



ARTE, ESPAÇO PÚBLICO E EXCLUSÃO: O CIRCUITO URBANO DE ARTE EM BELO HORIZONTE, MG

Carolina Maria Soares Lima¹

RESUMO

Este trabalho representa um excerto da pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, entre os anos de 2020 e 2021, sob o título A Produção do Espaço Público e a Arte Urbana em Três Contextos Latino-americanos. Ao longo da pesquisa de mestrado, foram analisados casos de perseguição a artistas e a obras de arte em Belo Horizonte, São Paulo e Medellín, como continuação da monografia da autora. Neste trabalho, a autora dedicou-se a desvelar os conflitos que atravessam casos de perseguição e criminalização da estética da periferia em Belo Horizonte, a partir de obras de arte urbana feitas em um festival que ocorre no centro da capital mineira desde o ano de 2017. A partir de uma revisão bibliográfica e documental, a pesquisa aqui apresentada encontrou pontos de convergência entre a prática espacial da arte urbana e a produção do espaço.

Palavras-chave: Arte urbana, paisagem, produção do espaço.

ABSTRACT

This article represents an excerpt from the master's research developed in the Graduate Program in Geography at the Federal University of Minas Gerais, between 2020 and 2021, under the title The Production of Public Space and Urban Art in Three Latin American Contexts. During the master's research, cases of persecution of artists and works of art in Belo Horizonte, São Paulo and Medellín were analyzed, as a continuation of the author's graduation monograph. In this work, the author dedicated herself to unveiling the conflicts that cross cases of persecution and criminalization of the aesthetics of the periphery in Belo Horizonte, based on urban art works made at a festival that has taken place in the center of the capital since 2017. With a bibliographical and documentary review, the research presented here found points of convergence between the spatial practice of urban art and the production of space.

Keywords: Urban art, landscape, space production.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um excerto da pesquisa de mestrado em curso no Programa de Pós Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, na área de concentração Produção do Espaço. Desde sua monografia, a pesquisadora responsável se debruça sobre a produção do espaço e seus entrelaces com a prática cultural na metrópole, com destaque para as culturas urbanas que se manifestam nos espaços públicos. Na referida pesquisa, com foco para obras de arte visual em espaços públicos, a pesquisadora dedicou-se a analisar as relações da recepção da arte de rua em

¹ Mestre em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Geógrafa pela mesma instituição. Membro do Observatório da Diversidade Cultural, do Observatório das Metrópoles e do Postsecular Architecture Research Network. Carolmsoares98@gmail.com
cmsl@ufmg.br



Medellín, São Paulo e Belo Horizonte com o processo de (re)produção do espaço nestas cidades.

Anteriormente às análises dos casos específicos, foi realizada uma profunda revisão acerca da questão do espaço público nas cidades contemporâneas do Sul Global, das representações na geografia e dos entrelaces entre as representações e o espaço público, com foco para representações em obras como o *graffiti*, o “pixo” e o mural. A partir da revisão realizada, algumas premissas merecem destaque neste resumo. A primeira delas consiste no fato de que o estudo das ruas permite ao geógrafo chegar ao sistema de relações que orientam a produção do espaço (MELLO, 1981). Isso porque o que ocorre no espaço público é sintoma e causa do processo da produção do espaço. A segunda delas diz respeito ao fato de que os estudos culturais sempre remetem ao estudo do poder e, por consequência, das relações sociais que se dão no espaço (COSGROVE, 2012). A terceira é que a cidade se realiza como uma forma cultural passível de apropriação e a obra de arte no espaço público é uma forma de apropriação do espaço (MELLO, 1981). A quarta é de que a arte pública é capaz de gerar identidades e transformar o espaço público em espaço de disputa, resistência e insurgências, além de ser capaz de promover o dissenso. Esta última foi elaborada a partir da pesquisa e esforços intelectuais da autora.

A partir disso foi elaborada a hipótese de que a arte de rua é capaz de denunciar as mazelas resultantes da produção do espaço e, em simultâneo, a reação às obras reforça tais mazelas. É fundamental delinear que a produção do espaço é fundado em um sistema de exclusão, baseado em aspectos relacionados à renda, classe, gênero, raça e religião, por exemplo (MORADO NASCIMENTO, 2020). Sendo assim, a arte de rua seria capaz de denunciar tais mazelas ao tratar, em suas narrativas, de questões que se relacionam a tais gargalos da sociedade e do espaço, promovendo o que Ranciére chamou de dissenso: um conjunto de rupturas na ordem do sensível em uma comunidade (RANCIÈRE, 1996). A partir desta denúncia, a arte seria capaz de promover uma paralaxe em relação à realidade posta, impulsionando os agentes da metrópole em uma ação política em resposta ao problema apresentado pelas obras. Contudo, a reação dos cidadãos, do Estado e do mercado, por vezes, acaba por reforçar a exclusão na qual a produção do espaço se funda.

O CURA tem como premissa ser o maior festival de arte pública do estado de Minas Gerais e objetivou criar o único mirante de arte urbana do mundo. Ao longo dos 5 festivais já realizados, CURA realizou ocupações da cidade para além das obras de arte, que permanecem até hoje na paisagem, através de festas, instalações, debates e outras atividades nos espaços públicos. Para a elaboração do presente resumo foi feita a explanação da pesquisa documental e exploratória realizada através da mídia e das redes sociais do festival para desvelar os relacionamentos entre os casos de análise e a produção do espaço.

Três das obras do CURA, ainda que tivessem suas execuções autorizadas, foram perseguidas por diversos atores da sociedade e do próprio Estado. As obras são “Híbrida Astral”, da artista Criola, pintada em 2018; “Entidades”, do artista Jaider Esbell, uma instalação de 2020; e “Deus é Mãe”, do artista Robinho Santana, pintado em 2020. Criola é uma mulher negra e Jaider, um homem do povo Makuxi. O trabalho de Criola foi contestado na justiça sob a alegação de que “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso” enquanto a obra de Jaider sofreu ameaças, de moradores, que disseram que agiriam para a remoção da instalação. Já Robinho, um homem negro, foi indiciado, junto às organizadoras do CURA, por crime ambiental.



METODOLOGIA

A maior parte da pesquisa realizada para a escrita deste trabalho consistiu em uma pesquisa documental, a partir de postagens em jornais e nas redes sociais oficiais do festival, tendo em vista que os fatos ocorridos são muito recentes. Assim, parte dos dados utilizados são de jornais, experiências empíricas e entrevistas realizadas ao longo dos últimos três anos, desde a produção da monografia, em 2019. O trabalho, portanto, carrega em si um caráter de pesquisa exploratória e abre portas para investigações mais aprofundadas sobre o tema e os eventos ocorridos em Belo Horizonte, desde o ano de 2017. Além da revisão bibliográfica para o referencial teórico do trabalho, foram realizadas revisões documentais a partir das redes sociais oficiais do festival, de legislações que atravessam o caso e de materiais jornalísticos que reportam ocorrências que interessam para o caso. Foram contatadas, para ceder entrevistas, as organizadoras do evento, alguns artistas e vereadoras de Belo Horizonte que defenderam o caso de Robinho Santana. No entanto, nenhuma das pessoas contatadas deu prosseguimento na cessão de dados ou na autorização de uso dos mesmos.

REFERENCIAL TEÓRICO

A cultura deve ser entendida como uma produção histórica e, assim, as análises dos sistemas culturais dependem das condições sócio-históricas em que se inserem, além das condições geográficas, políticas e econômicas. As culturas nascem de relações sociais que, no que lhes concerne, são desiguais. Elas revelam, portanto, conflitos e desenvolvem tensões, tais como a própria sociedade. Em um determinado espaço social há uma hierarquia cultural, gerando dominações e resistências (CUCHE, 1999). Considerando este aspecto, é notável que há culturas marginais, que é produzida por grupos sociais subalternizados e são essencialmente fabricadas no cotidiano dos mesmos. As manifestações estudadas neste trabalho compõem o grupo de culturas entendidas como culturas marginais.

Desde o início do século XXI, a arte de rua vem compondo a paisagem urbana em diferentes cidades ao redor do mundo. Inicialmente, essa prática era ilegal, mas vem ganhando popularidade e aceitação, o que é evidenciado pelos enormes festivais de arte de rua, por exemplo (BENGESTEN, 2016). Contudo, a prática ainda é, em certa medida, associada ao vandalismo e é criminalizada. Além disso, os artistas frequentemente não têm direitos autorais e de propriedade sobre suas obras, o que gera a impossibilidade de contestar muitas das ações que ocorrem em relação às obras, como apagamentos e perseguições.

O graffiti é um elemento da cultura *hiphop*, que tem relação com o *pop art* e não tem ligação direta com o muralismo, ainda que seja possível encontrar algumas semelhanças entre os movimentos. Esta cultura, o *hiphop*, agrega uma série de manifestações historicamente marginalizadas, como o *rap* e o *graffiti*. Estas manifestações têm origem nas expressões das favelas e periferias como forma de contestar e desequilibrar o consenso e a ordem imposta. As manifestações culturais desta cultura configuram formas de apropriação e ocupação do espaço urbano que promovem uma espécie de propaganda subcultural e, recentemente, vem sendo incorporadas ao circuito oficial da arte e sendo cooptados pelo mercado (PENNACHIN, 2011). Essa cooptação da arte de rua pelo mercado e pelo circuito oficial da arte é uma violenta opressão contra as narrativas presentes nas obras, que confrontam tais circuitos, mas, simultaneamente, promovem projeções a agentes historicamente subalternizados.



O *pixo*, por sua vez, originou-se de uma cultura convergente entre o *hiphop* e o *punk*, carregando influências dos dois (PIXO, 2009).

Ainda que sejam cooptados pelo circuito oficial da arte e pelo mercado, a presença destas obras nas cidades continua a confrontar até mesmo a arquitetura e o planejamento das cidades. O planejador, o urbanista, o arquiteto e o engenheiro não necessariamente preveem que as estruturas serão suporte para diferentes intervenções quando as concebem. O *graffiti*, o *pixo* e o mural, nesse sentido, confrontam até mesmo os agentes institucionais da produção do espaço, ao questionar a imagem concebida para os fixos no espaço urbano.

O que fica evidenciado é que a arte de rua confronta a institucionalidade hegemônica em que a arte e a política se inserem e a lógica de produção capitalista do espaço urbano. Por conta desse enfrentamento, a arte de rua está constantemente exposta a riscos - de marginalização, de apagamento, de condenação aos seus executores, por exemplo. Ao que parece, a arte de rua só é aceite quando não gera dissenso entre as classes médias, quando se parece com arte de cavalete. Toda essa perseguição que a arte de rua sofre, entretanto, é como insistir em um trabalho inútil: o apagamento das obras gera nos artistas um processo de marginalização que, no que lhe concerne, impulsiona a produção da arte de oposição nas ruas.

Para estudar as subculturas, assim como para estudar o espaço, devemos admitir que o poder é expresso e mantido na (re)produção de ambos, existindo, portanto, culturas dominantes e dominados (SERPA, 2007). Essa dominação cultural se faz intimamente ligada às relações de dominação expressas nas relações sociais de produção que atuam na reprodução do espaço urbano. Ou seja, os grupos subalternizados e marginalizados são aqueles que produzem as culturas dominadas. As subculturas, ainda, recebem uma distinção entre si a partir de Serpa (2007), que devem ser consideradas no contexto deste trabalho. Isso porque não estou tratando de uma forma qualquer de subcultura. Para o autor, temos as subculturas residuais, ou seja, aquelas que restam do passado, as emergentes, ou seja, as que antecipam o futuro, e, finalmente, as excluídas: aquelas que são ativas ou passivamente suprimidas. Nesse sentido, é essencial delimitar que as culturas periféricas são suprimidas, mas muitas delas produzem narrativas na ordem da utopia, antecipando reformas e revoluções políticas a partir da denúncia que realizam.

Os processos de apropriação do espaço público são condicionados por representações segregacionistas, que mediam processos de territorialização de diferentes grupos sociais no próprio espaço (SERPA, 2007). Nesse sentido, avaliar as possibilidades e a forma com a qual a arte de rua se apropria do espaço abre portas para uma importante análise. Isso porque uma vez que a arte de rua ocupa o espaço em diferentes formas (corpo na produção, obra e narrativa) estas formas passam a compor a paisagem urbana e o escopo de representações que nela se fazem presentes. A partir desse processo, a arte de rua passa a compor um escopo de movimentos de territorialização dos grupos, atravessado por relações de poder e dominação em todos os tempos da obra (concepção, produção e exposição).

Além disso, é importante destacar que a arte de rua é uma forma de manifestação artística irreproduzível, mesmo que as outras sejam impossíveis de ser completamente reproduzidas (BENJAMIN, 2013). Isso porque cada obra é essencialmente relacionada ao espaço e ao momento de sua produção, com a própria rua e o espaço urbano, que estão em constante mudanças por suas dinamicidades. De tal modo, o valor dessas obras é imensurável, pois são irreproduzíveis e intimamente relacionadas ao ritual de sua produção, ligados ao perigo e à marginalidade do exato



momento da produção, com o corpo na rua. Por consequência, sua significação social sofre menos redução, sendo mais passível de críticas e geração do dissenso.

A arte de rua e a arte urbana em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, contam com diversas formas de apropriação do espaço público significativas para a dinâmica do cotidiano da metrópole, não apenas com as obras de arte mas também com os corpos que as produzem. Além do das artes visuais, Belo Horizonte conta com propostas como *Duelos de MCs* e *Slams*, o Quarteirão do Soul (sendo estas manifestações relacionadas à música, ao *hiphop* e à poesia, por exemplo) e diversos coletivos que promovem intervenções no espaço público urbano em diversas linguagens artística e culturais. Contudo, vale ressaltar que elas têm muito em comum, não apenas a apropriação dos espaços públicos mas também as origens nas periferias da cidade.

De acordo com Capelato (2005), não apenas no muralismo, mas nas obras do modernismo da América Latina na totalidade, podem ser observados aspectos que retratam as identidades nacionais ou regionais. As imagens representadas em tais obras representam personagens, a natureza, objetos, acontecimentos, as sociedades, as políticas e as culturas do continente, executadas por artistas que revelavam suas preocupações com os problemas e principais questões da sociedade, apontando, por exemplo, para a reforma agrária. Esses artistas buscavam as raízes nacionais e regionais através da produção de uma arte não colonizada. Contudo, inserem-se no contexto da arte moderna, ou seja, do modernismo. Em contraponto à ideia geral da modernidade, amparada na globalização e no não localismo, a arte moderna latina, nas primeiras décadas do século XX, remonta a busca pelo fortalecimento da unidade nacional.

Segundo Capelato, o contexto latino americano vivido a partir dos anos 1920, como a Revolução Mexicana, teve grandes impactos na América Latina e, no mesmo momento, surge uma busca pela identidade nacional. Apresento aqui que o que aparenta ter ocorrido é, na realidade, a busca pela construção de um projeto identitário e não a retomada de uma identidade pré-existente. No Brasil, o modernismo constitui a busca pela identidade nacional em novas bases, buscando romper (ainda que, preservando aspectos) com as bases das vanguardas europeias. Por outro lado, o modernismo no México, por exemplo, relacionou-se intimamente à conjuntura da Revolução Mexicana, onde Capelato (2005) aponta que, de acordo com Octávio Paz, a obra de Rivera seria ideológica, pedagógica, didática, doutrinária e maniqueísta. Os dois movimentos, contudo, contam com obras de grande conteúdo social e é a diversidade no movimento modernista, aliada a seus papéis sociais, que ressaltam a importância do movimento, renovam o campo cultural e criam formas identitárias: a cultura modernista produz consciência coletiva.

Já no Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922, para a qual São Paulo, durante a escrita deste trabalho, se prepara para a comemoração do centenário, foi um evento importante para a compreensão do modernismo no Brasil, ainda que o artista focado no processo, Portinari, não tenha feito parte dela efetivamente, mas sim da próxima geração de modernistas brasileiros. Ocorrida em fevereiro de 1922, a Semana apresentou uma forte ruptura com o formalismo, uma grande influência das vanguardas artísticas europeias e uma valorização da cultura nacional. Os artistas da Semana consolidaram, portanto, o que veio a ser conhecido como o modernismo brasileiro, que perpetuou por outras gerações, incluindo a geração de 30, a qual Portinari pertenceu.

Mário de Andrade (1942), um dos fundadores do movimento da arte moderna no Brasil, aponta que o movimento teve importante papel na criação de um espírito nacional, fundado após o que ele chama de escândalo público da Semana de Arte Moderna de 22. O movimento da arte moderna, segundo o autor, representou uma



ruptura com a arte de princípios europeus que se pautou na busca de uma conclusão profunda sobre a realidade brasileira, estabilizando uma consciência criadora nacional. O movimento modernista foi um movimento que retratou o país, tendo como um dos principais expoentes Portinari, na geração de 30, que retratou a realidade brasileira e suas grandes contradições em suas obras. Portinari ainda foi responsável pela criação de uma das principais obras públicas da Pampulha, em Belo Horizonte, o mural da Igreja de São Francisco de Assis, projetada por Oscar Niemeyer.

Contudo, foi a partir de 1960 que os murais tornaram-se mais populares em Belo Horizonte e somente em 1980 que chega o *graffiti* na capital mineira, de maneira semelhante à chegada em São Paulo, ainda que um pouco depois. Desde aquele tempo já havia uma preocupação da mídia e da própria sociedade em elaborar uma distinção entre o que é considerado *pixo* e o que é tido como *graffiti*. Ao longo do tempo, diversos projetos de arte pública foram fomentados pela prefeitura e, a partir dos registros verificados por Silva (2020), pode-se notar que desde o final do século XX os artistas manifestaram notório interesse em denunciar as mazelas sociais. Tal interesse remonta o argumento de que a arte de rua serve como resposta aos nefastos sintomas da produção capitalista do espaço. De acordo com a autora, ainda, a arte de rua era tida como uma afronta à arte tradicional, de galeria.

A arte de rua é uma evidente forma de apropriação do espaço e em Belo Horizonte, recentemente, em 2009, começou um processo de retomada dos espaços públicos e é no contexto geográfico de um dos principais movimentos de ocupação do espaço público da cidade que surge o CURA (Circuito Urbano de Arte). Em 2009, a prefeitura de Belo Horizonte emitiu um decreto que impedia a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação e, em resposta ao decreto, a sociedade se organizou para uma série de eventos denominados “Praia da Estação”, na busca de ocupar este espaço público com festas espontâneas. Além da “Praia da Estação”, é no mesmo período que o Carnaval de Belo Horizonte é retomado.

Desde 2009, começou um movimento contrário ao Decreto que inibia e condicionava alguns tipos de ocupação da Praça da Estação, colocando em pauta social e política a área que é, hoje, a Zona Cultural Praça da Estação. Entre 2010 e 2012, começa uma série de intervenções da sociedade civil. Da necessidade de encontrar uma solução concentrada entre o Estado e a sociedade civil, a Fundação Municipal de Cultura criou um programa cujo nome era “Corredor Cultural Praça da Estação” e, posteriormente, uma Comissão de Acompanhamento do Programa Corredor Cultural Praça da Estação das Artes (Posteriormente denominado Zona Cultural Praça da Estação). Esta comissão teve 13 reuniões e encerrou seus trabalhos em 2014 (SOARES LIMA, 2019). Anos depois, em 2016, foi criada, através de outro Decreto, a Zona Cultural Praça da Estação, um espaço que passa por constantes disputas simbólicas e territoriais, no qual a Rua Sapucaí está circunscrita. A Zona Cultural Praça da Estação é reconhecida como um local de referência para a realização de práticas culturais e artísticas, de caráter urbano e tradicional e alguns dos movimentos previamente citados como o Duelo de MCs, por exemplo, também ocorrem no território da Zona.

Em 2017, um ano após a instituição da Zona Cultural Praça da Estação, ocorreu a primeira edição do Circuito Urbano de Arte (CURA) que, até o momento de escrita deste trabalho, em maio de 2021, havia realizado 5 edições na cidade. O Circuito, em todas as suas edições, passou pela autorização da Diretoria de Patrimônio da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, uma vez que o Centro de Belo Horizonte é tombado. Contudo, diferente do que ocorre em São Paulo, o conteúdo das obras não é analisado e nem encomendado: a diretoria apenas analisa o portfólio dos artistas. É



acordado entre o CURA, a prefeitura e os artistas, ainda, sendo proibidas obras que constituem propaganda ou ofensas a quaisquer grupos sociais (SILVA, 2020).

Dos 5 festivais já realizados, entre 2017 e 2020, três foram realizados apenas na Rua Sapucaí, um foi realizado na Rua Diamantina, no bairro Lagoinha, e um foi realizado na Rua Sapucaí e em modo virtual, expandindo as discussões e ações do festival, por conta da pandemia da COVID-19. Na primeira edição de 2017, foram realizadas 5 obras, festa na rua, debates e oficinas. No ano de 2017, ainda, a segunda edição foi realizada em comemoração ao aniversário de 120 anos da cidade de Belo Horizonte, com 2 obras, festa na rua e debates. No ano de 2018, na terceira edição, foram realizadas 4 obras, festa na rua, debates e oficinas. Em 2019, no bairro Lagoinha, foram pintadas mais de 5 obras, incluindo a pintura da própria rua e a pintura de fachadas ativas do bairro, com participação de alunos de uma escola pública local na execução de obras, debates e oficinas, além da festa na rua. Em 2020, na quinta edição, foram realizadas 4 pinturas em empenas e duas instalações de bandeiras e de uma escultura, além das atividades em formato virtual (SILVA, 2020). Nesse sentido, é possível notar que o CURA realizou ocupações da cidade para além das obras de arte, que permanecem até hoje na paisagem, através de festas, instalações, debates e outras atividades nos espaços públicos.

Em entrevista para o jornal digital Cidades Criativas, uma das organizadoras do CURA comentou alguns pontos de interesse para a presente pesquisa que foram apresentados e discutidos à frente. A organizadora aponta que o festival nasceu da ideia de pintar um prédio que, ao ser desenvolvida, culminou num festival cujo objetivo era colocar Belo Horizonte no mapa de *Street Art* e fomentar a cena local, através da criação de um mirante de empenas na Rua Sapucaí.

Na mesma entrevista, a organizadora aponta que as três organizadoras compunham blocos de carnaval e eram frequentadoras de movimentos de ocupação do espaço público da cidade, já citados previamente, como o Duelo de MCs. Assim, fica demonstrada uma genealogia das agentes que produzem e são curadoras das obras com um engajamento evidente na busca pela ocupação e reivindicação dos espaços públicos. Além disso, a organizadora também informa que o CURA surge no mesmo ano que Dória enfrentava as polêmicas relacionadas ao apagamento dos murais na cidade de São Paulo. São Paulo era a única cidade brasileira que compunha o guia turístico da revista *Lonely Planets*, referência em turismo mundialmente, e a organizadora utilizou deste argumento para apresentar o projeto à prefeitura de Belo Horizonte, que tinha interesse em contrapor a gestão paulistana. O CURA contou com o apoio da Prefeitura de Belo Horizonte nas cinco edições realizadas.

Nota-se, portanto, um interesse político em contrapor uma ação amplamente criticada como a do então prefeito de São Paulo. É evidente que a prefeitura de Belo Horizonte, através das políticas culturais, valoriza a ocupação de espaços públicos e o fomento pelo turismo na cidade. Ainda na gestão do prefeito Alexandre Kalil (2017-) Belo Horizonte entrou para o grupo das chamadas “Cidades Criativas”, da UNESCO, e teve o carnaval da cidade patrocinado por uma grande empresa nacional, evidenciando o interesse da gestão da cultura orientada para o turismo e para a promoção da cidade como uma marca.

Ainda que, de acordo com a organizadora, Belo Horizonte já tivesse um contato com a produção de murais em empenas cegas desde a década de 90, a primeira edição do CURA lidou com dificuldade de aprovação dos moradores, que julgavam que “ficaria feio”. Contudo, após a primeira edição, o processo tornou-se mais fácil. A organizadora ressaltou que todas as empenas passam pela autorização prévia dos



moradores para ser pintada, mas que, em termos de conteúdo, nenhuma obra passa por autorização prévia. Ela relata que esta foi uma luta pautada no fato de que as eventuais comissões que seriam montadas para a avaliação não teriam capacidade técnica e impessoal de julgar as imagens.

Além disso, sobre o relacionamento com a Prefeitura de Belo Horizonte, a organizadora aponta que há um termo firmado entre as partes que determina que as obras do CURA pertencem à cidade, ou seja, são obras de arte pública. De tal forma, devem ser protegidas e preservadas em relação à ação de outros agentes, o que garante a manutenção das obras no espaço público, sem risco de apagamentos, por exemplo, por um período de 5 anos a partir do termo firmado.

A organizadora apontou que a proposta do festival se orienta para a promoção do encontro das pessoas com arte, no espaço, colocando a arte no dia-a-dia das pessoas, interrompendo o cotidiano. Ela apontou, ainda, que o objetivo é promover debates e provocar, criando questionamentos e reflexões. Tais premissas reforçam o argumento do amplo acesso da arte de rua e a capacidade de dissenso e, por vezes, de denunciar mazelas sociais resultantes do processo de produção do espaço. A arte, nos casos de análise anteriores e neste, não apenas interrompem o cotidiano, como apontado, mas, também, interrompem a ordem, seja pela promoção do dissenso, seja pelo violento controle dos corpos dos artistas.

De acordo com a organizadora, o CURA amplia, através das narrativas das obras, questões como o decolonialismo, a resistência artística, as questões relacionadas ao feminino, à negritude e à sexualidade, por exemplo. Nesse sentido, nota-se a preocupação dos artistas em denunciar as mazelas e a marginalidade vivida pelos grupos e também é evidenciada a representatividade que muitas das obras trazem. Vale ressaltar, ainda, que nem todas as obras trazem narrativas relacionadas às pautas sociais supracitadas. Além disso, a presença de tais debates a partir das obras desloca as pautas para grupos que não tinham acesso a essas agendas, “amplificando as vozes dos marginalizados”. De tal forma, através do amparo legal e a não censura, os artistas têm a sua liberdade de promover o dissenso preservada.

A organizadora também traz, na entrevista, o fato de que as escolhas dos locais das obras são estratégicas para gerar mais impacto. Nesse sentido, assim como, em São Paulo, os artistas pensam diferentes narrativas para diferentes contextos urbanos (centro X periferia), o espaço e a infraestrutura urbana são estratégicos nas transmissões das mensagens das representações.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Finalmente, sobre os casos de perseguição a cada uma das obras citadas na apresentação deste trabalho, a obra Híbrida Astral (figura 1) traz a temática do feminino e das raças negra e indígena, através da narrativa que apresenta na pintura, tal como se deu na obra de Priscila Amoni, Dramalee, em 2017, outra obra do festival. Uma das diferenças entre as obras, entretanto, é o fato de que Priscila é uma mulher branca. Assim como com todas as obras do Circuito, os moradores do Chiquito Lopes foram consultados previamente à execução da obra e aprovaram a mesma, com exceção de um, entre 55 moradores. Este mesmo morador buscou impedir a execução da obra, baseando-se num argumento de uma lei da época da Ditadura Militar, revogada no Código Civil de 2002. A liminar foi negada, mas o processo passou mais de um ano sem decisão final.

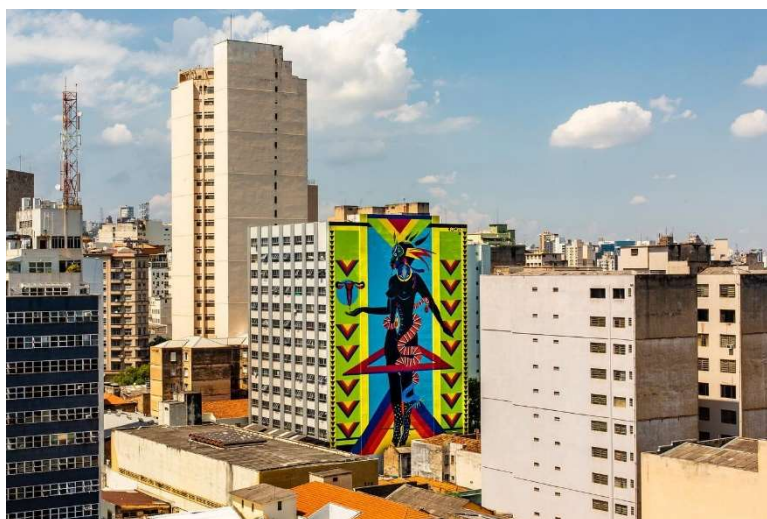


Figura 1: Híbrida Astral. Fonte: Circuito Urbano de Arte (CURA, 2021a)

Já sobre o caso da obra Entidades (figura 2), do artista roraimense Jaider Eisbel, a produção do CURA denunciou ameaças de destruição da obra, que ficou exposta durante o festival em um dos principais viadutos da cidade de Belo Horizonte, palco de outras manifestações de ocupação do espaço público. A obra, que fazia referência à cultura dos povos originários, sofreu ameaças através da *internet* a partir de moradores extremistas religiosos e candidatos à vereança, por exemplo. Nesse sentido, é possível verificar que a narrativa da obra trata de um grupo marginalizado e subalternizado na formação territorial e econômica brasileira. De tal modo, o artista levou para o Centro de Belo Horizonte uma pauta de raça que extrapola as análises sociais do fenômeno, mas esbarram em uma questão espacial, uma vez que os indígenas brasileiros enfrentam questões relacionadas à terra, à moradia e à justiça ambiental, por exemplo, em um âmbito nacional.



Figura 2: Entidades, Jaider Eisbel. Fonte: Circuito Urbano de Arte (CURA, 2020a)



A obra de Robinho Santana (figura 3) retratou uma família típica brasileira: uma mãe negra e dois filhos. A moldura da obra conta com “pixações”, assim como outras obras do festival, como Ajo y Vino e a Empena de Letras. Contudo, por ter a presença da estética do “pixo”, o autor da obra e as organizadoras do evento foram indiciadas. É importante, ainda, ressaltar, que não há uma definição clara do que distingue o “pixo” e o graffiti, nem mesmo na Lei de Crimes Ambientais, em termos estéticos, mas sim em termos de autorização, que, no caso do CURA, todas as obras contaram com autorização prévia. A obra de Robinho Santana é a que mais colaborou para a construção da argumentação pretendida neste caso: foi capaz de promover dissenso, mobilizar as massas e a sociedade e, em simultâneo, a reação da polícia civil revela o aprofundamento das mazelas da produção do espaço público.



Figura 3: Deus é Mãe. Robinho Santana. Fonte: Circuito Urbano de Arte (CURA, 2020b)

Ao longo do mês de fevereiro de 2021, nas redes sociais do festival, foi informado ao público de que as organizadoras haviam sido incluídas criminalmente em inquérito da Polícia Civil que investiga a ocorrência de crime contra o meio ambiente, por conta da presença da estética do “pixo” na obra “Deus é Mãe”. Na mesma postagem, foi citado o fato de que a obra foi ovacionada nacionalmente, com milhões de visualizações nos vídeos de divulgação e em reportagens na mídia. Foi informado, ainda, que as organizadoras entendem tal ação judicial como um ato ilegal e racista, que criminaliza artistas periféricos e a própria arte urbana, num contexto de perseguição “desproporcional” e que entraram com um pedido no Judiciário para trancar a investigação (CIRCUITO URBANO DE ARTE, 2021b). Uma semana após a postagem, manifestantes se reuniram em frente ao edifício que é suporte da obra, Edifício Itamaraty, em um ato organizado por dois diferentes coletivos contra o inquérito aberto pela Polícia Civil. Ademais, foi destacado o fato de que há uma obra, ao lado da obra “Deus é Mãe”, com mais elementos da estética do “pixo” que não havia sido indiciada, apontando para o fato de que não seria “coincidência” a polícia “ir atrás de uma obra feita por um artista negro, com corpos negros representados” (WERNECK, 2021). Na mesma reportagem há um excerto de um depoimento de um representante da polícia civil, que dizia se tratar de uma acusação a atos cometidos anteriormente à pintura do painel.



Cinco dias após a manifestação, uma nova postagem nas redes do festival, trouxe novas informações sobre o inquérito em curso. De acordo com a postagem, o então prefeito Alexandre Kalil, e o então secretário de Estado da Cultura e Turismo, Leônidas Oliveira, haviam se manifestado a favor do festival. Na mesma postagem, foi incluído um ofício do prefeito e um agradecimento ao grupo de vereadoras progressistas “Mulheres na Luta” por ações realizadas na Câmara Municipal de Belo Horizonte a favor do festival. Uma das vereadoras e a organização do CURA foram contatadas para entrevista para a presente pesquisa (CIRCUITO URBANO DE ARTE, 2021c). No ofício do prefeito, foram destacados pontos como o fato de que o município se orgulha de receber o CURA desde 2017 e que os belo-horizontinos compartilham do sonho de ter em Belo Horizonte o primeiro mirante de arte urbana do mundo. Além disso, destacou a relação harmoniosa entre a prefeitura e as organizadoras do festival, apontando que o projeto é “respeitoso, ordeiro, e que contribui muito para a cidade”. Finalmente, no final do mês de fevereiro, foi postado nas redes do festival um comunicado de que o Ministério Público de Minas Gerais havia dado parecer favorável ao arquivamento do inquérito contra as organizadoras do festival e os artistas envolvidos na execução da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste caso, portanto, ficam evidenciados aspectos que colaboram para a construção do argumento apresentado na dissertação. Isso porque, em primeiro lugar, a arte de rua serviu para trazer a pauta da negritude e da maternidade em um dos maiores murais do mundo, compondo a paisagem urbana de Belo Horizonte. É certo que se estivesse em um museu, ou se não tivesse as proporções que tem, que só é permitido pela construção que é seu suporte, não teria sucesso em transmitir a narrativa que transmitiu, especialmente em um contexto de pandemia e isolamento social, com profundo sucateamento da cultura e do setor criativo. O artista foi capaz de trazer duas pautas sensíveis e resultantes da exclusão sistemática na qual a produção do espaço se funda sob a lógica neoliberal da contemporaneidade e foi visto e ovacionado não apenas por cidadãos de Belo Horizonte, mas de todo o Brasil, através de uma intervenção autorizada na paisagem da capital mineira.

Outro aspecto que reforça o argumento construído na pesquisa de dissertação relaciona-se ao fato de que, além de promover dissenso e ser capaz de denunciar as mazelas da sociedade e do espaço, a presença da obra em espaço público impulsionou uma reação que, se não fosse arquivada, teria potencial de criminalizar artistas negros e de origem periférica. Assim, fica evidenciado, portanto, que as reações à arte de rua, por estar em espaço público, amparadas pela Lei de Crimes Ambientais, têm potencial de criminalizar agentes que são sistematicamente marginalizados e subalternizados. Esta distinção entre os agentes que são criminalizados fica ainda mais evidente no caso do CURA, pois outras obras, que não foram feitas por artistas periféricos e não traziam narrativas relacionadas a grupos minoritários, por exemplo, mesmo com a presença da estética do “pixo”, não foram indiciadas.

Finalmente, as investidas do prefeito e das vereadoras da Câmara Municipal de Belo Horizonte contra o indício da Polícia Civil revelam a complexidade dos agentes interessados no controle da paisagem urbana da cidade. De tal forma, fica evidenciado o campo de tensões, marcado por cooperações e conflitos, que se estabelece nos processos de apropriação, produção, reprodução e organização do espaço urbano na cidade contemporânea, em especial no que diz respeito à paisagem e às representações



presentes na urbe. Belo Horizonte se configura como um palco de exemplos das relações que se estabelecem entre as expressões visuais da arte de rua e a própria produção do espaço urbano. A pesquisa exploratória aqui apresentada têm potencial para desdobramentos futuros com outros pesquisadores e em outros níveis de pesquisa. Cada um dos exemplos analisados neste caso colaboram para reforçar o argumento apresentado ao longo desta dissertação uma vez que todas as obras tiveram a possibilidade de promover o dissenso e alterar a dinâmica do cotidiano em Belo Horizonte, seja pelas narrativas, seja pelos símbolos carregados ou seja pela interferência no espaço urbano. Vale destacar que tal potencial foi atingido, em parte, por conta do tamanho das obras e na forma com a qual a presença delas interferiu na paisagem urbana, uma vez que outras obras presentes na cidade têm o seu potencial de dissenso inexplorado ou em menor escala devido ao tamanho das obras meio ao tamanho dos fixos da própria cidade. No caso do CURA, é praticamente impossível não notá-las. Há um movimento, finalmente, a partir de determinados agentes, de tentativas de criminalização de artistas periféricos e da própria estética da periferia. Tal movimento reforça, ainda, o argumento de que a reposta da sociedade, do Estado e do mercado à arte de rua é extremamente relacionada aos sintomas da própria produção do espaço, tendo em vista que reproduz a exclusão e a marginalidade às quais as pessoas das periferias são impostas, colaborando para a geração de uma circunstância de subalternidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de, 1893-1945. Título: **O movimento modernista**. Local de Publicação: Rio de Janeiro. Editor: CEB. Data do documento: 1942.

BENGTSEN, Peter. **Stealing from the public**: the value of street art taken from the street. In: Routledge Handbook of Graffiti and Street Art. Routledge, 2016. p. 456-468.

BENJAMIN, Walter et al. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 2013.

CAPELATO, Maria Helena Rolim, **Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura**. *Revista de História*. São Paulo, vol. 153, n. 2, 2005

COSGROVE, Denis. **A geografia está em toda parte**: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. *Geografia cultural: uma antologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 219-237, 2012.

CUCHE, Denys; MAHLER, Paula. **La noción de cultura en las ciencias sociales**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

CURA, CIRCUITO URBANO DE ARTE. . [S. l.], 23 set. 2020a. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/photos/a.1345776888873158/3249733261810835>. Acesso em: 25 maio 2021.

CURA, CIRCUITO URBANO DE ARTE. . [S. l.], 4 out. 2020b. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/photos/a.1345776888873158/3284893828294778>. Acesso em: 25 maio 2021.



CURA, CIRCUITO URBANO DE ARTE. . [S. l.], 18 fev. 2021a. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/photos/a.1345776888873158/3643421352442022/>. Acesso em: 25 maio 2021.

CURA: AÇÃO ILEGAL E DE CUNHO RACISTA DA POLÍCIA CIVIL BUSCA PRENDER ARTISTAS E ORGANIZADORAS DO CURA. In: **CIRCUITO URBANO DE ARTE. AÇÃO ILEGAL E DE CUNHO RACISTA DA POLÍCIA CIVIL BUSCA PRENDER ARTISTAS E ORGANIZADORAS DO CURA.** Facebook, 1 fev. 2021b. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/posts/3601452799972211>. Acesso em: 25 maio 2021.

CURA: Trazemos boas notícias!. In: CIRCUITO URBANO DE ARTE. **Trazemos boas notícias!**. Facebook, 25 fev. 2021c. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/posts/3659293104188180>. Acesso em: 25 maio 2021.

MELLO, Marco Antônio da Silva et al. **Quando a rua vira casa.** A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. RJ: IBAM/FINEP, 2ª edição, 1981.

MORADO NASCIMENTO, Denise. **O sistema de exclusão na cidade neoliberal brasileira.** 1. ed. Marília, SP: Lutas Anticapital, 2020. 275 p. v. 1. ISBN 978-65-86620-33-7.

PENNACHIN, D. L. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana:** uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação da cidade de São Paulo [2002 a 2011]. 2011.

Pixo (João Wainer, Roberto T. Oliveira), Brasil, 2009, 61 min.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento,** O. Editora 34, 1996.

RIBEIRO, Rita AC. **Identidade e Resistência no Urbano:** O Quarteirão Soul em Belo Horizonte. Belo Horizonte, UFMG, 2008. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado em Geografia.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea.** Editora Contexto, 2007.

SILVA, Elisângela Batista et al. **Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte.** 2020.

SOARES LIMA, Carolina Maria, **As transformações dos usos do espaço público [manuscrito]: a rua Sapucaí em Belo Horizonte (MG)** - Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2019

WERNECK, Natasha. **Cura protesta contra investigação policial por pichação em prédio de BH.** Estado de Minas, Online, 12 fev. 2021. Disponível em:



XIV ENCONTRO NACIONAL DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM
GEOGRAFIA

EDIÇÃO ONLINE

10 À 15 DE OUTUBRO DE 2021

ISSN: 2175-8875

https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/13/interna_gerais,1237557/cura-protesta-contrainvestigacao-policia-por-pichacao-em-predio-de-bh.shtml. Acesso em: 25 maio 2021.