

DOSSIÊ

ARTE URBANA E GOVERNAMENTALIDADE VISUAL NAS MARGENS DE FORTALEZA, CEARÁ: o Festival Concreto entre resistência e requalificação neoliberal

*Natanael Nathan Pereira da Silva**
*Wellington Ricardo Nogueira Maciel***

Resumo

Este artigo analisa as dinâmicas de governamentalidade visual no Festival Internacional Concreto de arte urbana em Fortaleza, Ceará, com foco nas edições realizadas nos Residenciais José Euclides Ferreira Gomes (2020) e Cidade Jardim 2 (2022). A partir de uma abordagem qualitativa que inclui análise iconológica, discute-se como o “graffiti”, prática historicamente associada à resistência dos jovens nas periferias urbanas, é mobilizado como ferramenta de requalificação urbana e controle simbólico nesses contextos. Argumenta-se que o Festival opera em tensão constitutiva: democratiza o acesso à arte e ressignifica territórios marginalizados, mas reforça lógicas neoliberais de gestão urbana, atuando como dispositivo de governamentalidade que molda subjetividades e paisagens.

Palavras-chaves: arte urbana; governamentalidade; Festival Concreto; periferias urbanas; neoliberalismo

* Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós Graduação em Sociologia; Fortaleza, Ceará, Brasil E-mail: natanael.silva@aluno.uece.br Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-5594-2732> CrediT: Conceitualização; Tratamento de dados; Análise formal; Investigação; Metodologia; Visualização; Escrita (rascunho original, revisão e edição).

** Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós Graduação em Sociologia; Fortaleza, Ceará, Brasil. E-mail: wellington.maciell@uece.br Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0129-770X> CrediT: Conceitualização; Supervisão; Validação; Escrita, Revisão e Edição, Recursos; Fonte de financiamento da pesquisa.

INTRODUÇÃO

O presente artigo tem como objetivo analisar as relações entre arte urbana e governamentalidade a partir do estudo do Festival de Arte Urbana Concreto, realizado em média, anualmente na cidade de Fortaleza. Criado em 2013, o Festival Concreto consolidou-se como o principal evento de arte urbana do Nordeste brasileiro, representando um marco na institucionalização do *graffiti* em Fortaleza. Esta análise se sustenta em um arcabouço teórico interdisciplinar, fruto de dissertação de mestrado¹. O foco central deste artigo é observar as edições de 2020 e 2022, realizadas, respectivamente, no Residencial José Euclides Ferreira Gomes (RJEFG) e no Residencial Cidade Jardim 2 (RCJ2), conjuntos habitacionais localizados nas “margens residuais” Maciel (2023-2024) da cidade.

Por “margens urbanas” entendem-se territórios periféricos que reúnem três dimensões interligadas: geográfica (distância dos centros, carência de infraestrutura), socioeconômica (baixa renda, violência, precariedade habitacional) e simbólica (estigmatização midiática e estatal, que os relega à invisibilidade). Essas margens, no entanto, não são meros espaços de carência: são também territórios de criatividade, sociabilidade e resistência, onde práticas como o *graffiti* e o rap são utilizadas como linguagens de contestação e pertencimento.

Conforme Maciel (2023-2024, p. 36-38), os “espaços residuais” nas periferias de Fortaleza, produtos da presença ou ausência da arquitetura, tensionam os dilemas entre urbano e não-urbano. O Festival Concreto, ao intervir nesses territórios, ressignifica a identidade local, mas pode reforçar a estetização controlada das margens (Campos, 2021; Zukin, 1996).

Parte-se da premissa de que a arte urbana, especialmente o *graffiti*, não pode ser compreendida apenas como expressão estética ou ato de resistência. Em contextos de festivais patrocinados e institucionalizados, ela se transforma em um *dispositivo visual* que atua na reconfiguração simbólica e material dos territórios periféricos. Esta categoria refere-se a um conjunto de práticas, imagens e suportes materiais (como grafites, murais, registros digitais etc.) que atuam como mecanismos de intervenção no espaço urbano e na produção de subjetividades. Assim, é necessário observar esta categoria a partir de um contexto foucaultiano, ao tratar de uma tecnologia de poder que, através do visível, influencia a regulação de comportamentos e reconfiguração simbólica de territórios periféricos.

Nesse sentido, o Festival Concreto é tomado como um caso representativo para se pensar o que denominamos de *governo visual* das margens urbanas, articulando as noções foucaultianas de governamentalidade (Foucault, 2008) com o conceito de “cidade fortificada” de Maciel (2023-2024), que descreve processos contemporâneos de segregação e gestão de “territórios e populações” considerados residuais. Esta categoria diz respeito a um conjunto de estratégias de gestão urbana que utiliza o campo do visível, especialmente por meio de intervenções artísticas institucionalizadas, para administrar populações e espaços marginalizados. Articula-se com a ideia de “cidade fortificada” de Maciel (2023-2024), na medida em que, ao embelezar e requalificar simbolicamente as “margens”, pode-se reforçar dinâmicas de controle simbólico e de integração seletiva dos espaços urbanos.

1 O presente artigo é um recorte da dissertação de mestrado de Silva (2025), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

A noção foucaultiana de governamentalidade, embora central para este artigo, pode ser complementada pela crítica que Rancière (2005) dirige ao biopoder. Para o autor, a política não se reduz à gestão das populações (a “polícia”, no seu sentido específico), mas manifesta-se precisamente quando aqueles que não têm parte na partilha do sensível reivindicam voz e visibilidade. A arte urbana, nesse quadro, não seria apenas uma tecnologia de governo; seria também um operador dissensual, capaz de romper a distribuição hegemônica de lugares e de suas funções, criando fissuras na ordem policial. Não podemos perder de vista esta perspectiva, pois ela nos permite compreender o Festival Concreto não como um dispositivo unívoco, mas como um campo de forças em que lógicas de regulação e de subjetivação política coexistem em tensão (Galdino, 2017).

Em termos metodológicos, este artigo se baseia em pesquisa qualitativa que combina observação de campo, nos níveis presencial e virtual, entrevistas semiestruturadas com artistas, produtores e moradores, e análise iconológica de imagens produzidas durante o festival, seguindo os níveis interpretativos propostos por Panofsky (2014). A análise busca compreender como as intervenções artísticas atuam simultaneamente como ferramentas de fortalecimento comunitário e de controle simbólico, revelando as tensões inerentes à arte urbana no atual contexto neoliberal.

MÉTODO

A arte urbana, em suas diversas expressões (*graffiti*, *pixo* e muralismo), possui uma história marcada pela ambiguidade. Se, por um lado, emerge das periferias como linguagem de contestação e apropriação do espaço público (Silva, 2025), por outro, vem sendo progressivamente incorporada a políticas urbanas e circuitos culturais institucionalizados. Essa dupla face é particularmente visível em festivais como o Concreto, que funcionam como “zonas de mediação” entre a cultura das ruas e as agendas de gestão municipal.

Para analisar essa dinâmica, mobilizamos o conceito de governamentalidade (Foucault, 2008): conjunto de técnicas e saberes que conduzem as condutas das populações pela regulação da vida cotidiana, não pela repressão direta. A arte urbana, nesse quadro, pode ser compreendida como uma tecnologia de governo que atua à distância, moldando comportamentos, subjetividades e a própria percepção do espaço. Como observa Rose (2012), as práticas visuais são centrais na produção de regimes de verdade e na gestão dos corpos na cidade.

Esse processo se insere no contexto da cidade fortificada (Maciel, 2024), onde a segregação socioespacial se intensifica por meio de barreiras físicas e simbólicas que caracterizam “incluídos” e “excluídos”. Nas periferias de Fortaleza, essa lógica se manifesta na concentração de populações de baixa renda em conjuntos habitacionais distantes das áreas centrais, com escassos equipamentos culturais. O Festival Concreto, ao intervir nesses territórios, atua em uma zona de fronteira que pode ressignificar positivamente a identidade local, mas também reforçar a estetização controlada das margens, integrando-as a uma lógica de “requalificação” (Campos, 2021; Zukin, 1996).

Para além das análises de Harvey (2008) e Zukin (1996), autores como Peck e Tickell (2002) e Brenner e Theodore (2002) demonstram que o neoliberalismo urbano não se reduz a políticas de austeridade, mas envolve a criação de “ambientes competitivos” entre cidades, nos quais a cultura e a arte são mobilizadas como atrativos para investimentos e turismo. Essas leituras complementam a perspectiva adotada neste artigo, já que festivais como o Concreto podem ser instrumentos de uma gestão neoliberal que utiliza a estética para reposicionar territórios periféricos no mercado simbólico da cidade, sem necessariamente redistribuir recursos ou poder de decisão. Confor-

me Lefebvre (2011) já alertava, o direito à cidade não pode se restringir ao acesso ao edificado; este exige a transformação das relações sociais que produzem a segregação e a precariedade.

Mesmo trazendo neste artigo depoimentos de moradores, artistas e agentes culturais, reconhece-se que a recepção das obras pelos residentes merece um aprofundamento etnográfico mais sistemático, que incluiria observação participante de longa duração e entrevistas em profundidade com diferentes segmentos comunitários. A coleta e análise mais extensiva dessas vozes, especialmente de adolescentes, idosos e mulheres, poderão ser objeto de exposição futura, na qual se pretende dar visibilidade mais ampla às múltiplas interpretações que as intervenções artísticas suscitam no cotidiano periférico.

O FESTIVAL CONCRETO: ENTRE A CENA CULTURAL E A POLÍTICA URBANA

O Festival Concreto surgiu em 2013 e rapidamente se estabeleceu como um dos principais palcos da arte urbana no Nordeste, simbolizando a entrada do *graffiti* no circuito institucional de Fortaleza. Seu idealizador, Narcélio Grud, figura conhecida na área das artes visuais, descreve o Festival como uma “galeria a céu aberto” que busca “democratizar a arte” e ocupar diferentes regiões da cidade. Desde sua primeira edição, o evento caracterizou-se pela ambição de integrar a cena local a circuitos internacionais, promovendo intervenções de grande escala em áreas centrais de visibilidade.

No entanto, a partir de 2020, com a sétima edição realizada no RJEFG, ocorre um deslocamento geográfico e político significativo, sendo esta a primeira experiência do Festival em um Residencial; em 2022, a oitava edição foi realizada em outro Residencial, agora no RCJ2. Guardadas as devidas particularidades, trata-se de conjuntos habitacionais periféricos, marcados pelo isolamento geográfico e pela precariedade de infraestrutura. Esse movimento do Festival não se constitui em uma ação meramente logística, mas reflete uma reorientação estratégica que tensiona as próprias raízes da arte urbana e suas relações com o Estado e o território.

Esse deslocamento para as margens urbanas possui uma dupla motivação, articulando anseios artísticos e condicionantes materiais. Por um lado, responde a um desejo expresso por Narcélio Grud de retornar às “raízes” do *graffiti* e promover uma interação mais orgânica com as comunidades. Em entrevista, o idealizador afirmou que realizar o evento na periferia era “como uma volta às raízes do que é o movimento *graffiti*” e que o bairro lembrava sua própria adolescência em áreas periféricas de Fortaleza.

Por outro lado, essa mudança está intrinsecamente ligada a dinâmicas de financiamento cultural, especialmente à captação de recursos via editais públicos, como os viabilizados pela Lei Aldir Blanc em 2020, e a parcerias com instituições estatais, a exemplo do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Essa dependência de recursos institucionais insere o festival em um campo de tensão entre autonomia criativa e alinhamento a políticas culturais oficiais. Como analisa Weyne (2014), o campo da produção cultural no Ceará é atravessado por disputas de poder, onde a dependência de financiamentos institucionais cria uma tensão entre autonomia criativa e alinhamento com expectativas de investidores e de editais públicos. O Festival, portanto, circunda o discurso de ocupação insurgente e as pragmáticas exigências da gestão cultural pública.

Para além da retórica da “democratização da arte”, é necessário identificar os atores concretos que viabilizam o festival e os interesses que mobilizam. Nas edições analisadas, as parcerias privadas inclu-

fram patrocinadores vinculados à construção civil e ao comércio varejista. Esses parceiros não atuam como financiadores passivos: estabelecem contrapartidas bem concretas, como a inserção de logomarcas nos murais, a realização de oficinas com foco em “empreendedorismo cultural” e a produção de relatórios de impacto social, ou seja, práticas que ajudam a moldar a estética do evento. Compreender esses mecanismos e atores, a que Bourdieu (2007) chamaria de “novos intermediários culturais”, é fundamental para evitar que a análise se perca em generalizações sobre a arte nas periferias.

É importante notar que a arte urbana é atravessada por uma “ação coletiva”, nos termos de Becker (2008), que permite compreender o Festival Concreto não como produto de uma vontade individual ou institucional, mas como resultado de uma rede heterogênea de atores (artistas, produtores, financiadores, curadores, moradores) que negociam convenções estéticas, orçamentos e visibilidades. Essa perspectiva evidencia as tensões internas ao festival, observa a autonomia criativa e as exigências dos patrocinadores entre a cultura de rua e as lógicas curatoriais e institucionais, frequentemente ocultadas quando se atribui ao evento uma intencionalidade monolítica, seja de resistência, seja de cooptação.

A sétima edição contou com patrocínio da *Ente Nazionale per l'Energia Elettrica* (ENEL), cuja marca foi associada ao evento em peças de divulgação. A empresa se insere em um evento de forte apelo comunitário, associando-se à “responsabilidade social”, movimento que Zukin (1996) denomina “paisagem simbólica”: o capital utiliza a arte para construir legitimidade em territórios periféricos. Além da ENEL, o relatório indica a participação de instituições culturais e educacionais como a Escola Porto Iracema das Artes, vinculada à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, que atuou na formação de artistas e na mediação de oficinas.

A oitava edição, no RCJ2 (2022), manteve a lógica de articulação entre diferentes esferas: ao lado de patrocinadores privados, o festival contou com a parceria do Coletivo Rebento, uma organização cultural local, e da MEDIATECA, espaço de difusão de conhecimento e cultura, sob responsabilidade de moradores locais. Essa articulação entre artistas independentes, coletivos periféricos, equipamentos estatais e empresas privadas revela uma rede híbrida de atores que, ao mesmo tempo, amplia o acesso à arte, insere as práticas culturais em lógicas de “inclusão regulada” (Lemos, 2019), características da gestão cultural neoliberal.

A infraestrutura midiática acionada pelo festival é outro elemento central para compreender seus mecanismos de produção e a atuação de seus atores. O relatório da sétima edição revela uma valoração de mídia de R\$ 863.066,56, distribuída da seguinte forma: R\$ 219.000 em televisão, R\$ 471.000 em jornal impresso (sobretudo no Diário do Nordeste), R\$ 18.600 em rádio e R\$ 153.500 na *web*. A cobertura envolveu veículos como O Povo e o Diário do Nordeste, além de emissoras de TV e de rádio. Esse regime visual é operado por uma rede de intermediários, produtores culturais, curadores, assessores de imprensa, designers, fotógrafos, cujo trabalho é frequentemente obscurecido quando se atribui ao festival uma intencionalidade monolítica (Becker, 2008).

Ainda que mobilize atores públicos (Secretaria da Cultura, Porto Iracema, Dragão do Mar) e privados (ENEL, Iquine), o Festival não conta com urbanistas como protagonistas de sua organização e de sua curadoria. Tal ausência é sintomática: a requalificação estética nos residenciais ocorre à margem dos planos diretores e das políticas habitacionais, como intervenção simbólica descolada de infraestrutura, de mobilidade ou de redistribuição de recursos.

Essa desconexão entre a “cidade bonita”, celebrada nos murais, nas redes sociais e nas matérias de jornal e a “cidade vivida”, marcada pela precariedade dos serviços, pela violência e pela ausência

do Estado, revela o caráter paliativo de muitas políticas culturais em contextos periféricos. Como alerta Harvey (2008), tais intervenções podem atuar como mecanismos de “acumulação por despossessão²” ao valorizar simbolicamente territórios sem alterar sua estrutura de desigualdade, e a ausência dos urbanistas na equação sugere que a produção estética do espaço não se articula com uma produção efetivamente democrática e participativa da cidade.

A escolha dos residenciais como *locus* do festival não é aleatória: esta responde a uma dupla lógica que envolve atores com interesses distintos. Por um lado, atende ao discurso do idealizador de “volta às raízes” do *graffiti* e de democratização do acesso à arte, uma retórica que mobiliza artistas e produtores culturais. Por outro lado, insere o festival em um circuito de visibilidade seletiva que, ao mesmo tempo, celebra as margens, as torna legíveis e administráveis para o poder público (que pode apresentar o evento como política de inclusão cultural) e para o mercado (que associa sua marca a territórios “requalificados”). Esse movimento, que combina a retórica da inclusão com a lógica do marketing territorial, é central na gestão neoliberal contemporânea, como observam Peck e Tickell (2002) ao analisar a competição entre cidades por visibilidade no mercado cultural.

A análise das entrevistas com artistas e produtores envolvidos nas edições do RJFEG (2020) e do RCJ2 (2022) indica justamente esse duplo discurso: de celebração da arte como ferramenta de transformação social e de frustração diante das estruturas excludentes do financiamento cultural. Os artistas participantes do Festival frequentemente destacavam o impacto positivo das intervenções no pertencimento e na autoestima da comunidade, como visto nos murais que dialogavam com a série “Vetinflix” ou com ícones religiosos afrocentrados.

Contudo, paralelamente, emergiu um relato consistente com as dificuldades de acesso a recursos. A produtora cultural Lara Gomez, atuante em várias edições do Festival, destacou, com grande descontentamento, a dificuldade de financiar produções periféricas autônomas e criticou a concentração geográfica dos equipamentos culturais oficiais em regiões centrais e litorâneas, de difícil acesso à população periférica. Esse depoimento evidencia as hierarquias espaciais e simbólicas no campo cultural, nas quais iniciativas nascidas e voltadas para as margens enfrentam barreiras adicionais para se tornarem legítimas e viáveis.

ANÁLISE ICONOLÓGICA E GOVERNAMENTALIDADE VISUAL

O método iconológico de Panofsky (2014) foi adotado para analisar as três obras selecionadas. A descrição pré-iconográfica identificou elementos visuais objetivos; a análise iconográfica interpretou-os a partir de narrativas locais; a interpretação iconológica examinou como as imagens atuam como dispositivos de poder. A triangulação entre análise visual, observações e entrevistas ampliou a compreensão das práticas de governamentalidade.

Em comum, essas obras ilustram a capacidade da arte urbana de forjar narrativas contra-hegemônicas, ao mesmo tempo em que revelam como o circuito institucional do festival pode enquadrar, financiar e instrumentalizar tais narrativas, conectando-as a agendas de requalificação urbana e governança cultural.

2 FOTO: JRSILVASK8 / Festival Internacional Concreto [@festivalconcreto], 2021. Mural de Tales Ilustrador no Residencial José Euclides. Instagram. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CK4_CHKliHN/?igsh=MXdzMzYxdGFveHp-saw==]. Acesso em: 15 fev. 2026.

ANÁLISE DAS OBRAS

Figura 1 – Personagens da série cearense La Casa Du'z Vetin



Fonte: Acervo do Festival Internacional Concreto [**@festivalconcreto**] no Instagram, 2021³

O mural retrata nove jovens periféricos em agasalhos vermelhos, em poses firmes, punhos fechados, mãos sobre o peito, polegares erguidos que sugerem autoafirmação e resistência. A estética gráfica e a diversidade de corpos, etnias e gêneros reforçam uma narrativa de união e pertencimento.

No segundo momento da análise, a partir da proposta anterior, compreende-se que a obra representa os personagens da série “La Casa du'z Vetin”, do selo “Vetinflix”, uma paródia cearense da série global “La Casa de Papel”, criada e interpretada por jovens moradores de bairros periféricos de Fortaleza. Na série, cada personagem representa um bairro da cidade e carrega consigo sua história, seu sotaque, seus problemas e sua criatividade. Assim, os rostos pintados encarnam uma representação simbólica de um território urbano (bairro) e de uma juventude marginalizada, mas também vibrante, criativa e crítica.

A roupa vermelha remete diretamente ao uniforme da série original *La Casa de Papel*, porém, ressignificada em uma espacialidade no contexto local, mais especificamente das periferias de Fortaleza, num contexto comunitário e político, é possível evocar outros significados. Em torno do vermelho das roupas não há somente um padrão estético do uniforme; essa cor remete também a um símbolo de luta, visibilidade e resistência de grupos marginalizados. O *graffiti* e a linguagem visual sugerem uma narrativa popular, acessível e profundamente interligada às linguagens da juventude periférica na cidade.

Na terceira etapa, busca-se uma interpretação iconológica, analisando os elementos com maior profundidade e compreendendo os símbolos envolvidos no mural. Neste nível de análise, o mural

3 VRALCRIATIVO. Murais das artistas Naniitopia, Bruna Cioly e Wira Tini no Residencial Cidade Jardim II. Instagram: **@festivalconcreto**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CnhVCcPrvIb/>. Acesso em: 15 fev. 2026.

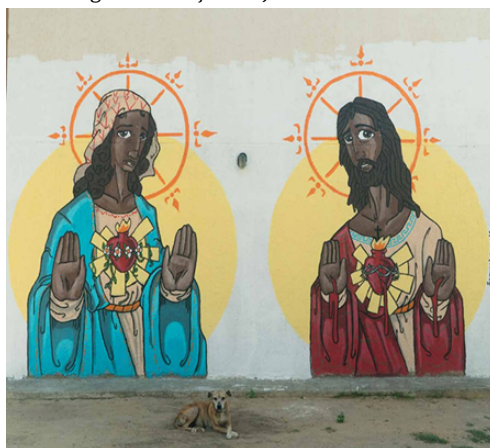
é compreendido como uma espécie de manifesto visual, em um determinado contexto da periferia de Fortaleza, que reafirma sua presença simbólica na cidade por meio da cultura urbana e da arte coletiva de formas inventivas e próprias. Ele expressa o que Panofsky (2014) chamou de “visão de mundo” de um grupo social: mas traduzida pelo pincel do artista institucionalizado, que alça a condição de ator que reinterpreta o sentido da cultura local

A obra sugere uma inversão dos olhares estigmatizantes: os jovens moradores da periferia, que comumente são retratados pela mídia como “problema”, tornam-se, a partir do mural, protagonistas, artistas e personagens de sua própria narrativa. Essa inversão é, num primeiro momento, uma crítica visual à desigualdade urbana e à marginalização, nesse contexto que representa um dos menores Índices de Desenvolvimento Humano de Fortaleza, utilizando o espaço público, num lugar central do RJEFG, como tela para narrativas dessa juventude.

Além disso, o mural cria um diálogo entre arte e território, entre juventude e pertencimento. Cada personagem/bairro, representado como herói de sua própria história, torna-se parte de uma luta coletiva, cultural, política e estética. Segundo Pifano (2010), na iconologia, é essencial buscar o contexto simbólico e histórico que produz a imagem. Neste caso, o contexto da série, da pandemia, da exclusão digital, do racismo estrutural e da cultura periférica brasileira cria o pano de fundo que permite que o mural seja lido como um ato de insurgência visual, de expressão da vida nas margens da cidade e de construção de novas centralidades simbólicas.

Neste contexto, a arte urbana funciona como expressão visual de valores sociais, segundo Panofsky (2014). O mural dos “vetin” ultrapassa a homenagem à série cearense, transformando-se em um documento de afirmação cultural e política de uma geração periférica, normalmente caracterizada pelo humor, pela arte e pela resistência. É a materialização do que Harvey (2008) considera ser o direito à cidade: o direito de produzir significados, ocupar visualmente os espaços e contestar a ordem estabelecida. Ao mesmo tempo, é exemplo do que Foucault (2008) entenderia como disputa de narrativas nas tecnologias de poder: se o Estado e seus experts produzem sua governamentalidade com símbolos e controle, os “vetin” respondem com símbolos populares, arte e ironia crítica.

Figura 2 – Sagrado Coração de Jesus e Maria Afrocentrados.



Fonte: Foto de Vralcriativo para o perfil Festival Internacional Concreto [@festivalconcreto] no Instagram, 2023.4

4 BARBOSA, Lucas. **Residencial José Euclides chega a 100 dias sem homicídios**; reunião marca data. Portal O POVO, 24 de janeiro de 2025. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2025/01/24/residencial-jose-euclides-chega-a-100-dias-sem-homicidios-reuniao-marca-data.html>. Acesso em: 28 jan. 2026.

O mural apresenta dois personagens de estética sacra, uma figura feminina e outra masculina, com auréolas douradas, corações flamejantes e mãos erguidas, elementos típicos do Sagrado Coração. Cores vibrantes e traço estilizado remetem à tradição católica, com leitura contemporânea; um cachorro ao centro sugere o cotidiano periférico.

Neste segundo nível, identificamos que o artista faz referência direta à tradição cristã. As imagens são releituras do Sagrado Coração de Jesus e de Maria, símbolos que expressam compaixão, sacrifício, amor e perdão. A presença dessas imagens no contexto de um residencial marcado por históricos de vulnerabilidade social ressignifica seu sentido. A pintura reforça elementos já conhecidos pelos moradores, especialmente em contextos populares, onde a religiosidade (principalmente a católica) e suas derivações são centrais. A mão erguida, com dois dedos levantados, e o coração com chamas e raios dourados são leituras iconográficas tradicionais do amor divino e do acolhimento espiritual.

A escolha de representar os ícones cristãos com traços afrodescendentes, visíveis no tom da pele, no cabelo crespo e nas feições, indica uma reivindicação de representação racial e cultural. Esse gesto amplia a iconografia sacra para um campo de inclusão e de identificação com a comunidade local, majoritariamente negra e periférica. Aqui, é possível adentrar no conteúdo simbólico e cultural mais profundo da imagem que interessa a este artigo. O mural funciona como um dispositivo de paz, espiritualidade e pertencimento. Em um território frequentemente associado à violência e à ausência do Estado, a arte evoca proteção sagrada, sacralizando o espaço urbano e seus habitantes. Nesse contexto, é importante mencionar a categoria de “cidade fortificada” de Maciel (2023-2024), considerando que diante da violência e da precariedade estatal, a periferia desenvolve suas próprias fortalezas simbólicas e espirituais.

Ao colocar símbolos religiosos no centro da experiência urbana, o artista desloca o sagrado para o cotidiano periférico. Como explica Panofsky (2014), a iconologia permite interpretar como a forma visual expressa uma “visão de mundo” de determinado grupo social (Panofsky, 2014, p. 53). Aqui, a visão é de resistência cultural e de esperança comunitária. A matéria do jornal *O Povo*⁵ menciona que o RJFEG completou 100 dias sem homicídios e que a arte urbana tem desempenhado um papel central na reconstrução de laços sociais e na promoção de outras formas de convivência.

O mural, portanto, pode ser interpretado como um sinal de um pacto comunitário pela paz, um símbolo visual de cuidado, transcendência e transformação simbólica do território. Essa leitura dialoga com autores como Foucault (2008), ao abordar a arte como uma forma de governamentalidade, isto é, condução das condutas pela estética e pelos símbolos, e também com Harvey (2008), que entende a arte como instrumento de requalificação urbana e de disputa de narrativas nas cidades neoliberais. A obra analisada é uma síntese entre a fé popular, a estética afrocentrada e a ressignificação urbana. Sua potência iconológica reside em transformar o espaço periférico, tradicionalmente estigmatizado, em um lugar de transcendência e de afirmação simbólica. A arte se converte em um instrumento de cura coletiva, de memória afetiva e de reconfiguração política do espaço urbano.

5 VRALCRIATIVO. Murais das artistas Naniitopia, Bruna Cioly e Wira Tini no Residencial Cidade Jardim II. Instagram: @festivalconcreto. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CnhVCcPrvIb/>. Acesso em: 15 fev. 2026.

Figura 3 - O menino que vende casadinha



Fonte: Foto de Vralcriativo para o perfil Festival Internacional Concreto [[@festivalconcreto](#)] no Instagram, 2023.⁶

A partir da imagem anterior e sob a orientação do método iconológico, é possível interpretar a obra “O menino que vende casadinha”, considerando a frase na imagem. Essa nova leitura traz reflexões sobre a interação entre a arte urbana, a cultura local e as diferentes realidades sociais. O menino é retratado de costas, carregando um pote de “casadinha” (doce de farinha de trigo, polvilho, açúcar e água). Veste camiseta amarela, bermuda laranja e calçados verdes, com o fundo amarelo destacando sua figura. O texto ao lado orienta a interpretação, vinculando a imagem a uma prática típica de jovens vendedores ambulantes das periferias brasileiras.

Neste segundo momento da análise, observou-se que a obra remete a práticas de subsistência comuns nas margens da cidade; as populações periféricas, a partir de crianças e adolescentes, como retratado na pintura, contribuem para a renda familiar. A representação do menino sugere sua ligação a atividades cotidianas que refletem tanto a criatividade quanto as dificuldades enfrentadas por essas comunidades. A “casadinha”, além de ser um doce popular, carrega simbolismo cultural que conecta a obra a tradições e memórias locais.

É importante destacar que, sob uma análise iconológica, a obra vai além de uma simples representação da infância periférica. “O menino que vende casadinha” pode ser interpretado como

6 Gladstone Bombril conversou com adolescentes sobre o mural “O menino que vende casadinha”. Os jovens descreviam a obra como se fosse a própria história: a atividade de vender o doce não era um simples trabalho infantil, mas uma necessidade concreta, o pai de um deles estava preso, os demais enfrentavam condições adversas, e todos precisavam ajudar a mãe nas despesas de casa.

um símbolo de resiliência e adaptação diante das desigualdades sociais. Ele carrega um elemento comum à economia informal e à cultura local, reforçando como as práticas do dia a dia moldam identidades e territórios urbanos. A frase associada à obra humaniza o personagem, apresentando este menino não apenas como trabalhador infantil, mas também como um mediador de cultura que pode conectar as pessoas por meio de sua prática. Além disso, a obra convida os moradores a refletir sobre os limites entre trabalho, infância e lazer, questionando normas e os desafios sociais.

À luz da "partilha do sensível" de Rancière (2005), as três obras reconfiguram o visível no território periférico: "Vetinflix" torna públicos rostos juvenis estigmatizados; o "Sagrado Coração" desloca o sagrado para a periferia e para a negritude; o menino da "casadinha" expõe o trabalho infantil informal. Essas obras habitam "às margens da política" – produzem fissuras na ordem sensível, reivindicando visibilidade para os que não têm parte, mas, ao serem incorporadas ao circuito festivalizado, correm o risco de ter sua potência dissensual neutralizada pela lógica do espetáculo.

VOZES DOS MORADORES, ARTISTAS E AGENTES CULTURAIS

Para além da análise iconológica das imagens, a recepção das obras pelos moradores e pelos agentes envolvidos no Festival sugere um ambiente de interpretações que tensionam os discursos oficiais do evento. As falas coletadas durante as edições de 2020 e 2022, bem como observações de campo posteriores, indicam que os residentes e artistas não são atores passivos; atribuem sentidos próprios às intervenções, ora celebrando o reconhecimento, ora questionando as prioridades da gestão pública, ora ressignificando funcionalmente as obras no cotidiano do território.

Narcélio Grud contrastou a imagem midiática do Jangurussu como "lugar de crime" com sua percepção do "potencial humano de criatividade, empreendedorismo e felicidade" que percebeu no território (Concreto#7, 2021). Essa fala indica o que o artigo tem chamado de ambiguidade constitutiva do Festival, já que opera como um dispositivo de ressignificação simbólica, oferecendo uma imagem alternativa para territórios estigmatizados, mas sem necessariamente alterar as condições materiais que produzem o estigma.

Tia Ró, moradora do RJEFG, relatou o impacto afetivo: os artistas a conheceram, fotografaram e, por iniciativa de Grud, presentearam sua mercearia com uma pintura, gesto que interpretou como reconhecimento pessoal (Concreto#7, 2021). Esse depoimento evidencia a dimensão afetiva e personalizada das intervenções. Evidencia a produção da arte não apenas como um objeto estético, mas também como um gesto de reconhecimento que reforça os laços comunitários e a autoestima dos moradores.

Contudo, conforme argumenta Diógenes (2020) ao analisar a série La Casa d'uz Vetin, as práticas juvenis periféricas operam por meio de táticas que escapam às vias institucionais. No entanto, quando essas mesmas expressões são incorporadas por festivais patrocinados, corre-se o risco de que sua potência contestatória seja esvaziada, transformando a arte em um gesto de reconhecimento oferecido por agentes externos, sem efetiva participação comunitária nas decisões sobre o que e como pintar.

Em contraste, durante a edição de 2022 no RCJ2, um morador expressou uma crítica contundente. Um morador criticou: "enquanto enfrentamos falta de infraestrutura, posto de saúde e escolas, investe-se grande quantia em painéis."

Essa fala revela a tensão entre a requalificação simbólica e a requalificação material que atravessa o Festival. A arte, por mais bela e significativa que seja, pode ser percebida como um paliativo estético que não responde às demandas urgentes da população, da saúde, da educação e da infraestrutura de forma geral. Essa percepção ecoa as advertências de Zukin (1996) sobre o papel do embelezamento como primeiro passo em processos de gentrificação e de Harvey (2008) sobre o uso da cultura como mecanismo de “acumulação por despossessão” nas cidades neoliberais.

O morador Gladstone Bombril, líder comunitário, relatou que adolescentes interpretaram o mural do menino que vende “casadinha” como espelho de suas vidas, uma leitura que mostra como a obra humaniza uma experiência frequentemente criminalizada ou invisibilizada pela mídia⁷.

Em conversa com Léo Suricate, morador do Residencial, artista e um dos responsáveis pela produção da série *“La Casa Du’z Vetin”*, ele explicou que o mural com os personagens da série (figura 1) teve a intenção de causar identificação entre os jovens das diferentes periferias de Fortaleza. A série realizada em parceria com o coletivo Nigéria Filmes foi lançada na Praia dos Crush (Praia do Lido) no encerramento da edição de 2019 do Festival. Cada integrante da série carrega o nome de um bairro da cidade, uma estratégia narrativa que transforma o território em personagem e reivindica visibilidade para as periferias como protagonistas de sua história.

O artista Ise destacou a importância de levar a arte a territórios periféricos, contrastando com edições centrais: “fica muito mais fácil [...] chegar ao contato da cultura da arte, quando você entra num lugar desse com o respeito que o Festival Concreto tá chegando” (Concreto#7, 2021).

Essa fala reforça o potencial democrático do Festival ao descentralizar a produção cultural e levá-la a territórios historicamente negligenciados. No entanto, a produtora cultural Lara Gomez, atuante em várias edições do Festival, oferece um contraponto crítico ao relatar os desafios estruturais enfrentados por artistas e produtores periféricos. Em conversa sobre as dificuldades das juventudes periféricas de Fortaleza, ela apontou que o acesso a equipamentos culturais consagrados, como o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, é severamente limitado pela distância geográfica e pelos custos de deslocamento. Além disso, relatou a pouca estrutura dos coletivos periféricos para concorrer a editais públicos naquele contexto, o que revela como as hierarquias espaciais e simbólicas do campo cultural, ainda concentrado em áreas centrais e litorâneas, reproduzem desigualdades que o Festival, paradoxalmente, tenta combater.

Alguns moradores expressaram estranhamento diante de composições não-figurativas, que fugiam ao repertório visual comunitário, geralmente associado a representações realistas, sugerindo que a arte institucionalizada carrega códigos estéticos nem sempre acessíveis a públicos não familiarizados com a linguagem da arte contemporânea.

Ao retornar ao bairro meses depois para acompanhar oficinas de *graffiti* com adolescentes e jovens, nota-se uma resignificação das obras naquele cotidiano. Os jovens passaram a utilizar as obras como referência para se localizar: “Vamos nos encontrar no mural do Vetinflux”, ou “A casa do fulano é perto do painel do menino que vende chegadinha”. Essa apropriação, não planejada pelos organizadores, indica como a arte urbana inscreve-se na memória espacial dos moradores, organizando a vida prática e a sociabilidade no bairro e ainda contrasta com a falta de Código de

7 Para Certeau (2014, p. 41-44), as “táticas” são modos de ação próprios dos praticantes ordinários da cidade, que se distinguem das “estratégias” institucionais (planejadores, Estado) por operarem no espaço do outro, sem local fixo, subvertendo usos previstos por meio de astúcia e criatividade.

Endereçamento Postal da localidade. Tal fenômeno dialoga com a noção de Certeau (2003) sobre as “táticas” dos praticantes ordinários da cidade, que subvertem os usos previstos pelos planejadores e atribuem novos sentidos aos espaços.

Os relatos indicam recepção heterogênea e contraditória, reconhecimento e identificação coexistem com desconfiança e a arte é vista tanto como reflexo da realidade, quanto paliativo. Tal ambiguidade reforça a tese central, o Festival Concreto atua em zona de fronteira, em que a arte se faz simultaneamente fortalecimento comunitário e dispositivo de governamentalidade neoliberal.

TENSÕES E AMBIGUIDADES DA ARTE-GOVERNO

A primeira contradição opõe visibilidade e instrumentalização: o Festival oferece plataforma inédita a artistas e temas periféricos, gerando reconhecimento comunitário, mas a visibilidade é mediada por curadorias, patrocínios e lógicas comunicacionais que tendem a diluir mensagens políticas radicais, alterando resistência em espetáculo e esvaziando o caráter crítico das obras.

A segunda contradição coloca em confronto requalificação e gentrificação. As intervenções embelezam e valorizam simbolicamente territórios estigmatizados, melhorando a qualidade visual do espaço público e o sentimento de pertencimento. Contudo, como aponta Zukin (1996), o embelezamento figura um passo clássico em processos de gentrificação, abrindo caminho para a valorização seletiva do solo e para a subsequente pressão sobre as populações originais.

A terceira contradição reside na tensão entre questões de inclusão cultural e de controle simbólico. O festival promove uma narrativa participativa, envolvendo moradores em oficinas e atividades, mas sob a ótica da governamentalidade, essa inclusão configura também uma forma de administração das populações à distância, canalizando suas energias para práticas culturalmente aceitáveis e integrando-as a uma ordem urbana predefinida. A arte, nesse sentido, assume a feição de mecanismo de integração regulada, no qual a liberdade se apresenta de modo restrito (Lemos, 2019).

O Festival Concreto opera, portanto, em um limiar ambíguo. Ao mesmo tempo que atua como um agente de democratização cultural e um instrumento da governamentalidade neoliberal, utiliza a estética como ferramenta para gerenciar as margens urbanas, tornando-as mais palatáveis visualmente, ordenadas e integradas a um projeto de cidade que não necessariamente questiona suas desigualdades fundamentais.

CONCLUSÃO

Este artigo buscou demonstrar como o Festival Concreto (em edições periféricas) encarna as complexas relações entre arte urbana e poder. Longe de ser descartável, o Festival configura-se como um dispositivo estratégico no governo visual das margens de Fortaleza. Assim, a arte urbana, no contexto de festivais institucionalizados, não pode ser categorizada de forma binária (resistência ou cooptação).

8 Sobre o conceito de “acumulação por despossessão” como mecanismo central do neoliberalismo, ver Harvey (2004, p. 109-118), especialmente no capítulo dedicado à relação entre acumulação primitiva e urbanização contemporânea.

A partir de uma análise sistemática e integrada, este artigo destacou o papel das imagens como mediadoras entre o simbólico e o material, contribuindo para o entendimento mais amplo das estratégias de governamentalidade em contextos urbanos periféricos. A arte, em específico a arte urbana e o *graffiti*, habita um espaço tenso e produtivo, onde os significados de emancipação e controle estão em constante negociação. O *graffiti* no Festival Concreto parece ser tanto uma voz necessária das periferias quanto uma ferramenta imprescindível para as políticas urbanas no âmbito da “governamentalidade” que buscam requalificar, ordenar e integrar territórios marginalizados à lógica da cidade neoliberal.

Este artigo contribui para a sociologia urbana ao demonstrar, com base em evidências empíricas, como a arte urbana institucionalizada opera simultaneamente como dispositivo de reconhecimento comunitário e de governamentalidade neoliberal, produzindo uma “cidade bonita” que convive com a “cidade vivida” sem transformar suas estruturas de desigualdade.

Para avançar na democratização e autonomia artística, são necessárias políticas culturais que reconheçam e fortaleçam as organizações comunitárias e dos artistas periféricos, garantindo que a requalificação simbólica não seja a única face de um processo que deve incluir, sobretudo, a redistribuição material de recursos e o enfrentamento efetivo das desigualdades socioespaciais. O desafio é fazer da arte um caminho para a construção autônoma de uma cidade mais participativa e não apenas para a “cidade bonita”.

AGRADECIMENTOS

O primeiro autor agradece ao seu orientador, Prof. Dr. Wellington Ricardo Nogueira Maciel, pela orientação fundamental neste trabalho. Agradece também a todos os artistas, produtores e moradores do Residencial José Euclides Ferreira Gomes e do Residencial Cidade Jardim 2 que participaram das entrevistas e compartilharam suas experiências, tornando esta pesquisa possível. Agradece também ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS-UECE) pelo apoio institucional.

FINANCIAMENTO

Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) – Bolsa de Mestrado

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os dados qualitativos brutos (transcrição de entrevistas, relato do campo, bem como links de dados virtuais) que sustentam as análises deste artigo não foram depositados em repositório público devido a conterem informações que poderiam comprometer a privacidade e o anonimato dos participantes, conforme garantido no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. No entanto, as informações agregadas e o conjunto de dados que suportam as conclusões, como o corpus de imagens analisadas, estão disponíveis mediante acesso à dissertação, que contém nos referenciais bibliográficos todo corpo de informações do campo a partir do link: <https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=121831>

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Lucas. Residencial José Euclides chega a 100 dias sem homicídios; reunião marca data. **O POVO**, Fortaleza, 24 de janeiro de 2025. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2025/01/24/residencial-jose-euclides-chega-a-100-dias-sem-homicidios-reuniao-marca-data.html>. Acesso em: 28 jan. 2026.
- BECKER, Howard S. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 308 p.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007. 560 p.
- BRENNER, Neil; THEODORE, Nik. Cities and the geographies of “Actually Existing Neoliberalism”. **Antipode**, Reino Unido, v. 34, n. 3, p. 349-379, 2002. DOI: 10.1111/1467-8330.00246. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8330.00246>. Acesso em: 5 jan. 2026
- CAMPOS, R. Poder Local, Arte Urbana e Festivalização da Cultura. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 125, p. 53-76, 2021.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CONCRETO#7. [Documentário/Relatório da 7ª edição do Festival Concreto]. 2021.
- DIÓGENES, Glória. Cidade, arte e criação social: novos diagramas de culturas juvenis da periferia. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 34, n. 99, p. 373-390, 2020. DOI: 10.1590/s0103-4014.2020.3499.022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/FhF4HRhNzQsRcpfzSZpGKfd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 fev. 2026.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 572 p.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública** 2023. 17. ed. São Paulo: FBSP, 2023. 357 p. Disponível em: <https://institutomol.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2026.
- GALDINO, Pedro Danilo. Foucault e Rancière: perspectivas e crítica ao conceito de biopoder. **Kalágatos**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 133-144, 2017. DOI: 10.23845/kalagatos.v14i2.6269. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/kalagatos/article/view/6269>. Acesso em: 28 jan. 2026.
- HARVEY, David. **O neoliberalismo: história e implicações**. São Paulo: Loyola, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2011.
- LEMOES, Aliria Aiara Duarte. **Mapear é preciso: arte urbana, relações de poder e o Festival Concreto na cidade de Fortaleza**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, 2019. 183 p. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/62926/5/2019_dis_aadlemos.pdf. Acesso em: 28 jan. 2026.
- MACIEL, Wellington Ricardo Nogueira. Cidade fortificada e governo dos resíduos: segregação e gestão das margens urbanas. In: MACIEL, Wellington Ricardo Nogueira. (Org.). **Urbano e Político: sociologias da cidade**. Fortaleza: EdUECE, 2024.
- PECK, Jamie; TICKELL, Adam. Neoliberalizing space. **Antipode**, Reino Unido, v. 34, n. 3, p. 380-404, 2002. DOI:10.1111/1467-8330.00247. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-8330.00247>. Acesso em: 28 jan. 2026.
- SILVA, Natanael Nathan Pereira da. **Governo visual e arte urbana nas margens residuais de Fortaleza: o caso do festival concreto**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS), Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, Ceará, 2025. 102 p. Disponível em: <https://siduece.uece.br/siduece/publico/resultadosPesquisarItemPublicoResumido/ppgs/7/2025#>. Acesso em: 30 jan. 2026.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. 440 p.
- PIFANO, Raquel Quinet. **História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky**. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, v. 7, n. 3, p. 1-21, 2010
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROSE, Gillian. **Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials**. London: Sage, 2012. 408 p.
- WEYNE, Rachel Gadelha. **O campo da produção cultural no Ceará: conformações, configurações e paradoxos**. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) - Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, Ceará, 2014. 159 p. Disponível em: <https://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=85063>. Acesso em: 13 fev. 2026.
- ZUKIN, Sharon. **The Cultures of Cities**. Cambridge: Wiley-Blackwell, 1996. 338 p.

Abstract
Key-Words

Urban Art And Visual Governmentality In The Margins of Fortaleza, Ceará, Brazil: the Concreto Festival between resistance and neoliberal requalification

Abstract

This article analyzes the dynamics of visual governmentality within the Concreto International Urban Art Festival in Fortaleza, Ceará, Brazil, focusing on the editions held at the José Euclides Ferreira Gomes (2020) and Cidade Jardim 2 (2022) housing complexes. Drawing on a qualitative approach that includes iconological analysis, it discusses how graffiti – a practice historically associated with youth resistance in urban peripheries – is mobilized as a tool for urban requalification and symbolic control in these contexts. The argument posits that the Festival operates within a constitutive tension; while it democratizes access to art and reframes marginalized territories, it simultaneously reinforces neoliberal logics of city management, acting as a governmentality device that shapes subjectivities and urban landscapes. The study contributes to the debate on art, city, and power within urban sociology, highlighting the ambiguities of cultural policies in peripheral contexts.

Keywords: urban art; governmentality; Concreto Festival; urban peripheries; neoliberalism.

Resumen
Palavras Clave

Arte Urbana Y Gubernamentalidad Visual En Los Márgenes de Fortaleza, Ceará, Brasil: El Festival Concreto Entre Resistencia Y Requalificación Neoliberal

Resumen

Este artículo analiza las dinámicas de gubernamentalidad visual en el Festival Internacional Concreto de arte urbano en Fortaleza, Ceará, Brasil, centrándose en las ediciones realizadas en los Conjuntos Habitacionales José Euclides Ferreira Gomes (2020) y Cidade Jardim 2 (2022). A partir de un enfoque cualitativo que incluye el análisis iconológico, se discute cómo el graffiti – práctica históricamente asociada a la resistencia juvenil en las periferias urbanas – es movilizado como herramienta de recalificación urbana y control simbólico en estos contextos. Se argumenta que el Festival opera en una tensión constitutiva: al mismo tiempo que democratiza el acceso al arte y resignifica territorios marginados, refuerza lógicas neoliberales de gestión de la ciudad, actuando como dispositivo de gubernamentalidad que moldea subjetividades y paisajes urbanos. El estudio contribuye al debate sobre arte, ciudad y poder en la sociología urbana, destacando las ambigüedades de las políticas culturales en contextos periféricos.

Palabras clave: arte urbano; gubernamentalidad; Festival Concreto; periferias urbanas; neoliberalismo.

Histórico

Recebido: Fevereiro/26

Primeiro Parecer: Maio/26

Segundo Parecer: Maio/26

Aceito: Julho/26

Revisão Gramatical/Ortográfica e ABNT: Agosto/26

Revisado Autor: Agosto/26

Publicado: Setembro/26

Equipe Editorial Revista TOMO envolvida no processo editorial deste artigo

Marina de Souza Sartore (Editora-chefe)

Tatiana Silva Sales (Editora Assistente Júnior)

Contato: revistatomo@gmail.com