retail with music, live entertainment and signing session for the fans”, explicitando o entrelaçamento entre experiência estética e estratégia de marketing.

Figura 99 - Evento de autógrafos com Romero Britto na loja do Aventura Mall.



Fonte: Acervo da autora, 2023.

A observação empírica confirmou esse entrelaçamento. À medida que o público se aglomerava, a escultura Love deixava de ser o objeto de contemplação para se tornar um fundo cênico para selfies e fotografias, inserida na lógica de circulação digital. O gesto de posar ao lado da obra substitui a contemplação pela performance social, revelando o comportamento de consumo visual que Featherstone (1995) identifica como marca da cultura pós-moderna: a arte como signo de estilo de vida. Essa apropriação performática também ecoa Bourriaud (2009), para quem a arte contemporânea opera muitas vezes como “dispositivo relacional”, articulando encontros breves, interações sociais e micro gestos que deslocam a fruição para uma lógica de uso e circulação.

Ao entrar na loja, o visitante é envolvido por uma mise-en-scène cuidadosamente planejada. Nas prateleiras, peças em cerâmica, almofadas, acessórios para pets, quadros e miniaturas repetem o mesmo vocabulário cromático — um universo

onde o capital simbólico acumulado por Britto no campo artístico é convertido em valor econômico, conforme a lógica descrita por Bourdieu, para quem:

os diferentes tipos de capital podem ser convertidos uns nos outros sob certas condições, e o capital simbólico é uma forma transformada, e por isso dissimulada, de capital econômico ou cultural, que produz seus efeitos apenas à medida que é desconhecido como tal. (BOURDIEU, 2008, p. 182).

Figura 100 - Produtos da marca Britto no interior da loja.



Fonte: Acervo da autora

Nesse sentido, o ambiente da loja materializa a passagem do bem simbólico ao bem mercantil, sem que se apague sua aura de legitimidade. Aqui é útil recorrer a Benjamin (1936), para quem a reprodutibilidade técnica introduz uma tensão entre

unicidade e multiplicação. Como afirma o autor, “na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte, o que define é a sua aura” (BENJAMIN, 1936, p. 170). A escultura Love mantém a aparência de obra única, mas está inserida em um circuito de repetição e reprodução — um híbrido entre arte e produto, cuja função estética se confunde com a função comercial. A “aura”, nesse contexto, desloca-se do objeto para o universo da marca, que produz reconhecimento imediato e opera como dispositivo de distinção (ZUKIN, 1995).

Essa dinâmica é aprofundada por Adorno e Horkheimer (1947), que discutem a transformação da cultura em indústria, e por Canclini (2008), que observa que “a arte pública e o consumo cultural ampliam o acesso simbólico e social ao urbano, mas também convertem o espaço da cidade em um território de disputas entre significados estéticos e mercantis”. No caso de Britto, a reprodutibilidade não apenas garante sua presença em diferentes escalas e materiais, como também sustenta a identidade de sua produção — um estilo que se repete sem perder o poder de reconhecimento.

A interação observada entre artista e público — marcada por assinaturas rápidas, flashes de câmeras e taças de espumante — ilustra o que Zukin (1995) denomina “economia simbólica das cidades”, em que a cultura é instrumentalizada para agregar valor e distinção ao espaço urbano. Aqui, a arte não tensiona o consumo, mas o celebra. O evento performa a mercadoria e transforma o artista em emblema de luxo acessível, inserindo-o na lógica do branding urbano. Essa operação converge também com Bauman (2007), para quem a fluidez da experiência contemporânea transforma o sujeito em consumidor de si mesmo, e com Canclini (2008), que observa como a hibridização cultural redefine o estatuto da obra no campo transnacional.

A escultura Love, embora mantenha o estilo reconhecível de Britto — traços grossos, formas simplificadas e cores saturadas —, adquire aqui outra função simbólica. Se, no Children’s Museum, a obra se ligava à ideia de imaginação e aprendizado, no Aventura Mall ela opera como signo de pertencimento e distinção. O mesmo gesto plástico, deslocado no espaço, adquire novos significados: de símbolo da criatividade infantil à marca de consumo premium. Lefebvre (1968) ajuda a compreender esse deslocamento ao afirmar que o

espaço urbano é produto social — e, nesse caso, o shopping é a forma-mercadoria por excelência, em que a arte atua como mediadora estética da circulação. No interior desse espaço-produtivo, a obra reorganiza funções e percepções, compondo aquilo que Rancière (2004) denomina um “regime estético da visibilidade”, em que o que importa não é apenas o que se vê, mas como e por que se vê.

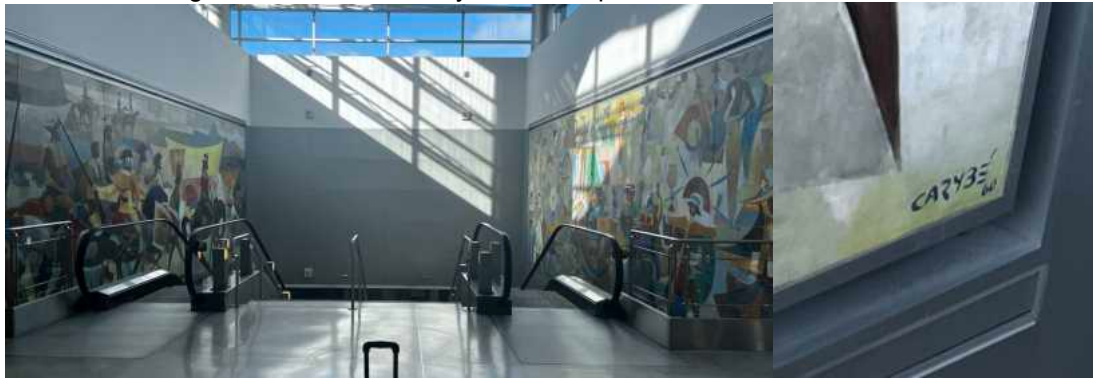
As observações revelam, assim, que o espaço expositivo da loja funciona como palco do capitalismo estético (LIPOVETSKY & SERROY, 2015): um lugar onde arte e mercado se tornam indissociáveis. O evento, ao mesmo tempo em que amplia o alcance da obra, dilui seu potencial crítico, convertendo-a em dispositivo de visibilidade. O visitante não contempla a escultura Love; ele a consome, fotografa e a insere em seu repertório simbólico pessoal — uma forma contemporânea de apropriação que, paradoxalmente, reafirma a efemeridade da experiência estética.

5. Murais "Alegria e Festival das Américas" e "Descoberta e Colonização do Oeste": Carybé – Aeroporto de Miami

A visita aos painéis do artista no aeroporto de Miami foi realizada em duas tentativas. O plano era iniciar a sequência de observações na chegada ao país, em 15 de novembro de 2023, mas a área onde os painéis estão instalados é a de embarque de passageiros — portanto, inacessível a quem chega pelo desembarque. A informação foi obtida com um oficial da alfândega, que indicou que, no retorno ao Brasil, seria possível observar as obras a partir da área de embarque.

A segunda tentativa, em 3 de dezembro de 2023, foi bem-sucedida. As duas obras monumentais de Carybé, ilustradas na Figura 104, com cerca de 15,5 metros de largura por 5,5 metros de altura e uma tonelada cada, encontram-se instaladas no terminal sul do Aeroporto Internacional de Miami, margeando uma escada rolante que liga o primeiro ao segundo piso. Em cada um dos painéis consta a assinatura do artista no canto inferior direito.

Figura 101 - Painéis Carybé no Aeroporto Internacional de Miami



Fonte: acervo da autora.

Os murais Alegria e Festival das Américas e Descoberta e Colonização do Oeste (1960) delineiam duas representações simbólicas do continente americano. O primeiro celebra a vitalidade e a diversidade cultural das Américas por meio de cenas festivas e danças; o segundo, voltado ao mito da expansão para o Oeste, retrata o espírito exploratório e o encontro de povos e culturas. Ambos foram originalmente instalados no terminal da American Airlines no Aeroporto John F. Kennedy, em Nova York, antes de serem transferidos, restaurados e reinaugurados em Miami, em 2009 — um percurso que representa, como observa CANCLINI (2001), a circulação transnacional das obras e a recontextualização de seus sentidos no espaço urbano global.

No piso inferior do terminal, ao lado das escadas rolantes, há uma ampla área dedicada ao artista. O memorial, apresentado na Figura 105, inclui fotografias históricas da produção das obras, a placa original em bronze que acompanhava o mural no JFK, um vídeo em exibição contínua sobre Carybé e textos explicativos. Todo o conteúdo é apresentado exclusivamente em inglês, sem tradução para o português. Apesar de o aeroporto abrigar outras obras de arte, apenas Carybé possui um espaço narrativo destinado a apresentar sua trajetória — gesto que opera como dispositivo de consagração institucional, conforme BOURDIEU (1992), atribuindo ao artista capital simbólico em escala internacional.

Figura 102 - Memorial Carybé no Aeroporto Internacional de Miami.



Fonte: acervo da autora.

A placa original exibia o texto poético que acompanhava a obra em Nova York, convidando o viajante a imaginar a música e a dança dos primeiros povos das Américas. O texto propõe uma leitura sensorial da viagem aérea, associando liberdade, imaginação e experiência humana:

As you travel in the Americas, let your imagination help you hear the music of the first Americans, feel the rhythm of their carefree dancing feet... The mural was designed and painted by Carybé, the noted Brazilian artist and winner of the design competition sponsored by Kahn & Jacobs, architects for this building on behalf of American Airlines to honor the first Americans: The Indians here represent the nations of our hemisphere joined in freedom and fellowship. Fonte: Memorial Carybé, texto transcrito da imagem do acervo da autora, ver Figura 105).

As obras, com suas composições rítmicas e policromáticas, traduzem o imaginário americano como celebração e encontro. Carybé cria uma superfície vibrante, adornada com moedas, mosaicos, vidro, ouro e madrepérola — elementos visíveis em Figura 106 — revelando o domínio técnico e a sensibilidade artesanal do artista.

Figura 103 - Detalhe dos apliques ao painel – Carybé.



Fonte: acervo da autora.

Robert Allan Jacobs, arquiteto responsável pelo terminal da American Airlines, declarou que uma visita ao México o inspirara a integrar arte e arquitetura, aproximando o espaço funcional da experiência estética. Essa concepção coincide com a leitura de LEFEBVRE (1968; 1991) sobre o papel do gesto poético na cidade: a arte é capaz de “reencantar o espaço”, transformando o ambiente técnico em lugar de significação sensível. A obra de Carybé realiza esse gesto ao humanizar o espaço de trânsito, incorporando à arquitetura um sentido simbólico.

Sobre os painéis, Matos (2003) descreve:

No aeroporto J. F. Kennedy, de Nova York, fez dois painéis de 18 por 6 metros, mostrando as danças nas três Américas, pintadas a óleo sobre telas de linho, aplicadas sobre placas metálicas recobertas de massa, para resistirem impávidas à vibração constante dos jatos. Neles aplicou moedas de prata mexicana, madrepérola, mosaicos e espelhos, trabalhando as tintas com folhas de ouro e prata, num resultado alegre ‘para distrair as pessoas que vão viajar e têm medo, como eu sempre tenho.’(MATOS, 2003, p. 398).

O relato explicita a intenção do artista: a arte como mediação entre emoção e técnica, entre o medo da viagem e a promessa da imaginação. Entretanto, a posição dos painéis — instalados nas laterais de uma escada rolante em um aeroporto, espaço de trânsito acelerado — limita o potencial contemplativo. Apesar da escala monumental, poucos viajantes dedicam tempo à observação. O

comportamento blasé (SIMMEL, 1903) manifesta-se como defesa perceptiva diante do excesso de estímulos visuais: o olhar passa pela obra, mas não se detém. BENJAMIN (1936) já indicava que, na modernidade, a recepção em distração torna-se o modo dominante de fruição estética; e BAUMAN (2007) observa que a experiência urbana se torna líquida, regida pela velocidade e pela compressão temporal. A lógica do aeroporto, portanto, favorece uma visibilidade sem atenção.

Essa dinâmica corresponde ao terceiro nível descrito no Quadro 1 — Níveis de atenção estética, elaborado no Capítulo III. Nesse quadro, o aeroporto é classificado como espaço de “consumo indireto com baixa atenção”, no qual a arte é percebida de passagem, incorporada à paisagem cotidiana e submetida a um regime de fruição fragmentado. Trata-se de uma condição empírica recorrente: visibilidade sem contemplação, presença estética filtrada pelo ritmo do trânsito e pela funcionalidade do deslocamento.

Apesar dessas limitações perceptivas, a presença institucionalizada de Carybé no aeroporto reforça o valor simbólico de sua obra. Os painéis, com suas cores vibrantes, o diálogo entre culturas e o uso de materiais diversos, reiteram o estilo do artista descrito no Capítulo IV — uma linguagem visual que traduz a mestiçagem cultural das Américas e projeta uma ideia de universalidade estética. Assim, os murais coexistem com as obras contemporâneas de Miami como vestígios de outra temporalidade — anterior à globalização do mercado e à cultura do consumo rápido. Diferente da lógica de Britto, orientada pela reprodutibilidade e pelo comércio simbólico, Carybé ocupa o espaço público com uma arte de vocação humanista, ainda que atravessada pela distração urbana moderna.

Essa presença também integra o vasto mosaico visual da cidade, no qual obras modernistas e institucionalizadas, como as de Brennand e o próprio Carybé, convivem com a efemeridade dos murais de Wynwood assinados por Kobra, OsGemeos, Bicicleta sem Freio e tantos outros. A sobreposição entre o perene e o transitório, entre o institucional e o espontâneo, revela uma coexistência simbólica que traduz a natureza híbrida de Miami. A paisagem urbana torna-se

palco onde temporalidades distintas — modernas e contemporâneas — se interpenetram, compondo um continuum visual que afirma a cidade como território de convivência estética e tradução simbólica das Américas.

Embora situadas em um ambiente de trânsito acelerado, as obras de Carybé preservam um estatuto singular na cultura visual de Miami. A trajetória dos painéis — concebidos para Nova York, deslocados para Miami, restaurados e reinaugurados — revela um percurso transnacional que reinscreve a obra em diferentes regimes de recepção. O memorial exclusivo acentua essa condição, consolidando sua posição de destaque e operando como mecanismo de institucionalização e escrita visual da memória pública.

A percepção dos painéis, entretanto, permanece fragmentada. Como indicam SIMMEL (1903) e BENJAMIN (1936), experiências estéticas em espaços de fluxo comprimem a atenção e deslocam a fruição para o campo da recepção em distração. Cada viajante reencontra a obra de modo distinto — ora como paisagem funcional, ora como marca de chegada ou despedida. A monumentalidade material contrasta com a fugacidade perceptiva típica dos aeroportos, o que situa os murais no terceiro nível do Quadro 1. Carybé e Brennand, assim, ocupam uma camada temporal distinta das intervenções contemporâneas de Wynwood: representam um modernismo humanista e artesanal que permanece ativo mesmo quando atravessado pela velocidade urbana.

Essa sobreposição de temporalidades — entre o perene e o efêmero, o institucional e o espontâneo — mostra uma paisagem urbana em que diferentes regimes estéticos se interpenetram e permanecem em circulação. Miami configura-se, assim, como território de convivência estética e tradução simbólica das Américas, no qual obras de diferentes épocas e vocações compartilham o mesmo horizonte visual e se reatualizam na experiência cotidiana dos sujeitos em movimento.

6. Painéis Osgemeos em Wynwood Walls

Logo na chegada ao campo de investigação, observa-se o painel da dupla de artistas Osgemeos, Otávio e Gustavo Pandolfo (Figura 107), criado para a inauguração do Wynwood Walls, em 2009. Em seu site oficial, os artistas declararam que “admiram a disposição de Tony Goldman (1943–2012) e sua iniciativa para que a comunidade Wynwood continue a crescer” (OSGEMEOS, 2009) — um reconhecimento que antecipa a dimensão política e afetiva de sua presença no bairro.

Figura 104 - Painel Osgemeos (2009) com assinatura no topo da parede.



Fonte: Site Osgemeos¹⁰⁰

A paisagem de Wynwood, que hoje se tornou um dos epicentros da economia criativa em Miami, sintetiza a transformação descrita por ZUKIN (1995): a cidade como “paisagem de consumo”, onde a cultura é convertida em ativo simbólico e financeiro. As placas metálicas e os QR Codes instalados nos murais exemplificam essa mediação contemporânea entre arte, público e mercado — dispositivos que traduzem a experiência estética em informação, circulação digital e consumo. Ao ler o QR Code do painel, acessamos a definição institucional de Wynwood Walls para Osgemeos:

¹⁰⁰ Disponível em: < <http://www.Osgemeos.com.br/pt/projetos/projeto-wynwood-walls-colaboracao-Osgemeos-nina-pandolfo-fonik-e-toes/#!/2954>>. Acesso em: 20 dez. 2023.

Os Gemeos is a Portuguese word meaning the twins. These duo street artists are identical twin brothers who were born as Otavio Pandolfo and Gustavo Pandolfo in 1974. The brothers were born in Sao Paulo, Brazil.

Os Gemeos began their careers por being involved in spray-painting graffiti in 1987. Slowly but surely, they began to gain large recognition in the underground urban scene. As their influence spread across the graffiti urban community they began to help define Brazil's very own unique style. Their style evolved around traditional hip-hop style and the Brazilian culture.

As time progresses, their work involved complicated murals, family portraits, commentary on Sao Paulo's social and political circumstances, and even Brazilian folklores. Barry McGee helped influence Os Gemeos' street art and their life were never be the same after their encounter. During this encounter, Barry McGee shared graffiti techniques and other experience. Soon after 12oz Prophet Magazine create an interview on them. Soon Os Gemeos' fame began to rise. This was the first time their work began to hit audiences outside of South America.

Os Gemeos is known worldwide and they are perhaps best known for the yellow-skinned characters. They have also done various large scaled public commissioned works, often in the buildings in the form of large murals. Fonte: site Wynwood Walls¹⁰¹

O painel colaborativo de 2009, realizado com Nina Pandolfo, Finok e Toes e registrado na Figura 108, revela uma fase de experimentação e partilha criativa, anterior à consagração internacional da dupla. A obra, ainda sem a presença dominante dos personagens amarelos característicos, apresenta uma linguagem híbrida, em que cada artista imprime sua assinatura plástica. A sobreposição de traços, texturas e grafismos faz do mural uma metáfora da própria constituição cultural de Wynwood: um território de encontro, tradução e disputa simbólica — aquilo que BHABHA (1994) define como “terceiro espaço”, lugar de reconfiguração mútua entre o local e o global.

¹⁰¹ Acesso de área da galeria que descreve artistas a partir de QR Code presente nos painéis da mostra. Disponível em <<https://thewynwoodwalls.guruwebapp.com/item/3491>> Acesso em: 20 dez. 2023.

Figura 105 – Primeira fase: painel colaborativo Osgemeos (2009) para Wynwood Walls.



Fonte: Acervo da autora.

Na observação etnográfica de 2023, constatou-se que as placas e QR Codes estavam plenamente integrados ao circuito interno da galeria a céu aberto. A digitalização da fruição — ao transformar a obra em link — reforça o que YÚDICE (2004) denomina cultura-recurso: a instrumentalização do simbólico como ferramenta de regeneração urbana e visibilidade turística. O gesto de registrar substitui o gesto de contemplar, e o espaço urbano converte-se em cenário para consumo da experiência (FEATHERSTONE, 1997).

Em Wynwood, o mural de Osgemeos sofre uma dupla reconfiguração: primeiro, pela mediação curatorial que o transforma em patrimônio visual; depois, pela performatividade do público, que converte o muro em fundo fotográfico — evidenciando a lógica da atenção mediana descrita nesta tese. Assim, o painel, que nasceu do impulso insurgente da rua, passa a integrar o circuito institucional da arte global, espelhando o que BOURDIEU (1996) caracteriza como passagem do campo subcultural ao campo de consagração.

A segunda fase do mural, exibida na Figura 109, traz de volta os personagens amarelos — figuras arquetípicas que, como analisado no Capítulo IV, simbolizam o “sonho coletivo” e a memória da cidade em clave lírica. Ao contrário do painel colaborativo, este trabalho exhibe uma assinatura estética madura: a fusão entre o onírico e o cotidiano, entre o lúdico e o político. A pele amarela, como afirmam os artistas, “é a cor da alma”, e essa metáfora converte a diferença em universalidade — ecoando o conceito de hibridização de CANCLINI (2001) e a noção de tradução cultural em HALL (1997).

Figura 106 - Segunda fase Painel Osgemeos (2009) para Wynwood Walls.



Fonte: site Wyndood Walls¹⁰²

A Figura 110 apresenta a evolução do painel ao longo dos anos. Originalmente composto por três faces da esquina, o mural ocupava toda a volumetria do prédio. Com o tempo, foi reduzido a duas e, posteriormente, apenas uma das faces — resultado tanto das reformas estruturais quanto da reorganização interna da galeria, especialmente após a criação do Wynwood Kitchen & Bar. Ainda assim, sua permanência é notável: trata-se do único mural brasileiro mantido continuamente desde 2009 na ala externa do Wynwood Walls.

¹⁰² Disponível em <<https://thewynwoodwalls.guruwebapp.com/item/3491>>. Acesso em: 20 dez. 2023.

Figura 107 - Evolução do painel ao longo dos anos.



Fonte: site Osgemeos¹⁰³

A comparação entre as duas versões do mural mostra o movimento de estilização e consolidação do capital simbólico da dupla. Na primeira fase, predomina a energia coletiva e experimental; na segunda, a linguagem se torna marca, signo de reconhecimento e mercadoria estética — fenômeno característico do capitalismo artista (LIPOVETSKY & SERROY, 2015). Essa evolução também pode ser percebida quando contrastada ao estilo de outros artistas brasileiros presentes em Wynwood. Kobra racionaliza o mural ao convertê-lo em arquivo público, reorganizando figuras históricas como memória comum; Bicicleta Sem Freio erotiza a superfície com exuberância tropical, criando resistência sensorial à homogeneização global. Já Osgemeos instauram uma poética intermediária: um trânsito entre sonho e protesto, entre gesto popular e reconhecimento institucional.

¹⁰³ Disponível em <<http://www.Osgemeos.com.br/pt/projetos/projeto-wynwood-walls-colaboracao-Osgemeos-nina-pandolfo-fonik-e-toes/#!/2954>>. Acesso em: 20 dez. 2023.

A circulação simbólica das obras da dupla exemplifica aquilo que APPADURAI (1996) chama de *ethnoscape*: o movimento transnacional de sujeitos, imagens e repertórios que reconfigura fronteiras culturais. Seus murais, incessantemente fotografados, reproduzidos e compartilhados globalmente, integram-se a uma economia estética marcada pela mobilidade. Nesse sentido, a reflexão de BENJAMIN (1936) sobre reprodutibilidade técnica ganha densidade: se a difusão digital dilui a aura, ela também amplia o alcance político da imagem, multiplicando seus modos de recepção.

Sob a ótica de BAUMAN (2001), o consumo rápido das obras em Wynwood traduz a liquidez das experiências culturais contemporâneas: a arte é vivida como evento instantâneo — capturado em fotografias, convertido em postagem, consumido com a velocidade de um gesto —, mas ainda capaz de produzir lampejos de encantamento que suspendem momentaneamente a rotina do visitante. Esses lampejos configuram o que Benjamin associaria a um breve reencantamento: Figuras que desafiam a gravidade e reinstauram uma poética do sonho no ambiente saturado de estímulos do bairro.

A permanência parcial do mural, após sucessivas reconfigurações, não é apenas fato curatorial: é sintoma de valor simbólico — o reconhecimento institucional do que antes era marginal. Ao manter o painel dos Osgemeos como imagem-síntese do bairro, Wynwood consagra o que ZUKIN (2009) denomina “cultura como negócio das cidades”: a arte que legitima o espaço e, ao mesmo tempo, o mercantiliza.

Em última instância, o caso dos Osgemeos revela como o espaço urbano de Miami opera como laboratório da globalização estética. A obra da dupla, apropriada pelo circuito turístico, perde parte de sua dimensão contestatória, mas não sua capacidade de comunicação sensível. O gesto pictórico ainda carrega o resíduo do sonho — e é nesse resíduo que persiste a arte, coexistindo entre o efêmero e o institucional, entre o muro e o mundo.

Mesmo sem documentação explícita que comprove uma intenção curatorial voltada ao mercado, há indícios empíricos de que a permanência dos Osgemeos na fachada externa do Wynwood Walls opera como um dispositivo de atração

simbólica. A dupla, amplamente reconhecida no circuito global da arte urbana, torna-se um “marcador de prestígio” (BOURDIEU, 1996) associado ao próprio bairro. Nesse sentido, a manutenção do painel — ainda que espacialmente reduzido ao longo dos anos — parece cumprir uma função estratégica: captar o público que circula pelo lado de fora e converter a imagem dos artistas em porta de entrada para a galeria. Tal hipótese dialoga com a análise de ZUKIN (1995; 2009) sobre a lógica de marketing urbano que transforma a cultura em motor de valorização territorial, e também com a perspectiva de YÚDICE (2004) sobre a cultura como recurso. O mural, visível da rua e reconhecível à distância, funciona como sinal estético de alto valor simbólico; em termos benjaminianos, torna-se uma vitrine de consumo sensível que antecede a experiência interna da galeria. A presença continuada dos Osgemeos, portanto, não expressa apenas um gesto curatorial, mas uma estratégia — deliberada ou não — de mobilização do capital simbólico da dupla para fortalecer o circuito de circulação, visitação e consumo cultural em Wynwood.

7. Painel Future Starts Now - Bicicleta sem Freio

No sentido de quem entra no espaço da galeria Wynwood Walls, o painel assinado pela dupla brasileira Bicicleta sem Freio é a sétima obra no campo de vista. O grande mural (Figura 111), pintado em 2022, ocupa a lateral esquerda do percurso, logo após um vagão de trem central e antes da área dos banheiros. A disposição espacial confere à obra uma visibilidade estratégica, embora o fluxo contínuo de visitantes dilua a atenção — todos param, observam, fotografam e seguem, sem que haja distinção hierárquica entre os painéis.

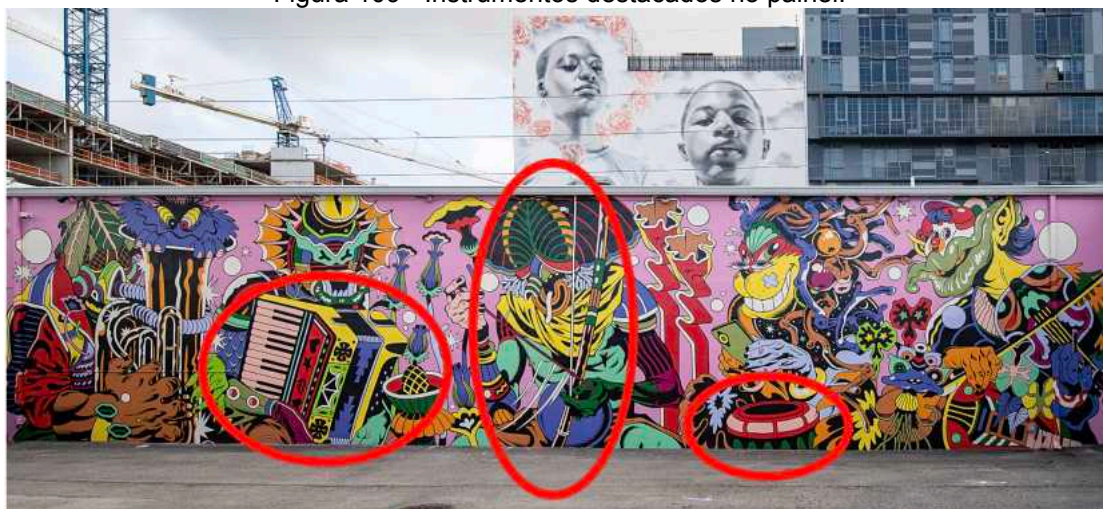
Figura 108 - Painele Biciçleta sem Freio (2022).



Fonte: Acervo da autora, 2023.

A pintura monumental apresenta uma banda em cena, composta por figuras femininas e animais em tons saturados de magenta, amarelo e verde-esmeralda. Ao centro, destacam-se três instrumentos da Figura 112 — a sanfona, o berimbau e o atabaque —, dispostos de modo quase coreográfico, como se cada um deles desse ritmo à composição pictórica.

Figura 109 - Instrumentos destacados no painel.



Fonte: Acervo e composição da autora, 2023.

O comportamento dos visitantes frente ao mural repete-se como padrão observado em todo o percurso interno do Wynwood Walls: o público para, registra e se fotografa em frente à obra, reduzindo a experiência estética à captura de imagem. Essa dinâmica mostra, mais uma vez, a transformação do espaço expositivo em cenário de visibilidade social, expressão daquilo que FEATHERSTONE (1995) descreve como a estetização da vida cotidiana nas sociedades de consumo. A obra, nesse contexto, passa a operar como mercadoria-signo (BAUDRILLARD, 1995), em que o valor simbólico da experiência substitui o valor de uso ou de contemplação. A performance corporal dos visitantes — posar, alinhar o corpo à imagem, repetir gestos de circulação digital — reafirma a dimensão espetacular do espaço, em consonância com a crítica de Sennett ao corpo “em exibição”.

A placa metálica ao lado da pintura — “Bicicleta Sem Freio – Brazil, 2022” — materializa esse enquadramento institucional. Como se vê na Figura 113, o QR Code gravado na base, em tese, permitiria ao visitante acessar informações sobre o artista e o contexto da obra, configurando uma tentativa de educar a fruição e de oferecer mediação cultural ao público. No entanto, durante toda a observação etnográfica, não foi registrado nenhum caso de visitante utilizando o recurso digital.

Figura 110 - Placa informativa na base do mural.



Fonte: Acervo da autora, 2023.

Essa ausência revela um descompasso entre a intenção pedagógica e a prática efetiva da visita, marcada pela passagem rápida e pela busca de registros visuais. O QR Code converte-se, assim, em símbolo de legitimação institucional — um signo da cultura-recurso de que fala YÚDICE (2004), no qual a arte é apropriada como ativo informacional mesmo quando o conhecimento não é mobilizado pelo público.

A cena observada confirma a tese de FEATHERSTONE (1995) sobre o consumo estético como experiência instantânea: o visitante fotografa, compartilha e se move, sem tempo de escuta. A mediação tecnológica, nesse caso, não amplia o sentido da obra, apenas reforça sua condição de espetáculo, alinhando-se à lógica da distinção simbólica e da atenção dispersa (BOURDIEU, 2006; BAUMAN,

2001). Essa atenção diluída retoma o quadro teórico desta tese sobre “níveis de atenção estética”: o mural do Bicicleta sem Freio situa-se no regime de fruição acelerada, mediada e performativa que marca o percurso interno da galeria.

Nesse ponto, é fundamental destacar que, conforme o Quadro 1 — Níveis de Atenção, elaborado no Capítulo III, os murais de Wynwood Walls se enquadram no regime de atenção mediana. Apesar da curta duração da fruição, há um foco inicial, um interesse ativo que distingue estas obras dos murais de passagem, como os de Criola na rua ou os painéis de CARYBÉ no aeroporto e de BRENNAND na Biscayne Boulevard — espaços regidos pela baixa atenção. Em Wynwood, o visitante permanece alguns segundos dedicado exclusivamente à obra e ao registro imagético, o que caracteriza atenção intermediária, própria de ambientes urbano-estetizados e turísticos.

Ao centro do painel, os instrumentos musicais sugerem um elo imediato com o repertório cultural brasileiro, evocando sonoridades de raiz afro-tropical. No entanto, essa leitura identitária não é conclusiva. Dada a ausência de entrevista direta com os artistas, permanece em aberto a hipótese de que esses elementos constituam motivos visuais recorrentes na poética do coletivo — parte de um vocabulário gráfico próprio, mais ligado à ideia de celebração, energia e ritmo do que a uma intenção explícita de representar o Brasil.

Nesse sentido, a sanfona, o berimbau e o atabaque podem ser lidos como figuras-signo, equivalentes, em função estética, ao pássaro de Alex Senna ou aos personagens amarelos dos Osgemeos: não ícones identitários, mas recorrências estilísticas que organizam a cena visual e constroem um imaginário de movimento e festa. O painel, portanto, pode ser menos uma alegoria da nação e mais uma sinfonia cromática da vida urbana, uma celebração visual do instante — o agora que o título anuncia: Future Starts Now.

Essa ambiguidade é reveladora do processo de tradução cultural apontado por CANCLINI (2008): ao circular em contextos internacionais, os signos locais são ressignificados, tornando-se recursos estéticos de reconhecimento global. A brasilidade, aqui, não se afirma como essência, mas como marca de estilo, um traço de distinção simbólica que transita entre o popular e o cosmopolita

(BOURDIEU, 1996). Essa leitura dialoga com o que o Capítulo IV identificou como “brasilidade estilizada”: uma presença visual que se desloca do campo identitário para o campo estético, sem perder potência simbólica.

Em chave benjaminiana, essa indeterminação amplia a leitura sensorial do painel. A multiplicação de formas, cores e personagens devolve ao espaço urbano uma energia lúdica e coletiva, uma espécie de “reencantamento do cotidiano”. Embora BENJAMIN não utilize literalmente o termo “reencantamento”, sua reflexão sobre o choque sensorial, a experiência e a capacidade da arte de produzir interrupções no fluxo moderno permite interpretar esse efeito como um lampejo de reinvenção sensível no espaço urbano.

O estilo do Bicicleta sem Freio, conforme analisado no Capítulo IV, caracteriza-se pela síntese entre o grafismo publicitário e a iconografia tropical. As composições são marcadas por linhas precisas, cores planas e ritmo visual intenso, herança direta do universo do pôster e do design musical. Essa estética, que no Brasil dialoga com a cultura pop e com o tropicalismo gráfico, assume em Miami um papel de afirmação visual, projetando o coletivo goiano no circuito internacional da arte urbana. Aqui, o “pop tropical” ganha densidade: não apenas como exuberância cromática, mas como linguagem que transforma cor, ritmo e excesso em assinatura estética — uma leitura que encontra eco na crítica contemporânea ao capitalismo artista (LIPOVETSKY & SERROY, 2015).

A exuberância da paleta e o traço nítido contrastam com o minimalismo poético de Alex Senna — que opera pela economia de meios — e com o lirismo onírico de Osgemeos, cujas figuras amarelas expressam uma psicologia do sonho. Se Senna propõe o silêncio, e Osgemeos, a narrativa simbólica, o Bicicleta sem Freio aposta na vibração. Trata-se de uma arte do excesso e da festa, que converte a rua em palco e a cor em acontecimento.

Essa diferenciação confirma o que o Capítulo IV propõe sobre o campo estético brasileiro em Miami: cada artista negocia de modo singular as fronteiras entre autoria, mercado e identidade. Enquanto Kobra monumentaliza a memória e Osgemeos atravessam o sonho e o popular, Bicicleta sem Freio transforma a

celebração em linguagem — um pop tropical que, ao mesmo tempo em que se deixa absorver pela curadoria mercantil, preserva vitalidade insurgente.

Mesmo diante da institucionalização da arte urbana, o painel *Future Starts Now* mantém força comunicativa singular. A energia plástica da obra, reforçada pela escala e pelo cromatismo, cria uma ambiência quase performática — uma experiência sensorial de cor e ritmo que envolve o visitante. Contudo, essa potência convive com a domesticação curatorial imposta pelo espaço. Como observa ZUKIN (2009), as “cidades criativas” tendem a transformar autenticidade em mercadoria, e Wynwood é talvez seu exemplo mais acabado.

Ainda assim, há uma dimensão que escapa à mercantilização: o ritmo visual intenso, a paleta saturada e a gestualidade dos instrumentos produzem uma experiência coletiva e imediata. Nesse instante, na formulação de LEFEBVRE (1991), o sensível reorganiza o cotidiano, reativando o espaço vivido como campo de encontro e não apenas como superfície de consumo visual.

Nesse ponto, *Future Starts Now* dialoga com o que ZUKIN (1995) identifica como disputa entre autenticidade e mercado: convivem o lúdico que energiza a paisagem urbana e os dispositivos que tentam capturá-lo. O mural opera nessa fronteira — não apenas imagem, mas evento —, um acontecimento capaz de produzir prazer, vitalidade e certa imprevisibilidade coletiva.

A incerteza sobre o sentido dos instrumentos — se remetem ao Brasil ou se funcionam como elementos plásticos — torna-se, paradoxalmente, o núcleo interpretativo da obra. Essa indefinição inscreve o mural na condição contemporânea da arte urbana global, marcada pela hibridez e pela circulação transnacional de repertórios — exatamente como descreve CANCLINI (2008).

O painel é, portanto, simultaneamente festa e síntese, estilo e território, imagem e performance. Afirma uma estética de movimento que expande a própria rua e produz — como anuncia o título — a sensação de que o futuro, feito de cor, excesso e reinvenção, já começou.

8. Painei Wynwood Walls Lelin Alves

O percurso pelo complexo de Wynwood Walls revela uma sucessão de camadas visuais que se sobrepõem, competem e se dissolvem no ritmo do olhar urbano. Entre os grandes murais que se revezam a cada temporada, a presença do artista mineiro-paulistano Lelin Alves introduz uma poética distinta: o painel do Caçador de Flores, personagem recorrente em sua produção, surge imerso em um cenário de tons sóbrios e gestos contidos. Localizado no lado esquerdo da quarta área expositiva do conjunto, o mural destaca-se menos pela exuberância cromática do que pela coerência gráfica e pela atmosfera de suspensão que produz.

A cena observada durante a visita — realizada em novembro de 2023 — foi marcada por um contraste expressivo: enquanto a maioria dos visitantes fotografava rapidamente os murais, compondo poses e ângulos já conhecidos no imaginário turístico de Wynwood, um grupo de crianças brincava diante da obra de Lelin Alves, como observado na Figura 114. Elas corriam, riam e se movimentavam sem prestar atenção às câmeras dos adultos que aguardavam, impacientes, para registrar o painel sem interferências. Esse pequeno intervalo de espera — quase um contratempo na coreografia das selfies — produziu uma suspensão do fluxo: a arte, que naquele espaço costuma ser consumida como imagem, tornava-se, por instantes, território de jogo e imaginação.

Figura 111 - Crianças brincando em frente ao painel.



Foto: acervo da autora, 2023.

A presença lúdica das crianças, alheia à intenção fotográfica dos demais visitantes, revela uma dimensão simbólica rara no circuito estetizado de Wynwood. Naquele momento, o painel não é absorvido como cenário, mas como campo de interação. O Caçador de Flores, figura que reaparece na obra de Alves, atua como mediador entre o concreto e o imaginário, entre a aspereza da parede e a leveza do gesto infantil. Sua iconografia não remete a signos de brasilidade explícita; antes, inscreve-se na linguagem ampliada da arte urbana contemporânea, na qual a recorrência de um motivo visual funciona como marca poética — um traço estilístico que sustenta a singularidade do artista sem depender de inscrição identitária direta.

As crianças, ao transformar o painel em pano de fundo para o brincar, deslocam o sentido de uso do lugar. O que era um “espaço concebido” para o consumo visual converte-se, por alguns minutos, em espaço vivido e experimentado — uma forma de apropriação espontânea que redefine sua função original. Esse gesto pode ser

compreendido como um contra-uso da cidade, no sentido proposto por Leite (2010): práticas que subvertem o planejamento urbano e reinscrevem o cotidiano como campo de invenção. O brincar, nesse contexto, não é simples distração, mas um modo de reencantar o urbano, restituindo-lhe densidade sensível e abrindo brechas para outras formas de convivência estética.

Essa apropriação cotidiana confirma, em chave lefebvriana, a vitalidade do espaço vivido, aquele que se recria pela ação dos sujeitos e desafia a rigidez do espaço concebido (LEFEBVRE, 1991).

Sob outra lente, essa interação pode ser lida como um desvio em relação à lógica da mercadoria-signo (BAUDRILLARD, 1995). Em Wynwood, quase tudo parece feito para ser visto e compartilhado — murais, paletas cromáticas, tipografias, slogans. O ato de fotografar substitui a fruição, e o visitante se torna operador de visibilidade. No entanto, a interrupção provocada pelo jogo infantil reverte essa lógica: ali, a obra volta a ser experiência, não apenas imagem. O painel de Lelin Alves, ainda que inevitavelmente inserido no circuito mercantil e midiático, resiste a ele ao oferecer um espaço de pausa — uma brecha no fluxo da atenção estetizada.

A composição visual reforça essa ambiguidade. O personagem central, com feições indefinidas e gestos contidos, parece caçar o que não pode ser possuído — flores em meio ao concreto. Essa metáfora, reiterada na trajetória do artista, sugere uma busca por beleza em meio à rigidez urbana, uma tensão entre natureza e cidade, efemeridade e permanência. O Caçador de Flores não captura; ele apenas contempla. Tal gesto se aproxima do olhar benjaminiano sobre a modernidade, no qual a “recepção em distração” (BENJAMIN, 1936) pode se tornar forma de atenção sensível: um modo de perceber o mundo enquanto se está em movimento. Em Wynwood, esse olhar distraído encontra no painel de Lelin Alves uma oportunidade de suspensão — um intervalo em que o espaço mercantil se converte, ainda que brevemente, em espaço de experiência.

A cena observada revela, de imediato, aquilo que Canclini (2008) identifica como a hibridização cultural das cidades contemporâneas. O mural de Alves não reivindica pertencimento nacional explícito; antes, opera dentro de uma gramática

estética global em que o grafite circula como linguagem compartilhada por artistas de diferentes matrizes culturais. A brasilidade, aqui, não se expõe — insinua-se. Permanece latente, alojada não em símbolos diretos, mas na delicadeza do olhar que recolhe o banal e o rearranja como gesto sensível. O artista, deslocado e cosmopolita, atua como intérprete de um mundo interligado, no qual fragmentos visuais migram entre cidades e retornam transformados.

É justamente nessa convivência entre diferentes modos de presença — o lúdico infantil e o performativo adulto — que o painel aprofunda sua força simbólica. Enquanto as crianças respondem à obra com espontaneidade, transformando o espaço em terreno de invenção, os adultos a abordam pela lógica do registro, inseridos na economia da visibilidade. A obra, então, revela sua ambiência plural: para uns, é campo de brincadeira; para outros, cenário; para outros ainda, pausa contemplativa. Essa multiplicidade de modos de fruição indica que o mural opera como dispositivo sensível que reorganiza, mesmo que momentaneamente, as fronteiras entre natureza e cidade, corpo e imagem, atenção e distração.

Nesse jogo entre concreto e delicadeza, o painel de Lelin Alves produz uma ambiência afetiva incomum em Wynwood. A tensão entre natureza e cidade, inscrita na figura do Caçador de Flores, parece convocar sensibilidades distintas conforme o público que o atravessa. Para os adultos, capturados pela lógica da visibilidade e pela coreografia turística, a obra funciona como cenário — uma superfície para o corpo em pose, disciplinado pela estética urbana contemporânea (SENNETT, 1994). Já para as crianças, que não obedecem ao mesmo regime de atenção, o mural se torna espaço de invenção: uma superfície que acolhe o movimento, o riso e o improviso. Essa diferença revela como determinadas imagens ativam registros sensoriais heterogêneos no espaço urbano, permitindo que o cotidiano, por instantes, recupere a porosidade e o encantamento de que fala BENJAMIN (1936). O painel opera, assim, como uma zona de transição entre o ruído da metrópole e a possibilidade de um encontro sensível — um intervalo em que o urbano se torna novamente habitável.

Nesse jogo entre concreto e delicadeza, o painel de Lelin Alves produz uma ambiência afetiva incomum em Wynwood. A tensão entre natureza e cidade,

inscrita na figura do Caçador de Flores, parece convocar sensibilidades distintas conforme o público que o atravessa. Para os adultos, capturados pela lógica da visibilidade e pela coreografia turística, a obra funciona como cenário — uma superfície para o corpo em pose, disciplinado pela estética urbana contemporânea (SENNETT, 1994). Já para as crianças, que não obedecem ao mesmo regime de atenção, o mural se torna espaço de invenção: uma superfície que acolhe o movimento, o riso e o imprevisto. Essa diferença revela como determinadas imagens ativam registros sensoriais heterogêneos no espaço urbano, permitindo que o cotidiano, por instantes, recupere a porosidade e o encantamento de que fala BENJAMIN (1936). O painel opera, assim, como uma zona de transição entre o ruído da metrópole e a possibilidade de um encontro sensível — um intervalo em que o urbano se torna novamente habitável.

Ao final, o mural reafirma a potência da arte urbana de habitar simultaneamente o campo da experiência e o da mercadoria, do jogo e da visibilidade, do local e do global. Sua força não está em representar uma identidade nacional, mas em oferecer uma delicadeza possível em meio ao ruído. No labirinto cromático de Wynwood, o Caçador de Flores persiste — não como ícone, mas como presença silenciosa que convida o olhar a desacelerar.

9. Circulação, mercantilização e fruição da arte urbana em Miami

A etapa final das observações conduziu a pesquisadora até a loja oficial do Wynwood Walls, onde são vendidos produtos assinados pelos artistas do circuito. Nesse ambiente, o percurso da fruição se encerra sob outra lógica: aquilo que nasce como gesto de rua retorna como objeto de consumo. A arte, quando convertida em souvenir, pode ser lida à luz do quadro analítico proposto por Pierre Bourdieu (1996), no qual o consumo cultural opera como prática de distinção e legitimação no interior do campo artístico. A estetização da vida cotidiana, tal como analisada por Mike Featherstone (1995), intensifica esse movimento ao transformar a experiência estética em estilo e em componente do capital simbólico individual.

Em escala urbana, essa dinâmica articula-se à economia simbólica da cidade (ZUKIN, 1995): a cultura converte-se em valor territorial, produzindo hierarquias de pertencimento e reforçando o caráter espetacular da paisagem. Wynwood expressa plenamente essa lógica — espaço onde arte, turismo, mercado e visibilidade se retroalimentam.

Durante as observações, um grupo de brasileiros residentes em Miami conversava casualmente sobre “levar um parente para ver os murais porque são bonitos”, sem saber que havia artistas brasileiros entre os expositores daquela temporada. Essa fala, simples, evidencia um traço importante das dinâmicas contemporâneas da arte urbana: a autoria deixa de operar como marcador identitário e passa a circular como elemento de uma rede transnacional de imagens, repertórios e influências. A origem do artista, embora não desapareça, perde centralidade diante da circulação global de estilos.

As cenas etnográficas analisadas em diferentes áreas da cidade — Wynwood, Design District, Biscayne Boulevard, aeroporto de Miami — mostram que a circulação turística e a velocidade do cotidiano urbano, associadas à postura blasé (SIMMEL, 1903), comprimem o tempo da contemplação. As obras tornam-se imagens de consumo acelerado, absorvidas em poucos segundos, muitas vezes mediadas por telas, filtros e enquadramentos calculados.

A mercantilização observada nas obras de Brennand e Britto confirma o acúmulo de capital simbólico (BOURDIEU, 1996), mas traduz também o enfraquecimento da fruição prolongada: privilegia-se a visibilidade, o registro fotográfico e o consumo performativo (FEATHERSTONE, 1995; BAUDRILLARD, 1995). Nos murais de rua, o contexto turístico e institucional suaviza parte do potencial crítico, convertendo a obra em mercadoria-signo, ainda que preserve brechas para práticas coletivas e espontâneas — como se viu na interação das crianças diante do painel de Lelin Alves, um exemplo notável de contra-uso da cidade (LEITE, 2007). Ali, por instantes, o espaço concebido para ser fotografado converteu-se em espaço vivido (LEFEBVRE, 1991), indicando que mesmo territórios altamente mercantilizados podem abrigar práticas sensíveis e lúdicas.

A circulação funcional das obras de Romero Britto ilustra outro aspecto da arte contemporânea: sua capacidade de transitar entre esferas distintas — do consumo de luxo à mediação cultural — acumulando formas variadas de capital simbólico (BOURDIEU, 1996) e integrando a lógica da cultura-recurso (YÚDICE, 2006). Já os murais de Carybé no aeroporto de Miami revelam a tensão entre permanência material e baixa atenção: embora integrem o patrimônio visual da cidade, dissolvem-se na distração dos espaços de passagem, confirmando a liquidez da atenção nas sociedades contemporâneas (BAUMAN, 2007).

Tomadas em conjunto, essas obras compõem um mosaico visual que explica a multiplicidade de funções da arte urbana e institucional em Miami: marcador de distinção, produto de consumo, mediadora cultural, dispositivo de visibilidade e, ocasionalmente, espaço de encontro sensível. Essa heterogeneidade expressa a ambiguidade constitutiva da arte contemporânea — simultaneamente democratizada e mercantilizada — e sua plasticidade funcional, que tensiona valor simbólico, função estética e contexto de circulação (BOURDIEU, 1996; FEATHERSTONE, 1995; ZUKIN, 1995).

A paisagem artística de Miami, atravessada por fluxos turísticos, corporativos e culturais, revela aquilo que Zukin (1995) identifica como sobreposição de regimes simbólicos e disputas de significado que configuram o espaço urbano. A cidade apresenta-se como terreno onde estética, consumo e circulação global de imagens se imbricam, produzindo formas instáveis de visibilidade e novos modos de experimentar o espaço.

Nesse cenário, as obras de artistas brasileiros instauram um campo de hibridização cultural (CANCLINI, 2008), em que referências locais e globais se entrelaçam, e o gesto artístico se converte em tradução simbólica. Seus murais operam como passagens entre repertórios nacionais e imaginários cosmopolitas, revelando a complexidade das trocas culturais que marcam as cidades interconectadas.

As narrativas visuais observadas ao longo deste capítulo apontam para uma dinâmica dupla: de um lado, a expansão simbólica da arte brasileira na paisagem global; de outro, a diluição parcial de suas singularidades quando inseridas no

circuito do consumo estético. A tensão entre esses polos — afirmação e dispersão — compõe o eixo estrutural da circulação artística na contemporaneidade.

É nesse campo de forças, em que convivem gesto poético e mercadoria, jogo e capital, sensibilidade e mercado, que a arte urbana em Miami se manifesta. Mais do que uma superfície para fotografias, ela se apresenta como terreno de disputa simbólica, revelando as contradições e as potências da visualidade urbana contemporânea.

O capítulo seguinte desloca o foco do objeto para o sujeito: examina as experiências afetivas, culturais e identitárias de brasileiros residentes em Miami diante dessas obras, buscando compreender como se constroem formas de fruição, apropriação e pertencimento no cotidiano da diáspora.

CAPÍTULO VI: ECOS DOS RESIDENTES: PERCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS

Se no capítulo anterior o olhar se deteve nas formas de presença da arte brasileira em Miami — murais, esculturas, grafites que redesenham a paisagem —, agora ele se volta para outra direção: as formas de presença dos brasileiros diante dessa arte. O foco muda de lugar. Saímos das paredes para o corpo, do visível para o vivido. O campo empírico amplia-se e, pouco a pouco, desloca-se das superfícies das obras para o território mais íntimo da percepção, da memória e da afetividade. O que veem os brasileiros que habitam Miami quando tropeçam numa imagem de seu país nas ruas da cidade? E, talvez mais importante, o que sentem?

As entrevistas realizadas entre novembro e dezembro de 2023 procuraram menos registrar opiniões e julgamentos do que escutar experiências. O interesse estava em compreender os modos pelos quais os residentes brasileiros percebem, consomem e se relacionam simbolicamente com as manifestações da arte brasileira espalhadas pela cidade.

Foram ouvidos quatro residentes — três mulheres e um homem, com idades entre 41 e 63 anos —, cada qual com uma história própria, carregada de idas e vindas. Por razões éticas e de organização dos dados, são aqui identificados como EntrevistadoM41, EntrevistadoH49, EntrevistadoM51 e EntrevistadoM63.

Mais do que perfis, são trajetórias que se cruzam na mesma paisagem migrante. M41, mineira de Virgínia, encontrou em Miami uma forma de recomeço depois de um divórcio; M51, soteropolitana e arquiteta, reinventou a rotina profissional buscando outro ritmo de vida; H49, também de Salvador, chegou em busca de segurança e estabilidade para a família; e M63, baiana de Conceição do Coité, veio a passeio e acabou ficando, transformando o ofício de fotógrafa de animais em uma ponte entre afeto e sobrevivência.

Cada um, à sua maneira, aprende a ler Miami por entre lembranças do Brasil. São vozes que revelam como a arte brasileira — dispersa nas ruas, nos murais e nos

espaços de circulação — se converte em espelho fragmentado, um lugar em que o pertencimento se reconfigura, misturando nostalgia e descoberta.

1. Nostalgia Cultural: Saudade das Referências Brasileiras

Entre os brasileiros que vivem em Miami, a saudade não aparece como simples lembrança, mas como uma forma de habitar o “exílio” — um modo de carregar o país no corpo, na fala e nos gestos cotidianos. As entrevistas revelam que a memória do Brasil resiste como atmosfera sensível: o cheiro, o sotaque, o ritmo do convívio. A arte e as referências culturais atuam como elos que mantêm o vínculo com a origem e moldam novas formas de pertencimento no espaço urbano estrangeiro.

Como argumenta Arjun Appadurai (1996), os deslocamentos contemporâneos produzem “paisagens afetivas” nas quais a imaginação atua como prática social capaz de manter vivos os vínculos com o país de origem. Nas diásporas, a memória e o afeto reconfiguram a experiência urbana, permitindo que o sujeito habite múltiplos lugares simultaneamente. As narrativas dos entrevistados revelam justamente essa tessitura: Miami é vivida a partir de lembranças que atravessam a cidade e reinscrevem o Brasil nos gestos cotidianos.

EntrevistadoM41 fala com delicadeza daquilo que mais lhe falta: “Sinto falta da convivência familiar e das paisagens de onde eu vim, do ar da minha vila, sabe? Às vezes sinto necessidade de respirar o ar de Minas Gerais” (ENTREVISTADOM41, 2023).

Esse gesto de “respirar o ar da vila” remete ao que Michel de Certeau (1994) identifica como práticas espaciais do cotidiano — táticas pelas quais os sujeitos reinscrevem suas memórias no espaço vivido. No Capítulo III, Certeau foi mobilizado para pensar o “uso sensível e afetivo do espaço”, em contraponto à racionalidade planejadora. Aqui, o gesto de saudade opera como forma simbólica de reinscrever Minas em Miami, convertendo o espaço íntimo em prolongamento da memória.

Entrevistado M51, por sua vez, comenta a diferença nas relações sociais em Miami: “Aqui (em Miami) pra você ir visitar um amigo, tem que agendar um mês antes. Veja, estou falando de dar uma ‘passadinha’ de 20 minutos, pra tomar um café. Aqui é muito mais formal, sabe?” (ENTREVISTADOM51, 2023).

A observação de M51 encontra eco em Richard Sennett (1977), que, conforme citado no Capítulo III, analisa a transformação das relações comunitárias na modernidade: a urbanização e a lógica da eficiência corroem a espontaneidade dos encontros, convertendo o convívio em interações reguladas pelo tempo. A fala de M51 expressa o que Sennett denomina “declínio do homem público”, percebido aqui na escala de um simples café entre amigos.

Ainda assim, a entrevistada resiste a essa formalização, afirmando:

Mas uma coisa acho importante pontuar, que, quando você toma uma decisão desse tamanho, de mudar toda a sua vida, com outro estilo de vida, é de não perder as suas raízes, apesar de estar em outro país. Eu faço questão de falar que sou brasileira, de falar que sei cozinhar coisas do Brasil e que sei um pouco da cultura, do que é bonito, do que é belo, do que enaltece o Brasil, do que é o Brasil. Porque às vezes a mídia estraga essas referências de uma forma muito drástica. Uma política corrompida e uma sociedade sem valores... e muitas vezes você precisa trazer isso. (ENTREVISTADOM51, 2023).

A fala de M51 aproxima-se da concepção desenvolvida por Stuart Hall (1997), retomada no Capítulo III, segundo a qual a identidade cultural não é essência fixa, mas processo em movimento — um ponto de encontro entre permanência e reinvenção. Ao reafirmar seus valores e referências, a entrevistada recompõe uma brasilidade diaspórica, reorganizada entre continuidade e mudança. É nesse trânsito que se realiza o que Hall denomina tradução cultural: a reformulação de significados à medida que se habita um novo contexto.

Ela continua:

Miami é uma cidade que possibilita essa coexistência multicultural. Existem muitos residentes de diversas nacionalidades aqui e esse novo estilo de vida me possibilitou uma adaptação às minhas referências culturais. Mas também acredito que tenha contribuído, de alguma maneira, com informações sobre a cultura brasileira. (ENTREVISTADOM51, 2023).

O enunciado dialoga diretamente com a leitura de Néstor García Canclini (2008), mobilizada no Capítulo III para compreender a hibridização cultural como

processo ativo — negociação contínua entre tradições e modernidades. A experiência de M51 não se limita a conservar o repertório de origem: ela o reinscreve no fluxo multicultural de Miami, produzindo uma mestiçagem simbólica que articula passado e presente.

Nesse contexto, a casa emerge como espaço privilegiado dessa reinscrição cultural: “Eu trouxe muitas obras de arte do Brasil que ficam nas paredes da minha casa. Me lembram meu lugar, é o meu canto” (ENTREVISTADOM51, 2023).

Essa prática pode ser lida à luz da noção lefebvriana de espaço vivido (LEFEBVRE, 1991), entendida como dimensão sensível e cotidiana em que se articulam memórias, afetos e usos. Ao transformar o ambiente doméstico em suporte de lembranças visuais, a entrevistada reorganiza o Brasil dentro de Miami, convertendo o cotidiano em gesto estético e reafirmando sua identidade no exílio urbano.

EntrevistadoH49 amplia essa dimensão ao afirmar: “Sinto falta da família, dos amigos, da comida brasileira. Aqui é tudo muito correto, mas falta o calor humano, entende? Aquela coisa mais leve, mais de abraço” (ENTREVISTADOH49, 2023).

Esse sentimento de perda também dialoga com o que Zygmunt Bauman (2001) descreve como fragilidade dos vínculos na modernidade líquida, em que as relações sociais se tornam cada vez mais formais, funcionais e temporárias. Ao migrar, o sujeito se vê convocado a reorganizar suas formas de pertencimento, reconstruindo laços e referências afetivas em meio a um cotidiano marcado pela instabilidade e pelo imperativo da adaptação. A saudade, nesse sentido, funciona como âncora identitária, uma tentativa de estabilizar a experiência em um mundo que continuamente desloca suas bases.

A nostalgia do “calor humano” pode ser lida à luz de Pierre Bourdieu (1996), que, como analisado no Capítulo III, compreende o campo social como espaço de disputa por capitais simbólicos. A sociabilidade brasileira — marcada por afetividade e reciprocidade — constitui um tipo de capital cultural que não

encontra o mesmo valor no contexto norte-americano. O sentimento de perda reflete a fricção entre habitus distintos.

Por fim, EntrevistadoM63 rememora o carnaval e suas festas: “Sinto muita falta das festas brasileiras, do carnaval... Desfilei na Sapucaí, aquilo nunca sai da gente. Aqui tudo é muito restrito, as comemorações são pequenas, contidas, falta aquela animação” (ENTREVISTADOM63, 2023).

Essa evocação se alinha ao pensamento de Henri Lefebvre (1991), utilizado no Capítulo III para discutir o espaço urbano como produção social e lugar de apropriação sensível. As festas brasileiras — e sua ausência — revelam o contraste entre o espaço vivido e o espaço funcional, entre a contenção cotidiana e a potência expressiva do corpo coletivo.

Em conjunto, essas narrativas mostram que a saudade é mais do que emoção: é forma de prática estética e política. Essa forma de coexistência estética urbana manifesta-se nos gestos cotidianos de quem, mesmo distante, reinscreve sua cultura no espaço vivido. Na Miami globalizada, o Brasil resiste — não como memória fossilizada, mas como presença sensível que habita os interstícios da cidade.

2. Conexões Visuais: A Relação dos Brasileiros com a Arte

A presença das artes visuais em Miami reconfigura o modo como os brasileiros se relacionam com a cidade e com sua própria cultura. As falas dos entrevistados revelam que a arte urbana funciona como espelho e mediação: ela desperta memórias, redefine percepções e cria zonas de reconhecimento simbólico em meio ao espaço globalizado. O modo como cada residente se vincula à arte traduz também sua posição no campo cultural e a forma como habita o sensível — entre o olhar contemplativo, o consumo visual e a apropriação crítica.

EntrevistadoM41 manifesta encantamento diante das cores e da vitalidade das ruas de Miami:

Eu acho muito lindo, a cidade fica cheia de desenhos, muitas cores, e alguns painéis são gigantes. Acho que a cidade fica mais bonita com eles. Dá uma sensação de que tem muita cultura ao nosso redor, sabe. Assim... eu não sou muito viajada, assim, pra outros lugares no mundo, mas imagino que as maiores cidades do mundo são assim também, com muita cor, com muita arte. Me lembra muito São Paulo, quando eu era casada eu morava lá, sabe, e São Paulo tem isso também, muita arte pela rua. Não sei, me lembra de alguma maneira que eu não sei te explicar, aquele ar de cidade grande.

(ENTREVISTADOM41, 2023).

A fala de M41 traduz uma fruição estética imediata, marcada pela sensação de beleza e pela vitalidade visual da cidade. Essa forma de recepção está próxima da noção de estetização do cotidiano discutida por Mike Featherstone (1995) — um processo em que a experiência urbana se converte em espetáculo sensível, e o olhar torna-se mediador da relação com o espaço. A entrevistada percebe a arte como signo de cosmopolitismo e como expressão da energia metropolitana, associando Miami à lembrança de São Paulo e ao imaginário da cidade grande.

Quando afirma que “a cidade fica mais bonita com eles” (ENTREVISTADOM41, 2023), sua fala reflete a percepção da cidade como território de convivência estética, onde linguagens e sensibilidades distintas se sobrepõem e interagem. O olhar de M41 reconhece, ainda que intuitivamente, o diálogo entre o popular e o institucional, o local e o cosmopolita — dimensões que compõem essa paisagem visual híbrida.

Já EntrevistadoM51, arquiteta urbanista, observa a arte urbana com um olhar mais analítico, associando-a à transformação do espaço e à democratização do acesso à arte:

Como eu sou arquiteta urbanista, eu acabo tendo um olhar muito voltado para o urbano, especialmente os painéis arquitetônicos como elemento de mudança de habitar, de trânsito, de sensações, e os murais são atrelados à arquitetura urbana, é onde o público tem acesso, os painéis são para todos contemplarem, você pode parar e olhar, você pode apenas passar, cada um absorve aquela arte do seu jeito, é democrática a arte de rua. (ENTREVISTADOM51, 2023).

Sua percepção se articula ao pensamento de Henri Lefebvre (1991), conforme discutido no Capítulo III, ao compreender o espaço urbano como produto social e campo de experiência sensível. A entrevistada enxerga na arte pública uma forma de direito à cidade, um exercício de apropriação estética do cotidiano. A arte, para

ela, cria passagens entre a funcionalidade do urbano e a imaginação coletiva, convertendo o espaço em experiência compartilhada.

Quando M51 afirma que “os painéis são para todos contemplarem”, ela sugere uma compreensão da arte como prática de encontro e partilha sensível — um tipo de experiência que dissolve fronteiras entre artistas e transeuntes, entre o olhar individual e o espaço comum. Seu relato evidencia que, nas ruas de Miami, diferentes regimes de visibilidade convivem e se cruzam, produzindo zonas de contato entre modos diversos de sentir e de estar na cidade.

EntrevistadoH49 traz uma perspectiva intermediária, articulando o gosto estético à influência das relações pessoais: “Passei a prestar mais atenção na arte depois que comecei a conviver com uma arquiteta. Antes eu via os murais só como desenhos bonitos, mas agora percebo como eles mudam o ambiente” (ENTREVISTADOH49, 2023). Essa fala ilustra o que Pierre Bourdieu (1996) denomina aprendizado do gosto: o olhar é socialmente construído e se transforma por meio das experiências e trocas simbólicas. A convivência amplia o repertório perceptivo e dirige o olhar, permitindo que o sujeito transite de uma apreciação imediata para uma leitura estética mais consciente.

EntrevistadoM63 expressa preferência pelas formas de arte tradicional e institucionalizada: “Eu gosto de pintura, de escultura... Acho bonito ver, mas prefiro museu. Essas coisas de rua são muito gritantes. As obras do Britto, por exemplo, são bonitas, mas são muito escandalosas pra mim” (ENTREVISTADOM63, 2023).

A fala revela um habitus estético que valoriza o espaço consagrado da arte — o museu — em detrimento da rua, o que, segundo Pierre Bourdieu (1996), se relaciona à busca pelo gosto legítimo e pela distinção simbólica. O museu representa, nesse sentido, o lugar de reconhecimento institucional, onde o valor da arte é mediado por critérios de legitimidade cultural.

Por outro lado, essa mesma fala também se conecta à análise de Sharon Zukin (1995) sobre a economia simbólica das cidades: na paisagem urbana global, imagens e obras públicas são frequentemente convertidas em marcas de

consumo e visibilidade. Ao rejeitar o “escandaloso”, a entrevistada refuta a lógica de mercantilização da sensibilidade — e, de forma implícita, questiona o modo como a arte de rua se integra à economia estética da cidade.

Essas falas, embora diversas, convergem na ideia de que a arte urbana constitui um campo de sentidos em disputa. A maneira como cada residente a percebe reflete não apenas preferências individuais, mas posições simbólicas distintas dentro do campo da arte (BOURDIEU, 1996). Para alguns, ela é cor e prazer; para outros, é forma de crítica, espaço de encontro ou ruído. Em todos os casos, confirma-se o papel da arte como mediadora entre experiência e memória, entre o Brasil de origem e o cotidiano global de Miami.

3. Reconhecendo a Presença da Arte Brasileira em Miami

O reconhecimento da arte brasileira em Miami revela tanto a força simbólica da presença nacional quanto as assimetrias de visibilidade que estruturam o campo artístico transnacional. As falas dos residentes indicam que o Brasil é percebido sobretudo por meio de alguns nomes já consagrados no circuito global, enquanto outros permanecem anônimos, dispersos nas ruas e galerias da cidade. O que emerge dessas vozes é uma cartografia afetiva e desigual da arte brasileira — marcada pela familiaridade seletiva, pelos estereótipos visuais e pela memória fragmentada.

EntrevistadoM41 menciona Romero Britto como o artista que mais reconhece em Miami, destacando sua presença marcante na cidade, mas admite que pode ter visto outras obras de artistas brasileiros sem reconhecê-los explicitamente:

“Ah, o Romero Britto é o mais famoso, né? Todo mundo conhece. Acho que vi algumas outras artes que podem ser de brasileiros, mas não sei dizer de quem. Aqui tem muita coisa colorida, pode ser de qualquer lugar”(ENTREVISTADOM41, 2023).

Essa percepção revela o poder das imagens que se tornam ícones e o apagamento simbólico de outras expressões menos difundidas. Como argumenta Pierre Bourdieu (1996), o reconhecimento artístico não é apenas resultado da qualidade estética, mas um efeito do capital simbólico acumulado por

determinados agentes dentro do campo da arte. Britto, nesse sentido, representa a forma mais visível, comercial e imediatamente identificável da brasilidade estética — aquela facilmente reconhecida, reproduzida e consumida no espaço urbano global.

Entrevistado M51, por outro lado, demonstra um conhecimento mais amplo e articulado das representações artísticas brasileiras em Miami, mencionando não apenas Romero Britto, mas também Brennand, Vik Muniz e Kobra:

[...] me recordo as peças de Romero Britto bem na saída para Miami Beach, a galeria do mesmo artista na Lincoln Road e vários outros elementos espalhados pela cidade que eu não sei o nome das obras, mas que pelas linhas consigo perceber alguma identidade nossa. Talvez eu não saiba o nome da peça, mas penso 'uau, isso aqui é nosso' (ENTREVISTADO M51, 2023).

A fala de M51 traduz um olhar mais sensível às marcas da identidade brasileira, mesmo quando os nomes dos artistas não são lembrados. O reconhecimento se dá pela forma, pela cor e pelo gesto — sinais de uma sensibilidade aprendida, não necessariamente erudita, mas intuitiva. O que a entrevistada sugere é que, diante da circulação global das imagens, o nome do artista perde importância frente à experiência que a obra provoca. O essencial não é quem assina, mas o que é dito visualmente — um tipo de reconhecimento que se dá pela tradução simbólica do mundo.

A fala de M51 traduz um olhar sensível às marcas da identidade brasileira, mesmo quando os nomes dos artistas não são lembrados. O reconhecimento se dá pela forma, pela cor e pelo gesto — sinais de uma percepção intuitiva e de uma sensibilidade construída na experiência urbana. Diante da circulação global das imagens, o nome do artista frequentemente perde centralidade perante o impacto visual da obra. O essencial não é a assinatura, mas a capacidade expressiva da peça — aquilo que ela diz emocional e simbolicamente.

Essa leitura permite perceber que a noção de autoria não desaparece, mas se distribui de maneiras distintas conforme o espaço em que a arte circula. No ambiente institucional — galerias, museus, feiras — o nome do artista atua como selo de legitimidade, um capital simbólico que ancora o valor da obra (BOURDIEU, 1996). Já nos espaços públicos e arquitetônicos, a ênfase desloca-

se para a mensagem, para o impacto visual e afetivo que a obra projeta no cotidiano urbano. Nessas superfícies da cidade, o gesto artístico fala por si; o nome, muitas vezes, se perde ou se torna secundário. O reconhecimento nasce menos da assinatura e mais da experiência sensível que a obra provoca, sugerindo uma presença autoral difusa e compartilhada.

Há, contudo, um espaço que tensiona essas fronteiras: o Wynwood Walls. Embora se apresente como galeria, sua forma de existência está mais próxima da rua do que do museu. Os painéis são assinados, há placas e QR codes identificando os artistas, mas quase ninguém os lê; o público vivencia o lugar pela imagem, pelo gesto e pela cor. Nesse ambiente híbrido, o nome — que nas instituições tradicionais atua como selo de legitimidade — perde centralidade em favor da experiência. O Wynwood Walls opera, portanto, como território transitório entre o espaço formal e o urbano, entre a curadoria e a deriva, entre o artista reconhecido e o olhar anônimo do passante. Ele preserva o valor simbólico do campo institucional, mas o redistribui em uma experiência partilhada, onde a arte se afirma mais como presença do que como autoria.

EntrevistadoH49 também reconhece ter visto obras brasileiras em Miami, mas sem conseguir identificar seus autores: “Eu já vi murais que disseram ser de brasileiros, mas sinceramente não sei quem fez. Acho que o pessoal do Brasil tem esse estilo mais colorido, mais alegre, né? Mas nome mesmo, só o Romero Britto”(ENTREVISTADOH49, 2023).

Sua fala mostra uma relação de familiaridade afetiva, mas não de capital cultural acumulado. A leitura do “estilo alegre” reforça um estereótipo visual da brasilidade — uma imagem que circula globalmente e que, conforme Zukin (1995), é apropriada pelo mercado simbólico das cidades para agregar valor turístico e cultural. A arte brasileira, assim, aparece como marca de exotismo e vitalidade, inserida no circuito de consumo urbano.

EntrevistadoM63, embora declare apreço pela arte e proximidade com a cena fotográfica, também reconhece apenas Romero Britto entre os artistas brasileiros em Miami. Sua fala combina familiaridade estética e distanciamento crítico: “O Britto está em tudo quanto é canto, né? Eu já vi muita coisa dele, mas não sei se

gosto tanto. É bonito, é alegre, mas parece mais propaganda, sabe? Outras obras que dizem ser de brasileiros, acho que vi, mas não saberia reconhecer” (ENTREVISTADOM63, 2023).

O desconforto com a “propaganda” revela uma consciência das ambiguidades do campo artístico global — entre a arte como experiência sensível e a arte como mercadoria. Essa ambivalência é coerente com o diagnóstico de Bourdieu (1996) sobre a tensão entre autonomia e heteronomia no campo da arte: quanto maior a exposição e o valor comercial, mais vulnerável se torna a legitimidade simbólica da obra.

Em conjunto, as falas mostram que o reconhecimento da arte brasileira em Miami é atravessado por uma hierarquia de visibilidade: poucos nomes concentram prestígio e lembrança, enquanto outros permanecem anônimos, dissolvidos na paisagem visual da cidade. Essa assimetria reflete o funcionamento do campo artístico transnacional, no qual o capital cultural, a circulação midiática e a localização institucional determinam quem pode ser visto, lembrado e legitimado.

4. Artistas Brasileiros: Identificação e Obras em Miami

Nesta seção, analisamos como os residentes brasileiros reconhecem e se relacionam com os artistas conterrâneos presentes em Miami. As respostas revelam não apenas níveis distintos de familiaridade com a arte brasileira, mas também diferentes regimes de percepção, alguns voltados à experiência estética imediata, outros à leitura simbólica ou crítica das obras.

EntrevistadoM41 admite não conseguir identificar os artistas por trás das peças, mas reconhece frequentemente as esculturas de Romero Britto, que se tornaram parte do imaginário urbano da cidade:

Sempre vejo as artes do Romero Britto, elas são chamativas e grandes e estão em muitos lugares de circulação intensa. Quando passo pelo shopping, na Lincoln Road, elas estão lá. Acho que este é um artista que, por morar aqui e aparecer muito, fica mais fácil e a gente logo sabe quando tem alguma coisa dele. (ENTREVISTADOM41, 2023).

Como discute Appadurai (1996), a circulação global das imagens cria repertórios de familiaridade que independem da origem nacional ou do conhecimento especializado. Certas estéticas tornam-se globais, enquanto outras permanecem legíveis apenas para públicos específicos. A percepção de M41 reflete precisamente esse processo: a presença repetida das obras de Britto produz reconhecimento imediato, enquanto outras produções brasileiras se diluem na paisagem cosmopolita de Miami, não por ausência de qualidade, mas pela assimetria dos regimes de circulação.

A fala de M41 revela um reconhecimento baseado na visibilidade, na repetição e na presença constante da obra no espaço urbano. Essa percepção corresponde ao que David Harvey (2005) descreve como a incorporação da arte à lógica da valorização espacial: quando o valor simbólico é apropriado pela economia da cidade, a arte se integra ao espetáculo urbano e à paisagem do consumo.

EntrevistadoM51, por sua vez, demonstra um repertório cultural mais amplo. Ela cita artistas como Vik Muniz, Fernando Brennand, Kobra e Romero Britto, reconhecendo neles traços de uma produção diversa e cosmopolita: “Eu gosto muito do Vik Muniz, admiro o trabalho dele, e tem também o Kobra, o Brennand... O Britto é muito popular entre meus clientes americanos. Acho que esses artistas mostram que a gente tem muito talento no Brasil, cada um de um jeito diferente” (ENTREVISTADOM51, 2023).

A fala indica um nível mais alto de capital cultural (BOURDIEU, 1996), associado à capacidade de reconhecer estilos, técnicas e trajetórias distintas. M51 percebe a arte brasileira em Miami não apenas como ornamento, mas como campo de produção simbólica, que projeta uma imagem plural e sofisticada do país.

EntrevistadoH49 também reconhece a popularidade de Britto e menciona ter visto obras de outros artistas, mas sem recordar os nomes: “As peças de Romero Britto são inconfundíveis, coloridas. Acho que todo mundo sabe, não só os brasileiros. Ele é bem famoso aqui, sabe? Eu vi outros nomes, mas não lembro. Faz tempo que fui lá” (ENTREVISTADOH49, 2023).

Essa lembrança difusa reforça o papel da memória visual e da mediação urbana no reconhecimento artístico. A assinatura perde centralidade diante da experiência sensorial: o olhar capta o gesto, a cor e a intensidade cromática, mas o nome do artista se dissolve no fluxo da cidade.

Entrevistado M63, por outro lado, adota uma postura crítica em relação à arte de Britto, preferindo formas de expressão tradicionais: “Eu conheço as coisas do Romero Britto, ganhei até outro dia uma bolsa com uma estampa dele, mas eu não gosto, nem uso”(ENTREVISTADO M63, 2023).

Sua recusa pode ser lida como resistência à mercantilização da arte, uma crítica ao modo como a cultura se converte em marca de consumo. Essa tensão entre autenticidade e mercado é o que Sharon Zukin (1995) identifica como economia simbólica das cidades, em que a arte passa a integrar os sistemas de visibilidade e de valorização urbana.

O desconforto de M63 também se aproxima da leitura de Zygmunt Bauman (2001) sobre a liquidez cultural: na modernidade global, formas simbólicas tornam-se voláteis, leves e prontas para o consumo rápido. A popularidade de Britto, nesse contexto, reflete uma estética imediata, otimista e facilmente reconhecível, ajustada à lógica do mercado turístico e midiático.

As diferentes percepções revelam uma gradação simbólica clara:

M41 associa a arte à visibilidade e ao embelezamento urbano;

M51 reconhece o valor simbólico e cultural das obras;

H49 mantém uma relação afetiva, mas não erudita, com o repertório;

M63 rejeita o consumo massificado e busca a legitimidade tradicional do museu.

Essas posições correspondem, como observa Bourdieu (1996), a diferentes lugares no campo da cultura, onde as disposições estéticas são moldadas pela experiência, pela formação e pelo capital simbólico de cada sujeito. Em Miami, essas disposições se manifestam de forma particularmente nítida, porque a arte

brasileira circula entre a rua, o mercado e a institucionalidade — produzindo modos distintos de reconhecimento, distinção e pertencimento.

5. Motivações e Rotinas: Visitando a Arte Brasileira em Miami

Este tópico investiga as motivações e rotinas dos residentes brasileiros ao visitar as obras de arte em Miami. As entrevistas revelam práticas variadas — da visita espontânea ao consumo turístico — e mostram como a arte se insere de modos distintos no cotidiano migrante: como lembrança, distinção, sociabilidade ou simples paisagem urbana.

EntrevistadoM41 admite que suas visitas são rápidas e ocasionais, realizadas muitas vezes de passagem. “Eu passo, olho, acho bonito, mas é coisa de momento. Trabalho muito, não tenho tempo pra sair procurando arte. Às vezes, quando estou indo pra algum lugar, vejo uma escultura ou um mural e paro pra olhar, mas é coisa rápida”(ENTREVISTADOM41, 2023).

Sua fala ilustra uma forma de relação sensorial típica da vida urbana moderna. O ritmo acelerado da metrópole e a sobrecarga de estímulos produzem, como descreve Georg Simmel (1979), uma “atitude blasé”: uma defesa psíquica que reduz a capacidade de envolvimento afetivo e estético diante da multiplicidade de signos visuais da cidade. Essa sensibilidade atenuada revela a dificuldade de integrar a experiência estética à rotina cotidiana, especialmente em um contexto como Miami, cidade regida pelo tempo produtivo e pela circulação acelerada.

EntrevistadoM51 apresenta um comportamento oposto. Arquiteta e designer, ela organiza suas visitas a museus e espaços culturais de modo intencional, associando a fruição da arte ao prazer do compartilhamento social:

Eu sempre tento incluir museus, murais, exposições. Às vezes não consigo companhia, porque nem todo mundo tem o mesmo interesse, mas gosto de planejar. Quando vem alguém do Brasil, sempre levo no Wynwood Walls. Se está no roteiro, eles adoram, mas se não tiver, ninguém sente falta. (ENTREVISTADOM51, 2023).

A fala de M51 revela uma apropriação reflexiva do espaço artístico — ela não consome apenas a obra, mas também a experiência de mediação. Como observa

Henri Lefebvre (1991), o espaço urbano é um campo de comunicação, e a arte nele inserida se torna meio de sociabilidade, partilha e construção de pertencimento. M51 transforma a visita em prática simbólica, convertendo o ato de ver em gesto de participação cultural.

EntrevistadoH49 reconhece o Wynwood Walls como um dos espaços que mais o impressionaram, mas sua experiência é marcada pelo olhar turístico e pela curiosidade estética:

Gosto, paro, olho... aqui em Miami, eu não me recordo o nome do lugar, acho que é o Winwood (Walls), acho massa lá. Quando eu fui lá, estava em construção. Tudo ali foi planejado e organizado pra receber aquilo tudo ao redor do lugar, sabia? Sempre gostei e aumentei mais a sensibilidade quando me casei com uma arquiteta. (ENTREVISTADOH49, 2023).

Essa declaração evidencia uma sensibilidade construída pela convivência — um caso claro de transmissão de capital cultural por contágio (BOURDIEU, 1996). A valorização do planejamento e da estética revela o impacto da mediação simbólica, um olhar treinado pela experiência do outro. Ao mesmo tempo, sua fala mantém o traço da fruição turística: o Wynwood Walls é percebido como ponto de interesse, não como campo de engajamento crítico.

Em outra passagem, ele complementa:

Eu sempre levo os amigos e familiares que vêm do Brasil pra Wynwood, porque lá é um lugar famoso, é tipo um ponto turístico. E sempre eles mudam os painéis, então quando vamos sempre tem algo novo pra ver. Mas reconheço que não sabia que existiam painéis de brasileiros lá. (ENTREVISTADOH49, 2023).

A fala de H49 revela o que Canclini (2008) chamaria de consumo híbrido: uma mistura entre turismo, espetáculo e reconhecimento cultural parcial. O Wynwood Walls, espaço que conjuga curadoria e rua, oferece a experiência de novidade e circulação visual contínua, mas o vínculo com a origem das obras — e com seus autores — dilui-se no fluxo de imagens.

EntrevistadoM63, por sua vez, afirma visitar esses locais apenas ocasionalmente, em passeios familiares ou durante viagens a trabalho: “Eu já fui algumas vezes,

mas não com frequência. Quando vem parente, a gente leva, mas eu mesma não costumo ir. Acabo vendo de passagem”(ENTREVISTADOM63, 2023).

Sua fala confirma que, para muitos residentes, a arte urbana é integrada à rotina de modo passivo — como cenário, não como destino. A obra torna-se parte da paisagem cotidiana, um fundo visual que compõe a experiência da cidade sem necessariamente provocar reflexão.

Em conjunto, as falas mostram diferentes modos de presença da arte na vida cotidiana:

Para M41, a arte é pausa efêmera entre o trabalho e o trânsito;

Para M51, é prática de sociabilidade e fruição planejada;

Para H49, é experiência de turismo urbano e convivência mediada;

Para M63, é presença difusa e ocasional.

Esses relatos revelam o que Simmel (1979) chamaria de gradações de sensibilidade na metrópole, e o que Lefebvre (1991) conceituaria como diferentes níveis de apropriação do espaço vivido. O modo como os residentes se relacionam com as obras brasileiras em Miami não depende apenas da localização dos murais e esculturas, mas da capacidade de cada sujeito de transformar a cidade em experiência sensível — de fazer da arte um gesto de reconhecimento, e não apenas um registro visual.

6. Emoções ao Descobrir Arte Brasileira em Miami

Este segmento investiga as reações emocionais dos residentes brasileiros diante da arte de seus conterrâneos em Miami. As falas revelam como o encontro com obras brasileiras desperta lembranças, orgulho e até distanciamento, mostrando a complexa relação entre arte, identidade e pertencimento na diáspora.

EntrevistadoH41 considera importante a presença da arte brasileira na cidade, mesmo sem incluí-la em sua rotina:

“É legal que os artistas brasileiros tenham espaço aqui. Acho importante, porque o Brasil é muito diverso, e as obras podem tocar as pessoas de jeitos diferentes.”

(ENTREVISTADOH41, 2023).

Sua fala sugere um reconhecimento simbólico mais do que emocional. A presença da arte atua como lembrança da origem, mas não como experiência vivida. O que emerge é um orgulho distanciado, típico das identidades migrantes que mantêm laços simbólicos com o país de origem, mas os reconfiguram no convívio com o espaço estrangeiro.

EntrevistadoM51, atuante no mercado de decoração, descreve o encontro com arte brasileira como experiência arrebatadora:

Na Art Basel, quando vejo arte brasileira, me emociono muito. Dá um orgulho enorme poder mostrar isso pros meus clientes americanos, explicar o que aquelas cores e formas significam pra gente. Acho bonito ver que Miami abre espaço pra todas as culturas — cubana, brasileira, latina —, parece que a cidade faz questão disso. (ENTREVISTADOM51, 2023).

Sua fala articula emoção estética e reconhecimento cultural, mas vai além do sentimento de saudade. O que aparece aqui é o que Stuart Hall (1990) define como identidade na diáspora: um processo de reconstrução simbólica em que o sujeito reinscreve sua origem em novas territorialidades. A emoção não vem apenas do passado, mas da possibilidade de ver a cultura brasileira traduzida em linguagem global e inserida no circuito internacional da arte.

EntrevistadoH49 associa as cores e formas das obras a lembranças do Brasil, mas reconhece a dificuldade de distinguir a origem das criações: “As obras me lembram o Brasil, pelo colorido, pela alegria, mas nem sempre sei se são de brasileiros ou de outros artistas. Acho que quando a gente vê, sente uma coisa boa, mas é diferente de ouvir uma música ou comer algo do Brasil.” (ENTREVISTADOH49, 2023).

Sua percepção reforça a arte como lembrança difusa — uma evocação estética mais que identitária. A referência ao alimento como experiência mais “confortável” revela, em termos bourdieusianos, que o consumo cultural é hierarquizado socialmente. Certas formas simbólicas — como a arte urbana — exigem

repertório e capital cultural específicos para serem plenamente reconhecidas, enquanto outras, como a culinária, operam em registros de identificação imediata e compartilhada (BOURDIEU, 1996).

Entrevistado M63 expressa reconhecimento simbólico da arte brasileira, mas sem envolvimento emocional profundo: “Acho legal ver arte do Brasil aqui, representa o país, né? Mas eu não conheço muito, vejo quando passo. O Britto tem em todo lugar, e isso é bom, de certa forma.” (ENTREVISTADO M63, 2023).

A distância emocional observada em sua fala aproxima-se do que Homi Bhabha (1994) denomina terceiro espaço: o território ambivalente em que a cultura é vivida entre o aqui e o lá, entre a familiaridade e o estranhamento. Ver arte brasileira fora do Brasil produz, simultaneamente, orgulho e deslocamento — um sinal de identidades que se movem, se traduzem e se reconfiguram no fluxo global.

Tomadas em conjunto, as falas dos entrevistados revelam gradações de afeto e pertencimento:

M41 e M63 reconhecem a arte como lembrança simbólica;

H49 associa cor e forma à memória afetiva, ainda que sem consciência autoral;

M51 transforma o encontro em experiência identitária e de partilha cultural.

Essas respostas emocionais confirmam que a arte brasileira em Miami não atua apenas como objeto estético, mas como mediadora de vínculos, evocando aquilo que Hall (1990) descreve como identidades em trânsito, construídas na relação com o outro e na capacidade de criar sentidos entre diferentes territórios culturais.

Sob outra perspectiva, Canclini (2008) permite compreender que esse encontro não se limita ao reconhecimento do “nacional”, mas traduz um processo de hibridização cotidiana. As obras instauram zonas de interseção entre o local e o global, o familiar e o estrangeiro, ativando experiências culturais que se deslocam e se recombina. Assim, reconhecer o “Brasil” nas ruas de Miami é também

reconhecer-se — reencontrar uma imagem de si mesmo transformada pela travessia.

7. Mapeando a Arte: Artistas Brasileiros e Seus Espaços em Miami

Neste segmento, localizamos e analisamos os espaços onde estão as obras dos artistas brasileiros em Miami. As entrevistas destacam os locais mais visitados e apreciados pela comunidade, oferecendo um mapa cultural e afetivo da presença artística brasileira na cidade.

EntrevistadoM41 foi ao Wynwood Walls algumas vezes — uma delas logo que chegou, por curiosidade, e outra para apresentar o local a um visitante. Ele apreciou a beleza do espaço e viu os painéis de artistas como parte da atração como um todo, sem distinguir ou identificar especificamente os painéis de brasileiros. Além disso, mencionou sua familiaridade com as obras de Romero Britto espalhadas pela cidade, percebendo-as como parte integrante da estética urbana de Miami, integradas à paisagem cotidiana.

EntrevistadoM51, por outro lado, visitou o Wynwood Walls várias vezes, tanto por motivos profissionais quanto pessoais. Ele também está familiarizado com as obras de Romero Britto — vistas em galerias, nas ruas e até em residências de clientes. Sua interação com a arte brasileira em Miami é frequente, diversificada e fortemente atravessada pelo seu trabalho, algo menos motivado pela nostalgia cultural e mais relacionado à circulação profissional das imagens e objetos decorativos.

EntrevistadoH49 compartilha percepção semelhante, descrevendo Wynwood como um lugar fascinante, onde levou visitantes para conhecer os painéis. Ele também menciona a presença recorrente das obras de Britto pela cidade e como elas se tornaram marcas visuais de Miami, incorporadas ao imaginário turístico e à identidade estética da cidade.

Por fim, EntrevistadoM63 apresenta uma perspectiva mais crítica. Embora reconheça a importância do Wynwood Walls e do ambiente cultural ativado pela

Art Basel, ele expressa descontentamento com a forte comercialização da arte de Romero Britto, sentindo que isso contradiz sua visão de arte como algo único e exclusivo. Ainda assim, relata ter visto muitas obras pela cidade, embora sem reconhecer a nacionalidade dos artistas. Para ele, o fato de existirem artistas brasileiros expondo estimula a comunidade migrante a explorar a diversidade da cena artística local, mas admite que não se sente diretamente impactado por esses convites, possivelmente devido à falta de tempo e à rotina desgastante.

Em conjunto, as percepções dos entrevistados delineiam três camadas da presença brasileira na cidade:

Arte como paisagem (M41): incorporada ao cotidiano, vista no trânsito, não diferenciada.

Arte como recurso profissional e cultural (M51): parte da circulação simbólica do design e da arquitetura.

Arte como atração turística (H49): espaço de visita e apresentação para familiares e amigos.

Arte como tensão entre autenticidade e mercado (M63): crítica à mercantilização e à estetização globalizada.

Essas experiências confirmam que Wynwood — e, por extensão, Miami — funciona como um território híbrido, onde convivem arte pública, mercado, curadoria e turismo. A leitura crítica de M63 ecoa a análise de Sharon Zukin (1995) sobre a economia simbólica e a gentrificação cultural, em que a arte, ao mesmo tempo em que revitaliza e atrai, também se submete à lógica mercantil da cidade global.

Assim, o mapeamento subjetivo realizado pelos entrevistados não aponta apenas onde está a arte brasileira, mas como ela é percebida, reinscrita e disputada no cotidiano migrante — entre o encantamento, a indiferença, a mediação profissional e a crítica à sua mercantilização.

8. Brasilidade na Arte: Identidade e Expressão em Miami

Ele menciona também a capacidade de identificar algumas obras brasileiras, como as de Kobra, mesmo à distância, sugerindo que essas peças carregam consigo um “modo de ver” que lhe soa familiar: “Sempre dá pra perceber, pelas cores, pelo jeito. Não sei explicar, mas a gente sente que é do Brasil” (ENTREVISTADOM41, 2023).

Essa percepção intuitiva de “sentir que é do Brasil” revela o que Pierre Bourdieu (1996) chamaria de *habitus* estético: uma disposição socialmente adquirida que orienta a sensibilidade e o julgamento. O olhar reconhece aquilo que foi aprendido culturalmente, mesmo quando não se nomeia — trata-se de uma memória incorporada do gosto, uma afinação perceptiva que opera de modo pré-reflexivo.

EntrevistadoM51 compartilha opinião semelhante, mas com maior precisão analítica. Ela distingue as obras brasileiras por detalhes formais — proporção, cor, ritmo e composição — afirmando que “os brasileiros têm uma relação diferente com as cores e com o traço”. Essa observação reflete uma leitura mais elaborada, marcada por capital cultural acumulado em sua trajetória profissional. O olhar treinado de M51 identifica na arte brasileira um modo singular de organizar o sensível, uma poética da intensidade cromática que se diferencia das estéticas mais neutras do Norte global.

EntrevistadoH49, por outro lado, não reconhece traços explicitamente brasileiros, mas associa certas obras a uma sensação de pertencimento latino: “Tem umas artes que me lembram Salvador, sabe? Aquelas cores, aquele jeito mais quente. Acho que é uma coisa da América Latina, não só do Brasil” (ENTREVISTADOH49, 2023).

Essa percepção ampliada da “brasilidade” como parte de um sentimento latino ecoa o conceito de Homi Bhabha (1994) sobre o terceiro espaço, onde as identidades culturais são continuamente traduzidas e negociadas. A brasilidade, nesse caso, não é essência fixa, mas posição simbólica em trânsito — um entrelugar em que as fronteiras entre o nacional e o continental se tornam permeáveis, criando zonas híbridas de identificação.

EntrevistadoM63 afirma reconhecer “a mão brasileira” em algumas obras, ainda que sem conseguir explicar por quê: “Tem umas que eu vejo e penso: isso é de brasileiro. Tem uma coisa no traço, nas cores... é difícil de explicar, mas dá pra sentir” (ENTREVISTADOM63, 2023).

Essa forma de reconhecimento sensível aproxima-se do que Stuart Hall (1990) descreve como prática performativa da identidade cultural: não uma essência dada, mas um modo de leitura do mundo, em que memória, afeto e experiência se articulam para produzir significados. A brasilidade emerge menos como símbolo nacional e mais como gesto perceptivo — um modo de ver incorporado, que identifica ritmos visuais familiares mesmo sem decodificação formal.

De modo complementar, Néstor García Canclini (2008) ajuda a compreender que esse reconhecimento do “brasileiro” nas obras é efeito da hibridização estética. As linguagens visuais produzidas no trânsito global combinam referências locais e internacionais, de modo que a brasilidade não aparece como marca exótica, mas como forma particular de compor cores, traços e sensibilidades. É na mistura, e não na pureza, que se produz a sensação do familiar.

No contexto urbano de Miami, essa pluralidade visual pode ser compreendida à luz da formulação lefebvriana de espaço vivido (LEFEBVRE, 1991), onde diferentes práticas e sensibilidades se entrecruzam, gerando modos diversos de apropriação do sensível. Também dialoga com a leitura de Sharon Zukin (1995), para quem a cidade é tecido de disputas simbólicas e regimes de visibilidade que se sobrepõem continuamente. Nessa paisagem de intensidades múltiplas, os murais, painéis e esculturas brasileiras coexistem com outras expressões culturais, compondo um cenário marcado pela circulação global de imagens e pela multiplicidade de afetos.

Nesse espaço compartilhado, a brasilidade torna-se menos um emblema identitário e mais uma linguagem sensível — uma maneira de perceber o mundo e de se inscrever nele por meio da forma, da cor e da experiência estética. É no gesto, no ritmo e na intensidade visual que o “brasileiro” se manifesta e se deixa ler nas ruas de Miami.

9. Arte Urbana: Integração e Impacto no Cenário de Miami

A integração da arte ao cenário urbano de Miami revela como as expressões artísticas brasileiras se fundem à paisagem da cidade, tornando-se parte de sua vitalidade e de sua economia simbólica. As falas dos residentes mostram que, embora as obras inicialmente atraíam atenção, com o tempo elas se naturalizam — deixam de ser percebidas como exceções e passam a habitar o cotidiano, dissolvendo-se nos percursos diários.

EntrevistadoM41 observa que, em uma cidade tão vibrante e colorida como Miami, a arte se torna parte de seu funcionamento: “as peças novas chamam atenção, mas depois viram parte da cidade. A gente acostuma. É como se deixassem de ser arte e passassem a ser parte do lugar”(ENTREVISTADOM41, 2023).

Essa percepção ecoa a leitura de Henri Lefebvre (1991) sobre a produção social do espaço: as obras deixam de existir como objetos autônomos e passam a integrar os ritmos cotidianos, absorvidas pelo uso e pela experiência prática dos habitantes. O que inicialmente aparece como ruptura visual converte-se em componente do espaço vivido, assimilado pelas trajetórias ordinárias da cidade.

Sob outro ângulo, essa naturalização da arte na paisagem urbana pode ser compreendida por meio das camadas de visibilidade que Sharon Zukin (1995) identifica nas cidades contemporâneas. A arte pública se integra à paisagem não apenas por repetição, mas porque participa de um ambiente marcado por múltiplos regimes de percepção — turísticos, residenciais, corporativos, cada um com modos próprios de ver, ignorar ou incorporar presenças estéticas.

EntrevistadoM51, por sua vez, enfatiza o papel do planejamento urbano na visibilidade das obras: “a escultura de Romero [Britto] no Children’s Museum... quando você sai da ponte, você logo vê. Foi feita pra ser vista, planejada pra estar ali e não passar despercebida” (ENTREVISTADOM51, 2023).

Sua fala sugere que a arte pública em Miami é pensada estrategicamente como dispositivo de visibilidade. Esse entendimento dialoga diretamente com Zukin (1995), para quem as cidades contemporâneas utilizam arte, design e cultura

como componentes de uma economia simbólica — instrumentos de reconfiguração da imagem urbana, ampliação da atratividade e produção de valor. A estética, assim, converte-se em ativo econômico, compondo narrativas de reposicionamento cultural e identitário.

EntrevistadoH49 percebe essa integração de forma mais difusa, observando que a arte se mistura às diferentes origens culturais da cidade: “tem arte de tudo que é país. Em Wynwood tem coisa de todo tipo, em Havana é mais Cuba... Acho que as do Brasil se espalham mais, talvez por isso a gente não percebe” (ENTREVISTADOH49, 2023).

Sua leitura traduz o caráter multicultural e transnacional do espaço urbano de Miami, onde fronteiras nacionais se dissolvem no fluxo de imagens. O que emerge é uma paisagem híbrida e plural, coerente com o pensamento de Néstor García Canclini (2008): as cidades globais operam como campos de circulação estética, em que signos de diferentes origens se cruzam, dialogam e se recombina continuamente.

EntrevistadoM63 complementa essa percepção: “Nos museus, a arte é o foco. Na rua, ela faz parte da cidade. A gente passa e vê, mas também vive junto com ela” (ENTREVISTADOM63, 2023).

A distinção entre “arte como foco” e “arte como vida” reforça a leitura de Lefebvre (1991): a cidade é obra coletiva, produzida pelos usos, pelos corpos e pelos olhares que nela circulam. Quando incorporada à rotina, a arte pública deixa de ser apenas objeto estético e se transforma em experiência vivida, inscrita nos percursos cotidianos.

As falas convergem para uma constatação central: em Miami, a arte pública é simultaneamente cenário e presença. O que inicialmente se destaca como intervenção visual acaba por integrar-se à textura urbana, compondo as camadas de visibilidade que Zukin (1995) identifica — estratos de percepção, consumo e circulação que se sobrepõem e reorientam a forma como o espaço é experimentado.

Nesse sentido, a integração da arte brasileira ao ambiente de Miami não é apenas estética, mas simbólica: revela como a cidade contemporânea incorpora essas obras à sua respiração visual, fazendo da arte não um adorno eventual, mas uma modalidade de existência cotidiana, profundamente enredada na experiência sensível e nas dinâmicas sociais da metrópole.

10.Vozes dos Residentes: Síntese das Entrevistas

As vozes dos residentes brasileiros em Miami ecoam como fragmentos de uma mesma travessia: o desejo de pertencer e o esforço cotidiano de permanecer em meio ao deslocamento. Suas narrativas revelam uma vida marcada pelo trabalho, pela distância e por uma nostalgia que, embora discreta, resiste nos gestos simples — no tempero de uma comida, em uma lembrança de cor, em um painel visto ao acaso.

Esses brasileiros, dispersos entre bairros e rotinas extenuantes, vivem em um tempo em que o espaço urbano é experimentado mais como cenário funcional do que como presença sensível. Como observa Bourdieu (1996), a vida cultural é modulada pelo capital simbólico de cada grupo; aqui, ela se organiza em torno da escassez de tempo e da prioridade dada ao trabalho. O “não visitar” não significa desinteresse, mas expressa um habitus moldado pela necessidade — o lazer se submete à sobrevivência, e o olhar estético cede lugar ao olhar pragmático do cotidiano.

A arte brasileira que emerge nesse contexto é percebida de forma esparsa, ocasional. Os entrevistados sabem que ela existe — “está espalhada por aí” —, mas raramente a buscam. Como mostrou Lefebvre (1991), o espaço urbano é produzido socialmente e absorve os signos que o compõem; assim, as obras deixam de ser exceção e se integram à paisagem da vida, dissolvendo-se no conjunto da experiência cotidiana. Em Miami, a arte brasileira parece seguir esse destino: desaparece como evento e reaparece como hábito visual.

Nas falas, percebe-se um padrão silencioso: a arte é lembrada como algo que se cruza, não como algo que se procura. O gesto de “esbarrar” em uma escultura de

Romero Britto ou de reconhecer “um painel colorido que deve ser do Kobra” indica que a experiência estética acontece em movimento — mediada pelo fluxo, pelo acaso, pela pressa. Como observa Canclini (2008), a cultura híbrida das metrópoles globais reorganiza o modo de ver: o olhar migra da contemplação para o consumo, do culto para o cotidiano.

Ainda assim, emergem lampejos de pertencimento. Quando M51 relata a emoção de explicar a arte brasileira a um cliente americano, ou quando M41 compara as cores de Miami às de São Paulo, tornam-se visíveis pequenas resistências simbólicas — formas discretas de reafirmar um “nós” em meio à multiplicidade. Esses afetos, esparsos e intermitentes, dialogam com a leitura de Lefebvre (1991), segundo a qual diferentes regimes de experiência se sobrepõem no espaço vivido, produzindo tensões entre percepção, uso e memória.

O Wynwood Walls, nas falas, surge como síntese desse paradoxo: uma galeria a céu aberto onde a arte de rua se institucionaliza. Ali, a autoria se dilui, mas a imagem persiste; o nome do artista perde centralidade, enquanto o mural ganha autonomia no olhar público. Essa dinâmica corresponde ao que Zukin (1995) identifica como camadas de visibilidade que moldam as cidades contemporâneas — estratos de percepção, consumo e circulação que reconfiguram o modo como a experiência estética se instala no urbano.

Entre as emoções evocadas, uma nostalgia discreta se insinua: saudades da convivência, dos ritmos mais lentos, do tempo que se perde no trânsito acelerado. Essa sensação encontra ressonância na análise de Sennett (2006), para quem o novo capitalismo urbano fragiliza vínculos, acelera rotinas e interrompe continuidades, produzindo sujeitos que vivem entre a instabilidade, a pressa e um sentimento recorrente de dispersão. A arte não substitui o Brasil, mas o evoca por fragmentos: um colorido, um gesto, uma memória que resiste ao ritmo da cidade.

Essas vozes, reunidas, compõem uma cartografia emocional da diáspora brasileira em Miami. Mostram que a arte, mesmo quando não reconhecida pelo nome ou pela assinatura, preserva sua potência de mediação simbólica — uma ponte entre o lugar de origem e o território de adoção. A cultura brasileira

projetada nos murais e fachadas torna-se menos uma identidade a declarar e mais uma presença sensível a ser vivida.

Em síntese, as entrevistas revelam que o encontro entre arte, cidade e migração se dá no terreno da sutileza. A arte brasileira em Miami não é apenas o que se vê; é o que ressoa — um murmúrio que atravessa o concreto e a memória, uma presença silenciosa que, mesmo não percebida, participa da tessitura do cotidiano. O olhar dos residentes, entre o reconhecimento e o esquecimento, reafirma a hipótese de que o urbano contemporâneo é um campo de coexistências, onde múltiplas sensibilidades partilham o mesmo espaço, sem necessidade de centro nem fronteira.

As vozes dos residentes brasileiros em Miami encerram o percurso empírico desta pesquisa com a delicadeza de quem observa o mundo entre dois horizontes: o da lembrança e o da adaptação. Suas experiências, tão cotidianas e fragmentadas, revelam que a arte — quando posta à rua — deixa de ser apenas objeto de contemplação e se converte em acontecimento partilhado, uma presença discreta que atravessa o olhar e a memória.

Se, nos capítulos anteriores, a arte brasileira foi analisada como imagem em circulação — nas fachadas, nos murais, nas vitrines do urbano —, aqui ela se mostrou como experiência vivida: parte das rotinas, dos afetos e das ausências que moldam a vida na diáspora. O que emerge dessas falas é um sentido ampliado de arte, não mais restrito ao campo estético, mas inscrito nas práticas ordinárias de perceber, recordar e significar.

Esses fragmentos de vida confirmam que o campo artístico global é também um campo sensível, no qual os significados não pertencem apenas aos criadores, mas se reconstroem nos modos de ver e de habitar. O artista, o espaço urbano e o público compartilham o mesmo território simbólico — um espaço de trocas, negociações e coexistências. É nesse terreno de passagens que se inscrevem as categorias analíticas que esta tese propõe: conceitos nascidos do encontro entre arte e cidade, entre criação e recepção, entre deslocamento e presença.

As próximas páginas, portanto, deixam o território da observação para entrar no da elaboração teórica. Se até aqui acompanhamos as formas de presença — das

obras e dos olhares —, agora o desafio é compreender o que essas presenças significam: como redesenham o papel do artista e reconfiguram o espaço sensível das cidades contemporâneas.

Nas Considerações Finais, essas experiências empíricas se transformam em pensamento — tentativas de nomear aquilo que, até agora, apenas se insinuou nos murais, nas ruas e nas palavras dos que vivem entre o Brasil e Miami.

Considerações Finais

“Vistas na escala dos milênios, as paixões humanas se confundem. O tempo não acrescenta nem subtrai coisa alguma aos amores e aos ódios sentidos pelos homens, nem aos seus compromissos, suas lutas e suas esperanças: ontem e hoje, são sempre os mesmos. Suprimir ao acaso dez ou vinte séculos de história não afetaria de modo sensível nosso conhecimento da natureza humana. A única perda insubstituível seria a das obras de arte que tais séculos teriam visto nascer. Pois os homens não diferem, e nem existem, senão por suas obras.”

Claude Lévi-Strauss, *Olhar, Escutar, Ler*

O exame do campo empírico, combinado com reflexões teóricas, nos permitiu entender Miami não apenas como um lugar de exibição, mas como um verdadeiro laboratório de circulação estética e cultural em escala global: uma cidade que redesenha a arte como um ativo econômico, político ou identitário. Compreender a presença da arte brasileira nesse contexto nos permitiu ver como artistas e suas obras se envolvem com dinâmicas mais gerais na cidade, ao construir visibilidade e reassignar simbolicamente o significado das cidades em uma era de globalização estética.

Esta pesquisa buscou compreender o processo sociocultural que envolve a presença e a circulação da arte brasileira em Miami, especialmente no contexto das transformações contemporâneas da globalização cultural. Na investigação buscamos compreender como as artes visuais brasileiras se inserem em um ecossistema urbano marcado pela espetacularização, pela mercantilização e pela hibridização das identidades, sem perder sua potência estética e simbólica.

1. Cultura Como Recurso e Arte Como Mediação

A discussão inicial sobre a transformação da arte urbana — grafite e muralismo — em linguagem legitimada por políticas culturais, feiras e instituições, revela uma mudança estrutural no estatuto da arte contemporânea (Brasil, 2010). Práticas antes marginalizadas ingressam em sistemas ampliados de reconhecimento, inclusive na Art Basel. No campo empírico desta pesquisa, esse deslocamento fica evidente: artistas brasileiros já não atuam à margem, mas em um sistema de legitimação simbólica no qual rua, galeria e museu se interpenetram.

Essa transformação se articula ao processo mais amplo de mercantilização estética caracterizado por Featherstone (1997) e aprofundado por Lipovetsky e Serroy (2015), para quem o consumo cultural assume formas sensíveis e emocionais, convertendo a estética em vetor do capitalismo contemporâneo. Assim, a arte desempenha o papel de mediadora entre identidade, mercado e experiência urbana no contexto global.

As discussões teóricas que fundamentam esta pesquisa apontam para o deslocamento da cultura do campo da expressão simbólica para o campo da estratégia econômica e política. Como argumenta Yúdice (2006), a cultura passa a operar como recurso gerenciável: um instrumento mobilizado por instituições, governos e agentes privados para fins de desenvolvimento, visibilidade e legitimação social.

Em Miami, essa lógica manifesta-se de maneira orgânica. A cidade converte a arte em linguagem de distinção e instrumento de legitimação no circuito internacional. Programas permanentes como o Art in Public Places e eventos de escala global como a Art Basel Miami Beach exemplificam a captura institucional da cultura como ativo estratégico — vinculando arte ao turismo, estética à economia e política aos mercados em múltiplas temporalidades.

Essa dinâmica aproxima-se da leitura de Sharon Zukin (1995), para quem as cidades contemporâneas constroem uma “economia simbólica” baseada na produção de imagens, memórias e estilos de vida. Em Miami, a arte pública participa dessa arquitetura simbólica: democratiza o acesso ao consumo cultural ao mesmo tempo em que reconfigura o espaço urbano como espetáculo e mercadoria. Nesse sentido, artistas e obras funcionam como mediadores de processos que envolvem branding urbano, circulação de imagens e construção de narrativas cosmopolitas.

Os murais de Eduardo Kobra, as cores pop de Romero Britto e os painéis de Osgemeos participam dessa engrenagem que visa transformar o ambiente das cidades em vitrines para arte e os visitantes em consumidores. Mas esse processo não elimina o propósito comunicativo e a experiência promovida pela

arte: mesmo envolvida na lógica de mercado, ela ainda tem um efeito sensorial e é capaz de gerar sentido, memória e afeto.

Esse movimento não representa a perda da dimensão social da arte urbana, mas sua expansão. Grafite e muralismo tornam-se linguagens interpretativas do mundo contemporâneo, mediando local e global, cotidiano e universal, inserindo a produção brasileira em uma ecologia estética marcada por hibridização, circulação e disputa simbólica.

Essa tensão entre mercantilização e expressão autêntica é um dos principais contrassensos da presença da arte visual brasileira em Miami: sendo parte do espelho de marketing global da cidade, a arte também traz à tona fragilidades e contradições sobre um pertencimento cultural disperso.

2. O Campo Empírico: entre espetáculo, mercado e pertencimento

Esse fenômeno também pode ser explicado pela dispersão espacial da comunidade brasileira, que, ao contrário de outros grupos migrantes, não constituiu enclaves culturais identificáveis. A ausência de um espaço de ancoragem simbólica — como Little Havana para os cubanos ou Little Haiti para os haitianos — dificulta a consolidação de uma memória urbana compartilhada. O resultado é uma brasilidade difusa no campo das artes visuais: visível nas ruas, mas distante culturalmente, integrada ao mosaico multicultural da cidade sem um eixo comunitário de reconhecimento.

O trabalho de campo revelou a diversidade e a dispersão da arte brasileira em Miami. As obras se espalham por diferentes contextos (aeroportos, galerias, avenidas, centros comerciais, parques e bairros artísticos), mostrando a ampla inserção da cultura visual do Brasil na paisagem urbana local. No entanto, essa distribuição espacial também expõe desigualdades simbólicas de visibilidade e reconhecimento.

No Aeroporto Internacional de Miami, por exemplo, os murais de Carybé, que sintetizam a memória das Américas, estão situados em áreas de circulação intensa. Ali, a experiência estética dá lugar à percepção distraída que Simmel

(2009) descreve como o comportamento “blasé” típico das grandes metrópoles. O olhar, saturado por estímulos visuais e temporais, não se detém: a arte se dissolve no fluxo cotidiano.

Esse fenômeno se repete em outros espaços, como em Wynwood, onde o consumo visual acelerado converte murais de alta complexidade técnica em plano de fundo apressado para selfies e estratégias de marketing urbano. Nessas situações, a arte pública se apresenta como um paradoxo: ao mesmo tempo que amplia o acesso e a popularização da produção artística, também perde densidade interpretativa. O que antes era experiência estética torna-se signo de consumo.

As entrevistas realizadas pela pesquisa com brasileiros residentes em Miami evidenciaram um distanciamento entre a arte e o público de origem nacional. Embora a presença de artistas brasileiros seja clara, a maioria dos entrevistados demonstrou desconhecimento ou indiferença em relação a essas obras. Essa distância simbólica robustece a hipótese de que a arte brasileira em Miami se apresenta mais como recurso estético global do que como expressão de pertencimento cultural.

Tal afastamento pode ser compreendido à luz de Hall (1990), que define as identidades diaspóricas como processos contínuos de deslocamento e reconstrução de pertencimentos. Complementarmente, a convivência entre diferentes culturas às quais os imigrantes estão submetidos, como observa Canclini (2001), não elimina as identidades, mas as hibridiza: gerando zonas de intersecção e negociação simbólica.

Em Miami, essa hibridização manifesta-se na forma como os brasileiros reinterpretam os signos de sua cultura: ora os reconhecem como familiares, ora os percebem como parte de uma paisagem cosmopolita que os ultrapassa. O contato com a arte em uma cidade multicultural como Miami leva esses sujeitos a repensarem o próprio sentido de brasilidade, aproximando-se de uma identidade mais fluida, aberta e relacional.

A presença constante de múltiplas referências culturais favorece a diluição de fronteiras simbólicas e a formação de identidades móveis, um fenômeno que

Bauman (2005) descreve como “liquidez cultural”. Nessa condição, as identidades deixam de ser fixas e passam a ser continuamente negociadas. Hall (2003) observa que a identidade pós-moderna é marcada justamente pela fragmentação e pela coexistência de múltiplos pertencimentos — algo que se reflete no sentimento ambíguo de pertencimento e deslocamento vivido pelos brasileiros em Miami.

A hibridização cultural formulada por Canclini (2001) transforma-se, assim, em um mecanismo de adaptação simbólica: uma maneira de conciliar referências nacionais e cosmopolitas sem estabelecer hierarquias entre elas. A experiência dos brasileiros em Miami revela uma identidade simultaneamente móvel e relacional, forjada na intersecção entre globalização e memória cultural.

O trabalho de campo também evidenciou que essa relação entre arte, cidade e pertencimento não se expressa apenas na distribuição espacial das obras, mas nos diferentes modos de atenção estética que elas suscitam. A observação sistemática permitiu identificar três níveis de fruição — plena, mediana e baixa — que variam conforme o contexto urbano. Nos espaços especializados, como museus, galerias e feiras, o tempo de atenção é prolongado e legitimador; nas áreas turísticas e estetizadas, como Wynwood e o Miami Design District, a fruição torna-se performativa, vinculada à circulação e ao registro fotográfico; nos espaços funcionais, como aeroportos, praças e zonas de trânsito, prevalece a percepção dispersa e fragmentada. Esses níveis de atenção não constituem apenas uma classificação, mas uma chave interpretativa para compreender como a arte brasileira é vivida na cidade e como sua visibilidade oscila conforme as lógicas espaciais que a enquadram.

A partir dessa tipologia, torna-se possível compreender com maior precisão as desigualdades simbólicas que estruturam a circulação da arte brasileira em Miami. A fruição plena permanece restrita aos espaços de legitimidade institucional, enquanto a fruição mediana e a baixa atenção se concentram nos circuitos urbanos e funcionais, onde a arte é apropriada mais como experiência de passagem do que como objeto de leitura estética. Essa diferença reforça a assimetria entre os múltiplos regimes de visibilidade que atravessam a cidade e

prepara o terreno para analisar, na próxima seção, como Wynwood se torna um laboratório privilegiado dessas temporalidades e percepções.

3. Wynwood e as Temporalidades da Arte

A lógica de Wynwood explicita a dimensão política e econômica da arte contemporânea. A arte mural, originalmente associada à resistência e à expressão popular, foi ressignificada como ativo de turismo criativo e símbolo de requalificação urbana. O que antes era subversão, tornou-se curadoria. Essa transmutação, longe de anular o valor estético das obras, revela o poder da cidade em absorver e domesticar a rebeldia artística. O campo artístico, nos termos de Bourdieu (1996), é aqui um espaço de disputas simbólicas e materiais, em que o capital cultural é convertido em capital econômico e vice-versa.

O estudo de caso do bairro Wynwood, um dos eixos de campo centrais desta tese, sintetiza o encontro entre arte, economia e urbanismo contemporâneo. O antigo distrito industrial, transformado em galeria a céu aberto, tornou-se símbolo da gentrificação criativa e da estetização do espaço público. Wynwood é a materialização do que Sánchez (2010) descreve como “a cultura do espetáculo urbano”: um território que transforma a arte em experiência de consumo e o espaço urbano em plataforma de valorização imobiliária.

Os artistas brasileiros ocupam posição de destaque nesse cenário. Kobra, Osgemeos, Bicicleta sem Freio, Lelin Alves e outros muralistas deixaram marcas visuais inconfundíveis em Wynwood Walls e arredores. Suas obras carregam signos sutis da cultura brasileira — o uso intenso de cores, a exuberância gráfica, a energia tropical —, mas esses signos são reinterpretados e diluídos em uma estética globalizada que visa ao reconhecimento internacional. O resultado é um tipo de “brasilidade cosmopolita”: uma identidade estética que se mantém como traço, mas se desvincula de um contexto nacional específico. Assim, a presença brasileira em Wynwood não é apenas a de um estilo, mas de uma linguagem adaptada ao circuito global da arte urbana.

Mas Wynwood não é o único lugar onde a arte brasileira ganha espaço. O bairro convive com outras dimensões da arte brasileira em Miami, especialmente com as obras de caráter perene, com destaque, na pesquisa, para os painéis de Carybé e a fachada cerâmica de Francisco Brennand no Bacardi Building. Essas criações, vinculadas a uma tradição modernista e institucional, contrastam com a efemeridade dos murais contemporâneos e expõem outra temporalidade da presença brasileira. Enquanto as obras urbanas de Wynwood estão sempre se renovando, as obras de Brennand e Carybé permanecem como testemunhos das primeiras inserções da arte brasileira no imaginário da cidade: são obras que resistem ao tempo, conferindo densidade e continuidade a certa presença cultural do Brasil em Miami. A coexistência dessas temporalidades (o permanente e o transitório, o institucional e o popular, o modernista e o pós-moderno) evidencia que a presença brasileira na cidade não é pontual, mas cumulativa e plural.

Essa convivência também amplia o sentido de patrimônio cultural transnacional: as obras perenes atuam como marcos de uma história de diáspora artística, enquanto as efêmeras renovam a visibilidade dessa presença em um circuito global de criação. Juntas, elas constroem um mapa simbólico em que o Brasil se faz presente tanto na permanência quanto na mutabilidade.

Wynwood é, portanto, um microcosmo do “capitalismo artista” descrito por Lipovetsky e Serroy (2015): um modelo no qual a estética se torna motor da economia e o consumo sensorial substitui a contemplação. O visitante não é apenas espectador, mas consumidor de experiências, e a arte, nesse lugar, cumpre a função de criar atmosferas, identidades e desejos. A inserção dos artistas brasileiros nesse circuito confirma tanto a potência criativa quanto a vulnerabilidade da arte frente à lógica do mercado global.

4. A brasilidade em trânsito e os artistas como intérpretes do mundo

A investigação mostrou que as artes visuais do Brasil expostas em Miami assumem uma brasilidade em trânsito — fluida, móvel, relacional — que circula entre o local e o global sem se limitar a fronteiras identitárias rígidas. Essa condição aproxima-se da hibridização formulada por Canclini (2001), segundo a

qual as culturas contemporâneas emergem do cruzamento entre fluxos, traduções e negociações simbólicas. Nesse cenário, a arte torna-se um campo decisivo para observar como signos nacionais se deslocam, adquirem novas camadas e se rearticulam no contexto transnacional.

Em Miami, a brasilidade não aparece como ícone folclórico ou narrativa nacional direta, mas como sensibilidade: cor, intensidade, ritmo e vitalidade. Esses elementos, embora remetam ao imaginário tropical, são reconfigurados pela inserção em uma paisagem cosmopolita, tornando-se códigos universais de comunicação. Assim, a brasilidade se manifesta menos como essência e mais como energia — um modo de ver e sentir.

Os artistas brasileiros, porém, não se limitam a representar o Brasil: eles interpretam o mundo. Suas obras traduzem questões sociais, políticas, ambientais e poéticas a partir de perspectivas autorais singulares, inscritas em circuitos transnacionais de circulação estética.

Eduardo Kobra reinterpreta figuras de alcance global — como Ayrton Senna ou Muhammad Ali — articulando ética, memória e resistência; OsGêmeos constroem universos oníricos que expõem tensões urbanas contemporâneas, ainda que suas referências regionais não estejam explicitamente mobilizadas nas obras exibidas em Miami; Bicicleta Sem Freio converte rebeldia, humor e energia pop em iconografia cosmopolita; Romero Britto transforma o otimismo gráfico em linguagem afetiva amplamente assimilada pelo consumo global; Alex Senna opera pela economia de meios e pelo lirismo silencioso do preto e branco, instaurando pausas afetivas no espaço urbano; Lelin Alves introduz uma ecologia estética da pausa, reprogramando o uso sensível da rua por meio de figuras como o caçador de flores.

Em outra temporalidade, Carybé e Francisco Brennand projetam inscrições distintas no espaço institucional de Miami. Suas obras não afirmam uma brasilidade direta: Carybé elabora uma síntese visual das Américas, articulando narrativas panamericanas, enquanto Brennand inscreve a cerâmica em um registro modernista e institucional, alinhado à monumentalidade corporativa do edifício da Bacardi. Essas presenças revelam a historicidade da arte brasileira em

Miami, distinta do muralismo efêmero contemporâneo, e contribuem para a constituição de um repertório plural de linguagens.

Apesar de distintas, essas expressões participam de um mesmo campo simbólico global — um território em que se disputa não apenas visibilidade, mas também a capacidade de produzir narrativas legítimas sobre o mundo. É nesse sentido que se pode falar, à luz dos aportes de Pierre Bourdieu (1996) e Arjun Appadurai (2001), em uma geopolítica do olhar, na qual artistas do Sul global passam a disputar posições de legitimidade discursiva em sistemas historicamente marcados pela centralidade euro-americana. Nessas obras, o Brasil não é apenas visto: o mundo é relido a partir de geografias periféricas, mostrando a inserção da arte brasileira contemporânea em debates críticos de alcance global, sem a necessidade de se afirmar por meio de centros hegemônicos.

Essa condição híbrida também reflete transformações socioculturais da modernidade líquida (BAUMAN, 2013): identidades tornam-se móveis, e símbolos circulam com velocidade. O artista brasileiro em Miami é simultaneamente representante e estrangeiro, agente cultural e produto de uma economia global de visibilidade. Sua obra afirma diferenças e, ao mesmo tempo, busca inserção no circuito transnacional da arte contemporânea. A brasilidade, nesse fluxo, não desaparece — reinventa-se. Transforma-se em estética global, carregando traços de origem, mas falando uma língua partilhada.

A arte brasileira em Miami também atua como mediadora simbólica entre culturas, projetando imagens do Brasil no exterior e participando da economia simbólica das cidades globais. Essa função encontra ressonância na noção de cultura como recurso (YÚDICE, 2006) e nos debates sobre *soft power* cultural (NYE, 1990; 2004), bem como na ideia de cidades criativas (LANDRY, 2011), nas quais a produção simbólica se converte em instrumento de distinção e legitimidade.

A legitimidade artística, como destaca Bourdieu (2006), depende das redes institucionais e do capital simbólico acumulado pelos agentes do campo. Em Miami, essa lógica aparece tanto nos circuitos oficiais — museus, feiras, coleções — quanto em iniciativas independentes. Os artistas brasileiros atuam, assim, como produtores culturais e mediadores de identidade, ocupando uma função

híbrida em que representação nacional e participação transnacional se entrelaçam.

Sob a ótica da UNESCO (2016), a cultura como dimensão transversal do desenvolvimento reforça vínculos sociais e amplia a diversidade cultural. A arte brasileira em Miami ilumina, portanto, as tensões e possibilidades da globalização estética: entre mercado e pertencimento, entre visibilidade e sentido, entre circulação e desigualdades simbólicas.

Desse modo, a inserção da arte brasileira no circuito global não se reduz a um movimento de visibilidade. Trata-se de uma negociação permanente de poder simbólico, mediação cultural e disputas estéticas — questões que serão aprofundadas na discussão seguinte.

5. Globalização Estética e Desigualdades Simbólicas

A globalização da arte, ao ampliar os circuitos de visibilidade e circulação simbólica, também aprofunda desigualdades estruturais entre centros e periferias do sistema cultural mundial. Como observa Bourdieu (1996), o campo artístico opera segundo lógicas próprias de poder e distinção, nas quais o capital simbólico define quem detém legitimidade para consagrar valores estéticos. Nessa dinâmica, artistas do Sul global alcançam projeção internacional, mas dentro de parâmetros ainda orientados por instituições e curadorias euro-americanas.

Appadurai (2001) ajuda a iluminar esse fenômeno ao descrever os fluxos culturais globais — *ethnoscapes*, *mediascapes*, *financescapes* e *ideoscapes* — que articulam e hierarquizam a produção estética em escala planetária. Zukin (1995) demonstra que as cidades globais transformam cultura em mercadoria e espetáculo, compondo uma “economia simbólica” que reforça a centralidade de determinados polos na legitimação artística. Harvey (2010), ao analisar a compressão espaço-temporal do capitalismo contemporâneo, mostra que a concentração simbólica e espacial da arte responde às estratégias de acumulação do capital. Jameson (1991) complementa ao criticar a estética pós-

moderna, que tende a esvaziar a diferença cultural, convertendo-a em pastiche e apagando suas raízes políticas e sociais.

Entre a arte brasileira e as produções de outros países do Sul global, entrelaçam-se movimentos simultâneos de resistência e adaptação. Em certos momentos, essas presenças reordenam hierarquias estéticas e afirmam vozes periféricas; em outros, são absorvidas por circuitos de legitimação que seguem a lógica do mercado e de perspectivas curatoriais transnacionais. Como indica Canclini (2008), a globalização não produz homogeneidade plena — ela cria modos híbridos e desiguais de circulação de discursos, recursos e artefatos culturais.

Miami sintetiza espacialmente essa ambivalência: um território de trânsito, visibilidade e disputa simbólica, no qual a arte brasileira participa da economia cultural global enquanto expõe as desigualdades que a sustentam. Ali, coexistem celebração e subordinação, oportunidade e assimetria — elementos que revelam, com nitidez, as contradições da globalização estética.

A inserção dos artistas brasileiros em um dos circuitos mais influentes do mundo da arte representa um marco de alcance internacional. No entanto, esse reconhecimento ocorre sob condições desiguais, regidas por critérios de visibilidade, circulação e consumo que ultrapassam o mérito estético ou o diálogo comunitário. A pesquisa mostrou que a fruição dessas obras é condicionada por barreiras econômicas e simbólicas que variam segundo o espaço de exposição. Em galerias, feiras e instituições de prestígio, o acesso é restrito e altamente codificado; já nos espaços públicos, as obras enfrentam efemeridade, dispersão interpretativa e pressa turística. Essa assimetria confirma as análises de Bourdieu (2006) sobre distinção e hierarquização do gosto.

A democratização da arte, nesses cenários, revela-se frequentemente ilusória: a visibilidade substitui a compreensão, e a lógica do espetáculo obscurece tensões sociais menos perceptíveis. Ainda assim, o estudo evidencia que a arte continua a exercer um papel político e simbólico significativo, mesmo quando atravessada pelo mercado. A presença brasileira em Miami diversifica o repertório estético da cidade e contribui para produzir novas geografias simbólicas. Não é apenas

ornamento urbano, mas narrativa: inscreve-se em fachadas, praças, murais e instituições como leitura sensível da cidade global.

6. Arte, cidade e identidade.

As análises realizadas evidenciam que a arte brasileira em Miami constitui um campo privilegiado para compreender as interseções entre cultura, economia e identidade no contexto global contemporâneo. Longe de se reduzir a fenômeno estético, ela revela os modos pelos quais a cultura se converte em recurso de legitimação simbólica e política (YÚDICE, 2006), atuando como instrumento de visibilidade, distinção e diplomacia cultural. A arte torna-se, nesse cenário, parte das engrenagens que organizam o espaço urbano, os regimes de percepção e os modos de reconhecimento.

Miami, enquanto cidade-laboratório da globalização estética, projeta no território urbano as tensões entre mercado e pertencimento, espetáculo e experiência, visibilidade e reconhecimento. Nesse ambiente marcado por fluxos intensos e disputas simbólicas, a arte brasileira atua como mediadora, articulando escalas diversas — o local e o global, o nacional e o cosmopolita. Como observa Bauman (2013), as identidades tornam-se móveis e relacionais, definidas menos pela ideia de origem do que pelas conexões que constroem. Longe de diluir a brasilidade, essa mobilidade a reinscreve em novos contextos de circulação e significado, revelando uma sensibilidade que se adapta sem perder densidade.

Sob essa perspectiva, a brasilidade que emerge em Miami não é uma essência cultural fixa, mas uma posição enunciativa: um modo de estar no mundo e de falar a partir de um lugar situado entre culturas. Essa condição híbrida da cidade, descrita por Canclini (2001), manifesta-se nos arranjos visuais que fazem de Miami um mosaico no qual fragmentos tropicais convivem com signos globais. Ao observar essa paisagem, percebe-se que a arte brasileira não apenas ocupa um espaço no sistema internacional, mas participa ativamente da reconfiguração das sensibilidades urbanas e das narrativas visuais do nosso tempo.

As obras analisadas — dos murais às esculturas, dos painéis efêmeros às peças institucionais — transformam o cotidiano da cidade em um espaço de tradução cultural, onde cada intervenção tenta conciliar memória e modernidade, singularidade e circulação. Nesse mosaico tropical de fluxos e imagens, a arte brasileira afirma sua força simbólica: não apenas representando o Brasil no exterior, mas propondo novas formas de imaginar o global a partir do olhar dos nossos artistas.

É nesse sentido que este estudo demonstra algo fundamental: mesmo no interior das assimetrias estruturais da globalização, a arte permanece capaz de produzir zonas de encontro, diálogo e resistência. Ela cria frestas sensoriais em que identidades são negociadas, afetos são ativados e novos modos de coexistência se tornam visíveis — preparando o terreno para compreender, a seguir, as categorias autorais desenvolvidas nesta tese.

7. Arte, Cidade e Globalização Estética.

Outro desdobramento central desta pesquisa foi investigar em que medida a arte brasileira ultrapassa a dimensão estética, alcançando as esferas sociocultural, econômica e política da cidade global. Observou-se que a presença das artes visuais brasileiras em Miami não se limita a uma inserção transnacional, mas expressa uma reconfiguração simbólica do lugar da arte na cidade — situada entre o recurso cultural (YÚDICE, 2006) e o espetáculo urbano (DEBORD, 2003; ZUKIN, 1995). Em Miami, a arte atua simultaneamente como mediadora de fluxos — de pessoas, capitais, narrativas e identidades — e como instrumento de legitimação urbana.

Essa tensão entre mercado e expressão, visibilidade e sentido, mercantilização e pertencimento compõe o horizonte interpretativo no qual emergiram as proposições teóricas centrais desta tese: a coexistência estética urbana e a autoria estética global. Ambos os conceitos, de natureza autoral, não foram formulados a priori; nasceram do campo empírico, das contradições observadas na circulação da arte brasileira em Miami e das camadas de experiência

reveladas pelas entrevistas, pelos deslocamentos urbanos e pelos diferentes regimes de visibilidade.

A autoria estética global, em particular, refere-se à capacidade dos artistas de atuarem como produtores de sentido em um sistema cultural transnacional sem perder a referência de origem. Inspirada pelas reflexões de Appadurai (2001) sobre os fluxos culturais e pelas análises de Canclini (2008) sobre as hibridizações, essa categoria proposta nesta tese compreende os criadores do Sul global como agentes que interpretam o mundo a partir de geografias simbólicas próprias — não restritas às fronteiras nacionais. A autoria estética global, portanto, não é simples inserção em um mercado ampliado, tampouco mero encaixe em mosaicos identitários já estruturados; trata-se da afirmação de um olhar situado, uma voz visual que traduz tensões sociais, projeta sensibilidades e se reinscreve de maneira singular no circuito internacional da arte contemporânea.

Essas proposições configuram a contribuição original desta investigação. Elas oferecem um modo de compreender a arte na era da globalização estética como campo de tensões e potências, no qual a cidade se torna suporte e protagonista das disputas simbólicas. A arte brasileira em Miami exemplifica essa condição: simultaneamente local e transnacional, singular e compartilhada, ela inscreve-se no mosaico tropical de um mundo em que as fronteiras entre identidade, mercado e estética tornam-se cada vez mais porosas.

Assim, a coexistência estética urbana e a autoria estética global constituem o núcleo inovador desta tese, abrindo caminhos teóricos para compreender as novas morfologias da cultura e da cidade no contexto da globalização estética — um cenário em que a arte não apenas circula, mas reordena sensibilidades, redefine presenças e disputa sentidos.

8. Coexistência estética urbana

A investigação empírica revelou que a paisagem artística de Miami se organiza pela justaposição de temporalidades distintas. Obras permanentes — como os

painéis de Carybé no Aeroporto Internacional de Miami e a fachada cerâmica de Francisco Brennand no Bacardi Building — coexistem com murais de curta duração assinados por Kobra, OsGemeos, Bicicleta sem Freio, Lelin Alves e tantos outros. Esse arranjo não é exclusivo da arte brasileira: ele compõe uma lógica espacial mais ampla, observada também nas iniciativas do Art in Public Places e nas sucessivas temporadas de exposições impulsionadas pela Art Basel Miami Beach.

A leitura dessa paisagem simbólica indica que Miami não se estrutura por substituições lineares, mas por sobreposições contínuas. O que emerge é uma convivência de linguagens, ritmos e regimes estéticos que se interpenetram na vida urbana, configurando paisagens sensoriais específicas em cada período.

É nesse ponto que se formula a categoria coexistência estética urbana, conceito autoral desta tese. Ela descreve a condição pela qual diferentes temporalidades e valores culturais convivem e disputam o espaço simbólico das cidades contemporâneas — não em harmonia, mas em tensão produtiva. A coexistência não busca síntese: ela nomeia o atrito fecundo entre permanência e instantaneidade, memória e novidade, patrimônio e mercado.

Diversos autores oferecem fundamentos para compreender essa dinâmica, embora nenhum deles a nomeie nesses termos. Lefebvre (2000) concebe o espaço urbano como produto social, resultado da interação entre práticas, representações e usos. Zukin (1995) mostra como a economia simbólica converte cultura em capital e o espaço público em vitrine. Yúdice (2006) enfatiza a cultura como recurso estratégico. Em diálogo com essas perspectivas, observa-se que a cidade contemporânea opera como um mosaico de tempos sobrepostos, no qual a arte funciona como mediadora entre o passado institucional e o presente mercadológico.

Os registros empíricos confirmam essa lógica. As obras modernistas de Carybé e Brennand atribuem densidade histórica e continuidade à memória urbana, enquanto os murais de Wynwood encarnam a dinâmica da visibilidade instantânea, do consumo midiático e da mutabilidade permanente. Essas duas esferas — a perene e a efêmera — coexistem, configurando um ecossistema

simbólico singular que amplia o repertório sensorial da cidade, ao mesmo tempo em que redefine seus modos de percepção e apropriação.

Nesse processo, Simmel (2009) ajuda a explicar a diluição do tempo da contemplação: a multiplicação incessante de imagens e estímulos reconfigura o olhar urbano, aproximando-o da atitude blasé. A coexistência estética urbana, assim, descreve também um regime perceptivo baseado na simultaneidade, na saturação e na convivência sensível.

A partir desta leitura, a cidade se revela como palimpsesto urbano — uma obra em camadas continuamente reinscrita por diferentes agentes e temporalidades. Mais que metáfora histórica, trata-se de um princípio epistemológico: o urbano global é um campo de reescritas contínuas. Essa condição se expressa não apenas no plano espacial, mas em uma coexistência estética temporal, na qual cada época organiza combinações próprias entre obras permanentes e intervenções efêmeras.

Essa lógica descreve a maneira como as obras permanentes — como os murais de Carybé e Brennand, integrados aos programas públicos de arte — e as intervenções sazonais — como mostras temporárias, murais de Wynwood ou exposições da Art Basel — compõem, em cada momento histórico, uma configuração estética singular da cidade. Em um determinado período, Miami apresenta-se como um organismo sensível, cuja paisagem artística — permanente e efêmera — emite uma mensagem simbólica conjunta, um estado estético global resultante do entrelaçamento das presenças visuais. Dois anos depois, as obras institucionais persistem, mas as temporárias se renovam, produzindo outra combinação perceptiva e outro conjunto simbólico.

Assim, o espaço urbano não é apenas suporte para a arte, mas um sistema vivo de ressonâncias temporais, em que a permanência e a mutação produzem sentidos coletivos. A cidade torna-se, simultaneamente, arquivo e performance, estrutura e fluxo, superfície e processo.

Do ponto de vista teórico, a coexistência estética urbana expande os debates clássicos sobre arte e cidade. Lefebvre, Zukin, Simmel, Canclini e Hall oferecem bases fundamentais — produção do espaço, economia simbólica, percepção

urbana, hibridização cultural e identidades em trânsito — mas suas contribuições tendem a privilegiar planos estruturais, sociológicos ou discursivos. O que faltava nomear era a condição perceptiva e temporal que organiza o visível nas cidades globais.

É nesse hiato que o conceito de coexistência estética urbana se afirma. Ele traduz, no plano sensível, a simultaneidade pós-moderna descrita por Jameson (1991), deslocando-a do diagnóstico da dispersão para a hipótese da convivência. Retoma Foucault ao reconhecer que toda visibilidade é regulada por regimes de poder, mas aponta para as brechas onde o olhar escapa à ordem. Aproxima-se de Lyotard ao admitir a multiplicidade sem síntese, mas reconduz essa pluralidade às formas e experiências concretas do espaço urbano. Dialoga com Debord e com Zukin ao reconhecer o espetáculo e a mercantilização, mas destaca que, mesmo nesse cenário, persistem zonas de encontro e partilha estética.

A coexistência estética urbana, assim, não idealiza a cidade multicultural nem celebra uma hibridização pacífica. Ela descreve a convivência — frequentemente tensa, desigual e instável — de tempos, estilos e sensibilidades que habitam o mesmo espaço urbano.

Ela nomeia um regime estético central do mundo globalizado: o urbano como campo de presenças simultâneas, no qual o múltiplo não se funde, mas permanece em relação.

Em síntese, a coexistência estética urbana propõe uma leitura da cultura nas cidades globais a partir da simultaneidade: temporalidades distintas, valores diversos e regimes estéticos plurais não se anulam, mas disputam e compõem o fundamento sensível das economias estéticas contemporâneas e dos novos modos de perceber o urbano.

9. Autoria estética global

A compreensão das dinâmicas simbólicas de Miami, apresentada nos capítulos anteriores, mostrou que a coexistência estética urbana organiza o espaço de forma plural e tensionada: diferentes tempos, valores e regimes sensíveis

convivem no mesmo território. Essa constatação abre caminho para a segunda contribuição central desta tese — a autoria estética global — que desloca o foco para a agência dos sujeitos que produzem significado dentro desse ecossistema.

A proposta de uma autoria estética global nasce do reconhecimento de que os artistas não atuam apenas nos limites de campos nacionais, mas em arenas transnacionais de visibilidade, onde disputam legitimidade, atenção e poder simbólico. Nesse sentido, trata-se de um desdobramento contemporâneo da teoria bourdieusiana do campo: conserva sua estrutura relacional (BOURDIEU, 1989; 1996), mas reposiciona suas disputas em escala planetária.

Os artistas brasileiros presentes em Miami exemplificam esse deslocamento. Não são apenas representantes de um país ou fragmentos de um mosaico multicultural. São intérpretes do mundo, produtores de narrativas sensíveis sobre questões universais — desigualdade, ética, imaginação, afetos, corpo, natureza, futuro — elaboradas a partir de geografias simbólicas situadas. Suas obras não apenas “levam o Brasil” para fora, mas devolvem o mundo ao mundo: oferecem leituras visuais que ressoam em múltiplos contextos.

A sociologia clássica da arte — de Bourdieu a Becker — concebe o artista como produto de um campo, alguém que reage às estruturas de poder, às convenções e ao capital disponível. O campo empírico desta pesquisa, contudo, revela uma inflexão: o artista do Sul global já não apenas reage. Ele traduz o mundo, formula hipóteses visuais, cria modos de ver. Interpreta, não apenas integra. É simultaneamente produtor de sentido e agente cognitivo no sistema global de imagens.

É dessa inflexão que se desenha a noção de autoria estética global: uma forma de autoria atravessada por relações transnacionais de sensibilidade, circulação e disputa simbólica. O artista torna-se mediador entre mundos, voz situada que participa ativamente da construção do imaginário visual contemporâneo.

O campo empírico mostra isso com nitidez:

- Kobra resignifica figuras universais articulando ética, resistência e memória;

- OsGemeos constroem universos poéticos que dialogam com desigualdade, sonho, infância e imaginação coletiva;
- Bicicleta sem Freio transforma rebeldia, humor e vitalidade em iconografia cosmopolita;
- Romero Britto converte otimismo gráfico em linguagem afetiva de consumo global;
- Alex Senna desenvolve uma poética do preto e branco, marcada pela economia de meios e pelo lirismo silencioso;
- Lelin Alves articula uma ecologia estética da pausa, reprogramando o uso sensível do espaço urbano;
- Carybé e Brennand, em tempos distintos, inscreveram simbolismos latino-americanos no espaço institucional de Miami, não como afirmação identitária, mas como inscrição histórica e estética da presença cultural sul-americana.

Nenhum deles representa uma brasilidade fixa; cada um a reinscreve como gesto estético em disputa com linguagens globais.

Essa virada na autoria participa daquilo que chamamos de geopolítica do olhar, expressão aqui formulada a partir do encontro entre Bourdieu (1996) e Appadurai (2001).

- Em Bourdieu, o campo define o que pode ser visto e reconhecido.
- Em Appadurai, os fluxos globais (scapes) produzem novos regimes de visibilidade e valor.

Combinadas, essas perspectivas revelam que o olhar é também território de poder: uma geografia simbólica onde diferentes atores competem pelo direito de ver e de serem vistos. A autoria estética global emerge justamente desse rearranjo — o deslocamento do monopólio de enunciação estética dos centros euro-americanos para uma cartografia plural de criadores do Sul.

Essa transformação possui implicações sociológicas decisivas.

Primeiro, amplia-se o conceito de agência artística: o artista não é apenas produtor de obras, mas formulador de narrativas cognitivas — alguém que pensa o mundo com imagens.

Segundo, questiona-se a hierarquia epistemológica que separava o Norte como produtor de discurso e o Sul como fornecedor de exotismos.

Terceiro, desloca-se a compreensão da arte latino-americana: ela deixa de ser “expressão periférica” e afirma-se como forma de pensamento visual sobre problemáticas globais.

Contudo, essa conquista ocorre em meio a tensões. O mesmo sistema que fornece visibilidade (feiras, bienais, redes sociais, turismo urbano) também regula o que pode ser legitimado e o que deve ser consumido rapidamente. Muitas vezes, obras críticas são incorporadas à lógica do branding urbano, esvaziadas de potência política e convertidas em cenários para circulação midiática. A pesquisa em Miami revelou essa ambivalência com clareza.

Essa leitura dialoga, mas não se confunde, com as principais teorias sobre agência e globalização estética:

- Em Bourdieu e Becker, a autoria é efeito de estruturas nacionais — insuficiente para trajetórias transnacionais;
- Em Appadurai, os fluxos explicam a circulação, não o gesto interpretativo;
- Em Canclini e Hall, predominam análise do pertencimento e da tradução cultural, mas não da autoria como conhecimento estético;
- Em Ortiz e Sassen, privilegia-se o mapeamento da mundialização e das cidades globais, não o papel autoral no campo simbólico;
- Em Boaventura de Sousa Santos, reconhecem-se epistemologias do Sul, porém no plano discursivo;
- Em Lipovetsky & Serroy, a crítica ao capitalismo estético revela riscos, mas não reconhece as brechas éticas e sensíveis da criação.

A autoria estética global propõe um passo além. Ela restitui ao artista o estatuto de produtor de conhecimento visual — alguém que interpreta o mundo em movimento, e não apenas circula dentro dele. Nesse sentido, a arte brasileira em Miami deixa de ser mero marcador identitário e se afirma como linguagem de mundo: uma sensibilidade periférica, porém cosmopolita; situada, porém projetada; marcada pela origem, porém aberta ao planeta.

Em síntese:

A autoria estética global reconhece que o artista contemporâneo, especialmente o do Sul global, tornou-se agente de tradução do mundo. Sua obra não é apenas expressão; é pensamento. Não é apenas símbolo nacional; é leitura sensível da globalização estética.

Essa categoria permite compreender que a arte brasileira em circulação não representa apenas o Brasil — ela propõe modos de imaginar o global..

10. Integração: arte, cidade e conhecimento na era global

As duas proposições apresentadas — coexistência estética urbana e autoria estética global — configuram os eixos teórico-sociológicos centrais desta tese. Elas são complementares e interdependentes: enquanto a primeira descreve o modo como a cidade organiza temporalidades e sensibilidades diversas, a segunda ilumina a agência dos artistas que produzem sentido dentro desse ecossistema. Em conjunto, estabelecem um novo horizonte interpretativo para a sociologia visual da globalização cultural.

A coexistência estética urbana permite compreender a cidade contemporânea como um território de múltiplos tempos estéticos, onde o permanente e o efêmero, o institucional e o popular, o histórico e o midiático se sobrepõem. Esse regime de simultaneidade transforma o espaço urbano em laboratório de circulação simbólica, no qual práticas cotidianas, políticas públicas, fluxos culturais e estratégias de mercado são continuamente inscritos e reinscritos pelas imagens que o atravessam.

A autoria estética global, por sua vez, desloca o eixo da criação ao reconhecer que, na era da globalização estética, artistas de diferentes geografias participam ativamente da produção de conhecimento sensível sobre o mundo. Eles não apenas representam identidades nacionais, mas interpretam o planeta — traduzindo tensões, dilemas e afetos globais a partir de perspectivas situadas. Trata-se de uma renovação profunda da noção de autoria: ela deixa de ser local e passa a ser transnacional, sem perder a ancoragem simbólica que marca a visão de cada artista.

Essas duas categorias mostram que a arte se tornou, hoje, uma linguagem cognitiva da globalização: ela pensa o mundo, questiona suas hierarquias, dramatiza seus conflitos e propõe modos de coexistência cultural. Em vez de mera representação do real, afirma-se como campo de interpretação — uma epistemologia visual que articula o sensível, o social e o político.

O percurso empírico desta pesquisa demonstra que, mesmo inserida nas lógicas de mercado e visibilidade, a arte brasileira em Miami mantém uma função crítica, mediadora e reflexiva. Ela conecta o local ao global, o efêmero ao permanente, a mercadoria ao símbolo — e, nesse gesto, reintroduz sensibilidade, memória e imaginação no cotidiano acelerado da metrópole. A cidade torna-se, assim, espaço de pensamento: um lugar onde o ver é também interpretar.

Reafirma-se, portanto, o argumento central desta tese: a arte é, simultaneamente, recurso e resistência. Participa da economia simbólica da globalização, mas também cria fendas de sentido, reservas de atenção e instantes de contemplação que escapam à lógica totalizante do consumo. Por meio dessas brechas, a brasilidade se refaz em movimento — múltipla, híbrida, viva — e oferece ao mundo não apenas imagens, mas formas de pensar.

É nesse ponto, onde a cidade e a criação se encontram, que esta tese encontra seu desfecho. O percurso realizado mostrou que a arte brasileira em Miami não é apenas objeto empírico, mas um prisma interpretativo capaz de revelar as condições estéticas do nosso tempo. Ao acompanhar suas trajetórias, seus gestos e suas presenças, compreendemos que a cidade global é tecida por camadas de tempo, disputas simbólicas e sensibilidades em movimento — uma

paisagem onde a coexistência estética urbana instaura o espaço como mosaico vivo e onde a autoria estética global reinscreve o artista do Sul como intérprete legítimo do planeta.

Nesse encontro entre cidade e criação, entre circulação e sentido, a arte brasileira se afirma como linguagem crítica e sensível, capaz de revelar as contradições da globalização ao mesmo tempo em que propõe novas formas de imaginar o coletivo. Assim, a partir de Miami, torna-se visível que a arte é mais do que recurso, imagem ou mercadoria: ela é o gesto pelo qual o mundo se pensa, se traduz e se reinventa.

E é nesse gesto — plural, híbrido e cosmopolita — que esta tese deposita sua última palavra: a de que a estética, ao atravessar fronteiras e temporalidades, permanece uma das formas mais potentes de compreender o humano em sua capacidade de criar, resistir e conviver.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGLEZ THE CITY GUY. Página pessoal no Flickr – Search of Beauty. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/searchofbeauty/>. Acesso em: 25 out. 2024.
- ALVES, André. *Cultura e desenvolvimento: interfaces e desafios contemporâneos*. São Paulo: Annablume, 2012.
- ALVES, Elder Patrick Maia. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EDUFAL, 2011.
- _____. *As indústrias da criatividade e a cultura popular sertanejo-nordestina*. Brasília: Ipea, 2012.
- ALVES, José Francisco (org.). *Experiências em arte pública: memória e atualidade*. Porto Alegre: Artfolio; Editora da Cidade, 2008.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- _____. *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2001.
- _____. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EDUFF, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARREIMATE ARTE. Hector Carybé (1911). Disponível em: <https://www.arrematearte.com.br/artistas/hector-carybe-1911>. Acesso em: 25 out. 2024.
- ARTS & CULTURE INSIDER. *The Arts & Culture Insider for Greater Miami & Miami Beach*. Miami: Greater Miami Convention & Visitors Bureau, 2023. Disponível em: https://issuu.com/miamiandmiamibeachguides.com/docs/04226-act-art_culture_guide_2023_web_edition. Acesso em: 26 fev. 2024.
- ARTBURST MIAMI. *Artburst Miami – site oficial*. Disponível em: <https://www.artburstmiami.com>. Acesso em: 25 out. 2024.

- AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BARBOSA, Livia. Sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin (org.). Cultura, consumo e identidade. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BAUDRILLARD, Jean. A sociedade de consumo. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. Liquid Life. Cambridge: Polity Press, 2005.
- _____. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. Modernidade líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. Ensaios sobre o conceito de cultura. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. A cultura no mundo líquido moderno. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BECKER, Howard S. Art Worlds. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte; São Paulo: UFMG; Imprensa Oficial, 2006.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BEYOND SQUARE FOOTAGE. Eduardo Kobra finishes a new mural for Wynwood Walls. Disponível em: <https://beyondsquarefootage.com>. Acesso em: 25 out. 2024.
- BHABHA, Homi K. The Location of Culture. London: Routledge, 1994.
- _____. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. La distinction: critique sociale du jugement. Paris: Minuit, 1984.
- _____. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. O amor pela arte. São Paulo: Edusp, 2003.

- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Plano Nacional de Cultura: PNC 2010–2020. Brasília: MinC, 2010.
- _____. Decreto nº 11.525/2023 – Política Nacional da Cultura Hip-Hop. Brasília, 2023.
- BREAKING WORLD. OsGemeos. Disponível em: <https://breakingworld.com.br/tag/os-gemeos/>. Acesso em: 25 out. 2024.
- BRITTO, Romero. The Art of Happiness. New York: Glitterati Incorporated, 2012.
- _____. Britto Central – canal oficial. Disponível em: <https://britto.com/>. Acesso em: 20 ago. 2024.
- CANCLINI, Néstor García. A produção simbólica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. Culturas híbridas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. Consumidores e cidadãos. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- _____. Leitores, espectadores e internautas. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Editora Unesp; Estação Liberdade, 2006.
- CITY-DATA.COM. Cities, Florida Bigger — Over 6000 residents. Disponível em: <http://www.city-data.com/>. Acesso em: 14 mar. 2022.
- CORIJN, Eric; VAN PRAET, Sabine. As capitais europeias da cultura... In: FORTUNA, Carlos (org.). Cidade, cultura e globalização. Oeiras: Celta, 1997. p. 131–152.
- CORREIO BRAZILIENSE. Bairros revitalizados atraem quem busca passeios não convencionais. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br>. Acesso em: 25 out. 2024.
- COUTO, Bruno. A reinvenção do espaço urbano... Brasília: UnB, 2019.
- DANTO, Arthur. O abuso da beleza. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- DICAS PRA MIAMI. O bairro da arte: Wynwood Wall em Miami. Disponível em: <https://dicaspramiami.com.br>. Acesso em: 25 out. 2024.

- ELIAS, Norbert. Mozart: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. Escritos & ensaios. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. Introdução à sociologia. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. O processo civilizador. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FAIRCHILD TROPICAL BOTANIC GARDEN. Site oficial. Disponível em: <https://www.fairchildgarden.org>. Acesso em: 25 out. 2024.
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de consumo e pós-modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- FERREIRA, Cláudia. O envolvimento cultural comunitário. In: FORTUNA, Carlos (org.). Conference: CES Summer School. Coimbra, 2013.
- FLORIDA POLITICS. Portal de notícias. Disponível em: <https://x.gd/L3zAS>. Acesso em: 10 jul. 2024.
- FLORIANO, Carlos. Construindo uma política de arte pública para Florianópolis. In: ALVES, José F. (org.). Experiências em arte pública. Porto Alegre: Artfolio, 2008.
- FORTUNA, Carlos. Cidade, cultura e pós-modernidade. Coimbra: Almedina, 2012.
- _____. Cidade, cultura e globalização. Oeiras: Celta, 2002.
- _____. Culturas urbanas e espaços públicos. Porto: Afrontamento, 2002.
- FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. A hermenêutica do sujeito. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.].
- G1. Ceramista Francisco Brennand morre no Recife. Disponível em: <https://g1.globo.com>. Acesso em: 25 out. 2024.
- GAGLIARDI, Pasquale. The Aesthetic Dimension of Organizational Life. Research in the Sociology of Organizations, v. 37, p. 311–330, 2012.
- _____. Symbols and Artifacts. Berlin: De Gruyter, 2020.
- GAGLIARDI, Rosa. Estética urbana e consumo visual. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GREATER MIAMI CONVENTION & VISITORS BUREAU. Miami and Beaches – site oficial. Disponível em: <https://www.miamiandbeaches.com>. Acesso em: 25 out. 2024.

- _____. Wynwood – guia de bairro. Disponível em: <https://www.miamiandbeaches.world/bairros/wynwood>. Acesso em: 25 out. 2024.
- GRAILS MIAMI. Site oficial. Disponível em: <https://www.grailsmiami.com>. Acesso em: 25 out. 2024.
- GROSSMAN, Ety. Gentrification process boosts development of Wynwood Arts District. University of Miami, 2016.
- HALL, Stuart. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage; Open University, 1997.
- _____. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____. A centralidade da cultura. In: _____. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HAN, Byung-Chul. A sociedade da transparência. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HANNERZ, Ulf. Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning. New York: Columbia University Press, 1992.
- _____. Fluxos, fronteiras, híbridos. Mana, v. 3, n. 1, 1997.
- HARVEY, David. A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.
- _____. A Brief History of Neoliberalism. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- _____. The New Imperialism. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- _____. O novo imperialismo. São Paulo: Loyola, 2004.
- _____. A produção capitalista do espaço. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. O enigma do capital e as crises do capitalismo. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- HOMES.COM. Upper East Side South – vídeo. Disponível em: <https://www.homes.com/local-guide/miami-fl/upper-east-side-south-neighborhood/video/wg1seycyrsp5c/>. Acesso em: 30 jun. 2024.

- HONNETH, Axel. Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Editora 34, 2003.
- IBGE. SIIC — Sistema de Informações e Indicadores Culturais. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em: 14 out. 2020.
- INSTAGRAM. Busca pela hashtag #artebaselmiami. Disponível em: <https://www.instagram.com/explore/tags/artebaselmiami/>. Acesso em: 25 out. 2024.
- INSTAGRAM. Busca pela hashtag #artebaselmiamibeach. Disponível em: <https://www.instagram.com/explore/tags/artebaselmiamibeach/>. Acesso em: 25 out. 2024.
- INSTAGRAM. Busca pela hashtag #kobramiami. Disponível em: <https://www.instagram.com/explore/tags/kobramiami/>. Acesso em: 25 out. 2024.
- JAMESON, Fredric. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.
- _____. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- KOBRA, Eduardo. Olhar a paz. São Paulo: Kobra Studio, 2018.
- KOBRA STREET ART. Perfil oficial @kobrastreetart. Disponível em: <https://www.instagram.com/kobrastreetart/>. Acesso em: 25 out. 2024.
- KUTTNER, Alexandra. Street Art and Urban Semiotics in São Paulo. Journal of Urban Culture, v. 3, n. 2, 2015.
- LASCH, Christopher. A cultura do narcisismo. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LANDRY, Charles. The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators. London: Earthscan, 2011.
- _____. A cidade criativa: um kit de ferramentas para inovadores urbanos. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011.
- LEFEBVRE, Henri. The Production of Space. Oxford: Blackwell, 1991.
- _____. O direito à cidade. São Paulo: Centauro, 1968.
- LEITE, Rogério Proença. Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas: Unicamp, 2010.
- _____. Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

- _____. O futuro incerto das cidades: entre a gentrificação e os contrausos do espaço urbano. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018.
- _____. Modos insubmissos de viver: Barcelona aos passos de Michel de Certeau. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 61, n. 2, p. 55–77, 2018.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Olhar, escutar, ler. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. O capitalismo artista: a sociedade estética na era da globalização. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- _____. O inumano. Campinas: Papirus, 1997.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MIAMI INTERNATIONAL AIRPORT. South Terminal – site oficial. Disponível em: https://www.miami-airport.com/Site%20Specific_South%20Terminal.asp. Acesso em: 25 out. 2024.
- MIAMI NEW TIMES. Carybé's murals arrive at MIA. 2008. Disponível em: <https://miaminewtimes.com/>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 8, p. 173–190, 2008.
- MILLER, Toby; YÚDICE, George. Cultural Policy. London: Sage, 2002. (e-book SAGE Knowledge, 2012).
- MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF THE AFRICAN DIASPORA (MoCAAD). Afro Latinx Heritage. Disponível em: <https://www.miamimocaad.org/post/afro-latinx-heritage-october-18-2022>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- NORDESTEWEB. Matéria publicada em 2009. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not07_0909/ne_not_20090803b.htm. Acesso em: 25 out. 2024.

NYE, Joseph S. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs, 2004.

_____. *Soft power: the origins and political progress of a concept*. Palgrave Communications, v. 3, n. 17008, 2017.

ONU NEWS. Mural da Paz: artista brasileiro Eduardo Kobra leva mensagem à sede das Nações Unidas. Nova York, 2020. Disponível em: <https://news.un.org/>. Acesso em: 12 jul. 2024.

ORTIZ, Renato. *Um outro território: ensaios sobre a mundialização*. São Paulo: Olho d'Água, 2000.

OXFORD ECONOMICS. *The Economic Impact of Arts and Culture in Miami-Dade County*. Miami, 2024. Disponível em: <https://oxfordeconomics.com/>. Acesso em: 20 out. 2023.

PALLAMIN, Vera Maria. *Arte urbana: cidade, estética e política*. São Paulo: Annablume, 2000.

PANDOLFO, Maria Luiza. *Os Gêmeos: tudo que é imagem se move*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PARIS, Zack. *Wynwood Miami Arts District: a short documentary* (vídeo, 4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rINP2fCMzI0>. Acesso em: 30 nov. 2024.

PARK, Robert E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

PEREIRA, José M. *Relatório de atividades culturais do Consulado do Brasil em Miami*. Miami, 2022.

PEREIRA, Renata. *Turismo e cultura: a arte brasileira como atração em Miami*. Recife: Editora MNO, 2021.

PETTINI, Ana Luz. *Arte pública contemporânea: experiências de Porto Alegre*. In: ALVES, José Francisco (org.). *Experiências em arte pública: memória e atualidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*. Paris: PUF, 1998.

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

_____. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London; New York: Continuum, 2004.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos*. Lisboa: Edições 70, 1984.

- RIZEK, Cibele S. Etnografias urbanas: cultura e cidade de dentro e de perto. *ReDObRa*, v. 12, p. 19–25, 2013.
- ROBERTSON, Roland. Glocalization: Time–Space and Homogeneity–Heterogeneity. In: FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott; ROBERTSON, Roland (orgs.). *Global Modernities*. London: Sage, 1995. p. 25–44.
- ROMERO BRITTO ART. Catálogo oficial de obras internacionais. Miami: Britto Central, 2022. Disponível em: <https://britto.com/>. Acesso em: 20 ago. 2024.
- SANCHEZ, Fernanda. *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. 2. ed. Chapecó: Argos, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2009.
- SASSEN, Saskia. As diferentes especializações das cidades globais. *Newspaper Essay South America*, dez. 2008.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- SILVA, Eduardo. *História da arte brasileira em Miami*. Curitiba: VWX, 2022.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 11–25.
- SODRÉ, Ana M.; WEBER, Livia. A arte urbana e seus efeitos nos processos de subjetivação. *Revista Subjetividades*, v. 17, n. 2, Fortaleza, 2017.
- STREET ART NEWS. Bicicleta Sem Freio murals around the world. Londres, 2019. Disponível em: <https://streetartnews.net/>. Acesso em: 10 ago. 2024.
- STUCK AT THE AIRPORT. Carybé murals find new home at Miami International Airport. Miami, 2007. Disponível em: <https://stuckattheairport.com/>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- SUNSET REVIEW OF COUNTY BOARDS – ART IN PUBLIC PLACES TRUST. Miami-Dade County Government Report. 2021. Disponível em: <https://miamidadearts.org/>. Acesso em: 15 out. 2023.
- TATE MODERN. Street Art Exhibition Archive. Londres, 2008. Disponível em: <https://tate.org.uk/>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- THE NEW YORK TIMES. Site oficial. Disponível em: <https://www.nytimes.com>. Acesso em: 25 out. 2024.

- THE TRAVELLER. Eduardo Kobra inaugura novo museu em Miami. Disponível em: <https://thetraveller.com.br/eduardo-kobra-inaugura-novo-museu-em-miami/>. Acesso em: abr. 2024.
- TO PENSANDO EM VIAJAR. Brasileiros no Wynwood. Disponível em: <https://www.topensandoemviajar.com/brasileiros-wynwood/>. Acesso em: 25 out. 2024.
- UNESCO. Universal Declaration on Cultural Diversity. Paris: UNESCO, 2001.
- _____. Creative Economy Report 2010. Paris: UNESCO, 2010.
- _____. Culture for Development Indicators: Global Report. Paris: UNESCO, 2014.
- _____. Culture: Urban Future – Global Report on Culture for Sustainable Urban Development. Paris: UNESCO, 2016.
- URBAN NATION MUSEUM FOR CONTEMPORARY ART. Artists – Bicicleta Sem Freio. Berlim, 2020. Disponível em: <https://urban-nation.com/>. Acesso em: 11 ago. 2024.
- VILLAS BÔAS, Glaucia. Sociologia da arte. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.
- VIZCAYA MUSEUM AND GARDENS. Site oficial. Disponível em: <https://www.vizcaya.org>. Acesso em: 25 out. 2024.
- WEPRESENT. The Quiet Walls of Alex Senna. Londres: WeTransfer Studios, 2019. Disponível em: <https://wepresent.wetransfer.com/>. Acesso em: 18 ago. 2024.
- WIDEWALLS. Interview: Bicicleta Sem Freio talk about their artistic journey. Zurique, 2021. Disponível em: <https://widewalls.ch/>. Acesso em: 9 ago. 2024.
- WORLD POPULATION REVIEW; FRED; CENSUS REPORTER; DATA USA. Demographic and economic data on Miami-Dade County. 2022–2024.
- WYNWOOD WALLS. Artist Profile: Bicicleta Sem Freio. Miami: Goldman Global Arts, 2023. Disponível em: <https://thewynwoodwalls.com/>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- _____. Artist Profile: Lelin Alves. Miami: Goldman Global Arts, 2022. Disponível em: <https://thewynwoodwalls.com/>. Acesso em: 22 jul. 2024.
- YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ZUKIN, Sharon. The Cultures of Cities. Oxford: Blackwell, 1995.

_____. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford:
Oxford University Press, 2010.

APÊNDICE A — BAIRROS DE MIAMI: ESTRUTURA URBANA, CULTURA E ARTE

A.1. Contextualização

Este apêndice reúne descrições detalhadas dos principais bairros de Miami, ampliando a análise sintetizada no **Quadro 1** do *Capítulo I – Miami, Oasis Multicultural*. O objetivo é oferecer um panorama mais aprofundado das especificidades urbanas, sociais e culturais de cada região, destacando como a arte se integra às dinâmicas locais.

As informações aqui reunidas resultam de levantamento documental e observação de campo, cruzando dados demográficos, econômicos e culturais. As figuras e valores de referência foram mantidos conforme as fontes originais, de modo a preservar o rigor informativo e a coerência imagética do texto.

A.2. Downtown Miami

Com uma localização central, **Downtown Miami** permite fácil acesso a diversas áreas da cidade e oferece uma grande variedade de restaurantes, bares e lojas. O perfil cosmopolita e corporativo de Downtown e de **Brickell** favorece a presença de museus e centros de artes performáticas voltados para públicos internacionais e de maior poder aquisitivo, o que contrasta com a arte mais acessível e comunitária encontrada em bairros como **Little Haiti** e **Little Havana**.

A centralidade de Downtown revela como o espaço urbano concentra não apenas negócios e turismo, mas também grandes instituições culturais que definem o circuito artístico oficial. É nesse ambiente institucionalizado que a arte tende a se vincular a narrativas globais de prestígio, diferentemente da arte urbana que se manifesta em bairros periféricos e contestatórios.

O aluguel médio para um apartamento de um quarto é de aproximadamente **US\$ 3.058** (FLEXAPART, 2024).

Figura 115 - Adrienne Arsht Center for the Performing Arts



Fonte: Greater Miami Convention & Visitors Bureau Foto: *Tony Tur*

A.3. Brickell

Conhecido como o **distrito financeiro de Miami**, Brickell é um bairro sofisticado com numerosos arranha-céus, condomínios de luxo e uma vibrante vida noturna.

Figura 116 - Brickell



Fonte: Greater Miami Convention & Visitors Bureau.

É um centro para jovens profissionais e expatriados, com muitos restaurantes, bares e lojas de alto padrão. Brickell traduz a fusão entre financeirização e cultura, em que o consumo da arte aparece como complemento da vida de luxo e dos arranha-céus corporativos. Essa dimensão sugere como a arte é incorporada ao estilo de vida dos executivos, funcionando como símbolo de status e cosmopolitismo.

Despesas de moradia (apartamento de um quarto): **US\$ 3.606** (FLEXAPART, 2024) — entre as mais altas da cidade.

A.4. Coral Gables

Apelidada de *The City Beautiful*, **Coral Gables** é conhecida por sua arquitetura no estilo Revival Mediterrâneo e paisagens exuberantes. A área oferece uma atmosfera tranquila e residencial, com atrações como o **Miracle Mile**, o **Fairchild Tropical Botanic Garden** e a **Venetian Pool**.

Figura 117 - Fairchild Tropical Botanic Garden



Fonte: Site oficial

O caráter planejado contrasta com a organicidade de bairros como Little Havana ou Wynwood, onde a arte urbana surge de forma espontânea. Em Coral Gables, a integração da arte se dá sobretudo em espaços institucionais e jardins culturais, refletindo uma apropriação mais elitizada da produção artística.

Aluguel médio de um apartamento de um quarto: **US\$ 2.600** (FLEXAPART, 2024).

A.5. Coconut Grove

Coconut Grove é o bairro mais antigo de Miami, famoso por seu ambiente tropical e boêmio. É ideal para quem busca uma vida mais descontraída, com acesso a parques como o **Barnacle Historic State Park** e o **Vizcaya Museum and Gardens**.

Figura 118 - Vizcaya Museum and Gardens



Fonte: Site oficial

O bairro articula uma tradição boêmia e artística que precede a explosão turística de outros bairros. Sua ambiência tropical e alternativa faz dele um espaço onde práticas culturais locais convivem com iniciativas de preservação histórica.

Aluguel médio: **US\$ 2.827** (FLEXAPART, 2024).

A.6. Wynwood

Wynwood é o bairro mais vibrante e artisticamente dinâmico de Miami, conhecido por seus murais coloridos e pela **Wynwood Walls**. Este bairro atrai jovens artistas, profissionais criativos e entusiastas da arte.

Figura 119 – Atmosfera dos restaurantes ao ar livre em Wynwood



Fonte: Site oficial do Grails Miami

Wynwood representa o caso mais emblemático da transformação da arte urbana em mercadoria turística. Seus murais e galerias independentes, inicialmente insurgentes, tornaram-se parte de um processo de gentrificação que elevou o valor imobiliário da região.

O aluguel médio de um apartamento de um quarto é de **US\$ 2.997** (REDFIN; FLEXAPART, 2024), o mais alto da cidade, possivelmente influenciado pela gentrificação.

A.7. Little Havana

Little Havana é o coração cultural da comunidade cubana de Miami, famoso por sua culinária, música latina e eventos culturais. A principal rua, **Calle Ocho**, é conhecida por suas festividades vibrantes, como o *Calle Ocho Festival*, e por marcos como o **Máximo Gómez Park**.

Figura 120- Calle Ocho em Havanna



Fonte: Site oficial do The New York Times

Neste bairro, a arte de rua é também ferramenta de resistência cultural, reafirmando tradições cubanas em meio às pressões de renovação urbana. O consumo da arte está profundamente ligado à vivência comunitária e ao turismo cultural, oferecendo uma experiência imersiva de cubanidade.

Aluguel médio: **US\$ 1.656** (REDFIN, 2024).

A.8. Little Haiti

Little Haiti é um bairro culturalmente rico, conhecido por seu vibrante cenário artístico e pelo **Little Haiti Cultural Complex**, espaço central na preservação da herança afro-caribenha.

Figure 121 - Little Haiti Cultural Complex



Fonte: Site oficial do Artburst Miami. Foto: Zyscovich Architects

A arte cumpre aqui papel político e de resistência, mantendo tradições vivas em meio à pressão imobiliária.

Aluguel médio: **US\$ 1.600** (REDFIN, 2024).

A.9. Midtown / Edgewater

Midtown Miami é uma área moderna e urbana, popular por suas galerias de arte, boutiques e restaurantes. O bairro abriga o **Margaret Pace Park**, que oferece vistas deslumbrantes da orla.

Figure 122 - Margaret Pace Park



Foto: Página pessoal no Flickr – Search of Beauty

A região reflete a integração entre arte e valorização imobiliária — a estética urbana e o design contemporâneo funcionam como instrumentos de distinção social (SANCHEZ, 2010).

Aluguel médio: **US\$ 2.975** (REDFIN, 2024).

A.10. Upper Eastside

Upper Eastside, ao longo da Baía de Biscayne, é conhecido por seus restaurantes, lojas boutique e galerias de arte. O bairro combina arquitetura histórica — Revival Mediterrâneo e Modernismo de Meio Século — com novos empreendimentos criativos.

Figure 123 - Upper Eastside



Fonte: Homes.com Vídeo: Upper Side.

O caráter costeiro e residencial, somado às boutiques e galerias, sugere uma apropriação da cultura voltada a públicos seletos, em que a arte se conecta mais ao estilo de vida e ao consumo sofisticado.

Aluguel médio: **US\$ 1.850** (REDFIN, 2024).

A.11. Considerações Finais

As descrições apresentadas evidenciam como cada bairro de Miami articula diferentes relações entre arte, economia e pertencimento cultural.

Enquanto **Wynwood** exemplifica a mercantilização global da arte e sua transformação em ativo turístico, **Little Havana** e **Little Haiti** preservam expressões comunitárias e identitárias.

Nos bairros centrais e elitizados, como **Brickell** e **Coral Gables**, a arte tende a se vincular ao consumo de luxo e ao branding urbano.

Essa cartografia cultural confirma a leitura de que **Miami é um mosaico simbólico** (FEATHERSTONE, 1997), no qual a diversidade se converte em capital estético e econômico, mas também em campo de disputas sobre visibilidade e autenticidade.

REFERÊNCIAS DO APÊNDICE A

- FEATHERSTONE, Mike. *O mundo como exposição e o mundo como espetáculo*. In: FORTUNA, Carlos (org.). *Cidade, cultura e globalização: ensaios de sociologia*. Oeiras: Celta Editora, 1997.
- FLEXAPART. *Miami Rent Report 2024*. Miami, 2024.
- GREATER MIAMI CONVENTION & VISITORS BUREAU. *Neighborhood Guides*. Miami, 2024.
- HOMES.COM. *Upper Eastside Miami Neighborhood Guide*. Miami, 2024.
- REDFIN. *Housing Data Reports*. Miami, 2024.
- SANCHEZ, Fernanda. *Políticas urbanas em tempos de globalização: novas estratégias de gestão e produção das cidades*. Rio de Janeiro: Revan, 2010.
- VIZCAYA MUSEUM AND GARDENS. *Institutional History*. Miami, 2024.
- FAIRCHILD TROPICAL BOTANIC GARDEN. *Visitor Information*. Coral Gables, 2024.
- NYTIMES.COM. *Exploring Calle Ocho and Little Havana*. New York Times Travel, 2023.
- ARTBURSTMIAMI.COM. *Little Haiti Cultural Complex*. Miami, 2023.
- GRAILSMIAMI.COM. *Wynwood District Restaurants*. Miami, 2024.

APÊNDICE B — INSTITUIÇÕES DE ARTE EM MIAMI

Este apêndice reúne as principais instituições, museus, galerias, feiras e espaços culturais citados no *Capítulo I – Miami, Oasis Multicultural*. As informações foram organizadas em ordem alfabética, em formato de ficha catalográfica, detalhando endereço, funcionamento, acesso e participação de artistas brasileiros.

Adrienne Arsht Center for the Performing Arts

Endereço: 1300 Biscayne Blvd, Miami, FL 33132.

Tipo: Complexo de artes cênicas.

Acesso: Gratuito, exceto durante eventos pagos.

Horário: Variável conforme programação.

Descrição: Espaço dedicado à ópera, teatro, música e dança. Possui esculturas e murais integrados à arquitetura, com obras de José Bedia, Cundo Bermudez e Robert Rahway Zakanitch.

Observações: Representa a fusão entre arte pública e espetáculo urbano, onde a estética se integra à função cultural do edifício.

Fonte: Adrienne Arsht Center, site institucional.

Aqua Art Miami

Endereço: 1530 Collins Ave, Miami Beach, FL 33139.

Tipo: Feira de arte contemporânea.

Acesso: Pago (US\$ 30).

Período: Durante a Miami Art Week (dezembro).

Descrição: Feira intimista que reúne artistas emergentes e consagrados, com ênfase em acessibilidade e diálogo direto entre público e artista.

Participação brasileira: Artistas de street art e pop art.

Fonte: Aqua Art Miami, 2024.

Art Basel Miami Beach

Endereço: Miami Beach Convention Center – 1901 Convention Center Dr, Miami Beach, FL 33139.

Tipo: Feira internacional de arte contemporânea.

Acesso: Pago (US\$ 75/dia; descontos para estudantes e residentes).

Período: Primeira quinzena de dezembro.

Participação brasileira: Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Ernesto Neto, Eduardo Kobra.

Descrição: Evento que legitima e internacionaliza a arte brasileira no circuito global, sendo um dos maiores polos do mercado de arte contemporânea do mundo.

Fonte: Art Basel Miami Beach, 2023.

Art Miami

Endereço: One Herald Plaza @ NE 14th Street, Miami, FL 33132.

Tipo: Feira de arte moderna e contemporânea.

Acesso: Pago (US\$ 55–65).

Período: Durante a Miami Art Week.

Descrição: Feira tradicional de arte moderna e contemporânea, com presença constante de galerias latino-americanas.

Fonte: Art Miami, 2024.

Bacardi Building

Endereço: 2100 Biscayne Blvd, Miami, FL 33137.

Tipo: Edifício corporativo com arte pública.

Acesso: Externo, gratuito, 24h.

Descrição: Fachada revestida com painel cerâmico de Francisco Brennand (1964), marco da arte brasileira em Miami.

Fonte: Centro Cultural Brasil-USA (CCBU), 2023.

Bayfront Park

Endereço: 301 Biscayne Blvd, Miami, FL 33132.

Tipo: Parque público e espaço de eventos culturais.

Acesso: Gratuito.

Horário: Diariamente, 7h–22h.

Descrição: Parque à beira da baía com esculturas públicas e eventos culturais regulares.

Fonte: City of Miami, Parks Department.

Casa Brasil Miami

Endereço: Local itinerante (geralmente em Wynwood ou Miami Beach, durante a Miami Art Week).

Tipo: Evento cultural e comercial.

Acesso: Gratuito.

Período: Anual, em dezembro.

Descrição: Plataforma de promoção da arte e cultura brasileiras, com apoio de empresas e instituições.

Fonte: Casa Brasil Miami, 2023.

Consulado-Geral do Brasil em Miami

Endereço: 3150 SW 38th Ave, Suite 100, Miami, FL 33146.

Tipo: Instituição diplomática e cultural.

Acesso: Gratuito.

Horário: Segunda a sexta, 9h–17h.

Descrição: Promove exposições de arte, eventos culturais e apoio a artistas brasileiros residentes na Flórida.

Fonte: Consulado-Geral do Brasil em Miami, 2023.

David Castillo Gallery

Endereço: 420 Lincoln Rd, Miami Beach, FL 33139.

Tipo: Galeria de arte contemporânea.

Acesso: Gratuito.

Horário: Terça a sábado, 10h–18h.

Descrição: Representa artistas contemporâneos emergentes e estabelecidos, com ênfase na diversidade cultural e de gênero.

Fonte: Art News, 2023.

Deering Estate

Endereço: 16701 SW 72nd Ave, Miami, FL 33157.

Tipo: Espaço histórico e ambiental.

Acesso: Pago (US\$ 15; US\$ 7 para crianças).

Horário: Diariamente, 10h–17h.

Descrição: Combina patrimônio natural e artístico, com exposições temporárias ao ar livre.

Fonte: Deering Estate, site oficial.

Fairchild Tropical Botanic Garden

Endereço: 10901 Old Cutler Rd, Coral Gables, FL 33156.

Tipo: Jardim botânico.

Acesso: Pago (US\$ 25; descontos disponíveis).

Horário: Diariamente, 10h–17h.

Descrição: Um dos maiores jardins botânicos dos EUA; recebe exposições de

esculturas e arte ambiental.

Participação brasileira: Exposição “Sculptures by Brazilian Artists”, com obras de Hugo França.

Fonte: Miami and Beaches, 2024.

HistoryMiami Museum

Endereço: 101 W Flagler St, Miami, FL 33130.

Tipo: Museu histórico.

Acesso: Pago (US\$ 10; descontos diversos).

Horário: Quinta a sábado, 10h–16h.

Descrição: Museu dedicado à história e diversidade cultural da cidade.

Fonte: HistoryMiami Museum, 2023.

Little Haiti Cultural Complex

Endereço: 212 NE 59th Terrace, Miami, FL 33137.

Tipo: Centro cultural comunitário.

Acesso: Gratuito.

Horário: Segunda a sexta, 10h–18h.

Descrição: Promove a arte e a cultura afro-caribenha, com intercâmbios com artistas brasileiros.

Fonte: City of Miami, 2023.

Miami Beach Botanical Garden

Endereço: 2000 Convention Center Dr, Miami Beach, FL 33139.

Tipo: Jardim botânico urbano.

Acesso: Gratuito (sugere-se doação).

Horário: Terça a domingo, 9h–17h.

Descrição: Jardim de esculturas e instalações artísticas ao ar livre.

Fonte: Miami Beach Botanical Garden, site oficial.

Miami Children's Museum

Endereço: 980 MacArthur Causeway, Miami, FL 33132.

Tipo: Museu infantil.

Acesso: Pago (US\$ 24; descontos para residentes).

Horário: Diariamente, 10h–18h.

Descrição: Museu interativo com escultura pública de Romero Britto.

Fonte: Park West Gallery, 2023.

Miami-Dade Public Library System

Endereço: 101 W Flagler St, Miami, FL 33130 (sede principal).

Tipo: Rede pública de bibliotecas.

Acesso: Gratuito.

Horário: Segunda a sábado, horários variados.

Descrição: Espaço híbrido de leitura e arte, com exposições permanentes e temporárias.

Fonte: Miami-Dade Libraries, 2023.

Museum of Contemporary Art (MOCA)

Endereço: 770 NE 125th St, North Miami, FL 33161.

Tipo: Museu de arte contemporânea.

Acesso: Pago (US\$ 10; gratuito para residentes locais).

Horário: Quarta a domingo, 10h–17h.

Descrição: Promove artistas emergentes e exhibe arte contemporânea internacional.

Fonte: MOCA North Miami, 2023.

Museum of Graffiti

Endereço: 276 NW 26th St, Miami, FL 33127.

Tipo: Museu dedicado ao grafite.

Acesso: Pago (US\$ 16; descontos para estudantes e residentes).

Horário: Diariamente, 11h–19h.

Descrição: Primeiro museu do mundo dedicado à história do grafite.

Participação brasileira: Nina Pandolfo – exposição *The Future is Female* (2020).

Fonte: Museum of Graffiti, 2023.

Pérez Art Museum Miami (PAMM)

Endereço: 1103 Biscayne Blvd, Miami, FL 33132.

Tipo: Museu de arte moderna e contemporânea.

Acesso: Pago (US\$ 16; descontos para residentes e estudantes).

Horário: Quarta a segunda, 11h–18h.

Descrição: Instituição de prestígio internacional com acervo de artistas latino-americanos e brasileiros.

Fonte: PAMM, 2023.

PortMiami

Endereço: 1015 N America Way, Miami, FL 33132.

Tipo: Terminal portuário com arte integrada.

Acesso: Gratuito (em áreas públicas).

Descrição: Obras em vitrais e murais em terminais de passageiros.

Fonte: PortMiami Authority, 2023.

Romero Britto Fine Art Gallery

Endereço: 818 Lincoln Rd, Miami Beach, FL 33139.

Tipo: Galeria de arte e loja do artista.

Acesso: Gratuito.

Horário: Diariamente, 10h–23h.

Descrição: Galeria do artista Romero Britto, ícone do pop art brasileiro.

Fonte: Dicas para Miami, 2023.

The Shops at Midtown Miami

Endereço: 3401 N Miami Ave, Miami, FL 33127.

Tipo: Centro comercial com arte pública.

Acesso: Gratuito.

Descrição: Três esculturas públicas de Romero Britto compõem o espaço urbano.

Fonte: AFP/Getty Images, 2023.

Vizcaya Museum and Gardens

Endereço: 3251 S Miami Ave, Miami, FL 33129.

Tipo: Museu e jardim histórico.

Acesso: Pago (US\$ 25; descontos diversos).

Horário: Quarta a segunda, 9h30–16h30.

Participação brasileira: Projeto “Lost Spaces and Stories of Vizcaya” (2017), com Ligia Bouton.

Fonte: Vizcaya Museum, 2023.

Wynwood Walls

Endereço: 2516 NW 2nd Ave, Miami, FL 33127.

Tipo: Galeria a céu aberto de arte urbana.

Acesso: Pago (US\$ 12; descontos para residentes e militares).

Horário: Diariamente, 10h–19h.

Participação brasileira: Eduardo Kobra, Os Gêmeos, Bicicleta Sem Freio, Leliv Alves.

Fonte: Wynwood Walls, 2023.

O levantamento mostra a robustez e a diversidade da infraestrutura cultural de Miami. A coexistência de espaços públicos, institucionais e mercadológicos cria uma paisagem cultural em constante transformação. Esses ambientes, de acesso gratuito ou pago, refletem a política estética da cidade e seu papel como plataforma de internacionalização das artes, incluindo a arte urbana brasileira.

APÊNDICE C — CARYBÉ

C.1 Biografia e trajetória artística

Nome completo: Héctor Julio Páride Bernabó

Nome artístico: Carybé

Nascimento: 7 de fevereiro de 1911 — Lanús, Argentina

Falecimento: 2 de outubro de 1997 — Salvador, Bahia, Brasil

Nacionalidade: Argentino naturalizado brasileiro (1957)

Héctor Julio Páride Bernabó, conhecido como Carybé, foi um dos artistas mais versáteis e expressivos da América Latina. Pintor, muralista, desenhista, ilustrador, ceramista, gravador e escultor, produziu mais de 5.000 obras ao longo de sete décadas de atuação.

Em 1925, iniciou-se nas artes no ateliê de cerâmica de seu irmão mais velho, em Buenos Aires. Nos anos 1940, realizou extensas viagens pela América do Sul — Uruguai, Paraguai, Brasil e Bolívia — que moldaram seu olhar continental. Em 1943, traduziu para o espanhol o clássico modernista *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e realizou sua primeira exposição individual em Buenos Aires.

Em 1944, visitou a Bahia pela primeira vez, encantando-se com a riqueza da religiosidade afro-brasileira. Em 1950, estabeleceu-se definitivamente em Salvador, tornando-se figura central do movimento de renovação das artes plásticas ao lado de Mario Cravo Júnior, Genaro de Carvalho e Jenner Augusto.

Naturalizado brasileiro em 1957, Carybé incorporou à sua arte elementos do candomblé, da capoeira e da vida popular baiana, representando o sincretismo e a força simbólica da cultura afro-brasileira. Publicou, em 1981, *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, um registro visual e etnográfico fundamental da religiosidade afro-brasileira.

C.2 Recepção crítica e perspectiva estética

Carybé foi reconhecido desde cedo como um artista de olhar humanista e continental.

Aderbal de Castro Matos sintetiza sua contribuição:

“Carybé foi o artista que olhou, observou, entendeu e curtiu a América Latina e todo o seu mistério. Foi o artista que respeitou suas origens e, no seu trabalho, deu dignidade especial aos negros, aos índios, às pessoas humildes, sejam quais fossem as situações em que os colocava, e nunca se desviou do seu caminho para ingressar em movimentos artísticos e pretensas vanguardas.” (MATOS, 2003, p. 395).

Essa leitura enfatiza a dimensão ética e social de sua arte.

Carybé recusou a filiação a escolas ou vanguardas formais, preferindo o diálogo com o cotidiano e com o corpo popular. Sua estética mistura realismo simbólico, narrativa mítica e observação antropológica — um traço que o insere entre os grandes cronistas visuais da cultura latino-americana.

C.3 Exposições e trajetória internacional

Argentina (1939–1950)

1939: Primeira exposição conjunta com Clement Moreau no Museu Municipal de Belas Artes, Buenos Aires.

1941: Ilustrou o primeiro calendário Esso, que financiou suas viagens pela América do Sul.

1945: Primeira exposição individual no Brasil, na sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil (Rio de Janeiro).

1949: Publicação de *Ajtuss*, livro escrito e ilustrado por ele.

Brasil (1950–1959)

1950: Mudança definitiva para Salvador, Bahia; aproximação com o candomblé e a capoeira.

1951: Exposição *Coleção Recôncavo*, premiada com Medalha de Ouro na 1ª Bienal Internacional de Livros e Artes Gráficas.

1952: Produção de 1.600 storyboards para o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto.

1955: 1º Prêmio Nacional de Desenho na 3ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

1959: Vence concurso internacional para painéis do terminal da American Airlines, em Nova York.

Estados Unidos e Caribe (1959–1960)

1960: Criação dos murais *Discovery and Settlement of the West* e *Rejoicing and Festivals of the Americas*, instalados no Aeroporto JFK (Nova York).

Quando o terminal foi demolido (2007), as obras foram restauradas e transferidas para o Aeroporto Internacional de Miami, onde estão em exibição permanente no Terminal Sul, área de desembarque internacional (3º andar).

Fontes: *Miami New Times* (2008); *Airport Improvement* (2009); *Stuck at the Airport* (2007).

América Latina (1958–1959)

Durante esse período, viajou por México, Guatemala, Panamá, Peru e Bolívia, produzindo retratos e estudos de campo que influenciaram sua iconografia posterior.

C.4 Obras e legado internacional

Título da obra	Ano	Local / Instituição	Cidade / País	Descrição temática
<i>Discovery and Settlement of the West</i>	1960	American Airlines / Aeroporto JFK (transferido para MIA)	Miami, EUA	Painel mural representando o encontro e a expansão das culturas americanas.
<i>Rejoicing and Festivals of the Americas</i>	1960	American Airlines / Aeroporto JFK (transferido para MIA)	Miami, EUA	Celebração visual das festas e tradições dos povos das Américas.
<i>Coleção Recôncavo</i>	1951	Museu de Arte Moderna da Bahia	Salvador, Brasil	Série de telas retratando a vida e os costumes do Recôncavo baiano.
<i>Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia</i>	1981	Fundação Cultural do Estado da Bahia	Salvador, Brasil	Série de 128 desenhos representando os orixás e rituais afro-brasileiros.

C.5 Interpretação e relevância cultural

A presença de Carybé em Miami ilustra o processo que Yúdice (2004) denomina de “instrumentalização institucional da arte”: a incorporação do patrimônio cultural ao discurso simbólico da cidade global.

Entretanto, sua recepção restrita entre os brasileiros residentes reforça a análise de Bourdieu (1989) sobre o desequilíbrio do capital cultural e confirma o diagnóstico de Hall (2003) sobre a fragmentação das identidades na diáspora.

Carybé foi, portanto, o primeiro elo dessa cadeia de internacionalização da arte brasileira — um artista das Américas cuja obra fala de pertencimento, trânsito e convivência entre culturas.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MATOS, Aderbal de Castro. *Carybé e a iconografia das Américas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MIAMI NEW TIMES. *Carybé's murals arrive at MIA*. Miami, 2008.
- AIRPORT IMPROVEMENT. *Restoring Carybé's masterpieces*. Miami, 2009.
- STUCK AT THE AIRPORT. *Carybé murals find new home at Miami International Airport*. Miami, 2007.
- YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

APÊNDICE D — FRANCISCO BRENNAND

D.1 Biografia e trajetória artística

Nome completo: Francisco de Paula de Almeida Brennand

Nome artístico: Brennand

Nascimento: Recife, Pernambuco, 11 de junho de 1927

Falecimento: Recife, 19 de dezembro de 2019

Francisco Brennand foi escultor, ceramista e pintor, considerado um dos grandes nomes da arte modernista brasileira. Proveniente de uma família ligada à indústria cerâmica, iniciou sua formação artística na Cerâmica São João, fundada por seu pai. Teve como mentor Abelardo da Hora e conviveu com Ariano Suassuna, com quem compartilhou o ideal de valorização da cultura nordestina.

Em 1948, viajou à Europa, onde entrou em contato com a obra de Antoni Gaudí e com o experimentalismo das cerâmicas de Pablo Picasso — experiências que transformaram sua percepção sobre o papel da cerâmica na arte.

Em 1971, fundou a Oficina Brennand, um complexo arquitetônico-museológico que abriga mais de duas mil obras, entre esculturas, murais e painéis cerâmicos.

D.2 Recepção crítica e depoimentos históricos

As primeiras críticas sobre a obra de Francisco Brennand surgem nos anos 1960, quando o artista apresenta sua exposição de placas cerâmicas no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em *O universo de Francisco Brennand* (BUENO, 2011), são reproduzidos trechos fundamentais dessa recepção:

“O que é efêmero na natureza, a arte de Brennand torna perene na rija transposição do acústico para o sólido, do verso para a cerâmica, da écloga para as placas, como o epitáfio que prolonga a vida.” — José Geraldo Vieira, *Folha da Manhã*, São Paulo, 1960.

“Depois de meio século de trabalho de cerâmica no Brasil, à margem da indústria do objeto de uso caseiro, é a de Francisco Brennand a primeira produção efetivamente artística que se pode observar. Do oleiro, da louça de uso, chegamos à cerâmica de arte. O respeito à matéria, em sua contingência participante do fogo, à sóbria estilização já personalizada, marcam em Brennand um regulador singularíssimo.” — Geraldo Ferraz, *O Estado de São Paulo*, 1960.

Essas apreciações traduzem o impacto pioneiro do artista, que deslocou a cerâmica do campo utilitário para o território da arte maior — um gesto que redefiniu os limites entre técnica e criação.

D.3 Obras e projetos monumentais

D.3.1 Painel Bacardi (Miami, EUA, 1963)

Painel cerâmico de 656 m², composto por 28.234 azulejos, instalado na sede da Bacardi Imports em Miami.

Encomendado pela corporação cubana, o mural apresenta desenhos geométricos e florais em azul e branco sobre fundo branco, integrando-se à arquitetura do edifício projetado por Enrique Gutiérrez.

A crítica o reconhece como um dos marcos do modernismo latino-americano na Flórida.

“Neste mesmo ano (1962), para a nova sede em Miami da indústria de bebidas Bacardi Export, Brennand inicia o projeto de seu maior mural, que será terminado em 1963. São 656 m² de área utilizando 28.234 azulejos. O tema é um desenho floral em tons de azul sobre fundo branco, cobrindo as laterais do edifício.” — BUENO, Maria do Carmo. *O universo de Francisco Brennand*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2011, p. 286.

D.4 Obras internacionais selecionadas (1960–2005)

Título da obra	Ano	Local / Instituição	Cidade / País	Descrição temática
<i>Painel Bacardi</i>	1963	Bacardi Imports Headquarters	Miami, EUA	Painel cerâmico abstrato em azul e branco; integração arte-arquitetura corporativa.
<i>La Portada de la Cultura y la Ciencia</i>	1981	Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)	Cidade do México, México	Portal monumental unindo símbolos de cultura e ciência.
<i>Mural Cerâmico da Embaixada do Brasil</i>	1986	Embaixada do Brasil	Washington, EUA	Painel cerâmico com motivos tropicais e abstratos; arte diplomática.
<i>O Grande Telhado</i>	1994	Château de Vascoeuil	Normandia, França	Instalação de 38 peças cerâmicas integradas ao edifício histórico.
<i>Portas de Jerusalém</i>	1995	Jerusalem Foundation	Jerusalém, Israel	Esculturas cerâmicas inspiradas nas portas da cidade antiga; símbolo da paz.
<i>Totem</i>	1997	Parque de Esculturas	Marselha, França	Escultura monumental com motivos indígenas e natureza.

Título da obra	Ano	Local / Instituição	Cidade / País	Descrição temática
<i>Esculturas</i>	2000	Espace Pierre Cardin	Paris, França	Série cerâmica com variações sobre o corpo e o sagrado.
<i>Paz sem Fronteiras</i>	2005	Praça das Nações / ONU	Genebra, Suíça	Escultura monumental simbolizando fraternidade entre povos.

Fonte: Oficina Francisco Brennand (Catálogo de Obras Internacionais, 2020); BUENO, 2011.

D.5 Reconhecimento e legado

Prêmio Melhor Escultor Brasileiro (Associação Paulista de Críticos de Arte, 1980).

Menção honrosa na Bienal Internacional de São Paulo (1961).

Membro da Academia Pernambucana de Letras e Artes.

Obras em acervos do MAM-SP, MNBA-RJ, ONU (Genebra) e Embaixada do Brasil em Washington.

“Brennand produziu uma obra total — arquitetônica, escultórica e simbólica. Seu barro fala da permanência do homem e da terra.” — BUENO, 2011, p. 291.

Referências

BRENNAND, Francisco. *Entrevista a Vermelho*. Recife: Vermelho Digital, 2014.

_____. *Entrevista a Diário de Pernambuco*. Recife: Diário de Pernambuco, 2011.

BUENO, Maria do Carmo. *O universo de Francisco Brennand*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2011.

SESC SÃO PAULO. *Exposição Francisco Brennand: Mestre dos Sonhos*. São Paulo: SESC Pompeia, 2018.

OFICINA FRANCISCO BRENNAND. *Catálogo de obras internacionais*. Recife: Fundação Cultural Francisco Brennand, 2020.

APÊNDICE E — ROMERO BRITTO

E.1 Biografia e trajetória artística

Nome completo: Romero Britto

Nome artístico: Romero Britto

Nascimento: 6 de outubro de 1963 — Recife, Pernambuco, Brasil

Residência: Miami, Flórida, EUA

Romero Britto é reconhecido mundialmente como um dos grandes nomes da pop art contemporânea. Sua trajetória, marcada por determinação e empreendedorismo, traduz o ideal da arte como linguagem universal e como produto global de felicidade.

De origem modesta, Britto começou a pintar ainda criança, improvisando tintas com materiais domésticos. Aos 14 anos, realizou sua primeira exposição em Brasília, vendendo uma obra para a Organização dos Estados Americanos — o primeiro sinal de uma vocação que o levaria, anos depois, ao cenário internacional.

Abandonou o curso de Direito na Universidade Católica de Pernambuco e, nos anos 1980, emigrou para os Estados Unidos, onde enfrentou uma fase de sobrevivência trabalhando em diferentes ofícios antes de estabelecer-se como artista.

Em 1990, foi convidado pela Absolut Vodka para integrar a icônica série *Absolut Art*. A campanha projetou sua imagem globalmente, levando seu estilo para revistas, galerias e colecionadores em mais de 60 países.

Desde então, Britto desenvolveu uma marca estética inconfundível: cores intensas, contornos marcados, formas infantis e otimismo radical. Suas obras misturam cubismo sintético, grafismo publicitário e linguagem pop, com forte apelo emocional.

Em 2005, foi nomeado embaixador das artes do Estado da Flórida pelo então governador Jeb Bush; em 2010, atuou como artista oficial da Copa do Mundo da FIFA (África do Sul); e em 2016, como embaixador dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro.

Atualmente, com sede no ateliê Britto Central — um espaço de 3.000 m² em Wynwood, Miami —, o artista coordena uma rede global de produção e licenciamento.

Seu trabalho está presente em museus, praças, aeroportos, coleções privadas e campanhas de grandes marcas, como Pepsi, Disney e Cirque du Soleil.

E.2 Declarações e falas diretas

Britto constrói, em suas entrevistas, uma narrativa coerente de fé no poder da arte como instrumento de transformação positiva. As falas abaixo, colhidas em fontes verificáveis, revelam a base ideológica de sua estética — a crença na alegria como valor civilizatório e na arte como linguagem acessível.

“Meu trabalho poderia estar disponível para um pequeno grupo de pessoas, mas eu quero criar imagens de esperança e felicidade para que as pessoas possam se inspirar.” — Romero Britto, Canal oficial no YouTube, 2021.

“A arte é importante demais para não ser compartilhada.” — Entrevista à CNN, Fórum Econômico Mundial de Davos, 2016.

“Tudo o que eu faço é sobre felicidade. As pessoas precisam de alegria; eu só tento oferecê-la.” — *Miami Herald*, 2014.

“Ser artista é também ser empreendedor — alguém que inventa um espaço onde não havia lugar.” — *Forbes Brasil*, 2019.

Essas declarações ajudam a compreender sua autodefinição como artista global: um criador que transforma a positividade em estética e a estética em estratégia.

Mais do que pintar, Britto fabrica um sistema simbólico de felicidade que o conecta ao imaginário midiático e à economia criativa contemporânea.

E.3 Obras e exposições internacionais

Obra / Projeto	Ano	Local / Instituição	Cidade / País	Descrição temática
<i>Welcome</i>	1990	Aeroporto Internacional de Miami	Miami, EUA	Escultura colorida de grandes dimensões que dá boas-vindas aos visitantes da cidade.
<i>The Big Apple</i>	2000	Espaço público	Nova York, EUA	Escultura monumental que celebra a cidade de Nova York.
<i>Viva la Vida</i>	2001	Exposição	Paris, França	Série de pinturas e esculturas que exaltam a alegria de viver.
<i>Beach Ball</i>	2005	Hyde Park	Londres, Reino Unido	Instalação em forma de bola de praia gigante; celebra o lazer e a energia do verão.
<i>Rhythm of Brazil</i>	2006	Exposição	São Paulo, Brasil	Série que traduz o ritmo e a diversidade da cultura brasileira.
<i>Blue Dog Meets Britto</i>	2009	Colaboração com George Rodrigue	Nova Orleans, EUA	Integração entre o estilo pop de Britto e o icônico “Blue Dog” de Rodrigue.
<i>The Britto Garden</i>	2010	Beverly Hills Hotel	Los Angeles, EUA	Instalação permanente com esculturas e murais de estética tropical.
<i>Ode to Happiness</i>	2012	Galeria de Arte Contemporânea	Tóquio, Japão	Exposição que aborda a felicidade como estado universal.
<i>Happy Art</i>	2014	Galeria Moderna	Estocolmo, Suécia	Mostra de pinturas e esculturas centradas no amor e na alegria.
<i>The Journey</i>	2016	Aeroporto de Heathrow	Londres, Reino Unido	Série de esculturas sobre o ato de viajar e o encontro entre culturas.
<i>Love Blossoms</i>	2018	Shopping Dubai Mall	Dubai, EAU	Escultura monumental simbolizando o florescimento do amor.
<i>Peace is Here</i>	2019	Galerias e espaços públicos	Seul, Coreia do Sul	Exposição que promove a paz e o diálogo intercultural.

Obra / Projeto	Ano	Local / Instituição	Cidade / País	Descrição temática
<i>Colors of the World</i>	2020	E s p a ç o s públicos	Lisboa, Portugal	Murais que celebram a diversidade cultural.
<i>Hope for Tomorrow</i>	2021	Darling Harbour	S y d n e y , Austrália	Instalação que simboliza esperança e otimismo após a pandemia.

Britto mantém atualmente mais de 60 obras públicas instaladas em 20 países, incluindo Brasil, EUA, França, Reino Unido, Emirados Árabes, Japão, Portugal e Coreia do Sul.

Sua produção também se expande por meio de licenciamento em objetos, brinquedos, roupas e colecionáveis — consolidando um modelo de circulação simbólica em escala industrial.

E.4 Interpretação crítica e legado

Romero Britto ocupa um lugar singular na cultura visual contemporânea.

Seus críticos o veem como símbolo da “mercantilização da arte”, mas seu alcance e reconhecimento global demonstram a vitalidade de uma estética que responde aos modos atuais de percepção.

Em Britto, o gesto pictórico se transforma em ícone, e o ícone em produto — uma conversão que reflete a passagem da aura benjaminiana à lógica da visibilidade midiática.

Suas esculturas e murais, ao mesmo tempo arte e publicidade, constituem uma forma de “urbanismo emocional” (ZUKIN, 1995), onde o colorido se converte em linguagem de hospitalidade e consumo.

Como descreve Yúdice (2004), a cultura se torna “conveniente” quando atende às economias simbólicas do turismo, das marcas e das cidades criativas — papel que Britto cumpre com precisão estratégica.

No contexto da arte brasileira em Miami, ele representa o ponto de inflexão entre o artista criador e o artista-empresa: uma trajetória que transita da vocação estética à gestão de um império visual.

Seu discurso de felicidade e sua estética solar consolidam a figura do “pop tropical”, expressão de uma latinidade otimista e exportável, convertida em linguagem global.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITTO, Romero. *Entrevista e canal oficial no YouTube*. Miami: Britto Central, 2021.

CNN. *Interview with Romero Britto at Davos Economic Forum 2016*. Genebra: CNN International, 2016.

FORBES BRASIL. *Romero Britto: o artista que fez da felicidade um negócio global*. São Paulo: Forbes, 2019.

MIAMI HERALD. *Romero Britto talks about color, joy and business*. Miami, 2014.

ROMERO BRITTO ART. *Catálogo oficial de obras internacionais*. Miami: Britto Central, 2022.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZUKIN, Sharon. *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell, 1995.

APÊNDICE F — EDUARDO KOBRA

F.1 Biografia e trajetória

Nome completo: Eduardo Kobra

Nascimento: 1º de janeiro de 1976 — São Paulo, Brasil

Residência atual: São Paulo e Miami

Eduardo Kobra é um dos artistas brasileiros mais reconhecidos no cenário internacional contemporâneo. Autodidata, iniciou sua trajetória na década de 1980, nas ruas de São Paulo, como integrante de coletivos de grafite, e consolidou um estilo inconfundível que mescla realismo fotográfico e geometria cromática.

Com traços inspirados no muralismo latino-americano e na estética da pop art, Kobra utiliza a cidade como tela e a história como tema. Seu trabalho combina memória, crítica social e ativismo visual, transformando fachadas em espaços de reflexão pública.

A partir de 2011, sua carreira ganhou projeção mundial, e Kobra passou a pintar em cinco continentes, tornando-se presença constante em eventos e exposições internacionais, como a *Art Basel Miami Beach*, o *Festival Mural Internacional de Montreal* e o *Meeting of Styles*.

Reconhecido por murais de grande escala e precisão técnica, Kobra desenvolveu um método singular de projeção e mapeamento das fachadas, aliado à composição de cores que se tornou sua marca registrada: a combinação de triângulos e faixas em múltiplos tons.

Entre seus principais marcos estão:

O painel *Etnias — Todos Somos Um*, criado para os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro (2016), reconhecido pelo *Guinness World Records* como o maior mural do mundo.

O mural *Olhares da Paz*, instalado em 2020 na sede da ONU, em Nova York, que o consagrou como o único artista convidado oficialmente a realizar um painel mural na instituição.

A obra *Ayrton Senna — O Vento dos Sonhos*, encomendada em 2024 pelo Autódromo de Miami, marco institucional de sua trajetória nos Estados Unidos, acompanhada por uma exposição temática sobre o piloto brasileiro.

A presença no *Museu Hampton House*, em Miami, que simboliza sua passagem da arte de rua ao circuito museal, conectando públicos distintos — da rua às instituições — e reafirmando o papel social da arte urbana.

F.2 Declarações e falas diretas

Kobra é um artista de fala acessível e convicções firmes. Em suas entrevistas, reforça o compromisso ético da arte pública e a crença na cor como linguagem universal de transformação. As declarações abaixo foram selecionadas de fontes verificadas (*BBC*, *Galileu*, *G1*, *ONU News* e redes oficiais do artista):

“A arte deve despertar consciência. Se não servir para isso, não faz sentido ocupar o espaço público.”

— *Revista Galileu*, 2019.

“Me interessa a memória das pessoas. Cada mural é uma tentativa de preservar algo que o tempo ou o mercado tentam apagar.”

— *BBC Brasil*, 2020.

“O rosto é o ponto onde todas as diferenças se encontram. Quando pinto pessoas, não é sobre elas — é sobre todos nós.”

— *G1*, 2021.

“A paz é a cor mais importante que eu conheço. É por ela que eu pinto.”

— *ONU News*, Nova York, 2020.

“Comecei na rua porque era o espaço possível. Hoje, pinto nos lugares que antes eu só observava de fora — mas continuo levando comigo a alma das ruas.”

— *Eduardo Kobra*, @eduardokobra, 2023.

Essas falas revelam uma coerência entre prática e discurso: Kobra entende a arte como educação visual e ação cidadã, uma forma de inscrever valores humanistas na paisagem urbana global.

F.3 Principais murais internacionais

A seguir, um panorama cronológico dos murais mais significativos de Kobra no exterior, com ênfase nos temas e locais:

Ano	Título / Tema	Local	Cidade / País	Descrição temática
2015	<i>Bob Dylan – The Times They Are a-Changin’</i>	Centro de Minneapolis	Minneapolis, EUA	Retrato monumental de Bob Dylan em três fases da vida; ícone da música e da liberdade.
2015	<i>Neil Armstrong</i>	Downtown Cincinnati	Cincinnati, EUA	Homenagem ao primeiro homem na Lua, unindo ciência e imaginação.
2015	<i>Ziggy Stardust (David Bowie)</i>	Jersey City	EUA	Retrato em 18 andares de Bowie; fusão de cor e identidade.
2015	<i>Hamlet</i>	Palm Beach Dramaworks	Palm Beach, EUA	Interpretação colorida do drama shakespeariano.
2015	<i>Stop Wars</i>	Wynwood District	Miami, EUA	Releitura do slogan “Stop Wars”, com Yoda em apelo pela paz.
2016	<i>Muddy Waters</i>	South Loop	Chicago, EUA	Tributo ao blues e à herança afro-americana.
2016	<i>Anne Frank</i>	Centro histórico	Amsterdã, Holanda	Homenagem à jovem símbolo da resistência e da esperança.
2016	<i>Cristo Redentor</i>	Shibuya	Tóquio, Japão	Símbolo de conexão entre o Brasil e o Japão nas Olimpíadas.
2016	<i>Etnias – Todos Somos Um</i>	Boulevard Olímpico	Rio de Janeiro, Brasil	Representa cinco rostos indígenas; união e diversidade dos povos.
2017	<i>Família Monet</i>	Boulogne-sur-Mer	França	Representação da família de Monet; diálogo entre clássico e urbano.
2017	<i>Davi</i>	Pedreiras de Carrara	Itália	Homenagem a Michelangelo; arte no mármore original.
2017	<i>O Beduíno</i>	Dubai Design District	Emirados Árabes	Reflexão sobre ambiente e cultura do deserto.

Ano	Título / Tema	Local	Cidade / País	Descrição temática
2017	<i>MariArte</i>	San Miguel de Allende	México	Exaltação da arte popular mexicana e da tradição muralista.
2017	<i>Fight for Street Art</i>	Brooklyn	Nova York, EUA	Reinterpretação de Warhol e Basquiat; crítica à mercantilização da arte.
2017	<i>Alfred Nobel</i>	Boras	Suécia	Retrato do criador do Prêmio Nobel; ciência e humanidade.
2018	<i>Ellis Island</i>	Battery Park	Nova York, EUA	Celebra a imigração e a diversidade americana.
2018	<i>Tolerância</i>	Manhattan	Nova York, EUA	Mural sobre convivência e inclusão cultural.
2018	<i>Novo mural sem título</i>	Papeete	Taiti	Celebra a cultura polinésia e o vínculo com a natureza.
2020	<i>Olhares da Paz</i>	Sede da ONU	Nova York, EUA	Painel institucional; mensagem global de paz e empatia.
2024	<i>Ayrton Senna — O Vento dos Sonhos</i>	Autódromo Internacional de Miami	Miami, EUA	Homenagem institucional ao piloto brasileiro, unindo velocidade e emoção.

Além dessas obras, Kobra mantém murais em mais de 30 cidades norte-americanas e em 20 países, consolidando uma presença internacional comparável à dos principais muralistas do século XXI.

F.4 Interpretação e legado

O percurso de Kobra representa a transição da arte de rua marginalizada para a arte mural institucionalizada e global.

Ao mesmo tempo em que seu trabalho é absorvido por instituições — como a ONU e o Hampton House —, ele conserva o impulso ético da rua: o desejo de tornar visível o que o cotidiano silencia.

Sua poética é marcada por três eixos:

Memória — resgate de personagens e fatos históricos.

Consciência social — denúncia de desigualdades e valorização da diversidade.

Cromatismo simbólico — cor como linguagem da esperança.

Entre o gesto político e a consagração midiática, Kobra encarna a contradição da arte global contemporânea: ser simultaneamente resistência e espetáculo.

Como descrevem Zukin (1995) e Yúdice (2004), essa é a condição da cultura no capitalismo simbólico — um espaço em que visibilidade e mercadoria se confundem, e onde o artista é, ao mesmo tempo, criador e marca.

Referências

BBC BRASIL. *Eduardo Kobra: o brasileiro que espalha murais pelo mundo*. Londres, 2020.

GALILEU. *Eduardo Kobra: o muralista que pinta a memória das cidades*. São Paulo: Editora Globo, 2019.

G1. *Eduardo Kobra fala sobre arte e cidadania*. São Paulo: Globo.com, 2021.

KOBRA, Eduardo. *Postagens e depoimentos oficiais em redes sociais*. São Paulo: @eduardokobra, 2023-2024.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 1968.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ONU NEWS. *Mural da Paz: artista brasileiro Eduardo Kobra leva mensagem à sede das Nações Unidas em Nova York*. Nova York, 2020.

VIVA DECORA; GUIA VIAJAR MELHOR; DIÁRIO DO TURISMO. *Catálogo de murais internacionais de Eduardo Kobra*. São Paulo, 2023.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZUKIN, Sharon. *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell, 1995.

APÊNDICE G — OSGEMEOS

G.1 Biografia e trajetória

Nome completo: Otávio e Gustavo Pandolfo

Ano de nascimento: 1974

Local de nascimento: São Paulo, Brasil

Área de atuação: Pintura mural, grafite, escultura, instalação e design

Os irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, conhecidos artisticamente como OsGemeos, cresceram no bairro do Cambuci, em São Paulo, e desde os anos 1980 vêm construindo uma das trajetórias mais consistentes e reconhecidas da arte urbana mundial.

Influenciados pela cultura hip-hop e pela efervescência do grafite paulistano, os artistas desenvolveram um vocabulário visual próprio, povoado por personagens amarelos de corpos alongados, frequentemente inseridos em cenários oníricos e surreais.

A dupla iniciou suas intervenções nas ruas ainda na adolescência, utilizando o muro como suporte e a cidade como interlocutora. Seu trabalho logo se destacou pela combinação entre realismo fantástico, lirismo narrativo e crítica social.

Nos anos 1990, foram influenciados por artistas como Barry McGee (Twist) e Keith Haring, mas sempre mantiveram uma estética própria, enraizada na experiência urbana brasileira.

Com o tempo, transformaram o grafite marginal em arte legitimada por museus e instituições, participando de mostras em mais de 70 países e consolidando uma carreira internacional que une arte popular, identidade cultural e projeção global.

Suas obras figuram hoje em coleções públicas e privadas de instituições como a Tate Modern (Londres), Lehmann Maupin Gallery (Nova York), Museu Coleção Berardo (Lisboa) e Museu de Arte Contemporânea de Lyon.

A dupla também colaborou com marcas como Louis Vuitton e Hennessy, e foi convidada para criar instalações monumentais em eventos internacionais, como os Jogos Olímpicos de Atenas (2004) e a Vancouver Biennale (2014).

Em Miami, suas intervenções integram o acervo permanente do Wynwood Walls, tornando-se ícones do distrito artístico e símbolos da presença brasileira na economia simbólica global.

G.2 Declarações e falas diretas

A seguir, estão reunidas algumas falas diretas verificadas de OsGemeos, em entrevistas e publicações oficiais, que expressam suas concepções de arte, cidade e coletividade:

“O grafite é a voz da cidade. Quando pintamos, queremos dividir o bem, a positividade.”

— *Entrevista Domestika Brasil, 2021.*

“O importante é manter o sonho vivo. Nossa arte vem desse sonho coletivo que todos carregamos e que o mundo, às vezes, tenta apagar.”

— *The Guardian, Londres, 2016.*

“As pessoas perguntam por que os personagens são amarelos. O amarelo é a cor da alma — é o que está dentro de cada um de nós.”

— *Tate Modern Archive, 2008.*

“Quando pintamos, queremos conversar com a cidade. A arte está viva quando alguém para, olha, sorri, ou se reconhece.”

— *Street Art News, 2018.*

“Nosso trabalho fala do Brasil, mas também fala do mundo. Cada muro é uma história — um convite a sonhar.”

— *Lehmann Maupin Gallery Press Release, Nova York, 2016.*

Essas declarações revelam a coerência ética e poética da dupla: o compromisso com o reencantamento do espaço urbano e a defesa da arte como instrumento de convivência, diálogo e imaginação pública.

G.3 Obras e murais internacionais:

Ano	Título / Obra	Local / País	Descrição / Observação
2003	<i>Luggage Store Gallery</i>	São Francisco, EUA	Primeira exposição solo nos EUA; mural de 130 pés no projeto <i>Dreamland Artist Club</i> .
2004	<i>Jogos Olímpicos de Atenas</i>	Atenas, Grécia	Painéis temporários que integraram o programa cultural da Olimpíada.
2008	<i>Street Art Exhibition – Tate Modern</i>	Londres, Reino Unido	Participação na primeira mostra institucional de arte de rua da Tate; intervenção na fachada.
2010	<i>Crono Festival</i>	Lisboa, Portugal	Série de murais monumentais integrando arte urbana e arquitetura histórica.
2010	<i>Nos Braços de um Anjo</i>	Galleria Patricia Armocida, Milão, Itália	Exposição de pinturas, esculturas e instalações.
2011	<i>Museu Berardo Collection</i>	Lisboa, Portugal	Exposição “Pra Quem Mora Lá, o Céu é Lá”; introdução ao circuito museal europeu.
2012	<i>The Giant of Boston</i>	Boston, EUA	Mural icônico de 21 metros; destaque da exposição no ICA Boston.
2013	<i>Warfield Theatre</i>	San Francisco, EUA	Parceria com Mark Bode; mural de grande formato.
2013	<i>Collaboration with Banksy</i>	Londres, Reino Unido	Obra conjunta com Banksy em Chelsea; fusão de estilos e técnicas.
2014	<i>Giants</i>	Vancouver, Canadá	Seis silos industriais transformados em personagens de 23 metros; Bienal de Vancouver.
2015	<i>Vulica Brasil Festival</i>	Minsk, Bielorrússia	Integração de elementos brasileiros e locais; diplomacia cultural.
2016	<i>Efêmero</i>	Pirelli HangarBicocca, Milão, Itália	Trem desativado convertido em instalação cromática.
2016	<i>Silence of the Music</i>	Lehmann Maupin Gallery, Nova York, EUA	Exposição solo multimídia; diálogo entre música, pintura e escultura.
2018	<i>Street Art Now</i>	Paris, França	Exposição coletiva com Shepard Fairey e JR.
2019	<i>Giants of Lisbon</i>	Lisboa, Portugal	Intervenções monumentais próximas ao Tejo.
2023	<i>Wynwood Walls</i>	Miami, EUA	Mural permanente e ícone do distrito artístico.

G.4 Interpretação e presença internacional

OsGemeos consolidaram uma das carreiras mais emblemáticas da arte urbana contemporânea. Sua presença constante em instituições e cidades de prestígio revela o movimento descrito por Pierre Bourdieu (2006): o trânsito entre os polos de consagração e legitimação simbólica do campo artístico global.

Ao mesmo tempo, sua estética híbrida e afetiva mantém viva a dimensão popular da arte — o “reencantamento do urbano” na leitura de Henri Lefebvre (1968).

As figuras amarelas funcionam como mediadoras culturais, permitindo que o espectador estrangeiro acesse o universo brasileiro sem a mediação exótica do folclore.

Em Wynwood, a permanência prolongada de seus murais confirma a distribuição desigual do capital simbólico (Bourdieu), mas também reafirma o poder do imaginário como resistência ao desgaste mercantil.

Assim, OsGemeos permanecem como intérpretes do mundo contemporâneo — artistas que transformam a experiência urbana em poesia visual e o muro em manifesto coletivo.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1990.

DOMESTIKA BRASIL. *Entrevista com OsGemeos: o grafite é a voz da cidade*. São Paulo, 2021.

KUTTNER, Alexandra. *Street Art and Urban Semiotics in São Paulo*. *Journal of Urban Culture*, v. 3, n. 2, 2015.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 1968.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STREET ART NEWS. *Interview: OsGemeos on music, memory and magic*. Londres, 2018.

TATE MODERN. *Street Art Exhibition Archive*. Londres, 2008.

THE GUARDIAN. *OsGemeos: Brazilian twins painting the dreams of the world*. Londres, 2016.

ZUKIN, Sharon. *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell, 1995.

_____. *Naked City: the death and life of authentic urban places*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

APÊNDICE H — ALEX SENNA

H.1 Biografia e trajetória artística

Alex Senna (1982–) é um artista visual, muralista e ilustrador brasileiro, nascido em Orlândia, interior de São Paulo. Formado em Comunicação Social, começou a desenhar ainda na infância, inspirado por quadrinhos e personagens de animações. Seu contato com o graffiti aconteceu em 2002, mas foi a partir de 2006 que passou a desenvolver uma linguagem própria, marcada pelo uso de preto e branco — resultado direto de sua daltonia, que transformou em recurso poético e assinatura estilística.

A ausência de cores tornou-se elemento central em sua estética: Senna explora o contraste entre sombra e luz como forma de expressar ternura, saudade e humanidade em meio ao concreto urbano. Seus murais evocam o amor, a amizade, a solidão e a esperança — temas universais traduzidos em traços simples e afetivos.

Reconhecido por sua capacidade de provocar emoções por meio da economia visual, Senna ganhou espaço tanto em galerias quanto em muros de grandes cidades. Com mais de 25 países em seu percurso, é um dos nomes brasileiros de maior circulação internacional no campo do muralismo contemporâneo, integrando o mesmo circuito de prestígio que abriga artistas como Eduardo Kobra e OsGemeos.

Em Wynwood, Miami, Senna é considerado um dos primeiros brasileiros a intervir artisticamente nas fachadas do bairro, ainda no início dos anos 2000, antes da consolidação da área como polo turístico da arte urbana. Sua presença nesse

contexto pioneiro o posiciona como figura de transição entre o grafite espontâneo e o muralismo curatorialmente legitimado que caracteriza a Wynwood atual.

H.2 Estilo, discurso e temas

A obra de Senna se reconhece à distância: figuras longilíneas, expressões melancólicas e gestos delicados — um universo narrativo de afetos humanos em meio ao caos urbano. O pequeno passarinho, quase sempre presente, funciona como símbolo da consciência e da liberdade emocional: um observador silencioso que habita o mesmo espaço das figuras humanas.

Em suas próprias palavras:

“O preto e branco é o que vejo e o que sinto; é onde o silêncio fala.”

— *Alex Senna, entrevista concedida para esta pesquisa, 2024.*

“A rua continua sendo o lugar onde a arte respira. O muro é meu ateliê e também meu espelho.”

— *Alex Senna, entrevista concedida para esta pesquisa, 2024.*

Sua paleta restrita contrasta com a estética saturada de outros muralistas brasileiros e estrangeiros, tornando sua obra imediatamente reconhecível. Senna resiste à lógica do espetáculo e se mantém fiel ao que ele próprio chama de “poética do gesto” — uma forma de expressar emoções simples e diretas, acessíveis a qualquer público, independentemente de idioma ou contexto cultural.

Entre suas principais influências, o artista cita Maurício de Sousa, Ziraldo, Walt Disney e Keith Haring — criadores que transformaram a linguagem gráfica em narrativa emocional. Essa herança se reflete no traço limpo e no equilíbrio entre humor e melancolia, ternura e crítica social.

H.3 Presença internacional

Com um portfólio que abrange murais, ilustrações, esculturas e exposições coletivas, Alex Senna consolidou uma carreira de alcance internacional. Sua arte já percorreu cidades como Miami, Detroit, Roma, Nápoles, Amsterdã, Bundang, Paris, Cleveland e Hong Kong, entre outras.

Entre suas obras e projetos notáveis, destacam-se:

Miami, EUA (2013) — Murais em Wynwood durante a *Art Basel Miami Beach*, marcando sua estreia no circuito internacional de arte urbana. (*Fonte: My Modern Met*)

Civitacampomarano, Itália (2016) — Retratos de uma senhora idosa e um gato de rua, integrando o festival *CVTA' Street Fest*. (*Fonte: WePresent*)

Nápoles, Itália (2017) — Mural de um pianista solitário, inspirado na vida cotidiana da cidade. (*Fonte: WePresent*)

Detroit, EUA (2018) — Mural em homenagem ao fotógrafo brasileiro Thomaz Farkas, destacando laços culturais entre Brasil e EUA. (*Fonte: WePresent*)

Bundang, Coreia do Sul (2019) — Intervenção em escola local, com a figura de uma criança em balanço, símbolo de inocência e sonho. (*Fonte: WePresent*)

Cleveland, EUA (2020) — Projeto de arte pública envolvendo esculturas e novas experiências tridimensionais. (*Fonte: WePresent*)

Além desses trabalhos, suas colaborações com marcas como Hermès, Nike, Visa e Adidas o inserem no campo híbrido entre arte, design e publicidade, ampliando sua visibilidade sem comprometer sua coerência poética. Essa atuação reflete, como observa Bourdieu (2006), a complexa negociação entre autonomia estética e reconhecimento institucional que caracteriza o artista contemporâneo.

H.4 Poética e reconhecimento

A poética de Senna é, antes de tudo, afetiva e silenciosa. Ao transformar o muro em superfície de emoções, ele subverte a ideia de que a arte urbana precisa ser estridente. Seu trabalho dialoga com a noção de Henri Lefebvre (1968) de reencantamento do espaço público — cada traço seu é uma tentativa de devolver humanidade à cidade.

“O que me interessa é o instante. Aquilo que dura pouco, mas marca.”

— Alex Senna, entrevista concedida para esta pesquisa, 2024.

Em Wynwood, essa abordagem discreta, porém sensível, contrasta com o espetáculo cromático das fachadas e atrai outro tipo de público — aquele que busca silêncio e reflexão em meio à multidão. Sua arte propõe um diálogo afetivo entre pessoas, lugares e memórias.

Atualmente, Senna divide seu tempo entre São Paulo e projetos internacionais, mantendo um ateliê próprio e colaborando com iniciativas sociais voltadas à arte pública. Sua trajetória demonstra como a simplicidade pode se converter em potência simbólica — e como o preto e branco pode conter o espectro inteiro das emoções humanas.

Referências

Entrevista concedida por Alex Senna à pesquisadora, fevereiro de 2024.

WEPRESENT. *The Quiet Walls of Alex Senna*. 2019.

MY MODERN MET. *Black and White Street Murals by Brazilian Artist Alex Senna*. 2013.

WETRANSFER ORIGINALS. *Street Art Stories*. 2020.

Arquivo pessoal e correspondência digital do artista (acervo da pesquisa, 2024).

APÊNDICE I — BICICLETA SEM FREIO

I.1 Biografia e trajetória

Bicicleta Sem Freio é o nome artístico da dupla goiana formada por Douglas de Castro e Renato Reno, que desde o início dos anos 2000 constrói uma das trajetórias mais emblemáticas da arte mural brasileira contemporânea.

Ambos nasceram em Goiânia (GO) e iniciaram sua parceria durante os anos universitários, quando criavam cartazes e ilustrações para eventos de música independente, especialmente ligados ao cenário rock alternativo.

O nome “Bicicleta Sem Freio” surgiu como metáfora para o impulso criativo incontrolável e para a energia que move o grupo — uma celebração da liberdade artística e do improviso, marcas que permaneceram centrais em sua produção.

Com o tempo, o duo passou a se destacar por sua estética vibrante e irreverente, unindo elementos do tropicalismo, do surrealismo pop e da iconografia psicodélica, com forte presença de figuras femininas, fauna e flora exuberantes, e composições que misturam sensualidade, ironia e humor.

Reconhecidos inicialmente por murais no Brasil — em Goiânia, São Paulo e Fortaleza —, Douglas e Renato alcançaram projeção internacional a partir de 2013, quando começaram a ser convidados para festivais e projetos de arte urbana em diversas partes do mundo.

Desde então, o Bicicleta Sem Freio tem obras em mais de 20 países, incluindo Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha, França, Noruega, México, Portugal, Canadá, Turquia e Bélgica. Sua presença constante em bienais, festivais e museus de arte urbana consolidou a dupla como uma das principais representantes do muralismo brasileiro global.

Em Miami, o duo participa desde 2022 da exposição do Wynwood Walls, onde mantém um painel de grande escala em exibição permanente. O mural, posicionado em área de destaque da galeria, apresenta o estilo característico da dupla — cores saturadas, formas psicodélicas e personagens tropicais — e foi amplamente destacado pela curadoria da Goldman Global Arts como uma das principais incorporações da nova geração de artistas brasileiros no circuito internacional.

Para Douglas e Renato, “a rua é o lugar onde a arte acontece de verdade”, e cada mural é “uma conversa que fica nas paredes” (*Juxtapoz Magazine*, 2022). Essa perspectiva sintetiza o ethos do grupo: a arte urbana como linguagem de diálogo, expressão popular e celebração da diversidade.

I.2 Obras e presença internacional

As obras do Bicicleta Sem Freio podem ser encontradas em cinco continentes, com destaque para os seguintes projetos e murais:

Américas

Wynwood Walls — Miami, EUA (2022–atual): mural de grande escala, parte do circuito oficial de Wynwood Walls.

Pow! Wow! Hawaii — Honolulu, Havaí, EUA (2016): painel com estética tropical e psicodélica.

Mural Fest — Montreal, Canadá (2019): obra voltada à celebração da diversidade cultural urbana.

All City Canvas — Cidade do México, México (2015): mural com elementos do surrealismo pop brasileiro.

Europa

Brick Lane — Londres, Reino Unido (2013): primeiro mural internacional da dupla; referência visual da cena de street art londrina.

Urban Nation — Berlim, Alemanha (2015): painel para o museu de arte urbana, integrando acervo permanente.

Underdogs Gallery — Lisboa, Portugal (2018): exposição e mural realizados em colaboração com Vhils.

The Crystal Ship Festival — Oostende, Bélgica (2017): mural com temas tropicais e fauna amazônica.

Nuart Festival — Stavanger, Noruega (2018): obra voltada à relação entre arte, espaço público e identidade local.

Ásia e Oriente Médio

Mural Istanbul Festival — Istambul, Turquia (2016): composição colorida inspirada no diálogo entre culturas do Oriente e do Ocidente.

Brasil

Diversos murais em São Paulo, Goiânia, Fortaleza e Belo Horizonte, além de participações em festivais de arte urbana, como o Festival Concreto (Fortaleza) e o Meeting of Styles (São Paulo).

As obras da dupla são amplamente registradas em publicações internacionais como *Street Art News*, *Widewalls*, *Urban Nation Journal* e *Juxtapoz Magazine*, consolidando sua imagem como embaixadores visuais de uma nova brasilidade tropical no cenário global.

I.3 Considerações críticas

O Bicicleta Sem Freio traduz, em sua poética visual, o espírito do neotropicalismo: uma releitura contemporânea do imaginário brasileiro, marcada por humor, cor e excesso. Sua produção não busca a neutralidade universalizante da arte global, mas assume deliberadamente a estética tropical como forma de afirmação cultural.

Essa estratégia, interpretada à luz de Néstor García Canclini (2008), exemplifica a hibridização cultural, em que elementos locais se fundem a linguagens globais sem perder sua origem simbólica. Ao pintar murais em Wynwood, Londres ou Berlim, o duo exporta não apenas imagens, mas um modo de ver brasileiro, miscigenado e indisciplinado.

Sob a ótica de Sharon Zukin (1995, 2009), a inserção da dupla em Wynwood Walls representa a articulação entre cultura e economia simbólica, em que o capital artístico é transformado em valor urbano e turístico. Para Bourdieu (2006), tal inserção pode ser lida como uma estratégia de acúmulo de capital simbólico, pois reforça a legitimidade do grupo dentro do campo internacional da arte urbana.

Por outro lado, a exuberância cromática e a ironia de suas figuras reafirmam, em termos lefebvrianos, a função reencantadora da arte — a capacidade de devolver à cidade sua dimensão sensível, humana e poética.

Assim, o Bicicleta Sem Freio consolida-se como representante de uma nova etapa da presença brasileira nas metrópoles globais: artistas que não apenas

ocupam espaços legitimadores, mas redefinem a imagem do Brasil contemporâneo — colorido, híbrido, lúdico e indomável.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 1968.
- ZUKIN, Sharon. *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell, 1995.
- _____. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Nova York: Oxford University Press, 2009.
- JUXTAPOZ MAGAZINE. *Bicicleta Sem Freio: The Tropical Psychedelia of Brazilian Muralists*. 12 abr. 2022.
- WYNWOOD WALLS. *Artist Profile: Bicicleta Sem Freio*. Miami: Goldman Global Arts, 2023.
- URBAN NATION MUSEUM FOR CONTEMPORARY ART. *Artists – Bicicleta Sem Freio*. Berlim, 2020.
- STREET ART NEWS. *Bicicleta Sem Freio murals around the world*. Londres, 2019.
- WIDEWALLS. *Interview: Bicicleta Sem Freio talk about their artistic journey*. Zurique, 2021.
- MURAL FEST MONTREAL. *Artists 2019 – Bicicleta Sem Freio*. Montreal, 2019.

APÊNDICE J — LELIN ALVES

J.1 Biografia e trajetória

Lelin Alves nasceu em 1985, em Santa Vitória, Minas Gerais, e foi criado em Ribeirão Preto, São Paulo. Desde cedo demonstrou interesse pelo desenho, influenciado por seu irmão mais velho. Na adolescência, entrou em contato com o grafite, encontrando nas ruas a liberdade estética e o sentido social de sua expressão artística. Aos quinze anos, já havia decidido viver de sua arte, orientado por um grafiteiro mais experiente, Ton, que o incentivou a aprofundar suas explorações no universo urbano.

Autodidata e persistente, Lelin consolidou um estilo próprio baseado na combinação entre formas translúcidas, camadas de cor sobrepostas e figuras orgânicas, que evocam o equilíbrio entre a natureza e o espaço urbano. A dualidade entre o concreto e o natural, o artificial e o sensível, tornou-se marca de sua poética visual.

Ao longo dos anos, o artista participou de exposições, festivais e projetos em diversos países da América Latina e Europa, e foi convidado em 2022 a integrar o elenco de artistas do Wynwood Walls, em Miami — uma das plataformas mais prestigiadas da arte urbana mundial. O mural que realizou no local reflete seu estilo em metamorfose constante: cores vibrantes em diálogo com figuras humanas e vegetais, simbolizando a fusão entre o urbano e o orgânico.

Durante a entrevista concedida à pesquisa (fevereiro de 2024), Lelin destacou que o grafite o transformou profundamente:

“A arte me deu tudo o que eu tenho: amigos, viagens, equilíbrio e saúde mental. Cada muro é uma conversa que a gente deixa para a cidade.”

O artista também ressaltou o papel espiritual e sensível da pintura urbana, ao afirmar que “o muro é o que sobra quando o resto passa, e é por isso que eu tento deixar beleza nele”. Essas falas reforçam o caráter afetivo e simbólico da produção de Lelin Alves, em consonância com o que Lefebvre (1968) descreve como o potencial de reencantamento do espaço urbano — a capacidade de devolver à cidade o sentido de emoção e imaginação.

A trajetória de Lelin Alves ultrapassa fronteiras e o coloca entre os artistas emergentes brasileiros de maior projeção internacional na cena do muralismo contemporâneo.

Principais marcos de sua atuação global:

Chile (2017): participação em festival de grafite com mural em edifício de quatro andares; o primeiro grande projeto internacional do artista. Fonte: *I Support Street Art; Arte Sem Fronteiras*.

Equador (2018): realização de murais e workshops voltados à integração comunitária e à expressão cultural. Fonte: *Arte Sem Fronteiras*.

Miami, EUA (2022): painel de destaque no *Wynwood Walls*, com curadoria da *Goldman Global Arts Gallery*; composição que equilibra cores frias e quentes, articulando o urbano e o natural.

Europa (2019–2023): participação em mostras coletivas em países como Espanha, França e Portugal, com obras que exploram formas orgânicas e translucidez cromática.

Essas inserções demonstram o processo de internacionalização gradual de sua obra e a consolidação de uma identidade visual reconhecível — marcada pela fluidez, pela leveza das linhas e pela tentativa de estabelecer um diálogo poético com o ambiente.

J.3 Considerações críticas

A presença de Lelin Alves em *Wynwood Walls* exemplifica o movimento de renovação simbólica da cena brasileira em Miami. Diferentemente dos artistas consagrados, sua inclusão representa uma abertura curatorial a novos nomes, que trazem frescor estético e autenticidade à paisagem do bairro.

Do ponto de vista teórico, sua trajetória confirma o que Pierre Bourdieu (2006) define como o acúmulo de capital simbólico: ao participar de espaços

legitimadores internacionais, o artista amplia sua visibilidade e fortalece seu reconhecimento no campo da arte urbana. No entanto, sua fala revela uma consciência crítica sobre essa dinâmica: para ele, ocupar Wynwood é também disputar lugar e narrativa, reafirmando o valor do trabalho autoral em meio à lógica mercadológica.

Em termos da economia simbólica das cidades (Zukin, 1995; 2009), artistas emergentes como Lelin Alves cumprem papel essencial para a renovação da imagem urbana e cultural de Miami, conferindo autenticidade e diversidade à cena local. Sua estética fluida e cromática não busca apenas a beleza, mas a reconexão entre natureza e urbanidade, retomando o elo sensível que o concreto tende a suprimir.

Sob a ótica de Henri Lefebvre (1968), essa busca pelo equilíbrio entre cor e forma se aproxima da ideia de reencantamento do espaço urbano, na qual o gesto artístico devolve vida, emoção e imaginação à cidade. Ao pintar, Lelin cria uma poética do respiro, um contraponto visual à saturação simbólica e à rigidez arquitetônica da paisagem contemporânea.

Dessa forma, Lelin Alves representa a nova geração do muralismo brasileiro global: artistas que transitam entre o local e o internacional, entre o gesto espontâneo da rua e a institucionalização do museu, reafirmando a arte como linguagem de sensibilidade e resistência simbólica.

Referências

ALVES, Lelin. *Entrevista concedida à autora*. São Paulo / Miami, fev. 2024.
Arquivo pessoal.

ARTE SEM FRONTEIRAS. *Entrevista com Lelin Alves*. São Paulo, 2023.
Disponível em: <https://arteseemfronteiras.com>. Acesso em: 18 ago. 2024.

I SUPPORT STREET ART. *Brazilian Artist Lelin Alves at Wynwood Walls*. Lisboa, 2023. Disponível em: <https://www.isupportstreetart.com>. Acesso em: 15 ago. 2024.

WYNWOOD WALLS. *Artist Profile: Lelin Alves*. Miami: Goldman Global Arts, 2022.

Disponível em: <https://www.thewynwoodwalls.com>. Acesso em: 22 jul. 2024.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZUKIN, Sharon. *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell, 1995.

_____. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 1968.

APÊNDICE L - ROTEIRO DE ENTREVISTAS DOS ARTISTAS

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE DADOS

SOBRE A PESQUISA: CONSUMO CULTURAL E IDENTIDADES: CULTURA BRASILEIRA PERMANENTE EM MIAMI se situa entre a Sociologia Urbana - que estuda modos e estilos de vida - e a Sociologia da Arte e do consumo cultural - que investiga o público consumidor. Esta pesquisa pretende investigar a contribuição para um melhor entendimento da relação entre identidade e consumo de representações culturais brasileiras em espaços urbanos de Miami.

AUTORIZAÇÃO: Em acordo com as Resoluções CNS nº 466/12, nº 510/16, nº 563/17, nº 580/18, nº 340/04, nº 304/00, nº 441/11, Norma Operacional nº 001/13, toda citação de entrevistado deve ser autorizada pelos entrevistados. Desta maneira, informo que esta pesquisa é parte de uma tese de doutorado pela Universidade Federal de Sergipe e será publicada nos bancos de teses da instituição e deve ser autorizada transcrição total ou parcial desta entrevista na tese. O texto da tese será enviado para sua prévia anuência antes da publicação da tese de doutorado.

Autorizo a gravação e a reprodução total ou parcial das respostas concedidas nesta entrevista.

Assinatura

CPF:

ROTEIRO: ENTREVISTA SEMI-DIRETIVA (SEMI-ESTRUTURADA) ARTISTAS

Categoria do entrevistado: artistas

Meio: internet

Instrumento: reuniões por meeting e/ou questionário enviado por e-mail

Nome:

Nome artístico:

Idade:

Naturalidade:

Residência atual:

1. Qual a mensagem que você deseja passar com suas obras? Existe alguma diferença para as obras instaladas no exterior das que são realizadas no Brasil?
2. No seu ponto de vista, qual a contribuição dos painéis de rua para as cidades? Existe um tempo em que as obras de arte postas à rua são percebidas e depois passam a incorporar à paisagem urbana das cidades? Qual a sua opinião sobre isso?
3. No caso do Wynwood / Wynwood Walls, por se tratar de exposições por temporada e por ser um espaço revitalizado pela arte e com uma importante concentração de painéis, o fluxo de consumo cultural e a atenção da obra estão sempre em alta?
4. Qual a trajetória das suas obras até Miami? Conte-me um pouco desse momento em sua vida.
5. Como se deu o convite para levar a sua obra para o Wynwood / Wynwood Walls? Algum intermediário cultural fez o convite para expor sua arte em Miami? Quem? Houve alguma compensação financeira para a realização do trabalho?
6. Quanto tempo o seu mural estará exposto no Winwood Wall? Qual o sentimento para você como artista em ter sua obra exposta e retirada após findado o prazo de exposição?
7. Existe algum tipo de manutenção para preservação da sua obra em Miami? Quem se encarrega disso e quem paga por isso?
8. Você entende que sua obra de arte é uma representação da cultura brasileira no exterior?
9. Você possui alguma outra obra em Miami que entende ser uma representação da cultura brasileira?
10. Mesmo em painéis com temas não diretamente ligados a cultura brasileira, você inclui em suas obras referências da cultura brasileiras? Se sim, quais?
11. No seu ponto de vista, a presença da sua arte, por ser um artista brasileiro, contribui para o fortalecimento das memórias culturais e do orgulho de ser brasileiro para estes residentes em Miami?
12. Qual o sentimento para você enquanto artista brasileiro em ter uma obra de sua autoria em Miami?

APÊNDICE M - ROTEIRO DE ENTREVISTAS DOS BRASILEIROS RESIDENTES

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE DADOS

SOBRE A PESQUISA: CONSUMO CULTURAL E IDENTIDADES: CULTURA BRASILEIRA PERMANENTE EM MIAMI se situa entre a Sociologia Urbana - que estuda modos e estilos de vida - e a Sociologia da Arte e do consumo cultural - que investiga o público consumidor. Esta pesquisa pretende investigar a contribuição para um melhor entendimento da relação entre identidade e consumo de representações culturais brasileiras em espaços urbanos de Miami.

AUTORIZAÇÃO: Em acordo com as Resoluções CNS nº 466/12, nº 510/16, nº 563/17, nº 580/18, nº 340/04, nº 304/00, nº 441/11, Norma Operacional nº 001/13, toda citação de entrevistado deve ser autorizada pelos entrevistados. Desta maneira, informo que esta pesquisa é parte de uma tese de doutorado pela Universidade Federal de Sergipe e será publicada nos bancos de teses da instituição e deve ser autorizada transcrição total ou parcial desta entrevista na tese. O texto da tese será enviado para sua prévia anuência antes da publicação da tese de doutorado.

Autorizo a gravação e a reprodução total ou parcial das respostas concedidas nesta entrevista.

Assinatura

CPF:

ROTEIRO: ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA ORAL RESIDENTES BRASILEIROS

Meio: presencial

Instrumento: roteiro de entrevista gravada autorizada

Nome Dado confidencial (não será incluída na tese): _____

Idade: _____ Sexo: _____

Naturalidade: _____ Residência atual: _____

1. Há quanto tempo você reside em Miami?
2. Qual é a sua ocupação?
3. Por que decidiu vir morar em Miami?
4. Sente falta das coisas do Brasil? Cite alguns exemplos do que sente falta.
5. Você aprecia arte visual de rua (painéis, murais, esculturas)?
6. Já reconheceu em Miami alguma representação artística brasileira?
7. Você identifica os artistas que são autores das peças, lembra-se do nome de algum artista destes que possuem obras de arte nas ruas de Miami?
8. Você faz visitas aos locais onde estão as obras de arte?
9. Se sim, faz essas visitas espontaneamente ou porque em algum momento foi levar algum visitante para conhecer?
10. Como você descreveria o sentimento de encontrar arte brasileira em Miami?
11. Você acredita que as referências brasileiras fazem falta para quem reside em outro país como você ou essa presença é irrelevante?
12. Na pandemia, esteve isolado? Sentiu necessidade de ter contato com representações do Brasil? Qual foi o recurso utilizado para se sentir mais perto do Brasil? Sentiu alguma falta, saudade das coisas da terra natal? Conte-me um pouco sobre esse momento da pandemia para você.
13. Conhece a Winwood Wall (espaço com painéis de artistas famosos brasileiros)?
14. Já visitou alguma obra do Romero Britto em Miami? Conhece a galeria de arte do artista?
15. Você conhece alguma outra obra de arte de rua que tenha autoria de um brasileiro?
16. Você identifica traços da brasilidade nestas obras de arte expostas nas ruas?
17. Ao circular pelas ruas de Miami, entende que as peças são elementos já integrados ao cenário urbano da cidade?

ANEXO A – ATA CONSELHO ART IN PUBLIC PLACES

Date: November 9, 2021

To: Daniella Levine Cava
Mayor

From: Sandi-Jo Gordon
Chairperson, Miami-Dade County Art in Public Places Trust

Subject: Sunset Review of County Boards for FY 2021 – Miami-Dade County Art in Public Places Trust

Pursuant to Section 2-11.40 of the Code of Miami-Dade County, I am submitting the 2021 Sunset Review of County Boards Report for the Miami-Dade County Art in Public Places Trust for transmittal to the Board of County Commissioners (BCC). The Board approved the attached report at its meeting of November 9, 2021.

It is recommended that the BCC approve the continuation of the Miami-Dade County Art in Public Places Trust.

BACKGROUND

The Miami-Dade County Art in Public Places was created in 1982 to administer the Art in Public Places program which has as its mission to make public buildings better through working with artists to commission and/or acquire works of art for public places. The principal goals of the program are:

- A. To enhance and preserve the artistic heritage of Miami-Dade County
- B. To enrich the public environment for both residents of and visitors to the area through incorporation of the visual arts
- C. To enable Miami-Dade County to attain recognition as a national leader in art in public places and in cultural life
- D. To increase public awareness of works of art, and to promote understanding and awareness of the visual arts in the public environment
- E. To enhance the climate for artistic creativity in Miami-Dade County
- F. To contribute to the civic pride of our community.

Since its inception, the Miami-Dade County Art in Public Places Trust has met the goals of the program as set forth in the originating legislation and should continue to function.

Sandi-Jo Gordon

Sandi-Jo Gordon
Chairperson, Miami-Dade County Art in Public Places Trust

ANEXO B – RELATÓRIO SUNSET REVIEW OF COUNTY BOARDS ART IN PUBLIC PLACES TRUST, 2021

Art in Public Places
Miami-Dade County
Department of Cultural Affairs
111 NW 1st Street, Suite 625
Miami, FL 33128

Major Accomplishments Since Established, Updated December 2021

- *Knight Foundation Grant: Sea Level Rise* In March of 2015, Art in Public Places in collaboration with the University of Miami School of Communication received a Knight Foundation grant in the amount of \$65,000 to engage audiences with a series of site-specific art interventions examining sea level rise and its potential impact on Miami-Dade County.
- *NACo Achievement Award Received for "Assessment and Appraisal of the Miami-Dade County Public Art Collection"* 2014-2015 Established in 1973, Miami-Dade County Art in Public Places (MDAPP) has commissioned 770 works of art. Entrusted with the responsibility for developing and conserving this world class, invaluable public asset, MDAPP secured an expert, complete assessment and appraisal of the entire collection.
- *Public Art Network Year in Review 2014* - two Miami-Dade public art projects were selected out of a field of 340 entries, with only the top 37 projects in the nation being showcased. Miami-Dade projects featured in the Public Art 2014 Year in Review were Bhakti Baxter's *Coral Reef City* and Jim Drain's *The Bollard Project*.
- *National Association of Counties (NACo) Award 2013* - Miami-Dade County Art in Public Places received a 2013 National Association of Counties (NACo) award for its newly designed website, www.miamidadepublicart.org.
- *Knight Arts Challenge Grant Award (\$50,000)* – In collaboration with Miami-Dade County Art in Public Places, artist Ivan Toth Depeña received Knight Art Challenge Grant to launch the nation's first augmented reality public art program.
- *Public Art Network Year in Review 2012* - three Miami-Dade public art projects were selected out of a field of 429 entries, with only the top 50 projects in the nation being showcased. Miami-Dade County received recognition for the highest number of public art projects of any single community in the nation. Miami-Dade projects featured in the *Public Art 2012 Year in Review* were Ivan Toth Depeña's *Reflect*, Christopher Janney's *Harmonic Convergence*, and Ripple Gardens by Mikyoung Kim.
- *Public Art Network Year in Review 50-Year Retrospective* recognized *Peacock Curtain* by Robert Zakantich and *Water Scores* by Anna Valentina Murch as two of the most exemplary public art projects completed over the past fifty years in the United States.
- *International Art and Artworks Award (2010)* presented at the World Architecture Festival honored Barbara Neijna's *Foreverglades* at Miami International Airport, Concourse J.
- *Knight Arts Partnership Grant Award (\$30,000)* for "Creating a Digital Public Art Program - Developing New Web-based Technology to Make the Art in Public Places Collection More Accessible" - a challenge grant from the John S. and James L. Knight Foundation.
- *Public Art Network Year in Review 2008* - recognized works at MIA and the Port of Miami, including Barbara Neijna's *Foreverglades*, Norie Sato's *Ghost Palms*, Brad Goldberg's *Coral Eden*, Shan Shan Sheng's *Ocean Waves I and II* and Dixie Friend Gay's *Ephemeral Everglades*.
- *Public Art Network Year in Review 2007* – celebrated installations at the Arsht Center including Jose Bedia's *Untitled* terrazzo floors and balcony railings, Cundo Bermudez' glass tile mosaic mural, *Ways*

ART IN PUBLIC PLACES



ANEXO C – SUMÁRIO SUNSET REVIEW OF COUNTY BOARDS

ART IN PUBLIC PLACES TRUST, 2021

Procedure Number: 358

Effective Date: 01/19

ART IN PUBLIC PLACES (APP) PROCEDURES

SUMMARY

The Art in Public Places (APP) program is a requirement for all capital projects of Miami-Dade County and each municipality in Miami-Dade County that develop new government buildings that shelter people in a wholly or partially enclosed manner and serve a public purpose. New government buildings include newly constructed structures built by and/or for the County or a municipality, prefabricated structures procured for public use, and existing buildings that are converted to a new use. The County Code requires that 1½% of the capital cost of new government buildings be dedicated to public art projects through the APP program. This procedure explains:

- how to work with the Department of Cultural Affairs to implement the APP requirement;
- the processes to follow for repairing, restoring and inventorying public art works;
- procedures for municipalities to comply with the APP requirement;
- procedures for private sector capital development on land owned by local government or on private property with the building owned by local government;
- procedures for accessioning and deaccessioning artworks in the Public Art Collection; and
- "Frequently Asked Questions" that are based on policies established by the Department of Cultural Affairs and a series of opinions issued by the Office of the County Attorney to help clarify the requirements of the APP program.

PROCEDURE

General Information for Implementing APP Projects

1. Contact the Department of Cultural Affairs to set up a meeting to confirm the eligibility of the capital project for the APP program and for the Department of Cultural Affairs to review a complete capital budget for the project and to confirm that an accurate calculation of the APP contribution has been made.
2. All capital costs are included in the calculation of the 1½% APP allocation, including but not limited to:
 - architectural and engineering fees;
 - specialty consulting fees;
 - capital project management fees (for County and/or contracted services)
 - construction costs (including all systems and features that make a facility functional);
 - site work;
 - allowance accounts (e.g., permitting, surveying, inspections); and
 - contingency allowance(s).The only exclusions are land acquisition and subsequent changes to the construction contract through change orders that do not involve a major change in the project's scope.
3. Departments convey funds to APP from the moment the department receives spending authority for the capital project, upon award of design contract and/or construction contract. APP will work with department to determine the best approach and timing for the conveyance of the funds to the Department of Cultural Affairs.