

Elisangela Batista da Silva

**IMAGENS DE TRANSFORMAÇÃO E RESISTÊNCIA NA APROPRIAÇÃO DO
ESPAÇO URBANO DE BELO HORIZONTE**

Belo Horizonte

2020

Elisangela Batista da Silva

**IMAGENS DE TRANSFORMAÇÃO E RESISTÊNCIA NA APROPRIAÇÃO DO
ESPAÇO URBANO DE BELO HORIZONTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Celina Borges Lemos

Belo Horizonte

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

B333i

Batista, Elisangela da Silva.

Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte [manuscrito] / Elisangela Batista da Silva. - 2020.
308f. : il.

Orientador: Celina Borges Lemos.

Tese (doutorado)– Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Espaço urbano - Teses. 2. Cidades e vilas - Arte - Teses. 3. Pintura e decoração mural - Teses. 4. Apropriação (Arte) - Teses. 5. Arte e comunicação - Teses. 6. Representações sociais - Teses. I. Lemos, Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 711.40981511



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte,

ELISÂNGELA BATISTA DA SILVA

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 6 de novembro de 2020, pela Comissão constituída pelos membros:

Prof. Dra. Celina Borges Lemos - Orientadora
EA-UFMG

Prof. Dr. João Eduardo Chagas Sobral
Univille

Prof. Dra. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro
UEMG

Prof. Dr. Anderson Antônio Horta
Uni-BH

Camila M. Zyngier

Profa. Dra. Camila Marques Zyngier
IBMEC

Belo Horizonte, 6 de novembro de 2020.

Ao meu querido e amado pai (*in memoriam*), que se orgulhava de ser belo-horizontino e que tanto me ensinou sobre essa linda cidade. Com você, meu pai, aprendi a andar pelas ruas dessa cidade, conheci histórias, lendas e personalidades. Com você eu aprendi a amar essa cidade.

AGRADECIMENTOS

“Em tudo dai graças.” (1 Tessalonicenses 5:18)

Gratidão!

Etimologicamente, a palavra gratidão vem do latim *Gratia*, cujo seu significado é estar agradecido, dar graças, reconhecer.

Durante esses anos, descobri o poder da energia vibratória desta palavra. A sua potência realizadora. Manifesto a minha gratidão a Deus, ao Universo, e todos amigos das esferas superiores por tudo, pela oportunidade, pelas provações, pelas dores, pelo aprendizado. Por tudo que foi agente de crescimento nestes últimos anos;

Sou grata a todos os amigos, que foram muitos, que acreditaram em mim, quando eu não mais acreditava;

Sou grata a sabedoria de cada orientação recebida;

Sou grata a cada um, sintam em seus corações, pelas palavras de incentivo, pela parceria, por caminharem juntos;

Sou grata pela luz que vocês fizeram em meu caminho quando a sombra chegou;

Sou grata por cada oração.

Gratidão a Celina Lemos, a Rita Ribeiro, a Ana Paula Baltazar, ao Luiz Santana, a Fernanda Gomes, ao programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – NPGAU, aos funcionários do acervo do Jornal Estado de Minas, aos entrevistados que disponibilizaram tempo e atenção, entre tantos que auxiliaram nesse processo de execução.

RESUMO

A presente pesquisa propõe um estudo a respeito de como a arte urbana tem modificado a paisagem urbana de Belo Horizonte e, conseqüentemente, a sua imagem. Desde os anos de 1960, vários painéis foram pintados em murais pela cidade, mas é a partir dos anos de 1990 que surgem murais gigantes de Hugues Desmazières e seu discípulo Douglas Melo, que servem de inspiração para o surgimento do Circuito Urbano de Arte – CURA, que por meio de festivais tem ressignificado a cidade com temas que despertam interesse e debates. A arte urbana, por meio do grafite, do muralismo e da pichação está presente em muros, empenas, viadutos, equipamentos urbanos. Para investigar esse cenário, partiu-se da premissa de que se poderia considerar a arte urbana como bases constituintes da prática social do espaço urbano na cidade. E como os processos de ocupação, apropriação e intervenção na cidade podem ser compreendidos como fomentadores de questões políticas e sociais. Pois é uma arte que diz muito sobre a cidade, ela transgride, mas também é legalizada. Para entender essa cena, buscou-se aporte teórico na teoria do espaço e a tríade dialética de Henri Lefebvre e nos estudos midiológicos de Régis Debray. A teoria do espaço, juntamente com o direito à cidade, proporciona a compreensão da prática social do espaço. E as eras midiológicas esclarecem o lugar da imagem como signo social, que associados a teorias lefebvrianas dão aporte teórico a esta pesquisa. Foram realizadas pesquisas com levantamento de dados mistos quantitativos e qualitativos, junto a moradores e transeuntes de Belo Horizonte, para compreender qual é a percepção destes em relação a este cenário. E uma pesquisa qualitativa com entrevista com artistas urbanos e produtores da cena urbana, que são agentes ativos desse panorama.

Palavras-chave: Circuito Urbano de Arte. Prática social. Mediologia. Apropriação.

ABSTRACT

This research proposes a study on how urban art has changed the urban landscape of Belo Horizonte and, consequently, its image. Since the 1960s, several panels have been painted on murals around the city, but it is from the 1990s that giant murals of Hugues Desmazières and his disciple Douglas Melo appear, which serve as inspiration for the emergence of the Urban Circuit of Art - CURA, which through festivals has reinterpreted the city with themes that arouse interest and debate. Urban art, through graffiti, muralism and graffiti, is present in walls, gables, viaducts, urban equipment. To investigate this scenario, we started from the premise that urban art could be considered as constituent bases of the social practice of urban space in the city. And if the processes of occupation, appropriation and intervention in the city can be understood as promoting political and social issues. Because it is an art that says a lot about the city, it transgresses, but it is also legalized. To understand this scene, we sought theoretical support in the theory of space and the dialectic triad of Henri Lefebvre and in the mediological studies of Régis Debray. The theory of space, together with the right to the city, provides an understanding of the social practice of space. And the mediological eras clarify the place of the image as a social sign, which associated with Lefebvrian theories give theoretical support to this research. Research was carried out with a survey of mixed quantitative and qualitative data, with residents and passers-by of Belo Horizonte, to understand what their perception is in relation to this scenario. And a qualitative research with an interview with urban artists and producers of the urban scene, who are active agents of this panorama.

Keywords: Urban Art Circuit. Social Practice. Mediology. Appropriation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Festa da inauguração de Belo Horizonte – 12 de dezembro de 1897 – Praça da Liberdade	22
Figura 2 – Casa do Saber Renascida das Cinzas. Praça da Av. Barão Homem de Melo	36
Figura 3 – Planta geral de Belo Horizonte - 1895	41
Figura 4 - Edifício do Cine Brasil – 1932	43
Figura 5 - Feira de Amostra Permanente – 1935.....	44
Figura 6 - Edifício Ibaté -	45
Figura 7 – Prédio Banco Financial – 1944	46
Figura 8 – Edifício Sulamérica/Sulacap – 1946	46
Figura 9 – Edifício Acaiaca – 1947	47
Figura 10 – Edifício Clemente Faria – 1946	48
Figura 11 – Skyline de Belo Horizonte – 2020	55
Figura 12 - Intervenção da Cia Base. Dança aérea <i>Flying Colors</i> . Virada Cultural BH 2019	60
Figura 13 - Caverna do complexo de Lascaux, França	64
Figura 14 - Monumentos americanos	70
Figura 15 – Arte Bizantina	73
Figura 16 – Tela: Nascimento de Vênus – Sandro Botticelli 1483	75
Figura 17 – Domo de Florença	77
Figura 18 - Céu de Bagdá durante a Guerra do Golfo 1991	84
Figura 18 - Ação realizada pelo Grupo Poro – Azulejos de Papel	90
Figura 19 – Portal de Gramado, estilo bávaro	95
Figura 20 – Vista panorâmica da Praça Sete, 1963	99
Figura 21 – Fachada Cine Brasil anos de 1990	100
Figura 22 – Provos e as bicicletas brancas	103
Figura 23 - Duelo de MC's – Família de Rua	107
Figura 24 - Modelo de pôsteres – Beco do Batman	111
Figura 25 - Sticker art	112
Figura 26 - Exemplo de <i>Adbusting</i>	113
Figura 27- Arte em estêncil	113
Figura 28 - Beco do Batman – São Paulo	114
Figura 29 - Grafite de maio 1968 - Paris	116
Figura 30 – Vagões grafitados New York	117
Figura 31 – Obra em exposição no SP Arte	119
Figura 32 - Obra de Banksy – Napalm Girl	120
Figura 33 – Foto da Guerra do Vietnã / Menina Nua	121
Figura 34 – Foto grafite dos Gêmeos em Boston	122
Figura 35 – Pichações como forma de protesto	123
Figura 36 – Pichações como forma de protesto	124
Figura 37 – Mural “A conquista dos espanhóis” – Diego Rivera	125

Figura 38 – Fachada do teatro de Cultura Artística de São Paulo	126
Figura 39 – Fachada externa da Igreja de São Francisco - Pampulha	128
Figura 40 – Painel lateral Teatro Francisco Nunes – Parque Municipal	129
Figura 41 – Mural do IPSEMG	132
Figura 42 – Painéis da Terésio Maldonado e Yara Tupinambá	133
Figura 43 – Um dos primeiros painéis de Hugues Desmazières em BH	136
Figura 44 – Empena visão rua Guarani – Ed. Vanda Maria	138
Figura 45 – Edifício Vanda Maria	139
Figura 46 – Edifício São Lucas anos de 1990	140
Figura 47 – Foto do painel em 2020	141
Figura 48 – Edifício Satélite – Anos de 1990	142
Figura 49 – Edifício Duque de Caxias	143
Figura 50 - Painel Tiradentes	144
Figura 51 – Edifício Notre Dame	145
Figura 52 – Painel Douglas Mello	150
Figura 53 - Painéis do Hotel Serrana	152
Figura 54 - Fachada Frontal do Hotel Serrana	153
Figura 55 - Edifício Baalbeck – Invasão Alienígena	154
Figura 56 - Vista panorâmica a rua Sapucaí antes do Festival	157
Figura 57 – Mural da primeira edição do Festival CURA	159
Figura 58 – Edifício Trianon	160
Figura 59 – Edifício Rio Tapajós	161
Figura 60 – Edifício Satélite	162
Figura 61 - Empena Hotel Rio Jordão	163
Figura 62 - Edifício Príncipe de Gales	164
Figura 63 - Edifício Garagem São José	165
Figura 64 - Visão do Painel da Av. Assis Chateaubriand	166
Figura 65 - Rua Sapucaí durante a 3º edição do CURA	167
Figura 66 - Empena do Edifício do Amazonas Palace Hotel	168
Figura 67 - Empena cega do edifício Chiquito Lopes	169
Figura 68 - Empenas do Edifício Satélite	170
Figura 69 - Mirante de artes da Lagoinha	171
Figura 70 - Galeria Fluxo	172
Figura 71 - Ocupação da Rua Diamantina	172
Figura 72 - Prédio Rio Novo	173
Figura 73 – Empena prédio Rio Novo	174
Figura 74 – Empena prédio Rio Novo	174
Figura 75 – Painel da Crew Rupestre	175
Figura 76 - Prédio do Senai	176
Figura 77 - Restaurante Luiz Atleticano	177
Figura 78 - Armazém número 08	178
Figura 79 - Empena na Av. Presidente Antônio Carlos, 681, pintada por Luna Bastos	179
Figura 80 – Muro pintado	179

Figura 81 – Muro pintado na rua Diamantina, 645, uma parceria com o Museu de Rua	180
Figura 82 – A Casa Manuel Felipe na rua Serro, 190, foi pintada pela artista Priscila Amoni	180
Figura 83 – Edifício Cartaxo	182
Figura 84 – Edifício Levy	183
Figura 85 – Post da pintura do Edifício Almeida	184
Figura 86 – Edifício Itamaraty	185
Figura 87 – Edifício Álvaro da Silveira	186
Figura 88 – Viaduto de Santa Tereza	187
Figura 89 – Palavras-chave sobre a imagem da cidade	201
Figura 90 – Mapa dos painéis gigantes – Hipercentro de Belo Horizonte	217
Figura 91 – Empena cega. Painéis do Projeto Cura e empena pichada. Belo Horizonte/MG	219
Figura 92 – Painéis “Deus é Mãe” e <i>Ajo Y Vino</i>	220
Figura 93 - Edifício Chiquito Lopes	221

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Infográfico das etapas de pesquisa	17
Quadro 2 – Relação entre as Eras Midiológicas e a Tríade espacial	86
Quadro 3 - Infográfico dos projetos a partir dos anos de 1950	188
Quadro 4 - Perfil dos moradores	193
Quadro 5 – Elementos que são associados à imagem da cidade	195
Quadro 6 – Relação entre o percebido e o vivido	196
Quadro 7 – Projetos de Belo Horizonte	198
Quadro 8 – Comparativo da percepção dos moradores	198
Quadro 9 – Reflexo da arte urbana nas questões políticas e sociais	200
Quadro 10 – Arte urbana e revitalização da cidade	200

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 BELO HORIZONTE: A CIDADE CONCEBIDA E PERCEBIDA	21
2.1 Belo Horizonte, um breve histórico	21
2.2 Cidade e urbanismo: alguns conceitos	23
2.3 Produção do espaço	27
2.4 Belo Horizonte no interior das concepções lefebvrianas	39
2.4.1 Plano Diretor e Código de Conduta de Belo Horizonte	48
2.4.2 A paisagem urbana: percebendo a cidade	52
2.4.3 Belo Horizonte: desenvolvimento paisagístico	53
2.5 Corpo no espaço urbano	55
2.5.1 O cotidiano	57
3 AS DIMENSÕES DO OLHAR: A IMAGEM E O ESPAÇO URBANO	61
3.1 O olhar, o imaginário e a imagem	61
3.2 As três idades do olhar	69
3.2.1. Reflexões sobre o conceito de midiologia de Régis Debray	69
3.2.2 Logosfera – era dos ídolos – presença	71
3.2.3 Grafosfera – era das artes – representação	74
3.2.4 Videosfera – era do visual - simulação	81
3.3 As mídiasferas e a tríade do espaço	85
3.4 A imagem e o espaço das cidades	92
3.4.1 Cidades como suporte midiático	98
3.4.2 A cidade como lugar de uso	100
4 ARTE URBANA – DA TRANSGRESSÃO À LEGALIDADE	105
4.1 Arte de rua	110
4.2 Grafite	114
4.3 Pichação	123
4.4 Muralismo	124
4.5 A arte urbana em Belo Horizonte	126
4.5.1 O percurso do muralismo em Belo Horizonte: de Portinari ao CURA – Circuito Urbano de Arte	127
4.5.2 CURA – Circuito Urbano de Arte de Belo Horizonte	155
5 A IMAGEM DE BELO HORIZONTE	191
5.1 Entre o percebido e o vivido: o olhar de quem mora em Belo Horizonte....	192
5.2 Entre o concebido e o vivido: a vez de quem produz	205
5.2.1 Relação entre a arte urbana e a cidade	206
5.2.2 A convergência entre arte urbana, arquitetura e espaço urbano	208
5.2.3 Aspectos políticos e sociais da arte urbana	208
5.2.4 Grafite, Pichação e Muralismo na visão dos artistas	211

5.2.5 A resignificação da cidade de Belo Horizonte por meio da arte urbana	213
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	215
REFERÊNCIAS	224
APÊNDICE	237

1 INTRODUÇÃO

“Não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita.” (Jean-Luc Godard, em “Aqui e alhures”, 1974).

Para melhor compreensão das letras que aqui se seguem e as motivações que levaram a autora a traçá-las, peço licença para um breve relato: O meu interesse pelas imagens remonta a minha infância, gostava de desenhar, criar personagens, fazer animações em pedaços de papel, amava quadrinhos. Sempre gostei de ler, de contar e criar histórias. A cidade também sempre me encantou, gostava de passear no centro, olhar os edifícios, observar suas placas e luminosos. Ainda pequena caminhava com meus pais pela Avenida Afonso Pena quando avistei a personagem Mônica do Maurício de Souza no alto de um edifício. Fiz tanto barulho com a descoberta que meu pai fazia questão de me contar o evento depois de adulta. Portanto pesquisar sobre imagens e o imaginário tornou-se algo natural que fez e faz parte da minha vida.

Dando espaço para as ideias graduei em Publicidade e Propaganda e pós-graduei em Cinema, esses foram os primeiros passos para transformar o meu gosto pela imagem na minha profissão. Neste caminho surge uma outra paixão, que até então não vislumbrava, a sala de aula. Tornar professora fez com que esse entendimento teórico da imagem fosse aprofundado. Então nasce aí a junção de duas paixões, a cidade de Belo Horizonte e o aprofundamento sobre as imagens. Este caminho me levou para o Programa de Mestrado em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. Durante o mestrado, o assunto abordado foi a construção da marca da cidade de Belo Horizonte, a partir de movimentos urbanos que dela se apropriam, tendo o *design* como ferramenta articuladora e motivadora de emoções. A pesquisa buscou entender a construção da marca e a imagem intangível das cidades, que representa o imaterial, a mente, as visões, os desejos e a imaginação.

Neste percurso, encontro com o pensamento de Henri Lefebvre, autor da *Produção do Espaço* (1974), que torna possível compreender a importância dos atores sociais na construção da imagem da cidade e na consolidação da mesma. Durante o período de pesquisa do mestrado, Belo Horizonte despertava com várias mudanças de

comportamento, especialmente na apropriação dos seus espaços pelos cidadãos por meio de movimentos urbanos, resistência e atividades culturais. Os atores sociais questionavam o seu lugar na cidade pelo prazer de ocupar e usufruir destes espaços.

Durante o mestrado participei da disciplina isolada História da Crítica da Arte, Arquitetura e Cidade que aumentou o meu interesse pelo assunto. Esse foi o ponto inicial para a entrada no doutorado no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. No trajeto do doutorado, disciplinas dilataram o olhar sobre a arquitetura, o urbanismo e as cidades.

O interesse pelo tema desta pesquisa iniciou-se a partir da observação da mudança em relação colorido da cidade, com alguns edifícios ganhando painéis gigantes em suas laterais cinzas. Fato este que alterou a paisagem urbana do centro de Belo Horizonte. O fenômeno observado faz parte de um projeto de arte urbana, o *Cura – Circuito Urbano de Arte*, que desde 2017 tem modificado a relação visual das pessoas com a cidade. Além da realização do festival que fomenta a arte, o Cura também promove a ocupação da cidade com a criação do mirante urbano na Rua Sapucaí, no bairro Floresta. Este local permite ter uma boa visualização dos edifícios do hipercentro da cidade.

Essa ação despertou a atenção para a cidade, marcando uma retomada da cena urbana. Neste sentido, é importante ressaltar também a criação de espaços voltados para a valorização e discussão da arte urbana, nos quais entram em cena as mulheres, grafiteiros e artistas plásticos.

O Cura tem como inspiração o artista francês Hugues Desmazières, representante dos pioneiros nesse tipo de pintura gigante nos anos de 1990. O artista pintou, com a assistência de Douglas Melo, várias empenas cegas na capital. Os painéis gigantes despertaram o interesse e o olhar de muitas pessoas, modificando o colorido da cidade nos anos de 1990. Desse modo, o Cura retoma tal conceito com a intenção de ocupar empenas cegas em prédios da região do hipercentro, que normalmente não é privilegiada. Os vestígios dos painéis gigantes pintados nos anos de 1990 ainda são encontrados pela cidade e, desde então, têm despertado a curiosidade de muitos que transitam pelo centro de Belo Horizonte.

A essencialidade da vida urbana encontra-se no cotidiano da rua, a sua dinâmica denota vários aspectos, de modo que a rua pode ser informativa, simbólica e lúdica, como pondera Lefebvre (2002). Para o autor, a rua não se configura somente como um lugar de circulação, mas como um lugar do encontro, do teatro espontâneo, do movimento, o lugar da manifestação cultural dos atos públicos.

De acordo com Peixoto (1998), as cidades apresentam horizontes que podem ser compreendidos como sítios arqueológicos, que acumulam vestígios, saturadas de inscrições, monumentos e memórias e o imaginário criado pela arte. A arte urbana proporciona essa inserção das imagens na arquitetura. Os espaços ocupados reverberam o encontro do cinza da cidade com a arte urbana. A arqueologia referenciada pelo autor remete a uma cidade que guarda em suas paredes histórias recentes de lugares vividos e ocupados. Diferentes espaços e épocas que se encontram e dão forma à paisagem da cidade. Um acúmulo de registros efêmeros, que fazem a *urbis*.

Para Lefebvre (2006b), a cidade é mais do que um produto material, ela é resultante do processo de produção realizado e reproduzido por pessoas, e faz a sua história de acordo com as condições históricas a que está condicionada. Belo Horizonte não é diferente de outras cidades. Ao guardar, através da sua arquitetura, histórias de diversas épocas, observa-se reminiscências de quem passou e deixou a sua marca. Essas seriam as escritas e desenhos que denunciam algo, pinturas feitas como se fosse em uma tela, com a estética padrão do belo. Em alguns casos, a intervenção é feita na ilegalidade, em outros momentos em comum acordo com o proprietário do imóvel. Essas imagens modificam o cenário da paisagem, muros, empenas, viadutos servem de suporte para narrativas e vozes diferentes.

As inscrições urbanas nas cidades são registros de um processo de apropriação do espaço urbano. Belo Horizonte, principalmente a partir de 2010, tem registrado momentos importantes no sentido de uso e ocupação da cidade. As ruas, as praças e os parques são espaços públicos que qualquer pessoa pode ter acesso. Porém, durante um longo período, essa ocupação tornou-se mínima. O cenário de ocupação do espaço público foi alterado de maneira significativa, os atores sociais têm utilizado da cultura para ocupar esses espaços, os jogos, artes diversas e protestos; os edifícios, muros, viadutos e diversos equipamentos urbanos são ocupados com o

colorido das pinturas, com grafites e as pichações, que também compõem esse panorama. O espaço cinza na cidade parece reduzido. Vários projetos como Gentileza, Museu de Rua, Fábrica de Graffiti, Quarto Amado, várias *crews*¹ e artistas independentes são protagonistas desse processo de retomada da cidade por meio da arte.

Lefebvre, em sua obra “A Produção do Espaço”, de 1974, desenvolve estudos sobre o espaço que buscam o entendimento sistêmico do complexo processo de relações que acontecem nas diversas camadas da cidade (SCHIMID, 2012). Edward William Soja (1996) aponta a abrangência dessa análise no contexto do espaço social em que supera os limites categóricos que fecham assuntos em determinadas circunstâncias. Lefebvre (2006) amplia a discussão de forma transversal ao possibilitar o entrosamento de diversas áreas do conhecimento quando o assunto é o espaço urbano.

Segundo Lefebvre (2006a), cada sociedade produz o seu espaço e traz consigo aspectos sociais, econômicos e políticos. Porém o que interessa ao autor é a prática social do espaço, que está diretamente ligada à reprodução das relações sociais de produção. Em seus estudos sobre a produção social do espaço, Gottdiener (1997) reafirma os apontamentos do autor ao argumentar ser o espaço aglutinador de vários aspectos, como objeto de consumo, instrumento político e a luta de classes. Lefebvre (2006) expõe uma dialética que se estrutura na reprodução do espaço urbano constituída numa tríade: espaço percebido, concebido e vivido, no qual a prática social e o Estado seriam elementos essenciais para a compreensão deste processo.

Em sua teoria, o autor trabalha a tríade que compõe três dimensões do espaço: espaço percebido – relativo as práticas espaciais; espaço concebido – representações do espaço; e espaços vividos – espaços de representação (LEFEBVRE, 2006a). O espaço percebido está relacionado com a prática espacial, são os fenômenos imediatos, o cotidiano, os objetos. Já o espaço concebido impõe-se por ser articulado, planejado por engenheiros, arquitetos e urbanistas, que estruturam, criam códigos de acesso, monumentos e espaços que normalmente atentem ao poder e que acabam

¹ *Crews*: termo utilizado pelos grafiteiros para referenciar um grupo ou coletivo de grafiteiros que trabalham juntos.

restringindo, em muitos casos, a práxis (LEFEBVRE, 2006). No entanto, o espaço vivido extrapola a práxis, é a imaginação, o simbólico, é a virtualidade do espaço, a esta dimensão que permite a compreensão do espaço, articulando o percebido e o concebido – é nesta mesma dimensão que a luta de classes acontece.

Gottdiener (1997), em sua análise, aponta como o mais importante, na obra de Lefebvre, a natureza multifacetada do espaço. Esse aspecto não pode ser compreendido somente em relação à localização ou a posse deste espaço, mas a partir de uma abstração concreta que abrange a contradição entre os espaços abstratos. A produção social do espaço relaciona-se com as práticas econômicas e políticas que alinham com as práticas hegemônicas de poder e o espaço social produzido a partir dos valores de uso, das interações e da vida cotidiana.

A paisagem urbana reflete a produção social do espaço, incorpora o dinamismo do cotidiano e atuação do corpo. A mudança da paisagem acontece diariamente em várias facetas da prática urbana (CARLOS, 2005). A paisagem da cidade, segundo Peixoto (1998), constitui-se de emaranhando de imagens, de tempos diferentes e espaços em diferentes suportes e tipos de imagens. “A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana” (PEIXOTO, 1998, p. 13). O autor lembra o importante papel da arte na constituição da imagem da cidade, e por consequência na paisagem da cidade diante da atuação dos atores sociais.

“Há um século, o olhar que lançamos sobre as cidades é moldado pela representação que elas nos dão o cinema e a fotografia, isto é, pela associação da imagem e o percurso, da imagem e do tempo” (PANERAI, 2006, p. 26). A recordação das cidades forma-se a partir das imagens registradas por meio da fotografia, ou do audiovisual, que estão disponíveis em inúmeros suportes tecnológicos. Apesar da importância destas imagens para a compreensão das diversas facetas das cidades, a imagem que se deseja compreender nesta pesquisa se inscreve nas paredes da cidade. A imagem guarda em sua essência, o olhar de quem a produziu e a sua relação com o lugar, intercede entre o concebido e o vivido, tangenciando a tríade, encarnando olhares, anseios e desejos latentes de quem a produz. As imagens nas paredes da cidade provocam movimentos diversos, do corpo que a produz aos corpos que transitam pelas ruas em seus trajetos cotidianos.

Ao abordar o tema imagem, abre-se uma infinidade de possibilidades para se discorrer, principalmente numa sociedade imagética como a do século XXI. Régis Debray (1995) suscita a importância de outras disciplinas, assim como Lefebvre em sua teoria do espaço, para compreender a função da imagem e vai além das teorias relativas à imagem, como as técnicas e a história da arte. O autor ressalta a importância da análise social, a compreensão de como formas simbólicas tornam-se fenômenos materiais.

Debray (1995) propõe a teoria midiológica, que se desenvolve com o propósito de entender o papel social do signo. Ao abordar esta teoria, a subdivide em períodos, ou melhor, nas três idades do olhar. Essas três idades se denominam midiasferas, e estruturam-se em eras. A primeira diz a respeito Era dos Ídolos, a Logosfera. Período que compreende da invenção da escrita até a imprensa. O segundo período compreende desde a invenção da imprensa ao desenvolvimento da televisão em cores e denomina-se a Era das Artes, a Grafosfera. E por último, a Era Visual, a Videosfera, iniciada após o surgimento da televisão em cores até os dias atuais. Em cada período, a imagem dialoga com o espaço e o tempo e funciona como signo de processo social que correlaciona com a prática social.

O objeto de pesquisa desta tese se articula em torno da cidade de Belo Horizonte e as atividades artísticas que modificam a paisagem urbana iluminadas pelas teorias do espaço de Henri Lefebvre e da midiologia de Régis Debray. A pesquisa envolve as manifestações artísticas de rua de cunho visual na cidade de Belo Horizonte. Nesse contexto, busca-se a compreensão da cena da cidade por meio do projeto Cura – Circuito Urbano de Arte e demais projetos e artistas que proporcionam mais visibilidade para arte urbana. Reconhece-se a importância das demais vertentes da arte urbana, mas por uma questão de recorte, a pesquisa delimita-se a arte mural, ao grafite e à pichação.²

Ao contemplar a capital mineira percebe-se uma mudança da sua paisagem, dos seus prédios, passarelas, viadutos e muros. O grafite e a pichação estão ao lado da arte mural, juntos em um mesmo painel. Os transeuntes olham para o alto e encontram

² A arte urbana é um assunto amplo, e já foi bastante discutida na academia, principalmente focando o graffiti e a pichação.

paredes antes cinzas, agora coloridas. Edifícios ganham destaque na paisagem e na mídia. A intervenção artística na paisagem levanta questionamento sobre a motivação para tal ação. E o que se modifica na percepção que os atores sociais possuem em relação a cidade que vive.

Diante deste contexto levanta-se as seguintes hipóteses: as imagens produzidas pela arte urbana em Belo Horizonte podem ser consideradas elementos constituintes da prática social do espaço urbano, analisado a partir da tríade de Lefebvre e as eras midiológicas de Régis Debray. O processo de ocupação e apropriação da cidade, que acontece em torno do processo de produção desses painéis, representam como a arte urbana pode ser fomentadora de questões sociais e políticas do espaço que pode ser compreendido pela tríade espacial de Lefebvre e o aspecto social das imagens.

De acordo com o exposto acima, o objetivo principal deste estudo é investigar como a arte urbana, por meio da arte visual, contribui para a percepção da imagem de Belo Horizonte como ela se relaciona com a prática social, na visão dos moradores, produtores e artistas urbanos.

Outros objetivos foram traçados para aprofundar no cerne desta pesquisa, a saber: estabelecer a trajetória da arte urbana em Belo Horizonte, a partir da segunda metade do século XX até os dias atuais. O cenário da arte urbana em Belo Horizonte já existia antes do Festival Cura, portanto essa trajetória que antecede a atualidade precisa ser conhecida; investigar como a produção de imagens, na cidade de Belo Horizonte, a partir dos artistas urbanos modificam a prática do espaço da cidade. A prática social do espaço estabelece por meio da atuação dos atores sociais, que neste caso utilizam da produção imagética para articular o concebido e o vivido; analisar a percepção dos moradores em relação a intervenção da arte urbana na cidade e a Belo Horizonte. A percepção do espaço pelos moradores na sua relação com a cidade e arte urbana; analisar como as imagens da arte urbana constituídas no espaço urbano podem se tornar *médiuns* fomentadores das questões políticas e sociais.

Para verificar as propostas acerca das hipóteses levantadas e os objetivos apontados, optou-se pelo método misto de pesquisa, que reúne em seu escopo pesquisas qualitativas e quantitativas. Segundo Creswell (2010) em ciências sociais a utilização do método misto permite ao pesquisador uma melhor compreensão das problemáticas

levantadas. Com o objetivo de obter resultados para cenários complexos, avançou-se e associou-se a esta pesquisa metodologias diferentes como o mapeamento cartográfico, pesquisa secundária documental, além de entrevistas semiestruturadas.

Quadro 01 – Infográfico das etapas de pesquisa

Metodologia



Fonte: Elaborado pela autora

A primeira etapa da pesquisa compreende a revisão da literatura, para embasar o objeto a partir das teorias do espaço de Henri Lefebvre (1974) e a midiologia, teoria desenvolvida por Régis Debray (1995), e arte urbana. Henri Lefebvre apresenta em sua obra questões relativas à constituição do urbano e a teorias da prática social. Régis Debray aciona em suas eras midiológicas o papel social da imagem. Essas duas teorias embasam a análise das relações sociais com a arte urbana de Belo Horizonte e iluminam a compreensão dos aspectos relativos à prática social do espaço e a relação com a imagem.

A segunda etapa metodológica compreende o mapeamento cartográfico dos principais painéis e grafites de Belo Horizonte, por meio da fotografia. Fotografou-se painéis realizados pelas quatro edições do Festival Cura e vestígios e edifícios que foram pintados nos anos de 1990 e artes relevantes próxima a região central de Belo Horizonte. A cartografia, segundo Costa (2014), tem a sua origem na Geografia elaborada a partir do território e suas representações. Porém tem sido utilizado como método de pesquisa nas ciências sociais, e nas artes. Esse uso como método de pesquisa tem origem nos cinco volumes de *Mil Platôs* dos filósofos Gilles Deleuze e

Félix Guattari. Esse mapeamento cartográfico é importante para localizar a arte urbana produzida na região central de Belo Horizonte e lugares que projetos relacionados a arte urbana atuaram.

Para levantar o histórico dos painéis em Belo Horizonte, realizou-se uma pesquisa documental, de base primária em matérias presentes em jornais a partir da segunda metade do século XX. O período foi delimitado em função do momento em que o muralismo se destaca como arte presente nas ruas. A pesquisa realizou-se no arquivo do principal jornal de Minas Gerais, o *Estado de Minas*. Esse levantamento possibilita localizar no tempo a produção de arte urbana na cidade, e como esse assunto era tratado pela imprensa nesse período. Pode-se assim traçar uma análise da prática social neste período.

Com o intuito de investigar como as imagens resultantes das intervenções artísticas realizadas em diversos espaços da cidade foram modificados pela prática social, optou-se pelo método qualitativo, por meio de entrevistas semiestruturadas. A pesquisa qualitativa permite explorar e compreender os grupos em questão, envolvendo assuntos e procedimentos relativos a um problema social ou humano (CRESWELL, 2010). A pesquisa qualitativa visa abordagens que objetivam a captação de significados subjetivos de acordo com a vivência do entrevistado. A estrutura da pesquisa não prevê padronização, ficando o mais aberta possível para ajustes (FLICK, 2013).

De acordo com Magnani (2004) os entrevistados devem ser escolhidos com coerência com a capacidade de representar as questões em debate, pela sua realidade social, da sua vivência e o seu entorno. “Representação é algo assim como uma espécie de imagem mental da realidade” (MAGNANI, 2004, p.128). É o discurso dos atores envolvidos que validam as entrevistas. A pesquisa qualitativa será aplicada a produtores e artistas urbanos, por meio de entrevistas semiestruturadas com registro audiovisual, Flick (2013) lembra que para uma entrevista semiestruturada as perguntas devem ser realizadas com um guia para encobrir o assunto a ser abordado. Os produtores são entendidos como agentes fomentadores de eventos que promovem a arte urbana na cidade. As perguntas elaboradas abordam questões relativas ao universo da arte urbana, a relação da arte com o espaço e a arquitetura, a relação do entrevistado com a cidade e sua visão sobre este universo, as diferenças

entre as categorias da arte urbana muralismo, grafite e pichação – com propósito de ouvir indivíduos que estão diretamente conectados com a produção da arte urbana em Belo Horizonte. O universo pesquisado envolve quinze entrevistados, artistas e produtores que fazem parte da cena urbana da cidade. A transcrição dos áudios foi utilizada para análise das respostas e a categorização do material aconteceu por temas e palavras-chave em comum.

Para compreender como os habitantes percebem a arte urbana de Belo Horizonte, realizou-se um questionário com questões qualitativa e quantitativa, o que caracteriza uma pesquisa mista. De acordo com Creswell (2010), a pesquisa mista combina os dois tipos de abordagem em conjunto, qualitativa e quantitativa. A pesquisa mista advém da necessidade de identificar os respondentes e de forma objetiva o seu entendimento sobre determinadas questões e também abrir para os cidadãos se expressarem em relação ao tema da tese.

O universo a ser estudado compreende habitantes da cidade e pode atingir habitantes da RMBH, e pessoas que visitem a cidade com regularidade. A amostragem da pesquisa atingiu a marca 400 respondentes, valor calculado considerando a população de 2.512.070, segundo as estimativas do IBGE para o ano de 2019, com margem de erro de 5%. O questionário conta com perguntas fechadas e abertas para traçar o perfil do respondente, sua percepção sobre a cidade de Belo Horizonte e o seu entendimento sobre arte urbana e a imagem da cidade. O questionário utiliza a ferramenta de formulários do Google e foi encaminhado por e-mail, WhatsApp ou redes sociais de forma aleatória para pessoas que moram na cidade – ou na Região Metropolitana e trabalham na cidade. As questões fechadas foram analisadas de acordo com os dados resultantes e as questões abertas, tratadas em acordo os temas abordados e semelhanças entre as respostas.

A tese é organizada em sete capítulos, sendo o primeiro e último relativos a “Introdução” e o último capítulo às “Consideração Finais”.

A proposta para o segundo capítulo é, primeiramente, contextualizar historicamente Belo Horizonte e o seu processo de verticalização. A partir desse contexto, desenvolver o marco teórico sobre o espaço social e sua dinâmica na cidade, por meio da Teoria da Produção do Espaço de Henri Lefebvre, e a sua dialética tríade:

concebido, percebido e o vivido. Conceitos norteadores para a construção da imagem tangível da cidade, como a paisagem, o urbanismo, o cotidiano e como o corpo atua nessa perspectiva.

O terceiro capítulo tece uma revisão de literatura sobre a imagem e o imaginário. E também uma análise entre a teoria social da imagem de Debray e tríade dialética de Lefebvre. As cidades e os seus espaços urbanos praticados cotidianamente, tendo o corpo como principal vetor de ação. Os indivíduos produtores de imaginação que preenchem os espaços difundidos em imagens. Este capítulo propõe entender o espaço urbano no viés da imagem. E como elas intervêm na constituição física, mental e comunicacional das cidades. Para atingir esta proposta, vamos compreender as estruturas da imagem, passando pelo imaginário, a estrutura do olhar e as relações entre a midiologia de Régis Debray e a tríade dialética de Lefebvre.

No quarto capítulo, pretende-se analisar a relação entre as imagens inseridas no meio urbano e como a cidade ela é transformada por estas. Para tal intuito, será abordado a cidade como lugar de troca, o turismo, a publicidade e os espaços de consumo. E também como lugar de uso, a cidade como obra de arte, intervenções, ocupações e apropriação e, conseqüentemente, o direito a cidade.

O quinto capítulo tem como foco o entendimento da arte urbana, tipos, estilos e técnicas. O universo do grafite, da pichação e do muralismo, histórico, técnicas e principais artistas. A cena da arte urbana de Belo Horizonte, o histórico dos painéis dos prédios, principais projetos, artistas e *crews*.

O sexto capítulo contempla a análise das pesquisas realizadas com os moradores, e com os artistas urbanos e produtores de arte urbana da cidade.

2 BELO HORIZONTE: A CIDADE CONCEBIDA E PERCEBIDA

2.1 Belo Horizonte, um breve histórico

O surgimento das cidades, de acordo com Lefebvre (2002), tem uma relação próxima com as aldeias, quando não advém das mesmas. Benévolo (2001) complementa que as cidades não são somente o desenvolvimento de uma aldeia, mas que também são expoentes das divergências entre grupos sociais. A cidade como sede da autoridade, da política permite o surgimento das cidades planejadas, articuladas com projetos concebidos de acordo com as necessidades e interesses políticos dos territórios. Assim sendo e com referência no urbanismo vigente na Europa do século XIX, o país sente a necessidade de ir ao encontro a modernidade.

A Proclamação da República em 15 de novembro de 1889 e a Abolição da Escravatura impulsionam mudanças importantes na forma de pensar da coletividade transformando valores ideológicos e culturais do período (LEMOS, 2010). Diante deste cenário, inaugura-se em 12 de dezembro de 1897 a Capital Belo Horizonte, pelo então presidente do Estado de Minas Gerais, Crispim Jacques Bias Fortes. Uma cidade planejada nos moldes positivistas europeus com intenção de ser a capital de Minas Gerais, que até aquele momento era Ouro Preto (BARRETO, 1996).

Figura 1 – Festa da inauguração de Belo Horizonte – 12 de dezembro de 1897 – Praça da Liberdade.



Fonte: Campos, 1982, p. 11

A proposta de construção da capital visava a região do planalto do Vale do Rio Paraopeba ao do Rio das Velhas, ao longo da Serra do Espinhaço, conhecida por Serra do Curral Del Rei. Região central, com clima temperado, e conhecida anteriormente como o Arraial do Curral Del Rei, uma sesmaria do bandeirante José Leite da Silva Ortiz (BARRETO, 1996). Além das questões climáticas e de reservatórios de água, um ponto importante de análise, a escolha de um local que possibilitasse um intercâmbio entre os diversos polos econômicos do entorno foi o diferencial. (LEMOS, 1988a).

Com o advento da Proclamação da República, a população do Curral D'el Rey motivada pelo Clube Republicano passou a defender a mudança de nome do arraial. Diferentes nomes foram sugeridos, como Terra Nova, Santa Cruz, Nova Floresta, Cruzeiro do Sul e Novo Horizonte. “Havia quem achasse que o que melhor exprimia as características do lugar, com seu belo horizonte, e que aflorava naturalmente à boca e aos sentimentos de todos os que o visitavam era Belo Horizonte” (RABÊLO, 2013, p. 44). Mas o nome que acabou prevalecendo foi Novo Horizonte. O governador

do estado, João Pinheiro, aceitou a mudança de nome, mas considerava o nome escolhido pouco expressivo e ao assinar o Decreto número 36, de 12 de abril de 1890, foi determinado que o arraial Curral D'el Rey passaria a denominar-se Bello Horizonte. Esse nome prevaleceu até dezembro de 1893, quando foi adotado o nome de “Cidade de Minas” para a nova capital do estado. Em julho de 1901, voltou a prevalecer oficialmente o nome de Belo Horizonte.

Assim, surge a cidade de Belo Horizonte e a sua narrativa estrutura-se em etapas. Constituídas de períodos importantes para o relato e entendimento do seu contexto histórico. De tal modo, Lemos (2010) aponta cinco momentos a respeito do espaço urbano da capital: o primeiro advém da implementação do moderno projeto urbano do engenheiro Aarão Reis; o segundo do desenvolvimento paisagístico e a estabilização do projeto; o terceiro lembra do empenho e preocupação em legislar, e modernizar a cidade (assim, surgem as primeiras legislações de gestão de espaço); o quarto diz respeito da expansão e conturbação do centro; e o quinto, à perda de identidade e os inúmeros processos demolição e renovação do centro.

Em vários momentos a cidade era apontada como um lugar sem memória, sem lazer, entediante. Um movimento de vanguarda inicia-se nos anos de 1970/1980 propondo um caminho de questionamento e mobilização. Mas foi a partir dos anos de 2010 as mobilizações e intervenções nos espaços urbanos começam a reverberar de forma uníssona. Legitimando o desejo de uma cidade melhor (SILVA, 2014).

2.2 Cidade e urbanismo: alguns conceitos

Ao se descrever uma cidade, assim como qualquer outra materialidade, o principal elemento concreto a ser referido é sua forma que se apresenta na arquitetura, no urbanismo e na paisagem (ROSSI, 2001; LYNCH, 2011). Quando se pensa em cidades como Paris, Roma, New York, Rio de Janeiro, a imagem mental automaticamente articulada tem a arquitetura e os seus monumentos em primeira instância. A forma é o primeiro elemento de contato da percepção visual, faz parte do sensível, interage com os sentidos humanos. “Olhar para as cidades pode dar um prazer especial, por mais comum que seja o seu panorama” (LYNCH, 2011, p. 1), assim a arquitetura se torna um artefato importante para entender as cidades. (ROSSI, 2001).

Porém, somente os elementos materiais que posicionam as cidades como obra não são suficientes para defini-las. A vida cotidiana, e as relações sociais são preponderantes para a compreensão da cidade como lugar vivido, e são as relações sociais acumulam valores históricos sociais, apresentando as cidades como o lugar da produção social (CARLOS, 2007).

Mas o que são as cidades? A concepção de cidade antecede a Revolução Industrial, momento que irá modificar para sempre o conceito de cidade, pois a partir desta a urbanização tornou-se inevitável, as cidades modificaram, cresceram, surgiram e multiplicaram-se os espaços de consumo e o consumo de espaço.

Segundo Lefebvre (2002), em períodos anteriores, logo no início, encontra-se a Cidade Política – povoada por sacerdotes, guerreiros, militares, nobres, administradores, escribas. Pensada por meio da escrita, documentos, taxas, etc. Nela existe o artesanato, a agricultura, aldeia, uma vida social organizada e hierárquica. Neste período, o espaço de troca se situa à margem da cidade política que resiste e se sente ameaçada pelo mercado, e pela mercadoria que vai aos poucos fortalecendo a riqueza e a circulação. Em vários momentos a mercadoria invade o espaço da política, na ágora, no espaço de encontro político.

Em seguida, Lefebvre cita a Cidade Comercial – os mercadores invadem a ágora, o fórum. A mercadoria ocupa lugar de destaque ao lado da prefeitura, da igreja. Surgem as cidades mercantis e o lugar da troca ocupa o lugar central e reestrutura a forma urbana das cidades. “[...]a troca comercial torna-se função urbana; essa função fez surgir uma forma (ou formas: arquiteturais e/ou urbanísticas) e, em decorrência, uma nova estrutura do espaço urbano” (LEFEBVRE, 2002, p. 23). A mercadoria impulsiona um processo de estruturação física da cidade, a planificação da cidade, a arquitetura e o urbanismo, as cidades são desenhadas em coordenadas geométricas que veem surgir em suas malhas a Revolução Industrial, que irá modificar para sempre o urbanismo.

As indústrias inicialmente não estão diretamente ligadas à cidade, mas sim próximas aos insumos necessários para a sua existência. Lefebvre (2002) conta que as estas se aproximam das cidades e dos mercados também para ter acesso à mão de obra barata, aproximando-se aos poucos das cidades já existentes ou criando cidades. “[...]”

a não cidade e a anti-cidade vão conquistar a cidade, penetrá-la, fazê-la explodir [...]” (LEFEBVRE, 2002, p. 25). As mercadorias industrializadas produzem o crescimento dos mercados, dos comércios. A consequência desse processo é a urbanização da sociedade.

O processo de industrialização é o indutor e que se pode contar entre os induzidos os problemas relativos ao crescimento e à planificação, as questões referentes à cidade e ao desenvolvimento da realidade urbana, sem omitir a crescente importância dos lazeres e das questões relativas à ‘cultura’. (LEFEBVRE, 2006a, p. 3).

As transformações da cidade perpassam períodos contínuos, de acordo com paradigmas vigentes em cada ocasião, sejam econômicos ou sociais, coletivos ou individuais. São as mudanças na vida cotidiana, nos modos de viver que alteram a realidade urbana. Ou seja, a sua transformação vai muito além da estrutura física, da obra arquitetônica ou urbana, ela prescinde de *ânim*a, de alma.

A Revolução Industrial demarca profundas mudanças na sociedade, tanto econômicas quanto sociais. Essas transformações representam o principal motivador para o crescimento sem precedentes históricos das cidades. A partir desse momento histórico a sociedade passa a articular em torno do capital, da produção em massa e, conseqüentemente, do consumo. Lefebvre (2002) lembra que as indústrias são inicialmente implantadas próximas aos recursos necessários para o seu pleno funcionamento, o que seria uma não cidade. Aos poucos, as indústrias aproximam das cidades, dos mercados, do capital e da mão de obra, e estabelece novas diretrizes de cidade e conseqüentemente de urbanismo.

Assim, o urbanismo torna-se um elemento importante para as cidades modernas. Segundo Harouel (1998) e Choay (1992), o urbanismo é uma disciplina recente, e se refere aos processos de crescimento das cidades no final do XIX e se consolida a partir da Revolução Industrial. A concepção de urbano, como forma de organização, advém de longas datas. Choay (1992) nomeia esses períodos como o pré-urbanismo, que historicamente está relacionado com o processo de civilização humana, desde as cidades Gregas até as modernas megametrópoles. Segundo Harouel (1998), os pensadores gregos se interessam pela cidade durante um período sob os aspectos políticos e morais. Hipócrates é o primeiro a buscar uma análise mais concreta

observando o ambiente urbano. Mas é no século V que Platão e Aristóteles propõem uma verdadeira reflexão urbanística. As cidades antigas, como as gregas e as romanas, atribuíam ao espaço um caráter mais político, que distancia a religião da organização do espaço e ameniza sua influência, tão presente pelas relações da humanidade com a divindade. Porém, na Idade Média a Igreja busca retomar a sua autoridade sob o espaço urbano, que será rompido com a Renascença. Mas é a partir da Revolução Industrial que toda as relações com o urbano são modificadas, e enunciam o urbanismo moderno (HAROUEL, 1998).

Lefebvre (2002) entende o urbano como um fenômeno espacial e temporal, espacial porque ocupa e modifica um lugar e temporal por ser histórico. A Revolução Industrial também impulsiona o crescimento demográfico das cidades. Os indivíduos direcionam-se para as cidades, exigindo modificações estruturais em sua dinâmica, a cidade precisa se ajustar as novas demandas de transporte e meios de produção. Com o desejo de adaptar Paris aos novos parâmetros econômicos e sociais, o ministro de Napoleão III, o Barão de Haussmann desenha uma nova cidade que desencontra das necessidades das classes operárias e pequenos burgueses, mas é favorável aos interesses de uma classe de industriais e financistas (CHOAY, 1992). O financiamento do Estado a esse novo urbanismo parisiense, de acordo com as reflexões de Walter Benjamin, dilata o abismo entre as classes sociais, coloca-se em curso um projeto de higienização, grandiosos bulevares, ruas largas, fachadas de edifícios padronizadas.

A estética urbana estabelecida gerava sentimentos de não pertencimento dos parisienses, além de limitar qualquer tipo de reação revolucionária da classe trabalhadora. (BUCK-MORSS, 2002). O projeto da nova capital de Minas Gerais muito se assemelha à Paris de Haussmann, e foi considerado moderno e inovador, porém o seu aspecto conservador excluí os moradores que habitavam o Arraial Bello Horizonte, a proposta mantém padrões de segregação e gentrificação. De acordo com Lemos (2007), a cidade não possuía uma identidade própria, os primeiros moradores não tinham uma relação afetiva com a cidade, pois a vinda para a capital foi um processo imposto pelo estado. A urbanização transformou a realidade urbana da cidade, alterando-se a imagem da cidade, o sentimento de pertencimento, as referências monumentais.

As cidades e os processos de urbanização não podem ser estudados e analisados de uma forma distante da atuação da sociedade e dos sistemas de produção. E para entender melhor como se dá o processo de produção do espaço social é necessário compreender a teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre.

2.3 Produção do espaço

O espaço, durante longos períodos, era reconhecido como um espaço vazio, uma dimensão geométrica sendo cartesianamente explorado e pesquisado durante um longo tempo por vários físicos, matemáticos e filósofos. Este, analisado de acordo com as ciências exatas, na maioria das vezes condicionado aos preceitos de René Descartes (1596-1650) que segue aos imperativos da razão. Descartes defende a ideia de espaço absoluto, Kant retoma a discussão e apresenta o espaço relativo, que considera os fenômenos, instrumento de conhecimento. Porém, nos anos de 1970 o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (1901-1991), pesquisa o espaço para além das articulações de tempo e espaço e posiciona-se com um olhar atento, a questão social se adiciona ao conceito de espaço e esta complexidade define a espacialidade urbana. Lefebvre apresenta a teoria da produção do espaço, lançando em 1974 o livro *A produção do Espaço*, obra essencial para compreender e analisar a produção social do espaço.

De acordo com o geógrafo e sociólogo Christian Schmid (2012), a obra de Lefebvre na época de seu lançamento não foi tão discutida como agora. Vários pesquisadores e estudiosos do urbanismo e da nova geografia têm buscado compreender as questões sociais relacionadas ao espaço e sua rápida evolução. Apesar de um mundo cada dia mais globalizado e instantâneo, onde cidades adotam padrões urbanísticos globais, observa-se um movimento contrário, em que as cidades e seus atores sociais, em permanente simbiose, constroem espaços cada vez mais autênticos, reverberando a lógica da produção do espaço. O autor aponta que a importância da teoria do espaço está principalmente na junção da cidade, espaço e tempo, que possibilita uma compreensão ampla e sistêmica do complexo emaranhado de relações que acontecem nas diversas camadas da cidade.

O geógrafo Edward William Soja (1940-2015) amplia o pensamento quando utiliza o termo transdisciplinar para os estudos de Lefebvre. Pois estes vão além das

disciplinas. O espaço visto de forma transversal possibilita superar conceitos departamentalizados. As fronteiras entre as disciplinas são abolidas e assuntos como linguística, análise do discurso, cultura, entre outros são abordados juntos como a sociologia, a história e a geografia e o urbanismo (SOJA, 1996).

De acordo com Lefebvre (2006a), o conceito de espaço envolve o mental, o cultural, o social e o histórico. Em um processo que se caracteriza por uma complexidade de aspectos que se justapõem e acontecem de forma simultânea. Estes aspectos vão desde a descoberta de novos espaços; a organização formal do mesmo por meio da sociedade; a criação de obras, que refletem na paisagem e sua historicidade, que de acordo com o autor, não se esgota.

A complexidade do espaço social é abordada por Lefebvre em sua elaboração teórica do espaço. “O conceito de espaço reúne o mental e o cultural, o social e o histórico” (LEFEBVRE, 2006a, p. 9). A partir destes elementos que a produção espacial se constitui de forma justaposta, pois são as relações sociais que propiciam a existência do espaço e torna-se instrumento de pensamento de ação, de produção, de controle, e conseqüentemente, de poder. Esse poder ou exercício de dominação, conforme colocado pelo autor, vai muito além do que aparenta ser. A subjugação do espaço às forças políticas e até mesmo sociais escapa a um controle formal, pois esse espaço atende a aspectos mais amplos que envolvem além de ações concretas, lugares de abstração, dos pensamentos e desejos. Ana Fani Carlos (2005) afirma que qualquer desvinculação entre espaço e sociedade e sua relação dialética podem acarretar uma compreensão equivocada do que seja o espaço.

“O espaço (social) é um produto (social)” (LEFEBVRE, 2006a, p. 55). Para melhor compreender essa construção, o autor introduz o assunto a partir de implicações e conseqüências deste pensamento. A primeira diz a respeito da natureza como a matéria-prima como base para a produção do espaço e sempre presente no ambiente, inerente ao espaço. A segunda implicação certifica que cada sociedade cria o seu espaço. Essas implicações também são analisadas por Carlos (2005), que aponta que para existir um espaço social é necessário a presença de uma matéria prima, definida como a natureza. Esta se modifica e transforma pela atuação humana, que torna o espaço um produto social. Para Milton Santos (1926-2001), o espaço estrutura-se na junção dos sistemas de objetos e de ações. E a partir destes sistemas observa-se

categorias internas como a paisagem, a configuração territorial, o espaço produzido ou produtivo. Este processo que faz com que as cidades tenham a sua individualidade/personalidade geradas a partir da prática espacial de acordo com seus modos de produção. Os modos constituem o espaço por meio da vida cotidiana e através da construção física: ruas, edifícios, praças, monumentos, entre outras formas de produção da espacialização. Roberto Lobato Corrêa (1999) aponta que as relações espaciais se articulam de acordo com a estruturação da vida cotidiana, o ir e vir, o trabalho, o lazer, o consumo, além de aspectos mais sutis relacionados com a prática do poder e das ideologias. Assim, a organização social, o trabalho, a família, os confrontos e lutas também fazem parte deste processo.

Para Mark Gottdiener (1997, p.126), o aspecto mais importante da teoria do espaço de Lefebvre é a natureza múltipla – multifacetada. Este termo tem sido adotado pelo autor para designar esse que abrange, ao mesmo tempo, o local geográfico da ação e a possibilidade de envolvimento, na prática social do espaço. Todas essas situações integradas conformam o elemento essencial para a compreensão da práxis urbana de Lefebvre. Corrêa (1999) também aponta essa natureza múltipla apresentada por Lefebvre ao abordar os fluxos urbanos e o cotidiano. “Eis que o é o espaço urbano: fragmentado e articulado, reflexo e condicionante social, um conjunto de símbolos e campo de lutas” (CORRÊA, 1999, p. 9). O autor corrobora com Lefebvre ao apresentar as cidades enquanto espaços fragmentados, seja por meio da organização espacial e pela divisão do capital.

O espaço urbano acumula em suas camadas fragmentadas símbolos, lutas sociais, a busca pela cidadania, uma série de ações que através do tempo significam e ressignificam a produção espacial. Processos estes que são condicionantes para uma simultaneidade das ações sociais no meio. Segundo Carlos (2007), o espaço pode ser entendido como o lugar da simultaneidade, local de ação concreta e das virtualidades. Pierre Lévy³ (1996) explica que virtualidade é algo que se abre para o potencial, o latente, não se opõe ao real, mas ao atual. A virtualidade está interligada ao ser, a uma entidade, as suas questões que o animam, projetos, tensões,

³ Pierre Levy (1956-), em seu livro *O que é o virtual*, de 1996, apresenta discute e conceitua o termo virtual. “A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto, à concretização efetiva ou formal.” (LÉVY, 1996, p. 15).

problemáticas. Existe segregação, existe interação, existem lutas e uma construção simbólica. As cidades são os espaços onde as classes sociais se estruturam, lutam, produzem, reproduzem e se consolidam ao longo do tempo. Por exemplo, o viaduto é um local projetado, com construção e uso definido. Debaxo do Viaduto é sempre um espaço marginalizado, um local que serve de abrigo para moradores de rua. No caso do Viaduto Santa Tereza vem sendo ocupado, nos últimos tempos, por movimentos sociais, artísticos, skatistas, entre outros. Inicialmente não é um lugar projetado para a experiência ou para o evento, mas nos últimos anos foi apropriado pela população, transformando-o em lugar vivido, lugar de evento. É o uso do espaço de outra maneira, atribuindo-o novas narrativas, um lugar que as pessoas exercem (ou tentam) o seu direito à cidade. É um espaço transformado pela prática, as possibilidades de uso são atribuídas pelas pessoas. Fato que aponta para uma virtualidade e interatividade entre os elementos, não existe uma experiência prescrita.

O autor lembra que a cidade também é o local onde o conhecimento e arte acontecem, não somente o acúmulo de capital. “A própria cidade é uma obra [...] a obra é o valor de uso e o produto e valor de troca. O uso principal da cidade, isto é, das ruas, e das praças, dos edifícios e dos monumentos, e a festa” (LEFEBVRE, 2006a, p. 4). A cidade como obra se contrapõe com os anseios do capital. Complexo e contraditório. A cidade ainda guarda em sua essência os ideais da comunidade, que provêm da época anterior, assim como também o apego, o sentimento de pertencimento e o desejo de contribuição para a sua beleza sem deixar de lado os conflitos de classes.

A cidade, conforme Lefebvre defende, pode ser entendida também como uma obra, em seu sentido de uso, suas ruas, praças, edifícios, monumentos. Sentido este que se contrapõe, e duela com os ideais capitalistas modernos que posiciona a cidade como lugar de troca. Porém, Carlos (2007) adverte sobre a complexidade imposta pelo modo de produção capitalista. Para a autora, a mercantilização atinge níveis mais profundos, o comportamento e a cultura são também mercantilizados. A sociedade se transforma por esse processo, e reflete na produção do espaço, em seus usos modificados pelas relações.

A estruturação das cidades, e do espaço urbano só acontece a partir da interação física e mental dos indivíduos no seu cotidiano. Lefebvre (2006a) no desdobramento das relações sociais e espaço apresenta a sua dialética tríplice: o concebido,

percebido e vivido. Dialética esta, em que aponta uma nova conexão entre áreas do conhecimento ainda apresentadas de forma uníssonas. Segundo Almeida (2011), o autor conecta o campo físico, o mental e o social desenvolvendo para tal, uma lógica espacial. É importante lembrar que a dialética grega se baseava no diálogo, que se fundamenta em argumentos válidos para discussão. (KONDER, 2012).

O pesquisador e geógrafo Edward Soja (1940-2015), em seu livro *Thirdspace* (1996) explica que, para Lefebvre, a redução binária proposta em várias teorias dialéticas, inserem o objeto em uma situação polarizadas e fechadas entre duas possibilidades. O autor explica que o pensamento dialético está relacionado com a contradição que marca uma estrutura, polarizando-a em tese, antítese e síntese. A tese revela a principal proposição, normalmente positiva, a antítese, a proposição negativa ou contraditória. A formulação final estabelece a síntese, postulado este defendido por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Da síntese final surge uma nova tese que segue de forma contínua o processo (tese/antítese/síntese). Hegel, na fenomenologia do espírito, propõe entendimento da realidade como movimento, e não como substância/coisa. Os valores do espírito sobrepõem ao objeto.

O idealismo de Hegel, considera a consciência que o homem desenvolve por si mesmo, sem levar em consideração as questões relativas à origem material. O filósofo considera a dialética uma forma de entender a realidade. (HEGEL, 1985). Marx, em sua obra "Capital, Tomo I", de 1867, apresenta uma dialética que contrapõe Hegel, em que desenvolve estudos voltados para a conceituação do materialismo dialético. Marx defende a necessidade de se entender a sociedade, a forma e os meios de produção. Segundo Lefebvre (1988), o pensamento dialético de Marx estabelece uma relação dialética com o pensamento dialético de Hegel. A relação de unidade e conflitos. Hegel defende as questões do Estado, em suas concepções conservadoras, enquanto Marx o trabalho e a produção. Marx absorveu a base do pensamento existencialista de Hegel, a importância do trabalho e da produção para a espécie humana. A racionalização imanente na consciência, na prática e no saber, e nas lutas políticas, o que faz sentido para a história (LEFEBVRE, 1988).

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), de acordo com Lefebvre (1988), não contesta somente o Estado político e os abusos de poder, mas a forma como a politização que seguem um caminho tendencioso, que deforma as informações, que

transgrede o saber e nega a verdade. Nietzsche (1983) aborda em suas reflexões sobre a vida e o papel da arte como o principal impulsionador de protestos e contestações. Para o filósofo a arte abre espaço para que as pessoas possam ir além da contemplação, impulsiona ao movimento, propõe a ação. A arte pode transcender a realidade quando usadas contra as pressões políticas, econômicas e sociais. O vivido reafirma-se quando expressado com o apoio da poesia, do teatro, da música. As pessoas vivem melhor quando dançam, cantam e/ou gritam as suas dores. O fenômeno estético se institui como elemento basilar nas insurreições contra o *status quo*.

Lefebvre como um estudioso da dialética, desenvolveu a sua teoria sobre o espaço ancorado nas potencialidades da dialética materialista de Karl Marx. Nas suas críticas ao idealismo de Hegel e, na arte Nietzsche (LEFEBVRE, 2006a). A proposta dialética de Lefebvre (2006a) abre o conceito dual, propõe uma desconstrução da forma binária e adiciona uma terceira possibilidade, um elemento crítico, que propõe um equilíbrio entre as partes. Almeida (2014), de acordo com Lefebvre, entende que a compreensão do espaço deve abranger mais do que a materialidade do espaço e os seus aspectos abstratos, e com base neste argumento acresce um terceiro elemento, o percebido. A partir da proposta tríade, a adição do percebido permite a compreensão do entorno. O sentir o espaço amplia a possibilidade de entendimento a respeito do mesmo, pois introduz o social, a prática. Soja (1996) observa que a proposta de Lefebvre dentro do sistema binário ficaria entre o vivido e o concebido, o real e o imaginado, a materialidade e os pensamentos sobre o espaço, assim o autor reforça a importância do percebido.

Soja (1996), referenciado em Lefebvre, também propõe três espaços intrincados. Inicialmente, introduz “o primeiro espaço” o físico; em seguida, “o segundo espaço” as representações mentais; e por fim, inclui “o terceiro espaço”, que seria uma dimensão real e imaginada. O terceiro espaço de Soja (1996), o vivido, assume o papel de maior importância no processo de instituição do espaço social. Pois nesta instância o tempo histórico se articula no espaço/tempo de forma mais ampla. Segundo Almeida (2014), Soja se distancia de Lefebvre neste sentido, haja visto, o autor defendia o equilíbrio de forças entre as espacialidades, Soja destaca o vivido em relação ao percebido e o concebido, apesar de defender que este não predomina sobre os demais.

A relação triádica estruturada por Lefebvre sobre a vivência, compreensão e os modos de apreensão e ocupação do espaço institui um assunto que desperta o interesse de muitos pesquisadores. Para Lefebvre (2006a), o espaço incorpora três aspectos que são dialeticamente produzidos no espaço/tempo. Assim, o autor analisa o espaço sob o aspecto de uma linguística definida estabelecido pela “prática espacial”, a “representação do espaço” e os “espaços de representação”. Essas três situações intrincadas integram a dimensão fenomenológica introduzidas pelas categorias dos “percebido”, “concebido” e “vivido”.

De acordo com o autor, existe tensão, complexidade e densidade nas relações entre as três dimensões da tríade, o percebido, o concebido e o vivido, pois elas se retroalimentam e, ao mesmo tempo, oscilam de acordo com o tempo/espaço. Schmid (2012) aponta que esta tríade incorpora ao mesmo tempo o individual e o social, pois ela se constitui a partir do indivíduo e sua produção e da produção da sociedade.

Schmid (2012) aponta que a teoria da linguagem de Lefebvre, desenvolvida a partir da poética de Nietzsche, expõe claramente as questões da linguagem. De acordo com a perspectiva da linguística, Lefebvre (2006a) apresenta:

A prática espacial (sintagmática), relacionada com a atividade prática e interação social em um aspecto material. Para Lefebvre (2006b) a polissemia da cidade, em suas instituições, estruturas, níveis, dimensões e formas assumem uma simultaneidade como campos de encontro e trocas. De acordo com Schmid (2012, s.p.), “em termos concretos, poder-se-ia pensar como as redes de interação e comunicação se erguem na vida cotidiana.”. Exemplifica-se está diariamente ao se observar os fluxos entre casa e o local de trabalho, ou mesmo no processo de produção e troca, lugar da prática, das atividades e das interações.

A representação do espaço (paradigmática), situada ao nível do discurso, uma representação espacial pode ser substituída por outra que apresente similaridades em alguns aspectos. Lefebvre (2006a) considera a elaboração de desenhos urbanos, informações de mapas, itinerários em fotos e signos dentro das representações do espaço. Neste sentido, as disciplinas como: ciências sociais, filosofia, arquitetura, geografia, planejamento urbano se apresentam ferramentas basilares desta

elaboração teórica. São essas disciplinas que organizam o espaço e atribuem referência para a comunicação e ao mesmo tempo permitem a orientação do indivíduo no espaço. Segundo Lefebvre (2006a) durante um longo período a representação do espaço domina e subordina o espaço de representação subjugado a figuras religiosas. As representações do espaço, assim como o espaço concebido se conectam com a dimensão do conhecimento. Conduzem as relações entre indivíduos, objetos, a prática social e política.

Espaços de representação (símbolo), aspecto que vai além do espaço. “Esta dimensão da produção do espaço refere-se ao processo de significação que se conecta a um símbolo (material)” (SCHMID, 2012, s.p.). Essas condições podem ser identificadas nas espacializações da cidade como os edifícios, artefatos, monumentos que integram a paisagens urbana. Os espaços, normalmente, são símbolos que emergem da natureza ou das formações topográficas, e por isso transmitem significados. Os espaços de representação são preenchidos de simbolismo e imaginários, possuidores dos locais da ação e da afetividade, existe uma conexão direta com o tempo. “De sorte que ele pode receber diversas qualificações: o direcional, o situacional, o relacional, porque ele é essencialmente qualitativo, fluido, dinamizado” (LEFEBVRE, 2006a, p. 70) Para Schmid (2012, s.p.), esta paisagem formada por essas conjunções de espaços apresenta imagens, recortadas de emoções, afetividades. Lefebvre intenciona compreender o instintivo, o emocional e o “irracional” como fatos sociais. Neste contexto, os valores do símbolo são fundamentais para uma determinada organização social. No sentido desse raciocínio do símbolo é parte fundadora da tríade definida pelo autor: Concebido, percebido e vivido.

Quando Lefebvre (2006a) aborda os conceitos de concebido, percebido e vivido sob a ótica da fenomenologia, essa tríade abriga tanto a dimensão individual e social (SCHMID, 2012). Ao conceituar a ideia de percepção Merleau-Ponty (1999), referencia-se em Immanuel Kant (1724-1804) e mostra que ato perceptivo reúne bases exterior e interior. O autor explica que o universo fenomenológico não se compõe pelo ser em sua essência, mas na interação das experiências com o outro. Este faz parte de uma engrenagem que liga um processo ao outro e o relaciona a experiências passadas, presentes com o outro. A fenomenologia está alicerçada nos sentidos despertados por meio do mundo material, das experiências vividas. As reflexões do

autor vão de contrárias ao favor do encontro com os conceitos da tríade espacial que Lefebvre (2006a) assinala serem produzidas e reproduzidas na relação espaço tempo de forma interligadas, não é possível compreender uma dimensão sem a outra.

Espaço percebido - Segundo Lefebvre (2006a), este espaço percebido está relacionado com a relação do corpo com o mundo exterior. Este se conecta diretamente ao cotidiano, aos prazeres, ao trabalho, ao ir e vir, ao lazer e a vida privada. Schimid (2012) lembra que a percepção, conceito central da fenomenologia, se relaciona com a forma que os indivíduos percebem o seu entorno, as imagens, paisagens. Essa medida dependerá da vivência e compressão de mundo dos indivíduos. A compreensão e interação com o espaço acontece por meio dos sentidos (visão, olfato, tato, audição e o paladar). E a vida em sociedade também irá influir diretamente de acordo com percepção do espaço e está diretamente relacionada com a prática social, a corporeidade, as sensações e experiências materiais (ALMEIDA, 2014).

Lefebvre questiona: “Os espaços modelados pela atividade prático-social, as paisagens, os monumentos e edificações têm significações?” (LEFEBVRE, 2006a, p. 188). O autor responde positivamente, porém ele adverte que o espaço ocupado por um grupo pode implicar outros discursos, outras funções que devem ser analisados. Por exemplo, uma praça pública, a sua função concebida é pensada para as pessoas se sentarem, descansarem ou talvez seja um projeto paisagístico.

Um exemplo, foi o ocorrido com a Casa da Árvore, uma apropriação que aconteceu nas esquinas das avenidas Barão Homem de Melo e Silva Lobo, no bairro Nova Suíça. Neste local um morador de rua, e catador de papel tinha uma casa de dois pavimentos, construída com materiais que encontrava na rua, sendo que o segundo andar tinha como base era uma mangueira, por isso o nome. Nesse processo ele separava livros que encontrava e muitas pessoas se interessava pelo seu trabalho, trocando e doando livros. Além de promover a cultura, os moradores da Casa da árvore também ofereciam corte de cabelo de graça para quem se interessasse. Porém em 2017 chegou uma ordem de despejo e logo em seguida a sua casa foi incendiada, o fato gerou muitos protesto e manifestações e a prefeitura se comprometeu em revitalizar a praça e construir uma biblioteca ao ar livre, que foi batizada e voltou a funcionar como a “Casa do Saber Renascida das Cinzas”.

Figura 2 – Casa do Saber Renascida das Cinzas. Praça da Av. Barão Homem de Melo.



Fonte: Central de Notícias – Foto: Thiago Fonseca

No entanto, a partir do momento em que a praça pública se transforma em uma biblioteca ao ar livre, ocupada por estantes de livros, a percepção muda o sentido do seu uso (figura 2), que desvia os valores de uso iniciais e contribui com outras significações para espaço, como por exemplo o conhecimento.

Espaço concebido – Lefebvre (2006a) apresenta o espaço concebido como o dos cientistas, dos urbanistas, dos artistas, de todos que dispõem do conhecimento, da elaboração intelectual para imaginar e conceber o espaço. Segundo o autor, o espaço concebido está presente historicamente como elemento organizador das relações sociais. Um relevante exemplo seriam as construções espaciais egípcias e gregas. Os Gregos estruturam-se as relações sociais nas ágoras, local em que estabelecem uma relação de construção do conhecimento. Já o Egito deixou um grande legado arquitetônico, porém escravizou o povo hebreu como mão de obra para a construção. Para cada sociedade em questão o percebido e o vivido apresentavam-se de forma particular, de acordo com as relações estabelecidas.

Desta forma, conceber o espaço é um processo que tangencia do pensar intelectual, que no caso das cidades, abarca uma série de conhecimentos urbanos. Charles Edouard Jeanneret - Le Corbusier (1887-1865) é um exemplo, sua forma de pensar projetos foi uma referência para o século XX. De acordo com Harouel (1998), Le

Corbusier buscava formas de design simples e funcionais, as edificações devem ter um fim útil.

Segundo Monte-Mór (2006), o espaço concebido está imerso nos projetos e planos que dizem a respeito da urbanização e o desenvolvimento das cidades, elaborados por arquitetos, urbanistas e aplicados pelo Estado. Cidades planejadas como Paris do Barão de Haussmann, Belo Horizonte de Aarão Reis, ambas concebidas a partir dos projetos positivistas. Brasília, de acordo com Brandão (2006), retrata outro exemplo de cidade planejada, alicerça conceitos de uma arquitetura projetada para o futuro e o progresso. O projeto modernista dos arquitetos Oscar Niemayer e Lúcio Costa acenava, em 1960, uma proposta utópica de Capital. (Brandão, 2006)

De acordo com Almeida (2014), a compreensão de que o espaço concebido influencia na produção do espaço está relacionado ao fato de que as relações sociais podem ser públicas ou ocultas, clandestinas ou transgressoras. Por exemplo as intervenções urbanas que visam transgredir o espaço concebido, que afronta as regras impostas e o subjugam aos anseios. As artes públicas como a pichação, grafite, e o muralismo configuram exemplos desta forma de inserção de elementos sociais ao espaço concebido por meio dos seus sistemas de signos, ideais, códigos de representação, que confrontam com uma ordem de representação dominante.

Espaço vivido - O espaço vivido está relacionado com a subjetividade, subterfúgios utilizados pela imaginação para se apropriar, criar e ocupar do espaço. Essa apropriação vai além da materialidade, ela transforma espaços e relações. É o espaço das imagens e dos símbolos. Esta construção, segundo Schimid (2012), está diretamente relacionada com a experiência do espaço, seja na prática cotidiana, como também nas relações individuais com o espaço. O vivido se reproduz na experiência e preenche o campo mental e que pode ser expresso no viés artístico. O espaço vivido se relaciona com os sonhos, com a arte, com a esquizofrenia, com a subjetividade.

A luta de classes em nome da justiça social e o direito à cidade também se articulam pela dimensão do vivido. A luta de classes intervém na produção do espaço, ela proporciona que as diferenças sejam latentes. “As formas dessa luta são muito mais variadas que outrora. Dela fazem parte, certamente, as ações políticas das minorias” (LEFEBVRE, 2006a, p. 82). A luta de classe é percebida quando o espaço é usado

de forma desviada, que manifesta o imaginário por meio da apropriação, da ocupação dele. Assim, dá-se campo para o manifesto da imaginação, no exercício do direito à cidade, que pode ser compreendido como o lugar do encontro, do uso da cidade, do lúdico (LEFEBVRE, 2006a). O vivido também se defende como os espaços dos artistas, dos filósofos e todos os habitantes que usufruem dos símbolos e das imagens para elaborá-lo, torna-lo aberto a possibilidades de uso.

“O espaço é para ser entendido em sentido ativo como uma intrincada rede de relações que é produzida e reproduzida continuamente” (SCHIMD, 2012, s.p.). A produção material, assim como a produção de conhecimentos e a produção de significados só podem ser compreendidas quando a articulação entre estes três vértices está ligada e entendidas de forma interativa. Segundo Almeida (2014), o espaço percebido se define por meio do desenho técnico dos planejadores, que se torna vivido pelos indivíduos em seu caminhar, sentar-se e imaginar e até mesmo insurgir. As relações entre o vivido, percebido e concebido são intercortadas, de acordo com Lefebvre (2006a). O autor concebe o espaço vivido como apropriação do espaço concebido, que opera como um estruturador deste espaço. Segundo o autor é por meio do percebido que o ser humano faz as articulações necessárias para a produção do espaço que podem ser complexas. Assim, a tríade de Lefebvre pode ser entendida, as dimensões se sobrepõem. Qualquer alteração, mudanças na concepção dos espaços, sejam públicos ou não, alteram as relações espaciais.

Schimd (2012) afirma que as dimensões não podem ser imaginadas como tese, pois nenhuma das três não é privilegiada, e que o processo de produção espacial é contínuo e temporal. As três dimensões presentes no espaço são simultâneas em um tempo diacrônico. A prática espacial – o espaço percebido – somente acontece sob a ação direta dos agentes sociais, em um processo contínuo de produção e reprodução social do espaço. As representações do espaço – concebido – estão ligadas as formas de pensar e estruturar o espaço de maneira científica.

A formalização do espaço estrutura-se pelos arquitetos, urbanistas, planejadores, e todos que agem para elaborar os espaços formais. Este descreve o espaço dominante da sociedade. Já os espaços de representação – vivido – atendem a um simbolismo que reflete as expressões deste espaço, como o lugar da imagem, da imaginação, a arte também manifesta estas ideias e ideais. Esse confere o espaço que homem tenta

apropriar, modificar (LEFEBVRE, 2006a). Não se recomenda analisar estes aspectos isoladamente, pensar o espaço evidencia compreender como estas três dimensões se justapõem e oferece aos indivíduos imagens que irão reverberar de acordo com o seu entendimento e experiência do urbano, ao criar um conceito da cidade. Ao problematizar a importância do espaço vivido, caracteriza o aspecto essencial para o entendimento da realidade urbana (LEFEBVRE, 2006a).

A relação histórica tempo/espaço da produção social baseada nos conceitos de Lefebvre são necessárias para embasar o entendimento da relação das imagens inscritas, por meio do muralismo, pichação e grafite com a produção do espaço.

2.4 Belo Horizonte no interior das concepções lefebvrianas

O espaço concebido da Cidade Belo Horizonte planejado pela comissão construtora da nova Capital liderada pelo engenheiro Aarão Reis, transforma o antigo arraial em desenho urbanístico moderno. Esta concepção defende que por meio da arquitetura e urbanismo a capital surgisse como um lugar moderno que refletisse os republicanos vigentes (LEMOS, 1988).

Demanda esta que surge após o advento da proclamação da república, e proporciona a desarticulação do poder em várias capitais em todo o Brasil. Os novos ares políticos fazem com que o presidente mineiro, Augusto de Lima, defenda a importância de uma nova capital para substituir Ouro Preto (BARRETO, 1996). O novo cenário político inspira modernização e desenvolvimento econômico, assim a nova capital mineira é encomendada para substituir Ouro Preto, símbolo mineiro da relação de Minas como o império (LEMOS, 2010). Após, uma série de discussões, um conjunto de relatórios técnicos relativos as cinco regiões a capital do Estado, o Arraial Bello Horizonte é escolhido para ser a sede da nova capital. De acordo com o historiador Abílio Barreto (1883-1953), o arraial corresponde ao celeiro, que abastece uma grande parte das minas do Estado. Local propício em vários aspectos econômicos, climáticos, topográficos, recursos hídricos, além do solo fértil e da excelente localização (BARRETO, 1996).

A proposta de modernização culmina na cidade planejada da capital de Minas Gerais, influenciada pelas concepções iluministas. Esta corrente iluminista, progressistas baseia-se na ideia de que o indivíduo é abstrato, mutável no tempo e no espaço. A

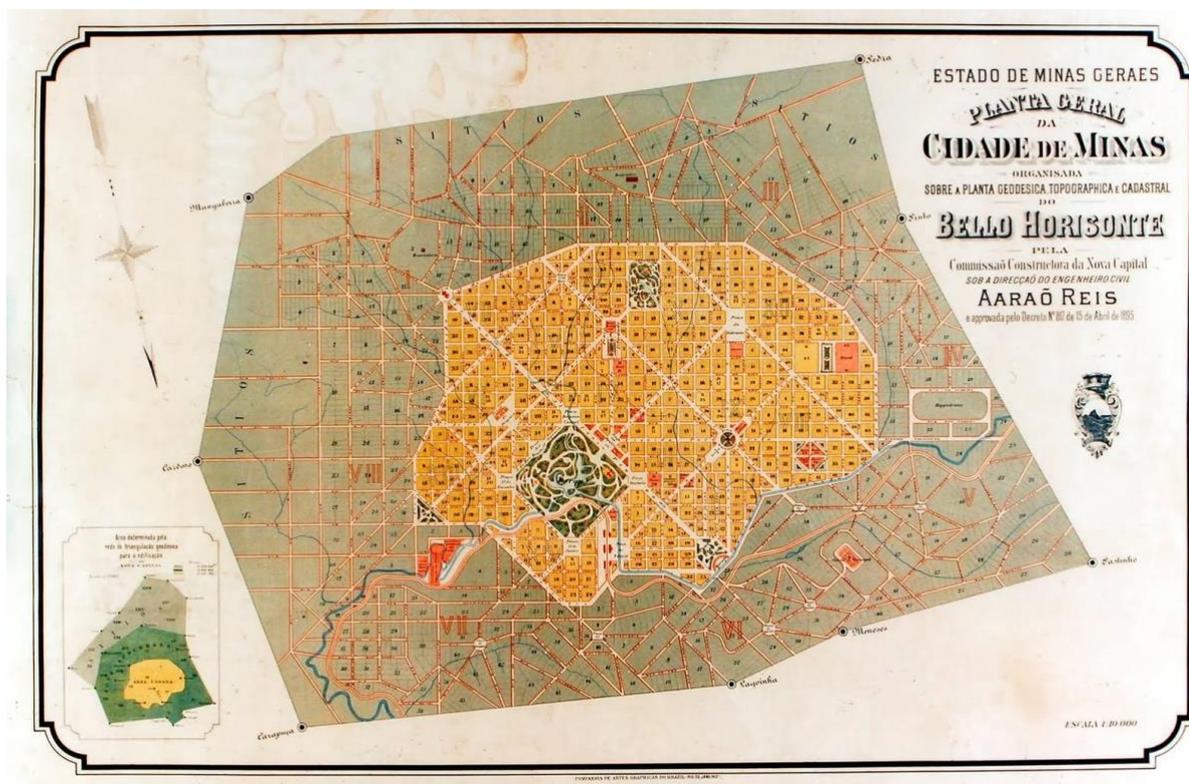
partir desta corrente ideais utópicos de cidades surgem principalmente na Europa. Cidades construídas e higienizadas por meio das premissas: espaço, verde, luz e água e, com melhor divisão do espaço (residência, trabalho, lazer) (HAROUEL, 1998).

O planejamento de Belo Horizonte, reúne historicamente momentos dos séculos XVII, XVIII e XIX apresentando no classicismo os ideais de Napoleão III, do Barão de Haussmann e da capital americana Washington D.C. (LE MOS, 2010). Harouel (1998), lembra que Napoleão III propõe transformar Paris em uma referência por meio do urbanismo. Assim, o Barão de Haussmann ao ser nomeado prefeito de Sena em 1853 empreende um projeto com avenidas, ruas largas e *boulevares*. Lemos (1988) lembra que estes *boulevares* exercem uma função higienista, pois afasta da cidade as massas rebeldes, formando barricadas, afastando protestos. A proposta constitui uma nova imagem da cidade, que favorece uma hierarquização da cidade, formando um novo espaço para a burguesia. Políticas públicas de aparelhamento da cidade exercida por Haussmann, como por exemplo: sistemas viários, saneamento básico, mercados cobertos, hospitais, escolas, entre outros, modificaram a organização e a prática social da cidade (HAROUEL, 1998).

De acordo com Lemos (1998), Haussmann é referência também para o urbanismo adotado nos Estados Unidos. Alguns princípios urbanísticos neoclássicos adotados por L'Enfant no projeto de Washington se referenciam no pensamento europeu de Haussmann. Segundo Harouel (1998), o arquiteto francês traça seu projeto com avenidas largas, traçados quadriculados e cortados por linhas diagonais, e a superioridade dos edifícios do poder público como a Casa Branca e o Capitólio.

Em abril de 1895, foi aprovada, por meio de decreto nº 817, a planta geral da Cidade de Minas, denominada Belo Horizonte em 1901. Aarão Reis, engenheiro formado nas bases europeias, deu início à implantação do urbano da capital, no entanto esse projeto dotado de premissas positivistas e higienistas para estabelecer a malha urbana da nova capital mineira efetiva-se após a substituição de Aarão Reis pelo também engenheiro Francisco de Paula Bicalho. Segundo Lemos (2010) o projeto da nova capital sintetizava grande parte das mudanças urbanísticas registradas no século XIX, em que novas necessidades vieram a interferir na forma de pensar a cidade.

Figura 3 – Planta geral de Belo Horizonte - 1895



Fonte: Portal da Prefeitura de Belo Horizonte.

A planta geral da cidade (Figura 3) prevê uma organização em malhas ortogonal e diagonal, com desenhos geométricos que dividia a cidade em quarteirões de 120 x 120 metros. As ruas largas que faziam ângulos de quarenta e cinco graus, pertencentes as malhas ortogonais cruzam com as avenidas, definidas pela malha diagonal. ao se cruzarem. A avenida Afonso Pena é o principal eixo de condução entre as extremidades da cidade. A funcionalidade é elemento essencial, que estrutura hierarquicamente em zona urbana, compreendida dentro do limite da avenida do Contorno, suburbana destinada a formação de bairros e a zona agrícola (LEMOS, 1988).

A cidade desenvolveu-se, cresceu, o limite urbano traçado pelos construtores foi deixado para trás. Belo Horizonte passou por uma série de mudanças que modificaram a sua paisagem urbana, entre construções de demolições a cidade se modifica. Os anos 1920, segundo Castriota e Passos (1998), marcam pelas obras que se referiam a “Planta Geral” de 1895, que não puderam ser totalmente executadas. Mas, também durante esse período foram realizadas obras de expansão urbana da cidade. A partir dos anos de 1930 a verticalização da cidade tornou-se a

referência do processo de transformação da cidade em metrópole. As residências erguidas durante a implantação da capital eram demolidas, cedendo lugar aos modernos prédios. Mesmo com a existência de uma legislação que permitia a construção de prédios mais altos, a arquitetura local seguia o padrão europeu, com altura máxima de 20 metros, ou aproximadamente sete andares. De acordo com Castriota e Passos (1998), em 1922 a legislação urbanística permite a construção de edificações até 25 andares em vias de até 25 metros de largura, 35 pavimentos em vias de 35 metros de largura e 50 andares em vias de 50 metros de largura, caso da Avenida Afonso Pena. Em 1901, edificações de até três andares havia sido permitido, apesar da presença de vazios diversos especializados na nova malha urbana. Essa alteração da Legislação expressava um interesse público em verticalizar a cidade, além de provocar o aumento da população na área urbana. Fato este, que segundo os autores não aconteceu nesse primeiro momento.

Os anos de 1930 o movimento artístico *Art Déco* chega ao Brasil, o Cine Brasil (Figura 5) construído a partir de 1932 pelo arquiteto Ângelo Murgel para ocupar uma das esquinas da Praça Sete de Setembro simboliza um exemplo desse diálogo com a arquitetura europeia da época. De acordo com Lemos (1998) o Cine Brasil apresenta características da *Art Déco*, volume curvo, geometrismo simétrico, vitrais coloridos que criam um artificialismo da luz. Segundo Castriota e Passos (1998) o projeto do edifício resolve com eficiência artista e técnica o problema de esquina, além de simbolizar novas possibilidades arquitetônicas para a cidade.

Figura 4 - Edifício do Cine Brasil – 1932.



Fonte: www.cinetheatrobrasil.com.br

Ainda nos anos de 1930, os primeiros edifícios de dez andares surgem na paisagem. O Edifício da Feira Permanente de Amostras, projetado pelo arquiteto Luiz Signorelli e Raffaello Berti em 1935 é um exemplo (Figura 4). O prédio postula simetria e elementos compositivos do *Art Déco*, além dos dez andares, que produz a sensação de verticalidade e monumentalidade. Do seu alto era possível visualizar toda a cidade. A construção foi demolida em 1965 para a construção do Terminal Rodoviário. (CASTRIOTA; PASSOS, 1998).

Figura 5 - Feira de Amostra Permanente – 1935.



Fonte: Arquivo do Jornal Estado de Minas, 01/01/1940.

O Edifício Ibaté de 1935, projetado pelo arquiteto Ângelo Murgel (Figura 6) figura como a primeira edificação com traçado racionalista, dotado de elementos decorativos geométricos, com composição elementar de suas largas aberturas lhe conferindo leveza. “Ao Ibaté segue-se uma série de edifícios altos, que vai marcando a paisagem da cidade, pontuando aqui e ali a sucessão de “sobradinhos” e “casinhas térreas”. (CASTRIOTA; PASSOS, 1998, p. 169)

Figura 6 - Edifício Ibaté.



Fonte: Jornal Estado de Minas. Site: impresso.em.br

Essas edificações elevam Belo Horizonte ao mesmo estágio de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo. Nas décadas seguintes o número de construções verticalizadas ampliou-se e definiu uma nova paisagem urbana no centro da Capital. O prédio do Banco Financial (figura 7) assumiu destaque com os seus vinte e três andares, atualmente Hotel Financial, projetado pelo engenheiro italiano Romeo de Paoli em 1944.

Figura 7 – Prédio Banco Financial – 1944.



Fonte: Acervo Cancio de Oliveira. Site: BHnostalgia.blogspot.com.br

O Edifício Sulamérica/Sulacap do arquiteto Roberto Campello em 1946, que ocupa o quarteirão e estabelece uma ligação da Avenida Afonso Pensa até o Viaduto Santa Tereza por uma galeria, contraria o pensamento mercantilista de aproveitar ao máximo o terreno (CASTRIOTA; PASSOS, 1998, p. 169).

Figura 8 – Edifício Sulamérica/Sulacap – 1946.



Fonte: twitter.com/Gabriel Azevedo

Segundo Souza (1998), o Edifício Acaiaca (figura 9) com cento e trinta metros de altura, projetado pelo engenheiro arquiteto Luiz Pinto Coelho e também de grande importância na paisagem central documenta uma especial colaboração do então estudante e depois docente da primeira Escola de Arquitetura do Brasil Sylvio Vasconcellos. Inaugurado em 1947, o edifício marcou a cidade devido aos seus princípios técnicos e estéticos de vanguarda com por exemplo a disposição de amplas áreas por andar e a presença no subsolo de um abrigo antiaéreo.

Figura 9 – Edifício Acaiaca – 1947.



Fonte: Elias. Site: BHnostalgia.blogspot.com.br

Outro edifício construído nesse período, Edifício Clemente de Faria, 1946 (figura 10), projetado pelo arquiteto Álvaro Vital Brasil conforma a mesma importa do anterior. Localizado na Praça Sete de Setembro e construído para sediar o Banco da Lavoura. O Edifício compõe esta paisagem lendária do então denominado “coração” da cidade Belo-Horizontina.

Figura 10 – Edifício Clemente Faria – 1946.



Fonte: biblioteca IBGE - Site: <https://biblioteca.ibge.gov.br/>

A modernização da cidade e sua verticalização são apoiadas no código de postura da cidade, possibilita a construção de novos edifícios. Estes impulsionados pelos interesses do capital privado e, simultaneamente, incentivados pela vigência de uma nova legislação elaborada em 1947 facilita um mais eficiente aproveitamento dos espaços nas construções (LEMOS, 1988).

2.4.1 Plano Diretor e Código de Conduta de Belo Horizonte

O aparecimento das fachadas cegas, ou empenas cegas nos prédios da Cidade deve-se as leis que regulam o desenvolvimento urbano. E a sua modificação contínua

promove a propagação de uma diversidade construtiva que delinea o *skyline* Belo-horizontino. Para melhor fluidez no funcionamento de uma cidade é necessário organização e normas para a dinâmica cotidiana. Assim, cada cidade possui as suas regras orientações por meio da Legislação Urbana, ou seja, um Plano Diretor e um código de conduta.

A legislação urbanística existe para se estabelecer limites às ações humanas que interferem no espaço urbano e na qualidade de vida na cidade. Essas ações estão relacionadas com as necessidades próprias de uma vida em um grande centro urbano, como moradia, trabalho, educação, saúde, locomoção, alimentação e lazer. (Prefeitura de Belo Horizonte, 2019).

O Plano Diretor, como um instrumento legislativo, propõe, por meio de Leis e Decretos, organizar os fluxos de ocupação e parcelamento do solo; gerenciar o processo de adensamento construtivo e populacional; resolver questões pertinentes a determinados períodos. Além disso, este também pode influir na constituição da paisagem urbana através dos seus dispositivos.

Belo Horizonte desde a sua inauguração tem estado condicionada à regência de legislações que pautam a produção do espaço urbano. O primeiro código de posturas da recém-inaugurada Capital de Minas Gerais data de 1898, que juntamente com o código de construções do Município de 1901 asseguravam que o projeto do engenheiro Aarão Reis (TIBO, 2011). Em 1916, o Código Civil normatizava a conduta no espaço urbano, que garantia os direitos da vizinhança, com relação a segurança, tranquilidade e a saúde. Além de prever situações relativas a construções na divisa entre os lotes. (HERCULANO, 2018).

Em 1922, a Lei 226/1922 de outubro modifica o regulamento de construções, não permite a construção de edificações na zona central de blocos recuados do alinhamento da rua. As construções e reconstruções deve apresentar no mínimo cinco metros e no máximo duas vezes e meia a largura da rua, se esta for menor que doze metros. E para ruas com mais de doze metros é permitido no máximo três vezes a largura da rua.

Em 1923, a Lei Ordinário 264 sanciona a construção de prédios contíguos na área central para fins comerciais, ou que tenha apenas um pavimento superior que se destine a moradia. As leis reforçam a importância de respeitar as condições higiênicas de arejamento, boa ventilação e iluminação das construções.

Em 1933, por meio de Decreto, é sancionada a Lei nº 165, de 1º de setembro, que modifica a Lei 363 de 1930 que regulamenta as construções em geral. O Decreto 165/33 cria regras diferentes para as zonas da cidade, além de criar a Zona Central. Em 1935 decreto 54, de novembro regulamenta abertura de ruas e logradouros públicos e o loteamento de terrenos. Em 1937 Decreto 58 - legisla a respeito do controle do parcelamento do solo. Em 1940 o Código de Obras - decreto-Lei 84 de 21 de dezembro regulamenta as construções da Prefeitura Municipal (TIBO, 2011).

De acordo com Herculano (2018), em 1976, a Lei de parcelamento, ocupação e Uso do Solo Urbano - Lei 2.662, de 29 de novembro – objetiva em disciplinar o parcelamento do solo, se desenvolve modelos e classificação para o uso e assentamentos urbanos que prioriza áreas para as vias públicas e projetos especiais. Em 1985 - Lei de Parcelamento, ocupação e Uso do solo Urbano - Lei 4034, 25 de março. (HERCULANO, 2018).

A Lei nº 5716, de 04 de maio de 1990 estabelece a inclusão de dispositivos para fixação de andaimes em prédios com mais de dois pavimentos. (PBH) A Lei foi revogada pela Lei 9725/2009 que define o código de edificações do município. Em 7 maio de 1991, foi regulamentado a Lei 5893 que refere a inclusão de obras de arte em edificações com áreas construídas a partir de 2.000m². A lei 5893, foi revogada também pela Lei 9725/2009:

O Povo do Município de Belo Horizonte, por seus representantes, decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Todo prédio privado ou público a ser edificado no Município de Belo Horizonte, com área construída a partir de 2.000m² (dois mil metros quadrados), deverá incluir em seu projeto arquitetônico obra de arte de artista plástico profissional, em lugar de destaque e de fácil visibilidade, externa ou internamente à edificação.

Parágrafo Único. Os efeitos deste artigo também incidem em edificações destinadas a grandes concentrações públicas, com área construída a partir de 1.000m² (mil metros quadrados), tais como: casas de espetáculos, salões de reuniões, estabelecimentos

de ensino, estabelecimentos de crédito, hospitais, casas de saúde, hotéis, estádios e clubes esportivos.

Art. 2º As obras de arte deverão ser em forma de quadros, painéis, murais, objetos de arte, cerâmica, tapeçaria, fotografia, esculturas, a critério do construtor, e o custo destas obras deverá perfazer o montante igual ou superior a 0,1% (um décimo por cento) do custo total da edificação.

Parágrafo Único. As obras de arte de que trata esta Lei integrarão a edificação e não poderão ser executadas com material de fácil perecibilidade.

Art. 3º Em prédios privados, o construtor contratará o(s) artista(s) plástico(s) através de livre concorrência, enquanto que em edificações públicas se recorrerá ao processo de seleção em concorrência pública.

§ 1º - Para efeito de habilitação, todo artista plástico interessado em participar destas concorrências deverá se inscrever na União Mineira dos Artistas Plásticos Profissionais ou no Sindicato dos Artistas Plásticos de Minas Gerais.

§ 2º - A concorrência pública se realizará através de normas previamente estabelecidas entre a Secretaria Municipal de Cultura, a União Mineira dos Artistas Plásticos Profissionais e o Sindicato dos Artistas Plásticos de Minas Gerais. (Prefeitura de Belo Horizonte, 2020).

Em 1996 promulga-se a Lei de Parcelamento, ocupação e Uso do solo Urbano - Lei 7.166, 27 de agosto e também o Plano Diretor do Município de Belo Horizonte, Lei 7.165 de 27 de agosto. Em 2000 a Lei de parcelamento, Ocupação e Uso Solo Urbano - Lei 8.137 de 14 de julho atualiza as leis 7.166/96 e 7.165/96 (HERCULANO, 2018).

O Código de Posturas de Belo Horizonte foi criado pela Lei nº 8.616/03, de 14 de julho 2003 com o propósito de criar normas que destinam a promover espaços de forma harmônica e disciplinada, que legisla sobre os comportamentos, condutas e procedimentos dos moradores da cidade. Assim, o código disciplina. Em parte, o uso do espaço público, as publicidades e seus dispositivos, construções e tudo que é pertinente ao uso do espaço de Belo Horizonte.

A paisagem urbana da cidade tem se modifica, de período em período, por meio dos decretos e modificações no Código de Postura. Em abril de 2010, o então prefeito Márcio Lacerda (Gestões 2009-2016) aprova o novo Código de Postura que restringe a publicidade no meio urbano com uma forma de combate a poluição visual. Em determinadas áreas, como o Centro, Hipercentro, Áreas de Diretrizes Especiais (ADS) os meios publicitários são proibidos (Código de Postura, Prefeitura de Belo Horizonte, 2020).

Os planos diretores, leis de uso e ocupação do solo que gerenciam e ordenam o processo de ocupação e organização das cidades são da ordem do concebido. É importante lembrar das sobreposições da tríade, portanto esse aspecto claramente ligado aos ditames das leis e do estado influencia as questões relacionadas a paisagem urbana e, portanto, a cidade percebida.

2.4.2 A paisagem urbana: percebendo a cidade

A paisagem se constitui em um palimpsesto, heterogêneo, uma conformação do espaço de uma série de variáveis que sustentam a percepção de um espaço que interagem com a prática social (SANTOS, 2002). A imagem produzida pela paisagem urbana atrai e identifica as diferentes cidades pelo mundo, seja pela sua arquitetura, seja pelo urbanismo e também pela cultura. Essa imagem provoca em diversos indivíduos a vontade de experienciar. A imagem, neste sentido, imprime, em primeira instância, o sentido do olhar. Assim, no ato de experienciar, entra em ação a percepção do corpo em todos os seus sentidos. A imaginabilidade institui um atributo que Lynch (2011) o relaciona diretamente com as questões de identidade de um objeto físico. Essa qualidade vai além da visão, visto que a imaginabilidade se presente a todos os sentidos, –cores, sons, movimentos, odores fazem parte deste arcabouço.

Milton Santos (2002) afirma a existência de uma diferença entre espaço e paisagem. O termo paisagem contempla as formas naturais, e as que são resultantes da intervenção humana na natureza. Assim, pode-se entender que os objetos que provêm de um pensamento técnico conformam uma paisagem, perpassando o passado e o presente. No entanto, o espaço vai muito além da paisagem, ele contempla em sua essência a experiência, as relações sociais no presente. De maneira geral o espaço se atualiza pelo uso, pela prática social.

Apesar do espaço avançar muito além da paisagem, esta abarca as formas que são preenchidas de valores sociais. “O espaço é a sociedade, e a paisagem também o é” (SANTOS, 2002, p. 104). Lefebvre (2006a) insere a paisagem como elemento essencial para compreensão do espaço. Segundo Carlos (2005) a paisagem urbana manifesta o processo de produção social do espaço seria a materialização tangível, aparente do momentâneo. Apesar de transmitir uma ideia estática, existe o dinamismo

da atuação corporal e os elementos do cotidiano, que a transforma de forma contínua. Além de possibilitar a o entendimento do urbano e a magnitude histórica e social.

“A paisagem é humana, tem a dimensão da história e do socialmente produzido pela vida do homem. É expressão do trabalho social materializado, mas também é expressão de um modo de vida” (CARLOS, 2005, p. 24). A paisagem permite evidenciar o espaço social, os seus contrastes, as relações sociais, as relações de produção, a sua arquitetura e a ação dos atores sociais no espaço. A paisagem urbana atua como a interface de conexão entre o aparato físico e a sua estrutura de funcionamento, que se pode entender como as relações sociais que engendram o processo. As cidades são compostas de sobreposições, que criam superfícies que arrastam vestígios de várias eras e elucidam memórias e imaginários por meio de paisagens. “Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagens, é que constitui a paisagem da cidade” (PEIXOTO, 1998, p. 10). A temporalidade instaura um fator marcante na construção da paisagem de uma cidade, pois geralmente vários períodos se interpõem, e narram uma história.

Sendo assim, Carlos (2005) apresenta dois elementos fundamentais da paisagem urbana: o espaço construído e o movimento da vida. O primeiro está diretamente correlacionado com o concebido, seu aspecto de planejamento, ocupação do solo, construções estáticas que abrigam diferenças e contradições. Enquanto o movimento da vida prescreve a estruturação em torno das formas a apropriação e produção do espaço. Além disso, este principia um processo de uso e de troca da cidade, os conflitos e as dinâmicas que a transformam que correlaciona com o vivido. Mas é por meio da paisagem que o percebido é validado como uma das dimensões dialéticas de Lefebvre. O olhar compõe o primeiro elemento de contato com a cidade, seguindo, do olfato, que capta os odores inerentes aos espaços e do tato, que possibilita sentir o seu material, a sua textura (CARLOS, 2005).

2.4.3 Belo Horizonte: desenvolvimento paisagístico

Em uma cidade não existe uma unidade visual em sua construção. Geralmente ela é constituída de vários estilos arquitetônicos que marcam épocas diferentes e diversas gerações (CARLOS, 2005). Belo Horizonte, apesar de ter sido forjada a partir de uma

planta modelo, a cidade passou por diversas atualizações de estilos ao longo das décadas. A capital revela uma paisagem arquitetônica bastante diversa.

A cidade em 1897, já apresentava uma arquitetura eclética, ao lado do neoclassicismo. Aarão Reis referencia-se ao ideal barroco resgatado pelo neoclássico para estrutura o urbanismo da capital. De acordo com Lemos (1998, p. 87), no “contexto do neoclassicismo vigente, o traçado, a arquitetura, os monumentos, os espaços cívicos deveriam representar artefatos didáticos no processo de modernização, a serem contemplado com veneração”. A proposta era transmitir por meio da imagem da cidade a sua vocação para o futuro.

Durante as décadas de 1920 e 1930 acontece uma remodelação da paisagem Belo-horizontina. A *Art Nouveau* figura no marco do segundo período da paisagem arquitetônica da cidade. Com a construção de palacetes e chalés, a capital apresenta uma arquitetura mais elegante e refinada. Os detalhes das construções são empregados em todos os tipos de edificação (LEMOS, 1998). Ainda durante os anos de 1920, o neocolonial chega à capital como referência de ideologias de resgate de uma estilística nacional. Ao lado do *Art déco*, o Neocolonialismo irrompeu com conceito progressista da capital que a imagem arquitetônica transmitia (LEMOS, 1998).

A segunda renovação da paisagem urbana belo-horizontina ocorre durante os anos de 1940 e 1950. Por assimilar as novas tendências de verticalização Juscelino Kubitschek (1940-1945) prefeito da cidade propõe uma verticalização urbana mais intensa. Durante as décadas seguintes a verticalização se expande, novos prédios comerciais e residenciais modificam o *skyline* da capital (LEMOS, 2010). Juscelino Kubitschek visa a expansão urbana e propõe o complexo da Pampulha projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. A modernidade chega à Capital e, segundo Lemos (1989), possibilita um novo espaço para pensar a arquitetura moderna.

No período de verticalização da cidade, nas décadas de 1930, 1940 a arquitetura tem com fenômeno as empenas cegas. Esse tipo de construção se deu principalmente pela exploração do capital financeiro, amparado por leis, no processo de expansão imobiliário do que uma questão estética. O impacto desse tipo de construção na paisagem da cidade não passa despercebida pelos indivíduos, pois ao longo dos

anos se tornaram espaços publicitário para produtos e campanhas políticas e para a arte (SILVA, 2017).

Figura 11 – Skyline de Belo Horizonte – 2020



Foto: Elisangela Batista (autora)

A rua Sapucaí, estabelece a divisa do hipercentro da cidade com o bairro Floresta, e oferece uma visão do *skyline* urbano da cidade na atualidade. A visão panorâmica da área central da cidade apresenta uma heterogeneidade de edifícios de várias décadas e estilos compõem a paisagem de Belo Horizonte. Um cenário que proporciona a fruição artísticas de alguns murais e grafites presentes nas fachadas cegas pelos indivíduos que transitam pelas ruas da cidade cotidianamente.

2.5 Corpo no espaço urbano

Antes de adentrar sobre as questões relativas ao olhar e a imagem faz-se necessário que aborde o papel fundamental do corpo e funcionamento do cotidiano. De acordo com Jacques (2006), a cidade e o cotidiano são lidos pelo corpo. Por meio do corpo que os indivíduos sentem e vivem o dia a dia das cidades, vendo as paisagens, sentido os seus odores produzindo e vivendo o cotidiano. O corpo ao transitar pelas ruas, entrar em contato com o que é construído seja pela produção do capital, mercadorias, centros de consumo, o vai e vem para o trabalho. Mas, a arte também pode ser

observada por esse mesmo nas ruas, prédios, tapumes, viadutos, muros e demais elementos que compõem essa paisagem que o artista utiliza como tela.

O indivíduo transforma o espaço, mesmo que inconscientemente através das suas ações do cotidiano. Lefebvre (2006a) aborda esta importância do corpo na teoria do espaço social e as implicações na tríade: percebido, o concebido, o vivido. A participação do corpo não pode ser desconsiderada para compreensão do espaço. Pois, a prática do espaço só se articula pelo emprego dos membros, (braços, pernas, mãos, etc.) e dos órgãos sensoriais (tato, olfato, ver e ouvir) que reverberam no sentir, pensar, nas construções intelectuais e da imaginação.

O corpo como instrumento essencial para a constituição do espaço também pode ser compreendido a partir de autores como Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e David Le Breton (1953-). Merleau-Ponty define, por meio da fenomenologia, o corpo não somente como um vetor biológico, mas como o principal elemento de ação. “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122). E essas ações são compreendidas a partir do que David Le Breton (2007) nomeia como vetor semântico. Para o autor os aspectos sociais e culturais só são possíveis de compreensão por meio da corporeidade humana, que atua na construção do mundo. Por meio dele, que os atos de conceber, perceber e viver acontecem. O autor refere-se ao corpo como condição necessária para as experiências e vivências.

A passagem progressiva da questionável antropologia física, que deduz do aspecto morfológico a qualidades do homem, para a consciência de que o homem constrói socialmente seu corpo, não sendo de modo algum a emanção existencial de propriedade orgânicas, estabelece o primeiro marco milenar da sociologia do corpo: o homem não é o produto do corpo, produz ele mesmo as qualidades do corpo na interação com os outros e na imersão no corpo simbólico. A corporeidade é socialmente construída. (BRETON, 2007, p. 18).

O autor esclarece que sobre a construção da corporeidade, e pode-se entender que a relação simbiótica entre o espaço e o corpo. Ou seja, o corpo permite acontecer a prática espacial e assim, de acordo com Lefebvre, constitui o espaço social. Carlos (2014) reafirma este pensamento quando apresenta o corpo como mediador da prática sócio espacial. A experiência do corpo proporciona o vivido, que transita no

espaço e tempo e apropria se do espaço público organizados nas estruturas cotidianas, seja no espaço familiar, seja na rua. “[...] O corpo depara-se com a cidade, multifacetada e múltipla, de ações simultâneas e imagens que seduzem e orientam.” (CARLOS, 2014, p. 474).

As imagens no espaço norteiam os indivíduos, como produtos dos mesmos, atendem a interesses diversos. Essas comercializam mercadorias e ideias, no entanto, outras imagens ocupam e proporcionam a reflexão. Nos grandes centros os luminosos preenchem grandes espaços vendendo produtos, posicionando marcas, alterando a percepção do local. Outras imagens ocupam de forma de arbitrária, subversiva atraindo olhares de questionamento, ao mesmo tempo de reflexão.

É pela mediação do corpo que o espaço urbano pode ser produzido, sentido e refletido. Segundo Carlos (2014) o corpo se responsabiliza pela existência real das relações sociais, portanto a sua atuação no espaço se torna inerente. Ele determina a mediação necessária para a relação do indivíduo com o espaço. Por fim, este atua como instrumento que expressa as relações sociais baseando-se na dialética subordinação/subversão.

E a apropriação do espaço urbano, exercida por meio das relações corporais, segundo Paola Berenstein Jacques (1968-), responde pelas experiências efetiva do espaço. A autora lembra que as relações sensoriais estão diretamente relacionadas com a experiência corporal, e que não pode ser reduzida a simples imagens. “A cidade deixa de ser um simples cenário no momento que ela é vivida, experimentada.” (JACQUES, 2006, p. 127). A arte urbana em suas diversas dimensões reflete essa dinâmica, pois possibilita a experimentação e ocupação dos espaços da cidade. Seja essa pelo artista que apropria da cidade com sua arte, seja pelo espectador que emerge nesta na fruição da arte e percorre os seus espaços, através seu cotidiano, ou pela errância urbana. Que de acordo com Carlos (2001), esta circunstância somente só acontece a partir da forma em que os indivíduos ou os grupos constroem e apropriam do espaço na vida cotidiana.

2.5.1 O cotidiano

Ao refletir-se empiricamente sobre o cotidiano, pensa-se sobre uma série de ações que se repetem todos os dias, durante meses e anos. Porém essas ações dizem muito

sobre o espaço social, a sua produção e reprodução. Assim, Lefebvre (1991) propõe o entendimento de dois termos que inferem diretamente na produção do espaço, são eles o cotidiano e cotidianidade.

O cotidiano indica o algo inerente à vida humana, os indivíduos estão sempre envoltos com essa dimensão que, segundo Gleny Guimarães (2002), faz parte do senso comum. No cotidiano encontram-se os sentimentos, as ações construtivas e as destrutivas, os prazeres que fazem parte da vivência humana. A vida cotidiana, segundo Agnes Heller (2000), conforma o essencial para o acontecer histórico e a partir de deste movimento que o espaço social se substancializa.

As atividades e relações que articulam o cotidiano acontecem no tempo e espaço social. De acordo com Lefebvre (2006a, p. 59), “o espaço social “incorpora” atos sociais, os de sujeitos ao mesmo tempo coletivos e individuais, que nascem, morrem, padecem e agem.” Esse ciclo da vida é preenchido de situações que a modernidade intensificou a partir dos modos de produção do século XIX. A partir de então os hábitos alimentares, o vestuário, as necessidades básicas, os meios de locomoção passam a ser orientados pelo consumo. Baseado em Karl Marx (1818-1883), Lefebvre (1991) retorna o termo produção e adverte que esta não remete somente ao sentido de fabricar produtos. Mas há uma referência mais ampla sobre a criação de obras, que inclui o tempo e o espaço. Lefebvre (1991) a denomina uma produção “Espiritual”, que se pode entender com as questões de ordem intangível, relativas ao ser humano e o tempo histórico e a fabricação de coisas, a produção material propriamente dita. A junção destes aspectos da produção implica a produção de relações sociais, que em sua amplitude irá envolver o termo reprodução.

Heller (2000) aponta que a atividade prática do indivíduo no cotidiano só se eleva ao nível de práxis quando se articula em uma atividade humano genérica consciente. A sua prática individual atinge a cotidianidade quando faz parte de uma ação que produz algo novo. E dessa forma Lefebvre (1991 p.35) afirma que cotidianidade significa mais do que um conceito, ao se apresentar como o fio condutor para entender a sociedade. Esta posiciona o cotidiano no global: o Estado, a técnica e tecnicidade, a cultura, entre outros.

A vida cotidiana normalmente se estabelece em torno da organização do trabalho, que ocupa um lugar importante dentro de uma hierarquia organicista que abrange o trabalho e a vida privada, o lazer e o descanso e a vida social (HELLER, 2000). Neste sentido Lefebvre (1991) associa a trivialidade com as repetições lineares com as linhas de montagem dos movimentos mecânicos dentro e fora do trabalho e as cíclicas como os anos, meses e dias.

Já o conceito de cotidianidade introduz um embasamento filosófico, trata do não filosófico, segundo o autor esse conceito possui uma relação com a modernidade e a transformação do cotidiano (LEFEBVRE, 1991). Guimarães (2002) também aponta a dimensão da cotidianidade como o não cotidiano, aquilo que está além do particular, que está direcionado ao humano genérico, a espécie humana.

Entre os dois conceitos permeia uma fina camada que os separa, segundo Heller (2000), para quem não é possível separar de forma rígida o comportamento humano entre o cotidiano e o não cotidiano. Um exemplo pode ser citado em relação à esfera política que se encontra nesse limiar. Já a arte e a ciência que produzem objetivações conseguem em vários momentos romper com o pensamento cotidiano. A arte considerada como uma dimensão em que é possível desfazer com os limites e regras e soltar a criatividade e a imaginação. Assim, inúmeras possibilidades de atuação são proporcionadas para todos (GUIMARÃES, 2002). Apesar do ritmo, da regularidade, da repetição, no cotidiano, segundo Heller (2000), encontra-se a espontaneidade tanto nas atividades individuais particulares como nas genéricas, que dizem a respeito dos grupos. O cotidiano não impede, pelo contrário, possibilita ações efêmeras que alteram o fluxo das cidades. Assim pode-se citar eventos não previstos que acontecem de forma espontânea e que alteram o ritmo e forma de olhar para a cidade.

Figura 12 - Intervenção da Cia Base. Dança aérea *Flying Colors*. Virada Cultural BH 2019.



Foto: Iago Ferreira.

Na Virada Cultural de 2019, aconteceram várias intervenções artísticas livres e efêmeras, um exemplo foi a ocupação realizada pela Cia Base, que produziu a dança aérea *Flying Colors*, intervenção realizada na empena cega do Edifício Satélite (Figura 12). Nesta ação o corpo ocupa um espaço diferenciado, que faz com que os olhares erguerem para o alto do prédio. Este prédio também apresenta, disposto em sua empena, o mural do Galo e a Raposa, de autoria do artista Thiago Mazzo.

A percepção da cidade permite a inscrição de imagens na mesma, que possibilita uma mediação visual, o corpo que infere imagens suas paredes, mas que também que olhar a mudança na paisagem. No próximo capítulo trataremos da questões sobre a relação da imagem no espaço social, e sua relação com o vivido.

3 AS DIMENSÕES DO OLHAR: A IMAGEM E O ESPAÇO URBANO

3.1 O olhar, o imaginário e a imagem

Olhar as cidades é ver o palimpsesto urbano na formação da paisagem que soma todas as coisas, construções diversas que interveem nos lugares, o urbanismo que delinea circulação, a paisagem urbana que é fomentada pelas formas visuais dos projetos, o cotidiano que preenche as vias com seus transeuntes céleres. De acordo com Peixoto (1998, p. 270), “A arquitetura é tudo. A cidade e os objetos, o grande e o pequeno, cenários históricos e cenas íntimas. Todas as coisas em torno rearticuladas em novos contextos segundo a experiência, o imaginário e a memória”.

A relação entre o olhar e objeto visto anuncia um ato que vai além da fisiologia do olho, abrange o lugar do entendimento e da análise. O olhar atrela-se à elementos culturais, vivências, tradições ou despido de construções prévias. Segundo George Didi-Huberman (1953-), o ato de ver não se restringe a perceber o real como um conjunto de evidências redundantes, tautológicas. Também não configura o ato de evidências manifestas à olhares que escolhem o lado que lhe convém. “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77). Esse incomodo, o ponto que agita o olhar sobre as imagens produzi novos olhares também sobre o entorno, provocando a profanação e o dissenso. Flusser (2011) chama esse movimento de *scanning*, cujo olhar varre a imagem, estabelecendo uma relação com o objeto, retornando aos pontos significativos e preferenciais.

No espaço urbano os corpos errantes agendam *flânières* que transformam a rua um dispositivo do olhar. O tema *flâniere* implica em uma teoria da visão que é muito mais ampla do que a contemplação, ela aponta para os limites do realismo do século XIX e possibilita uma sobreposição de camadas que remetem ao espaço, de descrição, de imagens (PEIXOTO, 1998). A mutação do olhar acontece na primeira metade do século XIX, o olhar direto é substituído pelas práticas técnicas como a fotografia ou o cinema. Essa nova forma de ver o mundo faz com que o olhar ganhe mobilidade, deslocando-se para qualquer lugar. “Surge um observador ambulante, formado pela

convergência de novos espaços urbanos, tecnologias e imagens. Deixa de existir a própria imagem de uma postura contemplativa” (PEIXOTO, 1998, p. 82).

O palimpsesto urbano permite ao observador ver e consumir uma quantidade vasta de imagens que sobrepõem, se misturam no espaço social. A arte urbana em vários momentos ocupa espaços urbanos sobrepondo imagens atendendo as necessidades de quem a executa e modificando a percepção dos que pela rua passam no dia a dia. O vivido torna-se concebido quando é inscrito em uma parede, um muro ou qualquer tela que permita a sua expressão (PEIXOTO, 1998). Os corpos que por ali passam, olhares diversos, às vezes apressados, fazem leituras deferentes das expressões visuais por ali depositadas. A percepção dos transeuntes se converte em uma série sensações, pensamentos e reflexões, ou às vezes em nada, muitas destas pessoas simplesmente passam absorvidos em sua própria imaginação. Lefebvre (2006b, p. 127) define o imaginário como um fato social. O autor levanta a problemática da imaginação, que geralmente é posicionada como algo fora da realidade, ao invés de ser elaborada como uma possibilidade de fecundar a realidade. O espaço urbano é constituído de imagens que alimentam o imaginário, sendo que ele é obra do imaginário de planejadores, urbanistas e atores sociais que o produzem diariamente.

O imaginário retrata um processo mental do pensamento que se constitui de imagens e gira dialeticamente a partir de uma versão pessoal da verdade, baseada na razão e representa o que o indivíduo chama de realidade. Em contraponto, existem as imagens que provém do conhecido ordinariamente como imaginação e normalmente associada à fantasia, alegoria, mito, ídolos, entre outros. O imaginário sempre foi alvo de dificuldades teóricas, e essa condição está relacionada a uma desvalorização que a ideia de imagem significou tanto no ocidente quanto na Antiguidade Clássica (DURAND, 2011).

A palavra imaginar, segundo Jacques Aumont (2001), apresenta na sua essência semântica a ideia de criação. Além disso, indica uma relação direta com o arcabouço de experiências vividas e aprendidas na interação sujeito com mundo e com o outro. A forma do indivíduo articular-se com o seu entorno é por meio da imaginação, e sua forma de fazê-la depende da sua visão de mundo. O psicanalista Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981), lembra que o indivíduo resulta das relações humanas, suas experiências, as aquisições que acumula ao longo da vida. No entanto, o fato de

imaginar só pode acontecer a partir de conhecimentos que possibilitam a formação de imagens a partir de uma imaginação, mas para a formação imagética do pensamento o indivíduo necessita de uma referência base. “No sentido coerente da palavra, o imaginário é o domínio da imaginação, compreendida como faculdade criativa, produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis” (AUMONT, 2001, p. 118). A possibilidade exteriorização refere-se as imagens que estão associadas a ficção, ao mundo diegético, a tecnologia torna-se a ferramenta que tangibiliza as imagens deste universo, imagens simuladas, oriundas da criatividade, e responsável pela indústria do entretenimento.

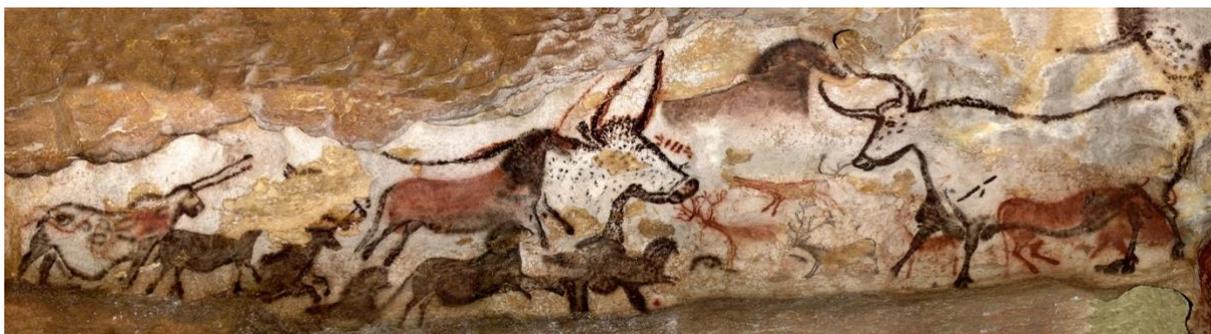
Segundo Flusser (2011, p. 20), “a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro, permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem.” As imagens fazem parte do esforço dos indivíduos em planificar o tempo e espaço em uma superfície ou em uma tela mental, porém a imaginação simboliza a ferramenta essencial para criar, assim como também para entendê-las.

A criação possui por base o campo da imaginação e as imagens expressas no mundo exterior passam pelo processo de representação articulada pela consciência. Durand (2011) apresenta como duas possibilidades: a primeira determina-se pela direta, na qual o próprio objeto está presente, e a segunda pela indireta. Quando o objeto não tem condições de apresentar-se, ele está ausente, mas representado na consciência por meio da criação. Como exemplo, uma lembrança de algo que aconteceu no passado, ou uma arquitetura imaginária de Vênus. Apesar de ocuparem o lugar da imaginação, podem ser tangibilizados por meio da técnica ou da tecnologia.

A imagem e a imaginação apresentam uma relação de simbiose, em que elas se retro alimentam. Flusser (2011) aponta que imagem deve a sua existência a imaginação. Mas, como conceber uma imagem? Esta pergunta retórica instiga a refletir-se sobre um conceito em que os indivíduos, a princípio, possuem um certo conhecimento. Essa noção pode ser atribuída a fenomenologia da imagem? Ou pode-se pensar em uma ontologia da imagem? A imagem pode ser considerada uma das primeiras formas de expressão e de registro de uma cultura em construção. E, um dos primeiros écrans que se tem registro, constituídos nas paredes do seu espaço de convivência, ou seja, as paredes rochosas das cavernas.

O período Paleolítico chama a atenção pelas imagens de animais pintados nas cavernas. O complexo de cavernas de *Lascaux*, localizado na região sudoeste da França, em *Dordogne* possui imagens importantes deste período (Figura 13). Os desenhos inscritos transmitem a sensação de movimento e de vida para quem observa (JANSON, 2003).

Figura 13 - Caverna do complexo de Lascaux, França.



Fonte: www.sporum.com.br

Na caverna de Altamira, no norte da Espanha o fenômeno se repete no mesmo período. Essas imagens ancestrais inscritas nas paredes rochosas das cavernas, remetem os muros urbanos da atualidade repletos de desenhos e letras. Tanto no Paleolítico como na contemporaneidade a produção simbólica das imagens faz uma referência ao modo de viver de cada período. Assim, a arte rupestre aponta para uma reflexão sobre a relação milenar entre o homem e a imagem, elas instigam a imaginação de quem as vê.

Mesmo após milhares de anos de produção e convívio com a imagem, defini-la ainda é um paradoxo. Segundo Emmanuel Alloa (2015), a problemática da imagem acontece motivada pela proliferação histórica e da sua multiplicidade de formas. E, mesmo diante de uma relação próxima com a imagem, ainda existe dificuldade em conceituá-la. Essa complexidade relaciona-se na compreensão que perguntar o que é uma imagem, significa assumir o não entendimento da sua natureza diversa e fluida. Essa condição retorna à condição de uma ontologia, ou seja, a um questionamento sobre o Ser da imagem (ALLOA, 2015).

Qual é a natureza da imagem, qual é a sua essência? Responder essa pergunta perpassa muitos aspectos. E, o Ser da imagem, como essência, tem várias facetas? A imagem tem o poder de metamorfosear-se de acordo com as aspirações do Ente,

esse introduz o seu devir, em processo cíclico. De acordo com a ontologia de Martin Heidegger (1889-1976), O Ser não é um Ente, mas ele é o Ser de um Ente. O Ente possui um sentido ôntico, ele é físico, enquanto o Ser tem caráter ontológico, metafísico, aspectos que tratam da sua natureza. O Ser só pode ser definido a partir do seu sentido com ele mesmo. Refletir sobre o Ser é deixá-lo dizer por si mesmo. O Ente é indissociável do Ser, pois eles podem tornar-se-á Um por meio da imagem (HEIDEGGER, 2005).

Marie José Mondzain (1942-) recorre à ontologia de Heidegger quando afirma que o sujeito e imagem coexistem, e não é possível separá-los. “A imagem é, portanto, se posso dizer assim, duas coisas em uma: ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação” (MONDZAIN, 2015, p. 39). A partir desse pensamento, a relação objeto (imagem)/indivíduo misturam-se, complementam-se, interagem-se, o sujeito manipula e é manipulado. A imagem atua como mediador da pessoa e o espaço, porém é o indivíduo o seu criador/produtor. No entanto, ela, relaciona-se com este de maneira fluida, em duas instâncias, ou dois olhares; o indivíduo como produtor/criador e como receptor. No primeiro, a produção/criação de imagens, por meio de técnicas e tecnologias, expressam uma forma de observar e entender o mundo. Porém, quando deslocada do seu criador torna-se autônoma expressando-se no écran. Neste espaço a imagem altera a sua condição, a exibição provoca reações diversas no seu espectador.

Ainda sobre a questão ontológica da imagem, Mondzain (2008) apresenta uma reflexão que remonta os apontamentos gregos sobre a palavra “eikon” que para Platão (428-7 a.c./348-7 a.c.) não designa um objeto, mas sim um modo de aparição, é o aspecto visível da coisa, mas não é a coisa. A autora opta por traduzir “eikon” por semelhante, e argumenta que no grego faz uma diferenciação entre a ordem do visível e do sensível. O filósofo Platão utiliza de um diálogo entre o seu mestre Sócrates (470 a.c./399 a.c) e Glauco (445 a.c/) para contribuir de maneira relevante sobre a análise da imagem. “Denomino imagens primeiramente às sombras, depois aos reflexos que se veem nas águas ou na superfície dos corpos opacos, polidos e brilhantes, e a todas as representações semelhantes” (PLATÃO, 2014, p. 295). A sombra é o primeiro apontamento da definição, o termo está relacionado a obscuridade, à ausência de luz, pode-se entender a ausência do próprio objeto, o não ser. A ontologia comporta o estudo do ser, e é justamente esse lugar de aparência que retira da imagem um

estatuto ontológico de verdade. Segundo Mondzain (2008, s.p.), Platão coloca que a imagem é insuficiente para estabelecer como ser, na verdade ela ocupa um lugar entre o ser e o não ser.

O fato de ser “entre” é o modo do eikon: é ser “entre”, entre o ser e o nada, é esse modo de aparição do mundo que coloca o olhar em crise, que faz com que nós vejamos nos inquietemos, duvidemos, suspeitemos. (MONDZAIN, 2008, s.p.).

Segundo Alloa (2015), o olhar tem o poder de ir além, alcançado o que não está presente. Este alcance faz com que a imagem apresente uma pretensão de ser, que ocupa o lugar do ausente, mas ao tempo ela reforça o seu lugar “entre”, de mediadora. O “entre” ou a mediação é o lugar da imagem entre o indivíduo e o mundo, afirma Villém Flusser (2011). De acordo com o autor, as imagens possuem, a princípio uma função de representar o mundo. No entanto, a imagem se posiciona entre o homem e o mundo (FLUSSER, 2011).

A imagem é Ser, enquanto elemento da consciência, ela é o Ente enquanto a coisa em si, o objeto, mas ela funciona também como um dispositivo mediador entre o indivíduo e a sociedade. Porém, nesse processo de mediação, a imagem pode ocupar o lugar de dominação. Estabelecendo-se também, como um dispositivo de poder, ou um lugar de mediação que a coloca entre as coisas que são partilhadas pelos cidadãos. Mondzain (2008) lembra ser essa partilha que infere sobre a vida política das cidades.

Na sociedade contemporânea, convive-se com uma multiplicidade de dispositivos que controlam, orientam e manipulam os indivíduos. Agamben (2009) atribui essa sobreposição e diversidade ao capitalismo. A tecnologia criou formas de saber, poder e subjetivação. A imagem pode ser considerada como um dispositivo que detém na atualidade uma variável de possibilidades de controle e manipulação, mas ao mesmo tempo ela pode profanar, subvertendo o sistema. A provocação de Debray (1992) com a sua mediologia está justamente em quebrar com os conceitos pré-estabelecidos de dispositivo, de médium, como suporte a mediação, o autor coloca muito além desse papel⁴.

⁴ O assunto será desenvolvido mais à frente.

Agamben (2009) discorre, a partir do pensamento foucaultiano, questões relativas ao dispositivo. E uma delas, mostra a tentativa de defini-lo. De acordo com o autor, Foucault não desenvolveu uma conceituação exata a respeito, nem mesmo utilizava este termo, mas sempre conduzia pensamentos relativos à “governabilidade” utilizava a palavra “*positivé*”. Agamben (2009) encontra referências sobre positividade nos estudos hegelianos de Hyppolite, e relata que o termo apresenta uma relação direta com a religião positiva ou histórica e está relacionada com rituais, credos que são impostos aos indivíduos pelo exterior.

Agamben (2009), a partir da conferência nos anos de 1977 realizada por Foucault, expõe pensamentos que possibilitaram reflexões sobre uma possível definição sobre o termo dispositivo. O autor resume em três abordagens feitas pelo filósofo: elementos diversos, heterogêneos agrupados como instituições, edifícios, discursos, leis, etc., em que o dispositivo compõe a rede que se estrutura entre esses elementos; engendra uma função estratégica e sempre está inscrita numa relação de poder; resulta do cruzamento das relações de poder e de saber.

O autor divide em duas classes os seres vivos que denomina substâncias e os dispositivos, e entre os dois o sujeito. Agamben (2009) lembra que o mesmo sujeito passa por vários processos de subjetivação enquanto ser vivo que está exposto a diferentes dispositivos. O cotidiano humano reúne diversos dispositivos que se sobrepõem e proliferam, mecanismo que modelam, controlam e contaminam os indivíduos. Agamben (2009) conceitua dispositivo a partir de Foucault: “Chamarei de algum modo a capacidade de captura, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (AGAMBEN, 2009, p. 40)

No entanto, segundo Agamben (2009), é possível transgredir, subverter, romper com o poder, o autor chama esse processo de profanação. Profanar segundo o autor significa restaurar os dispositivos de poder ao uso livre do homem, o termo refere-se no direito romano ao ato de restituir ao comum o que foi separado pela religião, ou pelo sagrado, que são instâncias de poder. Apesar dos mecanismos de poder na vida cotidiana e nos modos de conduta pode-se, por meio de resistência e da transgressão, romper com os dispositivos de poder por meio da ocupação ou apropriação dos espaços urbanos. A utilização da imagem nestes espaços apresenta-se como um

dispositivo que, ora atende aos interesses de controle, ora colabora para o dissenso e a profanação.

Essa relação de poder por meio da imagem é apresentada nas mídiasferas de Debray (1992), quando este apresenta a relação do olhar do sujeito e considera a subjetivação instigada: na logosfera o poder se estrutura na imagem do ídolo, o sujeito é controlado por algo superior, divino; a grafosfera o olhar desloca-se para entre a imagem, assim ela detém o poder pela estética e pela razão; na videosfera o poder se transfere para a mercadoria, a imagem controla o sujeito.

Debray (1995) não faz questionamentos retóricos em torno da imagem. Esse não questiona sobre a sua ontologia ou sua fenomenologia, mas sim sobre seu aspecto pragmático: “Como ela é feita? E o que é possível fazer como ela? Para que me serve?” (DEBRAY, 1995, p. 173). Aumont (2001) também pergunta sobre a utilidade da imagem, e no seu entendimento a imagem historicamente proporciona uma relação com o mundo, e ele classifica em três classes as suas funções: o modo simbólico; o modo epistêmico; o modo estético. O modo simbólico refere-se as imagens que representam a coisa visível, ou faz referência a algo que está relacionado ao não visível. Como por exemplos as imagens religiosas que dão acesso ao divino. No modo epistêmico as imagens possuem aspectos informativos, com por exemplo um mapa, um infográfico. No modo estético, o compromisso promove com o aspecto sensível a sensação, o prazer. Os valores subjetivos estão acoplados à imagem, como por exemplo, uma obra de arte cubista. Essas três categorias de Jacques Aumont podem correlacionar-se com eras desenvolvidas por Debray em suas mídiasferas⁵.

De acordo com Peixoto (1998), são diferentes as percepções de quem a fruição de uma imagem no museu e de quem observa uma imagem audiovisual. O primeiro exige contemplação, tempo para analisar, sentir. O olhar permite que o exercício de percorrer a imagem, observar os detalhes, as texturas, profundidades e perspectivas. Enquanto a segunda, a imagem acelera, acontece diante dos olhos, são efêmeras. O olhar não tem tempo, qualquer desvio, perde-se informação.

⁵ Assunto será abordado mais à frente.

A partir das considerações de Debray, a imagem ocupou, ao longo do tempo, um lugar de destaque, e tem provocado no espectador efeitos diferentes. “Os efeitos de presença, efeitos de arte e efeitos de informação” (DEBRAY, 1995, p. 173). Esses “efeitos” têm sido secularmente utilizados como formas de dominação, exercendo funções sociais, políticas e culturais, assim podemos considerá-las como dispositivos de poder.

3.2 As três idades do olhar

3.2.1. Reflexões sobre o conceito de midiologia de Régis Debray

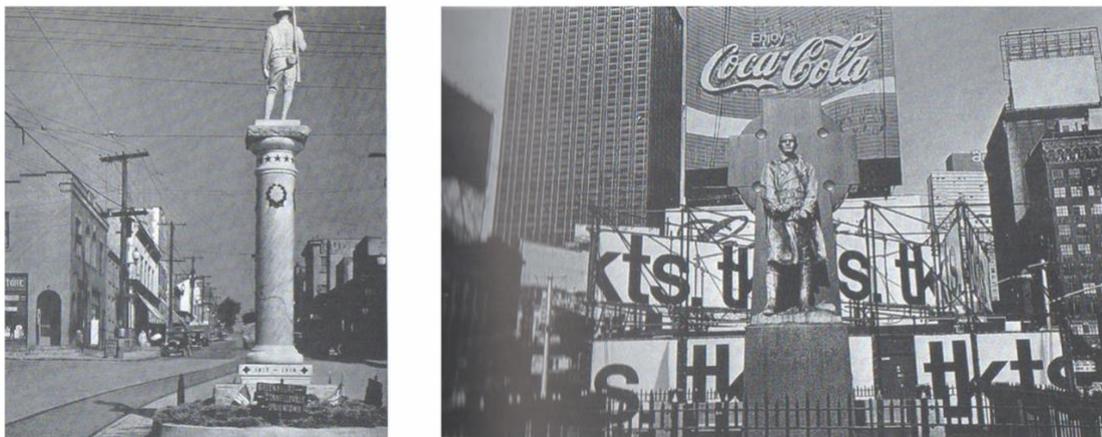
“Chamo de ‘midiologia’ a disciplina que trata das funções sociais superiores em suas relações com as estruturas técnicas de transmissão” (DEBRAY, 1995, p. 21). O autor atribui ao termo uma dinâmica que se refere aos procedimentos, corpos que se interpõem entre a produção de signos e a produção de acontecimentos. A proposta busca a compreensão da transmissão das atividades simbólicas, por meio dos suportes e procedimentos de registro dos vestígios.

O vocábulo “midiologia” remete ao leitor aos meios de comunicação, as mídias. Porém, a proposta é substituir a palavra comunicação por mediação. Segundo o autor, o mediador ocupa o lugar do mensageiro, porém mais denso o seu papel. A midiologia ocupa-se dos signos, mas sem envolver nas questões da linguística ou da comunicação. A existência dos signos pressupõe formas de mediação, suportes, espaços, formas de transmissão. As mediações acontecem em um espectro mais amplo, elas são técnicas, culturais e sociais. (DEBRAY, 1995).

De acordo com Peixoto (1998), os monumentos, as estátuas durante muito tempo eram os símbolos da cidade, sendo a referência física e elementos representativos da memória coletiva. Na atualidade, esses monumentos não têm mais o mesmo significado, perderam o seu lugar cultural, simbólico, são apenas pedras. “A cidade moderna não tem mais monumentos” (PEIXOTO, 1998, p. 131). Essa mediação durante muito tempo representativa de eventos importantes históricos, eram reverenciadas, destacados na paisagem urbana. O autor cita o exemplo do documentarista Walker Evans (1903/1975) que nos anos de 1930 fez uma série de fotos dos monumentos americanos. Quarenta anos depois o fotógrafo Lee Friedlander (1934/), faz o mesmo percurso que Evans e percebe esses monumentos perderam o

seu significado, outros elementos ocupam destaque nos mesmos lugares: edifícios, luminosos, placas publicitárias tornando-se os novos signos para a sociedade de consumo contemporânea. (Figura 14).

Figura 14 - Monumentos americanos



Fonte: PEIXOTO, 1998

A partir da Midiologia, Debray propõe um agrupamento midiológico em eras, que possui uma relação mental com o espaço e tempo. Esse espaço é trajetivo, concebido entre o subjetivo e o objetivo, ela também não determina somente um meio técnico, mas sim em um corpo social, estruturando-se em cultura. O autor esclarece que a terminologia midiasfera pode ser compreendida também, como meio de transmissão e transporte das mensagens e dos indivíduos (DEBRAY, 1995, p. 40). A caracterização de uma era midiológica se realiza a partir de três aspectos importantes: o mecanismo, um modo de credenciamento dos discursos; a temporalidade predominante; e o forma de reagrupamento. O primeiro se relaciona com a forma em que o discurso, as memórias se estruturam, que pode ser oral, escrita ou audiovisual; a temporalidade refere-se ao período que determinado processo estabelece, por exemplo a invenção da imprensa; a forma que as eras se organizam, se agrupam, seja de forma social e/ou cultural. Essas três faces dizem a respeito da personalidade coletiva de cada período midiológico.

Em seu percurso, o autor apresenta estados midiológicos que estruturam as midiasferas: a mensagem, o médium, o meio, e a mediação. A mensagem se configura pela ação, ela é pragmática; o médium pode ser conectado com a memória, o monumento, o material, a própria maquinaria, a relação com a tecnologia;

compreende-se o meio de modo amplo, para além dos meios convencionais, esse abrange um macrossistema; a mediação possui um carácter antropológico, a cultura e a tecnologia tornam possível a difusão e transmissão de ideias, por meio do espaço e do tempo (DEBRAY, 1998).

O conceito de médium apresentado por Debray amplia-se, sai do entendimento ordinário atribuído a ele. Ou seja, esse vai muito além do que o dispositivo de mediação elaborado por Herbert Marshall McLuhan (1911-1980). Debray critica o aspecto reducionista que McLuhan aplica ao conceito de médium. A proposta do teórico coloca que o meio é a mensagem, atribuindo todas as questões relativas à mensagem ao canal que ela é distribuída (MCLUHAN, 1972). Debray (1995) apresenta quatro aspectos em que o médium pode ser compreendido: como um processo de simbolização, como a escrita, a imagem, a palavra; como um código social que desempenha o papel da comunicação; um suporte físico; como um dispositivo de gravação conectado a redes informacionais. O médium se dá de forma orgânica, o processo por si só não explica a sua natureza. O conhecimento da escrita de um poema não define qual é o carácter do seu médium. Ela pode ter como suporte um papel, ou um vídeo, ou disponível em blog e outros suportes da mídia.

A partir da midiologia, Debray agrupa as Eras em três e as classifica em Logosfera – Era dos ídolos – período correspondente entre a invenção da escrita e a imprensa de Gutenberg; a Grafosfera – Era das artes – da imprensa à invenção da TV em cores; a Videosfera – Era do visual – após a invenção da TV em cores. “Cada uma dessas eras descreve um meio de vida e de pensamento, com estreitas conexões internas, um ecossistema da visão e, portanto, um certo horizonte de expectativa do olhar” (DEBRAY, 1994, p. 206). Para o autor cada período diz muito a respeito da relação do homem com o mundo e a forma que a imagem faz essa mediação, o estar “entre”. Uma era não exclui a outra, elas se sobrepõem, se resgatam a cada momento. O autor afirma que o que lhe interessa é a forma como o olhar se conduz nesse processo.

3.2.2 Logosfera – Era dos ídolos – presença

Os primeiros passos da humanidade foram conduzidos pelos sons e pelas imagens. Elementos que durante quatro milênios exerceram importante papel no

desenvolvimento da linguagem humana, lugar este que posteriormente a escrita irá ocupar. Para Debray (1994), será a partir das imagens que a escrita se esboça e toma forma e assim surge o signo que institui uma comunicação utilitária. Mas, o autor reforça que a invenção da escrita terá um papel vital para a imagem: será a sua alforria. “Vamos resumir de forma bastante imperfeita: a imagem é a mãe do signo, mas o nascimento do signo da escrita permite à imagem viver plenamente sua vida de adulto, separada da palavra e alijada de suas tarefas triviais de comunicação” (DEBRAY, 1994, p.217). Esse movimento será o ponto de partida para a emancipação da imagem, ela se ocupará de outras instâncias do olhar a partir de então.

Nesta primeira mídiasfera, o período apresenta-se como Era da Ídolo, da presença. De acordo com Debray (1994), a imagem ocupa neste momento um lugar de transcendência, a imagem torna-se um ser teológico, de adoração. Esta Era relaciona-se com a função simbólica descrita por Aumont (2001), anteriormente. Utiliza-se a imagem simbólica como artefato para a manifestação da imagem do sagrado, representações do divino. Os santos católicos, os deuses pagãos, além da cruz entre outros elementos são exemplos destas representações. A função simbólica das imagens continua presentes na contemporaneidade, representando outros valores políticos, culturais, etc.

O ídolo antigo representa o deus pagão, que está presente e visível como essência. Enquanto o Deus cristão é invisível, e não se encontra no ícone, o ícone representa a sua presença, ele que faz a mediação entre Deus e os homens. A diferença não se acha na imagem, mas no culto prestado. Segundo Leloup (2006) o ícone pertence ao ritual, ele é parte essencial da liturgia. Os santos estão presentes, e são os mesmos sempre. As pessoas devotam fé, esperam a cura diante das imagens. “O ídolo torna cego, o ícone torna vidente. Os iconoclastas⁶ de todos os tempos ignoram que o papel do visível nunca foi de preencher os olhos, mas de arregalar e encantar o olhar” (LELOUP, 2006, p. 21).

Esse período marca uma contenda em torno das imagens desde o Império Bizantino. A transferência do capital do Império Romano para a cidade grega de Bizâncio, conhecida como Constantinopla em 323 d.C., revela o reconhecimento da importância

⁶ Pessoas que fazem parte do movimento político religioso que contestam a veneração de ícones religiosos no período do Império Bizantino.

estratégica e econômica da região. A cidade também simbolizou nova era cristã romana após o estabelecimento do Império Justiniano (527 a 565 d.C.). A divisão do Império Romano leva também acarreta uma divisão religiosa, diferenças doutrinárias surgem, e a Igreja se divide em Igreja Ocidental e Igreja Ortodoxa (JANSON, 2003).

A partir do século VI, o ícone em Bizâncio cresce, e preocupa parte dos teólogos do período. Essa insegurança acaba por censurar a idolatria e o Helenismo. Os iconoclastas são cristão fiéis e tem como porta-voz o Imperador Constantino V (741-775) que censuram os ícones com base em algumas hipóteses. A primeira diz a respeito a impossibilidade do ícone ocupar o lugar da divindade devido a sua natureza material; a segunda remente a questão que o ícone separa o que não pode ser indivisível; terceira aponta que não é possível figurar algo divino, sublime; a quarta hipótese diz a respeito da adoração que é feita ao objeto material, ou seja, ele é um ídolo (MONDZAIN, 2013). Os iconoclastas também apontam questões entre o modelo e o ícone que que só existem a partir de um olhar de iconófilos. Para esses, o visível contém o invisível, assim, o homem vai ao encontro ao divino por meio delas. Ver além da imagem, das aparências configura em um típico olhar de idólatra.

Figura 15 – Arte Bizantina



Fonte: www.todamateria.com.br/

Durante o segundo Concílio de Nicéia, no ano 787, as imagens retomam o seu lugar como Encarnação do Verbo de Deus. Não é idólatra quem presta culto os ícones dos santos e de Cristo, compreende-se essa atitude como uma homenagem (DEBRAY, 1994). Para Mondzain (2013) o ícone ocupa-se da ausência de Cristo como forma de encarnação, que revela presença do verbo que se fez carne e habita entre nós. “Na imagem artificial, é a pressão da ausência que cria todo o peso da autoridade” (MONDZAIN. 2013, p. 127). Segundo Debray, neste período, as imagens são eficazes, o espectador vê além do objeto material, o seu olhar atravessa o objeto para enxergar o invisível. “A imagem visível é diretamente referida ao invisível e só tem valor como intermediário” (DEBRAY, 1995, p. 222). A oração do fiel que se ajoelha frente a imagem e fecha os olhos exemplifica a busca por essa imagem que se refere ao invisível.

De acordo com Flusser (2011), para os idólatras, as imagens autorizam os indivíduos a viverem uma realidade refletida em imagens. A idolatria defendida por Debray retorna na atualidade, em momento que se vive em função do visual, das aparências. A imagem dos Beatles atravessando a rua em Liverpool tornou-se um símbolo de várias gerações, que acompanham, veneram a banda de rock britânica mais famosa do mundo. Pode-se considerar verdadeiros cultos de consumo a estas imagens, como todo um ritual de apreciação e adoração.

Os espaços conturbados de imagens promovem produtos e subjagam os espectadores a desejá-los. Muitos indivíduos satisfazem os seus desejos por meio da imagem, consome-se diversas referências que remetem ao seu ícone. Por exemplo, uma pessoa que sonha em viajar para Paris, ou Dubai, muitas das vezes o indivíduo consome artefatos que remetem a estes lugares, cartões postais, pôsteres, quadros, produtos de representam o lugar de desejo, como miniaturas da Torre Eiffel, ou da Estátua da Liberdade, I LOVE NY.

3.2.3 Grafosfera – Era das artes – representação

A invenção da imprensa marca a transição da Era do ídolo para a Era da arte. De acordo com Debray (1994), a imprensa de Johannes Gutenberg (1396-1468) revoluciona o mundo a partir do século XV. A produção de livros adquire uma nova dinâmica. O novo processo permite a impressão de uma quantidade maior de livros,

além da agilidade. A bíblia é o primeiro livro produzido em escala, fato que culmina na Reforma Protestante, em 1517 (DEBRAY, 1995). A Igreja Católica Apostólica Romana possuía um domínio político, econômico e teológico na Europa, que foi contestado motivado pela corrupção dos seus membros.

Foi o monge agostiniano Martinho Lutero (1483-1546) quem deu início ao processo. Ele discordava da conduta da Igreja, em oposição organiza os postulados de sua reforma, e entre estes, denuncia a idolatria das imagens nas igrejas que vão em desencontro com as escrituras sagradas. “É preciso adorar Deus e não a sua imagem, martela Lutero, retomando Tertuliano, que acusava os pagãos de “tomarem pedras por deuses” (DEBRAY, 1995, p. 226). Em resposta ao crescimento da Reforma Protestante a Igreja se reúne no Concílio de Trento, no período de 1545 a 1563 a Igreja se reúne para assegurar a unidade da fé Católica. Essa reunião ecumênica dá início ao movimento que será conhecido como a Contrarreforma, que propõe uma série de ajustes, e a imagem que até então ocupava o lugar divino, a encarnação deste, torna-se um objeto de representação e não mais de adoração.

Figura 16 – Tela: Nascimento de Vênus – Sandro Botticelli 1483



Fonte: www.culturagenial.com/

Na etapa anterior, o ídolo era independente e o sujeito não possuía a propriedade de criação e nem de posse, pois ela adivinha do mais Alto, do Divino. Com o advento do Renascimento, alteram-se as relações entre sujeito e mundo nos aspectos artísticos, científicos, econômicos e culturais (DEBRAY, 1995). A Idade Média teológica, teocêntrica é substituída por um período que o humanismo, assume o lugar no mundo, o antropocentrismo. E esse será o primeiro passo para o início da modernidade: o Renascimento resgata a arte greco-romana; as grandes navegações darão os primeiros passos para uma expansão econômica da Europa.

O modo epistêmico, segunda função levantada por Aumont (2001), diz a respeito de uma imagem informativa, que contribui para o conhecimento, e foi utilizada no início da era moderna. De acordo com Carlos Antônio Leite Brandão (1999), o Renascimento ressalta o homem e o mundo moderno. A arquitetura utiliza das bases geométricas e matemáticas e os elementos de composição que redimensionaram o olhar nas artes. No período renascentista, dois arquitetos, Leon Battista Alberti (1404-1472) e Filippo Brunelleschi (1377-1446) destacam.

O arquiteto Alberti, analisado por Brandão (2006), propõe em seu tratado um projeto de cidade que vai além das formas perfeitas. A cidade imaginada é pensada e calculada, objetivando uma arquitetura com ideias humanistas que devem reverberar nos espaços da cidade. Em seu tratado sobre pintura, Alberti aborda a perspectiva de Brunelleschi projetada na construção do Domo de Florença em 1436 (Figura 17). Alberti formula a sua teoria partir das noções de geometria correlacionadas com estruturas arquitetônicas. A perspectiva é posicionada como o principal elemento formal para a construção de edifícios (ARGAN, 1998).

Figura 17 – Domo de Florença



Fonte: Pixabay – Foto Helena Volpi

A representação, defendida por Debray (1994), na Era das artes tem como elemento propulsor a lógica matemática, embasada nas diretrizes da geometria e da perspectiva. Esses elementos alteram a relação do olhar, pois acrescentam a imagem a sensação de realidade por meio da tridimensionalidade, e como consequência a relação com o espaço modifica-se. O realismo das formas remete o espectador a uma possibilidade de analogia, permitindo uma percepção de naturalidade na imagem. (DEBRAY, 1994) O realismo atribuído a perspectiva advém de uma reprodução da imagem óptica, em que o corpo compreende como uma realidade funcional, define um espaço matemático, a faculdade perceptiva humana é limitada, portanto o conceito de infinito não é tangível, fato que restringe o limite de espaço. (PANOFSKY, 2003).

O cuidado com a construção da imagem se realça nos detalhes. Até as auréolas dos santos são desenhadas com realismo, submetidas as leis da perspectiva. (AUMONT, 2011) O processo contemplativo das artes amplia-se, um novo senso estético se organiza.

Aparentemente, a imagem nunca esteve tão bem como na Renascença; encontra-se por toda a parte; nas igrejas, nos palácios e até mesmo na rua, já que se vai ao ponto de pintar as fachadas (...). A época da arte, sobretudo na Itália, que foi sua metrópole, chega ao ponto de tratar a arquitetura como suporte de imagem. (DEBRAY, 1992, p. 227).

Ainda nesta Era, vários acontecimentos modificam as estruturas culturais e sociais do mundo. O Iluminismo modifica o pensar intelectual com ideais de liberdade, igualdade e liberdade. (DEBRAY, 1992) A Revolução Francesa e a Revolução industrial são marcos de mudanças profundas na sociedade e nas suas relações com o espaço. Lefebvre (2002) lembra que inicialmente as indústrias se estruturavam-se em espaço que eram conhecidas como não cidades, próxima as fontes de energia e insumos. As indústrias se aproximam das cidades em busca do capital e do mercado e mão de obra. Esta aproximação eclode no crescimento das cidades e em sua consequente urbanização. O autor afirma que a realidade urbana advinda deste contexto modifica as relações de produção, e consequentemente as relações sociais.

A produção de imagens libertou-se do divino, tornou-se laica, proliferou, adquiriu valor, produziu cultura. Durante os séculos seguintes ao Renascimento, a imagem, enquanto arte, assumiu um lugar de valorização do criador, as telas de exibição vão inovando-se durante os séculos seguintes até o advento das imagens técnicas.

Olhar para as imagens técnicas como janelas será o principal ponto de discussão entre os autores que refletem sobre a relação do real e a imagem fotográfica. Pois este será o primeiro e principal aspecto de mudança de paradigma em relação ao assunto. Até que ponto a foto reflete o real? A imagem real só existe no momento do seu registro, a fotografia é anacrônica, ela sobrevive ao tempo (FLUSSER, 2011). Os registros fotográficos prologam a vida dos objetos. O percurso visual de uma cidade ao longo do tempo só pode ser visto por meio das imagens fotografias ou audiovisuais. A fragmentação do olhar por lugares diferentes também.

Nos primórdios da fotografia, como Walter Benjamim (1892/1940) explicita que as pessoas sentiam receio em olhar para as fotos produzidas por um longo tempo. A imagem do mundo aparente apresentava um aspecto tão vivo, tão verídico que os semblantes fisionômicos espantavam, era como se ali estivessem diante dos olhos, trocando olhares. (BENJAMIM, 1987). Historicamente, compreende-se a fotografia como um dispositivo que detém um valor documental. O seu processo mecânico de produção lhe atribui uma áurea de fidelidade à realidade. Philippe Dubois (1958-) investiga a relação de realidade existente entre a imagem e o referente. O autor relata as diversas posições defendidas pelos críticos e teóricos da fotografia e apresenta o

percurso da fotografia em três momentos: primeiro diz a respeito da foto como um espelho, que retrata o princípio da semelhança entre a foto e o referente; segundo a foto com elemento de modificação do real. A imagem não é neutra, mas um elemento de transformação do real; terceiro a fotografia como um traço do real. (DUBOIS, 1998).

De acordo com o autor esses três momentos possibilita a reflexão sobre a relação da imagem e o seu referente. Sabe-se que o processo fotográfico depende do olhar, de um direcionamento que manipula a caixa preta para registrar esse real. E neste momento que a fotografia deixa de ser esse espelho perfeito, existe uma codificação, um ato criativo que escolhe o que captar naquele momento e exatamente daquela forma.

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada de interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno. (BAZIN, 1991, p. 22)

André Bazin (1918/1958) defende que a personalidade do fotógrafo entra “somente” pela escolha, mas é exatamente essa escolha que ocorre o direcionamento do olhar que abre para uma série de possibilidades, de análises e compreensão do mundo. A expressão da realidade se apresenta de forma diferente para pessoas diversas, e a compreensão depende de uma série de valores sociais e culturais. Mesmo diante de todos esses aspectos Roland Barthes (1915-1980) e Bazin (1991) apontam que a relação que diferencia a fotografia de todos os tipos de imagens é presença do referente. Uma foto só pode ser realizada quando o objeto a ser registrado encontra-se diante da objetiva que o enquadra e o eterniza. A presença do referente torna-se inquestionável nos registros do cotidiano que os indivíduos fazem para se promoverem nas redes sociais. O autorretrato, conhecida como *selfies*, promove os indivíduos a produtores e a referentes ao mesmo tempo.

Barthes (1984) em suas pesquisas procurava entender a essência de determinada foto, compreendendo o que a distingue das demais, como olhar. Pois a fotografia “jamais se distingue de seu referente, ou pelo menos de imediato ou para todo o mundo.” (1984, p.14). André Bazin (1991) afirma que o mais importante da fotografia não está no resultado, mas na sua origem, referindo-se à presença do objeto como

elemento essencial para a produção da imagem. Elemento este que escapava a pintura.

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, que dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. (BAZIN, 1991, p. 22)

Barthes (1984) lembra que o registro fotográfico reproduz o que ocorreu somente uma vez, repetindo mecanicamente o que não acontecerá da mesma forma. O registro impreme uma realidade momentânea, que perpetua em uma simbiose, onde o objeto e referente são um só. Existe nesta proposta uma dualidade ao mesmo tempo que é o objeto (material ou imaterial/impresso ou digital) também alcança um elemento informacional que diz muito a respeito do seu referente. Quando o autor abre sobre o elemento informacional, ele entende que a fotografia se codifica por uma série de questões que podem ser lidas, analisadas por terceiros. Flusser (2011) afirma que a objetividade das imagens técnicas se torna aparente, ilusória, pois o seu simbolismo está presente como em qualquer outra imagem. Porém, com o advento da tecnologia digital, a manipulação de imagens torna possível uma foto totalmente reconstruída, criada. Os corpos podem se tornar mais esguios e a pele mais saudável. Mas, mesmo após o advento das imagens sintéticas, o estado de aura da fotografia se mantém.

A fotografia tem o seu início na era das artes, e foi muito utilizada como tal e a sua importância e reconhecimento têm sido mantidos ao longo dos anos. Mas com o advento do digital, a fotografia tornou-se o principal instrumento do processo de visualização, a estruturação do espetáculo individual da imagem. O barateamento dos dispositivos de captação de imagens democratizou o acesso e qualquer indivíduo pode produzir uma foto. Porém a relação autor/obra praticamente inexistente. O que importa é a própria imagem, ela é a vedete, o elemento mais importante, as curtidas são para a imagem, raramente faz atribui-se o reconhecimento para o autor nesses ambientes digitais.

3.2.4 Videosfera – era do visual - simulação

Segundo Debray (1994), a era do visual estabelece-se com o advento do capital financeiro, no qual a moeda de troca é o próprio capital. Existe nesse período uma mudança de valores, o posicionamento da publicidade, o fetichismo da mercadoria. Altera-se o estímulo que passa das qualidades do objeto de desejo, para o os desejos de consumo do sujeito, a mensagem ocupa o lugar da informação, o indivíduo é mais importante que o coletivo. A sociedade se transforma em nome do capital, e de suas normas de conduta. Debord (2017) denomina essa sociedade de “Sociedade do Espetáculo”. Um espetáculo cuja principal vedete não é o indivíduo, mas sim, os desejos e as paixões. O valor de uso da mercadoria subjugam-se ao valor de troca. E o espetáculo apresenta a simulação do mundo ideal, lugar utópico para consumir e ser feliz. (DEBORD, 2017). A televisão em cores será o ponto de partida para a efetivação desta sociedade.

Debray (1994) utiliza a mídia televisiva em cores (1968) como o grande divisor da era da arte e a era visual. O autor categoriza a fotografia e o cinema como pertencentes a era das artes devido ao fato de que a imagem existe fisicamente neste período ainda depende de suportes físicos para existirem. A fotografia analógica e o cinema são produzidos a partir de fotogramas visíveis a olho nú.

O paradigma da imagem altera-se com advento da TV em cores e produz uma mudança de comportamento em relação a imagem. Assim, o autor considera a TV em cores como uma outra imagem, a inserção da cor na TV e a sua popularização muda a relação do espectador, intensificando a experiência do usuário em ter em sua sala uma imagem que apresenta uma proximidade maior com o mundo real, os atores e atrizes, garotas propagandas e produtos estão muito mais vibrantes. A televisão será durante décadas o principal meio de veiculação de publicidade (RAMOS e MARCONDES, 1995). Neste lugar a mercadoria avança no propósito de transformar marcas e produtos baseados na funcionalidade para o lugar do desejo. Os trinta segundos dos comerciais, se traduzem em trinta segundos destinados ao espetáculo da marca e prioriza o uso em detrimento do desejo.

A televisão influencia os modos de consumo da sociedade e também comportamentos sociais, políticos e culturais como veículo de massa que atinge centenas de pessoas

mesmo com baixa audiência. Esse lugar tem-se alterado na última década, as redes de televisão têm tentado se adequar a concorrência online, canais de streaming e as multitelas. Porém, necessita-se considerar o importante impacto do advento da tecnologia videográfica (tecnologia eletromagnética) como o propulsor da revolução audiovisual. Esta tecnologia trouxe para a televisão, à época, uma mobilidade e rapidez dos fatos e principalmente possibilitando novas formas de ver o mundo, a partir de então, se inicia uma nova etapa de relação com a imagem (DEBRAY, 1992).

A era visual de Debray relaciona-se com a terceira função que Aumont (2001) atribui à imagem. Esta se vincula ao modo estético, nesta função a imagem assume a missão de agradar ao espectador, apesar das questões estéticas estarem relacionadas com a arte. “Os estudos culturais e a semiótica utilizam o termo “estética” para designar a totalidade das manifestações significantes (em especial visuais ou plásticas) de uma entidade discursiva” (SEMPRINI, 2010, p. 173). A estética que se propõe envolver e agradar o indivíduo ultrapassa as questões artísticas e atinge as questões comerciais. A publicidade, juntamente com o marketing trabalham a imagem para provocar o desejo, e a estética, e até mesmo a arte é utilizada para inferir ao produto/serviço uma “aura” que o retira do seu lugar de uso, para um lugar que está acima da troca.

De acordo com Andréa Semprini (2010), no século XX o consumo ampliou-se da funcionalidade do produto para o uso estético proporcionado pelas marcas. Em períodos anteriores as marcas relacionavam-se somente com a beleza dos produtos e das suas embalagens e apelos de venda de produtos de luxo. Percebe-se que a estética passou a ser importante para as marcas, todos os produtos, serviços preocupam-se com esse atributo.

O autor lista seis proveitos que das marcas nesse processo de estetização: primeiro, o processo de diferenciação em relação a concorrência, propondo originalidade e criatividade – a estética dos computadores Macintosh revolucionou a área da tecnologia. A Apple assumiu a referência nesta área, pela beleza e funcionalidade de seus produtos; em segundo, a proposta da marca pode ser mais expressiva; terceiro, a estetização torna-se um segundo enunciado para o consumidor associado a cultura de massa, que o leva-a se interessar por esses valores; quarto, reafirma o valor da forma, sobre a função e até mesmo sobre o conteúdo; quinto, acompanha as tendências de desmaterialização dos objetos e das práticas de consumo; sexto, induz

a renovação permanente, indo além da renovação tecnológica, e obsolescência programada, criações um novo de tipo de obsolescência, a estética (SEMPRINI, 2010).

Todos esses apontamentos remetem à questões relativas a imagem e a era da visualização, que reverberam no espetáculo da mercadoria que contempla o mundo e a si mesma (DEBORD, 2017). A presença da imagem de forma quase instantânea provoca em seu espectador a sensação de estar vivenciando o momento. A democratização da produção, o processo de desmaterialização da imagem, equipamentos mais leves e mais fáceis manusear proporcionam uma produção visual independente. “A fronteira entre duas idades do visível é raramente visível. O que separa o regime “arte” do regime “visual” passa entre a película química e a fita magnética, travelling e zoom, documentário e grande reportagem”. (DEBRAY, 1992, 271).

A era visual não possibilitou somente a criação de imagens simuladas, mas também a simulação do real, ou seja, a criação de realidades que se assemelham com a realidade, mas não condizem com os fatos. Pode-se considerar como um simulacro do real provocando pelas imagens. Exemplos como a cobertura do atentado de 11 de setembro de 2001, e da Guerra do Golfo em 1991. O atentado de 11 de setembro foi transformado em uma narrativa mundial, todos os olhares voltaram-se para o EUA, o ataque às torres gêmeas entrou ao vivo em Nova York. Quase que imediatamente o mundo inteiro assistia ao vivo o fato, além das diversas imagens produzidas por amadores, este foi o evento imagético mais impactante do século XXI (FILHO, 2011).

Figura 18 - Céu de Bagdá durante a Guerra do Golfo 1991



Fonte: www.planobrazil.com/

A guerra do Golfo em 1991, marco como uma guerra audiovisual, com tecnologia de captação de imagens noturnas os ataques pareciam um jogo de vídeo game, o simulacro ao vivo para o mundo assistir, a transmissão pela televisão gerava a ilusão de participação do todo mundo. (MORAES, 2019). Em 2010 o Jornal Nacional ganha o *Emmy* pela cobertura da invasão policial do Morro do Complexo do Alemão e Vila Cruzeiro, as imagens produzidas são similares ao um filme de ação. Debraby (1994) ressalta que a imagem televisiva se torna um operador de verdades, certificando como autênticas as imagens.

Apesar de toda essa relação aparente com a realidade, a era do visual compreende a era da simulação, do simulacro. Jean Baudrillard (1929-2007) explica que a simulação induz você acreditar que ter o que é ausente. Pode-se considerar que nesta era, a imagem se emancipa do seu espectador, o seu olhar não interfere, apesar deste se encontrar ativo no processo de interação provocado pelas mídias digitais. “O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fosse janelas e não imagens.” (FLUSSER, 2011, p. 30). E essa objetividade das imagens técnicas que inicialmente irá provocar uma série de discussões sobre a sua relação com a realidade e também a distorção da mesma.

O processo de desmaterialização da imagem intensifica-se com o advento da imagem binária, em que o processo magnético foi absorvido pelo digital e transformado em

números pelo computador. “De via de acesso para o imaterial, a imagem informatizada, matriz de números modificável à vontade e ao infinito por uma operação de cálculo”. (DEBRAY, 1992, p. 277) Apesar de Debray (1992) não ter chegado a vivenciar o desenvolvimento do digital e das suas redes, ele observa a atuação da TV e de certa forma prevê o processo de mudança da relação tempo espaço. A era do visual institui um marco da nova relação com o visível e a transmissão ao vivo determina o ponto de partida desse processo.

O autor defende a autonomia da imagem digital, a “revolução do olhar”. “A estimulação elimina o simulacro, suprimindo assim a imemorial maldição que acoplava imagem e imitação”. (DEBRAY, 1994, p. 277). Quando o autor menciona a autonomia da imagem digital refere-se as diversas possibilidades de criação, de realidades virtuais, imagens expandidas, tornando-se tangível o imaginário. Um universo pode ser criado com as tecnologias digitais. Para o pensador, a imagem durante décadas ocupou-se em representar o lugar do real, criando assim espaços imitação. Porém, percebe-se que esta tecnologia também reafirmou o mundo de simulacros, a representação de realidades manipuladas, onde os indivíduos preocupam-se com uma vida de aparências, fotos que remetem a momentos perfeitos, lugares utópicos, as visualizações e curtidas em suas fotos ou vídeos postados em seu perfil nas redes sociais são indicadores de relevância neste universo online.

A era do visual, com toda a sua performance e espetáculo, desenvolve um tipo de imagem emancipada do seu autor. Segundo Debray, o espectador pode tornar-se um idólatra, que adora uma imagem sem autor e autorreferente, expostos nas suas multitelas. No entanto, esse indivíduo não consegue direcionar o seu olhar para a realidade ao seu redor. As tecnologias criam universos paralelos, em que o indivíduo vive uma realidade utópica em um mundo mágico.

3.3 As mídiasferas e a tríade do espaço

Henry Lefebvre e Régis Debray desenvolveram em período diferentes, teorias que se tocam. Neste tomo, busca-se analisar os pontos em comum entre as mediações defendidas por Debray (1995) e a tríade Lefebvriana (2006a) Tanto Régis Debray, como Henri Lefebvre, fazem propostas de análise diferenciadas do que já existia. Lefebvre (2006a) defende um espaço social, teoria que inova a abordagem

sobre o espaço abordado de forma cartesiano. Debray (1995) ultrapassa de uma filosofia da comunicação para uma abordagem filosófica da mediação, que pressupõe uma mudança de elemento analisado. A midiologia não define um estudo das mídias, mas dos signos. Debray aborda a temática sob o olhar da sociologia, de como o indivíduo é influenciado pela imagem, de seu poder, afastando-se assim, do aspecto semiológico. O autor não despreza as mídias, mas entende a importância que as práticas sociais possuem nas relações com as estruturas técnicas de transmissão. “Com efeito, já não se trata de decifrar o mundo dos signos, mas compreender o processo pelo qual os signos tornam-se mundo;” (DEBRAY, 1995, p.17). Esse caminho pode ser analisado pela transformação dos símbolos em forças materiais.

Os teóricos propõem paradigmas associados as práticas sociais. Eles adotam uma visão ampla do processo, e compreendem a importância do conhecimento transversal para substancializar as respectivas propostas. Debray (1994) reflete sobre o poder da imagem na constituição da sociedade e na prática do espaço, e a partir desse ponto propõe-se uma correlação entre as mídiasferas e a dialética tríade de Lefebvre.

Quadro 2 – Relação entre as Eras Midiológicas e a Tríade espacial

Relação entre as Eras Midiológicas e a Tríade Espacial

Eras Midiológicas	Relações de poder (Imagem)	Valor dos Signos	Tríade do Espaço Social	Espaço Social
Logosfera Presença	A imagem é usada para controlar Hegemonia	Físicos	Concebido Representação do Espaço	Forças hegemônicas Concepção dos espaços
Grafosfera Representação	Estéticas Razão Conhecimento	Semânticos	Percebido A prática social	Percepções sensoriais
Videosfera Símbolo	Imagem detém o poder	Políticos	Vivido Espaços de Representação	Vivência Imaginário

Fonte: Elaborado pela autora - baseado Debray (1992) e Lefebvre (2006a).

A passagem de uma mídiasfera para outra, não pressupõe somente uma alteração do poder, mas também consequências nas relações políticas e culturais. “Dito de outro modo, a pesquisa concerne ao espaço lógico-epistemológico - o espaço da prática

social -, aquele que os fenômenos sensíveis ocupam, sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos, as utopias.” (LEFEBVRE, 2006a, p. 31). O espaço social como produto de uma determinada sociedade amplia o pensamento das implicações da imagem nesse processo de produção. A mediação do signo entre “produto” e “produtor” pode intervir como dispositivo ou como profanação das relações sociais, econômicas e culturais.

Assim como na dialética tríade Lefebvre, as dimensões midiológicas também se interpõem, fato que pode gerar uma estratificação nas camadas da sociedade. Este lembra que o “sujeito” transita facilmente entre a tríade do concebido, percebido e vivido e—o mesmo acontece com as eras midiológicas, Logosfera, Grafosfera e Videofera. Durante a prática social do espaço urbano os indivíduos transitam entre a tríade de Lefebvre e as midioferas de Debray de forma fluída. Não existe demarcação entre elas. Pode-se considerar que as midiasferas e a tríade Lefebvrefiana também se sobrepõem. A concepção social das eras midiológicas também inferem na tríade do espaço. As mediações defendidas por Debray ocupam-se de três aspectos dos signos, são elas físicas, semânticas e políticas, que se desdobram na presença, na representação e no símbolo, e a tríade Lefebvreiana conceitua o espaço a partir das categorias do concebido, percebido e vivido.

Na era do ídolo, ou Logosfera, a sociedade estrutura-se em torno da Igreja, que detém o poder hegemônico de toda a constituição do espaço. O ídolo representa o elemento central, articulador, soberano. O espaço é planejado, calculado para o exercício do poder. O espaço concebido de Lefebvre (2006a) apresenta esses atributos, mesmo que diante de um primeiro olhar faz-se uma relação com a ciência. Porém, o espaço concebido tem uma relação com a hegemonia, quando pensado como uma ferramenta de controle seja político, econômico ou social.

Esse controle hegemônico exercido pela imagem é analisado nos anos de 1930 por Mark Horkheimer (1895/1973) e Theodor W. Adorno (1903/1969) que desenvolveram estudos filosóficos na Escola de Frankfurt. Estes estudos ficaram conhecidos como Teoria Crítica, que analisava questões políticas e sociais dos meios de comunicação e como estes exerciam o poder de dominação por meio da comunicação de massa. De acordo com Adorno (2002) a Indústria Cultural posiciona-se como uma ferramenta do capital, que coloca os bens culturais dentro de uma perspectiva de controle social,

e conseqüentemente de controle político. Nesse cenário a mercadoria, as marcas e os meios de comunicação transformam em ídolos os artistas, as marcas, padrões estéticos e sociais. A publicidade faz promessas, a indústria cultural produz ícones, e assim tecnicamente e economicamente, elas se fundem. Este também aborda sobre os projetos urbanísticos que submetem ao capital. Organizando cidades de acordo com mesmos interesses (ADORNO, 2002).

Edgar Morin (2002), coloca que o consumo da indústria cultural se utiliza de formas arquetípicas, temas míticos, personagens típicos. Porém, o autor se posiciona de forma crítica a Escola de Frankfurt, quando aponta que existem culturas implícitas na sociedade contemporânea que a cultura de massa desconsidera. Morin (2002) defende a cultura local, independente, a também o sujeito que não se submete aos impositivos da cultura de massa. Esse posicionamento relaciona-se com o vivido de Lefebvre, que reforça a interlocução entre as fases.

A era moderna que tem o seu início no Renascimento, período que Debray (1992) denomina como grafosfera ou era da arte, e o capitalismo ganha força a partir desse momento. Segundo Lefebvre (2006a) o espaço percebido está na conexão entre o capitalismo, a realidade cotidiana e a realidade urbana. A representação do espaço que pintores, arquitetos e teóricos construíram, só foi possível a partir da prática social e políticas. Neste período elaborou-se uma lógica que ao mesmo tempo era intelectual e visual, mas a lógica da visualização prevalece durante séculos.

A partir deste período o urbanismo ganha força, os indivíduos passam a ter uma possibilidade de vida em torno dos centros de comércio desenvolve-se um novo processo de urbanização e essa expansão aumenta após a Revolução Industrial. (LEFEBVRE, 2002) A era das artes proporciona ao indivíduo um novo olhar, que o possibilita ver, e passa a ocupar um espaço sensorial, ele apresenta as suas percepções, sensações. “A cidade é lida pelo corpo e o corpo escreve o que poderíamos chamar de um “corpografia”. (JACQUES, 2006, p. 119). O corpo se transmuta em agente, ele interage com o espaço e a arte, elemento chave para fruição, ocupação e consumo dos espaços. Além de trazer registrada as experiências vividas.

A arte é uma potência que toca o sensível, todos os sentidos são aguçados, existem obras para olhar, ouvir, tatear, cheirar, e sentir o paladar. Mas também pode ser utilizada em criações de projetos totalitários. Seja este ao servir o poder, seja como estética mercantil integrada à lógica de acumulação do Capital. Todavia, a potência singular da arte como presença atravessa o cotidiano da experiência (RANCIÈRE 2010). A arte transborda os sentidos que avança para conhecimento, desperta a razão e possibilita a ação do ator social no espaço que ele produz.

A videosfera de Debray tem como referência a invenção da televisão em Cores, este invento foi considerado como dos principais meios de comunicação de massa, ressalta-se que os anos de 1960 foi um período de várias invenções como o videocassete e a arpanet, considerada os primórdios da internet, a primeira rede de computadores (DEBRAY, 1992). O videocassete marca o início de nova etapa de produção da imagem, dando vazão criativas para artistas produzirem vídeos polêmicos e reflexivos. E a internet a partir dos anos 1990 irá subverter a lógica primária da comunicação de massa, o receptor também produz. Essa mudança amplifica os aspectos do olhar sobre as situações e a produção de imagens que atuam, ou proporcionam atuação dos indivíduos na prática urbana. A notícia chega mais rápido a qualquer lugar, o ato de organizar encontros, manifestações tornam-se mais fáceis e rápidas. As práticas urbanas do vivido refletem no espaço concebido, que simultaneamente provocam sensações do percebido. O cotidiano, o trabalho, a festa, o durável e efêmero reúne-se.

Sabe-se que o vivido de Lefebvre (2006a) se estrutura no campo mental, definido pelo espaço das ideias, cuja imaginação cria possibilidades de subversão à estrutura concebida. Normalmente a imaginação que é permeada de imagens que podem ser exteriorizadas, fazendo manifestos desejos e ideais de transformação e apropriação do espaço.

A era do visual de Debray (1994) seja por meio das tecnologias ou não, permite a intervenção no espaço. Nesse período a imagem se emancipa das estruturas dominantes, ela pode ser utilizada como elemento de intervenção diretamente no espaço urbano. Abre-se a possibilidade a artistas urbanos que usam da imagem como forma de apropriação, como por exemplo o grafite, pichação, as intervenções efêmeras por exemplo. O Grupo Poro, formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-

Nada, propõe intervenções lúdicas e ações efêmeras na cidade com o propósito de reivindicar a cidade como espaço para a arte. Uma das ações foi colar azulejos de papel em muros pela cidade (Figura 18).

Figura 18 - Ação realizada pelo Grupo Poro – Azulejos de Papel



Fonte: www.poro.redezero.org/

Pierre Bourdieu (1989) apresenta que o exercício do poder nem sempre se faz visível, implícito, nos sistemas simbólicos. Émile Durkheim (1858-1917) lança as bases de uma sociologia das formas simbólicas, que deixam de ser formas universais para se tornarem formas sociais, arbitrárias, relativas ao um grupo socialmente determinado (DURKHEIM, 2007).

Em sua primeira síntese, Bourdieu (1989) expõe os sistemas simbólicos como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico tende a estabelecer uma ordem imediata no mundo social, pois determina a construção da realidade. Durkheim

(2007) chama de conformismo lógico o *consensus*, uma concordância entre as inteligências, que tornam possível o consenso que contribuí para uma ordem social.

A partir da perspectiva marxista que destaca as funções políticas das formas simbólicas em detrimento a Durkheim. (2007) A tradição Marxista apresenta as produções simbólicas acordadas com interesse das classes dominantes. A Cultura dominante garante uma distinção entre os membros da classe dominante das demais classes, designando as distinções entre as culturas, designadas como subculturas. A cultura torna-se um elemento de distinção entre as classes sociais, que podem levar a conflitos e violências em formas simbólicas. As artes e as imagens geradas por essa dominação conformadas como imagens de consenso. (BOURDIEU, 1989). O dissenso, como uma estética política que visa tornar visível o que não é visto que se contrapõe, segundo Rancière (2010), a estetização política abordada por Benjamin.

As imagens compreendidas como arte visuais, podem ser articuladas como dispositivos. “De fato, “a arte” não é o conceito comum que unifica as diversas artes. É o dispositivo que as torna visíveis.” (RANCIÈRE, 2010, p. 20). O autor defende a ideia que os suportes ou as técnicas são suportes para tornar a arte tangível, mas existe na verdade um recorte do tempo e espaço na representação, pois a sua essência é simbólica. E é nesse espaço de recorte material e simbólico que a arte se torna política, pois ela não é política somente quanto transmissora de mensagens sobre a ordem do mundo, ou estruturas da sociedade. Mas sim, se define como quando modifica a percepção do espectador e o insere em conflito com dois regimes de sensibilidade, transformando-o em ator. A partilha do sensível relaciona-se com a ideia de partilhar de espaços, tempos e atividades que podem ser vistas por todos. A estética nesse sentido, não deve ser entendida como “estetização política” própria da cultura de massa, mas através do pensamento do indivíduo como obra de arte. (RANCIÈRE, 2009).

Os espaços representação estabelecem uma conexão com as imagens e símbolos, e há um domínio do espaço pelo concebido, em que a imaginação busca modificar e apropriar. A arte se apresenta como um possível elemento de transformação da realidade por meio dos corpos e desejos de retomar a cidade que lhe pertence por direito. Assim, a prática acontece e conforma ciclos de processos de produção e reprodução do espaço social. (LEFEBVRE, 2006a).

3.4 A imagem e o espaço das cidades

A imagem ocupa historicamente lugar de destaque na sociedade humana e se apresenta proeminente no espaço urbano. Define-se a imagem como constituinte deste espaço, por meio da prática urbana, ou como resultado visual visa propagar o consumo. Lefebvre (2006b) lembra que a cidade é emissora e receptora de mensagens, atuando como médium importantes de signos, signos do consumo de bens e também na incorporação das artes, da literatura, e da poesia. “Consome-se tantos signos quanto objetos: signos da felicidade, da satisfação, do poder, da riqueza, da ciência, da técnica etc.” (LEFEBVRE, 2006b, p. 64).

Segundo Lemos (2010), as duas últimas décadas do século XX foram marcadas pela diversidade, modernidade e opacidade, que segundo a autora são os principais caracteres dos centros de consumo e serviços. A intensificação dos fluxos de consumo se reproduz nos processos da práxis urbana. O espetáculo da imagem é consumido pelos transeuntes que correm céleres de um lado para o outro vendo uma série anúncios, promoções e seduções publicitárias. O pensador marxista Guy Deboard (2017) adverte sobre o espetáculo da mercadoria, que repleta de sutilezas, e fetichismo domina a sociedade. O mundo da mercadoria subverte as relações, o desejo de ter substitui o ser. “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 2017, p. 54). Quando as cidades são posicionadas como lugares de troca, mercadoria de consumo ou como painéis midiáticos ela se torna espetáculo em si mesma.

A modernidade impõe o seu ritmo à cidade, cartazes, anúncios, luminosos. O estímulo sensorial é intenso. De acordo com Singer (2004) o século XIX foi marcado pela celeridade, e crescente quantificação dos processos, seja de industrialização, mudanças tecnológicas, sociais, culturais e de consumo. A expansão do mercado consumidor cria a necessidade de novos hábitos e cultura de consumo continua intenso a ainda mais rápido no século XX.

As imagens criadas para o consumo transformam os espaços públicos em mercados com painéis que vendem todos os tipos de produtos, e mercantilizam a própria cidade. Essas imagens, que representam o valor de troca são apreciadas e assimiladas no

cotidiano por corpos produtos, que representam o consumidor ideal (RIBEIRO, 2007). Os corpos errantes que experimentam a cidade por dentro e vivenciam o espaço com autonomia e liberdade, e estão aptos a se perderem ao flunar pelo espaço urbano. Os errantes, se assim quiserem, ocupam o espaço urbano com a arte exercendo o uso do espaço urbano, e a prática social do espaço (JACQUES, 2007).

Flunar é um verbo intransitivo que significa vaguear, passear ociosamente, perambulando sem direção. No século XIX, a errância era uma prática do *flâneur* na cidade de Paris, o asfalto da cidade é sagrado em andanças pelas galerias e mercados. O corpo desloca-se, entre ruas e bulevares, o olhar divaga no espetáculo urbano, acompanha sinais, placas luminosas e anúncios. Mas, Benjamin (1994, p. 227) adverte que ao flunar, o *flâneur* pode pensar nos seus direitos e deveres de cidadão.

Paradoxalmente os indivíduos podem alternar o corpo e o olhar entre os valores de troca e o de uso, porém são os valores de uso que restituem à cidade o valor de obra. “Os elementos teóricos trazidos pela arte, concebida como capacidade de transformar a realidade, de apropriar ao nível mais elevados de “vivência”, do tempo, do espaço, do corpo e do desejo (LEFEBVRE, 2006b, p. 124).

“O direito à cidade é um movimento em direção à constituição de uma democracia concreta” (MARTINS, 2016, p. 13). De acordo com Lefebvre esse direito legitima o direito do cidadão de usufruir o espaço, do direito do encontro, da reunião, da vida social, do lúdico, do simbólico. O direito à cidade não se escreve contratualmente, ele se exerce pela vontade, pela vida cotidiana, pela produção do espaço e pela reapropriação do espaço subjugado ao mundo mercadoria.

Milton Santos (2007) critica essa subjugação aos espaços de troca, e defende que espaço vivido em que se reverbera o consumo, estimula as desigualdades e injustiças propicia um espaço sem cidadãos. Muitas vezes o cidadão por meio da estética e da política exerce a cidade em seu lugar de uso, o seu direito à cidade. Este processo que acontece pela prática no uso dos espaços, no exercício da resistência. E a cidade retrata a arena da troca e do uso. As cidades se estruturam na contraposição entre o valor de uso e o valor de troca, “o uso (o valor de uso) dos lugares, dos monumentos, das diferenças às exigências da troca, do valor de troca” (LEFEBVRE, 2006, p. 79).

Lefebvre aborda esses dois aspectos que alteram a percepção dos indivíduos em relação ao espaço.

A cidade como lugar de troca

O valor de troca tem como agente basilar os conceitos de consumo de produtos. É importante lembrar que a cidade constitui uma grande vitrine da produção capitalista, onde os seus artefatos, espaços e lugares são comprados e vendidos, o espaço público é exibido como atrativo turístico.

O centro de consumo resulta do processo capitalista para dar vazão aos excessos de produtos industrialização. Assim os centros urbanos adquiriram duplo caráter de atuarem como lugar de consumo e consumo de lugar (Lefebvre, 2006b). Segundo Lemos (2010, p. 13) “O centro urbano, que propicia as práticas urbanas cotidianas e ao mesmo tempo delas resulta, configura-se pelo complexo de serviços que traduz na forma de consumo”. Muitas vezes observa-se lugares para o lazer que são transformados diretamente ou indiretamente em centros de consumos. Diretamente quando o seu acesso e/ou serviço é taxado, por exemplo um parque que oferece espaço de entretenimento, descanso, mas que ao mesmo tempo cobra-se taxas de entrada, uma série de serviços pagos no seu interior, como restaurantes, lojas de conveniência. E indiretamente quando o acesso/entrada é gratuito, mas para se chegar ao lugar uma série de outros serviços são acionados gerando renda e consumo.

As cidades e o turismo

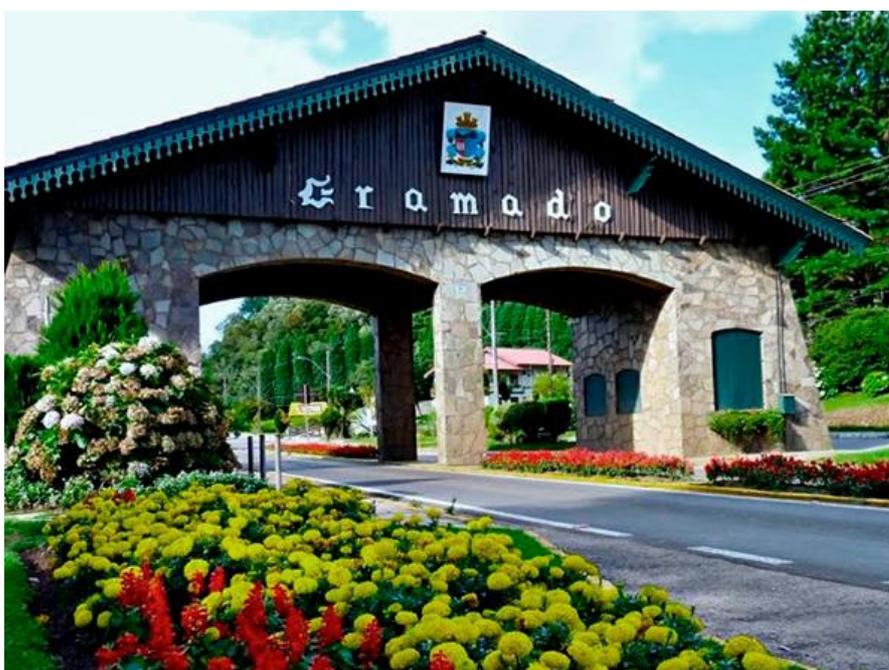
Várias cidades tornam-se lugares de consumo e promovem também o consumo do espaço. Esta concepção se identifica também as denominadas cidades turísticas, onde a sua economia e todos os seus recursos naturais, arquitetônicos e históricos são promovidos para atrair turistas, girar a economia e produz capital.

O turismo moderno tem como principal aporte a imagem. O início se dá a partir do momento que o desejo de conhecer é despertado no indivíduo por um cartão postal, seja impresso ou virtual, por exemplo: fotos de viagem de amigos ou conhecidos que divulgam em suas páginas pessoais; ou por meio de publicidades que promovem lugares. Redes sociais, revistas, blogs, jornais, vários canais midiáticos expõem essas

imagens que alimentam o imaginário do indivíduo. A imagem é utilizada como moeda de troca.

As cidades têm investido cada vez mais nos seus espaços como elementos de atração. Existem cidades que são planejadas e estruturadas somente para o turismo. A cultura e a economia giram em torno da manutenção de um padrão visual. Por exemplo a Cidade de Gramado, Rio Grande do Sul. Segundo Fagerlange (2015) a cidade de Gramado foi concebida para o turismo. Oscar Knorr e Leopoldo Rosenfeldt realizaram todo o processo de criação da cidade temática. A cultura, gastronomia e a arquitetura são elementos trazidos por imigrantes italianos, germânicos e portugueses, no caso de Gramado, Rio Grande do Sul, percebe-se uma predominância alemã. A partir dos anos de 1970 que a percepção sobre a importância da tematização e a cenarização da cidade para o desenvolvimento do turismo local. Em 1972 a nova sede o Banco do Brasil foi construída pelo arquiteto Günther Schlieper, e em 1973 o portal da cidade, todos no estilo bávaro (Figura 19), de acordo com o Plano Diretor da época. O Plano Diretor de 2006, Lei nº 2.497, de 19 de setembro de 2006, exige que as novas construções sigam o estilo bávaro, que passou a ser chamado de estilo gramadense (FAGERLANE, 2015).

Figura 19 – Portal de Gramado, estilo bávaro.



Fonte: gmaiturismo.com.br

A ideia era manter o padrão, sobrepondo ao gosto ou escolhas estéticas pessoais. Em 2008 o Plano Diretor é alterado, aumentando o foco na importância de seguir as características arquitetônicas predominantes. A tipologia arquitetônica europeia associada aos eventos culturais são elementos imagéticos explorados pelo marketing para a promoção do turismo.

As cidades turísticas têm identidade própria, adotam temas específicos que podem ser reproduzidos no espaço urbano e com uma ideia que pode ser vendida pelo mercado. Assim, grupos econômicos ligados ao turismo podem identificar a cidade com facilidade, tratando-a como um produto a ser comercializado de diversas maneiras, dentro de uma visão capitalista de mercado. (FAGERLANDE, 2015, p. 125)

De acordo com Kothler (2007), é necessário desenvolver e divulgar uma imagem forte, original e diferenciada para atrair potenciais compradores. O autor adota o conceito para diferenciar cidades no amplo mercado de lugares disponíveis para se visitar. “Uma das metas do marketing de imagem é criar um slogan⁷ criativo e crível, que tenha fundamento” (KOTHLER, 2007, p. 71). Normalmente, o slogan está associado a um conceito que promove uma imagem que pode ser tangível ou intangível, quando se refere a elementos concernentes a atmosfera do lugar, por exemplo, uma cidade hospitaleira, alegre. Mas em quase todas essas campanhas existe uma imagem física associada. Quando se pensa em um local, vem à mente uma série de imagens que estão associadas a construção imaginária do indivíduo. As imagens podem ser constituídas de elementos culturais, paisagísticos, urbanos e ou arquitetônicos, ou o conjunto destes. “A imagem é influenciada pela percepção de uma pessoa e pode ser bastante específica: estar relacionada a uma impressão ou ser composta de um amplo conjunto de conceitos” (KOTHLER, et al, 2007, p. 183).

O olhar do turista busca na paisagem o que não é cotidiano para ele. A sua sensibilidade volta para os elementos visuais, os signos. As diferentes formas da paisagem e dos padrões sociais. Urry (2007) o turismo reúne uma série de signos que despertam o olhar. A imagem será o médium responsável pela construção desse olhar.

⁷ Slogan – frase curta com caráter de promover um serviço ou produto.

Os monumentos com as estátuas dispostas na paisagem relacionadas por Peixoto (1989) como signos, proporcionam o reconhecimento do local. Além de serem referências históricas, marcando datas, personagens e acontecimentos. Os indivíduos se reconhecem nestes espaços. Muitos elementos se tornam signos desses lugares. Nesse sentido, outros espaços também ocupam esse lugar: os vestígios do muro de Berlin tornaram o símbolo de uma nova era. A sua queda marcou o fim do período da Guerra Fria e o início de outro. Esses lugares, quando visitados, o olhar do turista busca por registros de imagens históricas, que confirmam os cenários imaginados. World Trade Center, Empire States e a Statue of Liberty podem ser elencados como signos americanos. E mesmo após os ataques de 11 de setembro de 2001, os vestígios das Word Trade Center (1973-2001) tornou-se um monumento e continua sendo ponto turístico (agora a frequência é maior, são filas permanentes).

As imagens veiculadas do ataque em todo o mundo trouxe o espectador para dentro do evento. A maneira e o imediatismo em que foram divulgadas possibilitam acompanhar quase em tempo real a tragédia, fez com as pessoas se sentissem parte do acontecimento. Quando os visitantes percorrem o local, buscam ali um contato com as vítimas, com a história e até mesmo evento em si. Os vestígios tornam-se elementos que vão ao encontro com o passado. E as imagens produzidas são signos de contato com o fato (DEBRAY, 1992).

O segundo momento de consumo do espaço acontece quando a experiência se concretiza, e os indivíduos realizam o desejo. Neste momento a imagem ocupa o lugar de registro, seja por meio da fotografia, ou do vídeo. O conhecer, vivenciar a cidade acontece praticamente por trás da lente do dispositivo, que proporcionam mais do que o registro, mas também o compartilhar as experiências em espaços virtuais, com as redes sociais. (FAGERLANE, 2015). A imagem neste caso vai além do registro para posterioridade, ela possui um efeito imediato, efêmero de tornar público para todos a vivência. Apesar de abordar o aspecto contemporâneo do assunto é importante ressaltar que a imagem, segundo Peixoto (1989) são *souvenirs*, que conseguem congelar o tempo. Essa possibilita a criação de atmosferas, lendas relativas a momentos e vivências. O autor se refere ao olhar de fotógrafos estrangeiros que chegaram em *New York* e a registravam enviando para mundo as suas impressões. Eles criavam uma cidade lendária que alimentou o sonho de várias gerações. A

paisagem de *New York* foi construída para o mundo a partir destes fotogramas que se fizeram famosos.

Segundo Fagerlande (2015) essa relação turismo e imagem tem se intensificado. A importância do olhar e da visualidade no processo turístico é latente na representação visual dos espaços por meio da imagem, dos monumentos, arquiteturas, espaços públicos, movimentos artísticos, eventos. Esses são os elementos que despertam o olhar, que são atraentes para esse público.

3.4.1 Cidades como suporte midiático

O planejamento de comunicação normalmente propõe uma série de mídias para divulgar a marca, seja de produto ou serviço. E a mídia externa, é sempre uma boa opção para as campanhas. Assim, as cidades tornam-se um suporte midiático interessante, pois apresenta uma diversidade de espaços que podem ser explorados, além do fluxo contínuo de transeuntes (VERONEZZI, 2009). A mídia externa tradicional foi durante anos a principal referência de publicidade no espaço público. Cartazes, outdoor, placas, faixas, painéis gigantes, pôsteres preenchem as ruas, avenidas e prédios.

Segundo Biondi (2019), na revista eletrônica *Proxima*, a mídia *Out Of Home* (OOH) e a sua versão automatizada *Digital Out Of Home* (DOOH) são tipos de mídia que mais se alinham com as *Smart Cities* e suas conexões programáveis de acesso. O maior signo mundial da OOH é *Times Square* em *New York*, que com milhares de luminosos preenchem os painéis que vendem marcas mundiais, além de ser um dos espaços de mídia mais famoso do mundo. Com o advento das novas tecnologias, publicidade migraram do analógico (papel, lonas, plásticos) para luminosos de led, placas digitais e tecnologias de interação.

Mas, a partir dos anos de 2000, diversas críticas começaram a serem tecidas sobre o excessivo número de publicidades nas cidades, gerando uma poluição visual. Os espaços públicos tornaram-se disputados pelas marcas, sendo assim várias cidades criaram leis para regulamentar a publicidade externa.

Com a proposta de fazer uma gestão sintonizada com os interesses do cidadão, em 2017, São Paulo decreta a Lei Cidade Limpa, nº 14.223/2017⁸. De acordo com a prefeitura paulista na “A Lei Cidade Limpa significa a supremacia do bem comum sobre qualquer interesse corporativo”. A cidade foi fiscalizada, e passou uma renovação em sua paisagem urbana.

Belo Horizonte figurou durante décadas como suporte midiático de diversas marcas, elas ocupavam empenas cegas, fachadas (frontal, lateral) bancas de jornais, além dos outdoors seguidos que distraiam o olhar dos condutores (Figuras 20 e 21).

Figura 20 – Vista panorâmica da Praça Sete, 1963



Fonte: flickr.com/photo/porta1pbh

⁸ https://www9.prefeitura.sp.gov.br/cidadelimpa/conheca_lei/conheca_lei.html

Figura 21 – Fachada Cine Brasil anos de 1990.



Fonte: precisao.org.br

A placa publicitária da Coca-Cola fixada na fachada do Cine Brasil obstruiu seus vitrais por décadas. Esta só foi removida quando se deu início as obras de restauro do teatro no ano de 2006. O prédio foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Estadual em 1999, e adquirido pelo grupo Valourec, por meio da Fundação Sidertube.

Em 2003, O código de Posturas de Belo Horizonte, Lei 8.616/2003 e suas atualizações em 2010, propõem a regulamentação da publicidade, que restringe em determinadas áreas e proibindo em outras, como no caso do centro e hipercentro da cidade, além das ADES. Modificando a imagem da cidade.

3.4.2 A cidade como lugar de uso

O valor de uso estabelece outras relações com os atores sociais, o espaço público é explorado como espaço de interação, da festa, do lúdico: ocupa-se das ruas, as praças, os parques. A apropriação é livre. O uso do espaço, de acordo com Carlos (2001) é espontâneo, dá margem para o inusitado. Esse tipo de ocupação do espaço torna-se referência, sobrepondo o lugar da troca, do ritmo cotidiano da mercadoria.

[...] a cidade é o 'lugar do possível', na medida que ela reúne todos os níveis de realidade e da consciência, os grupos e suas estratégias, os subconjuntos ou sistemas sociais, a vida cotidiana e a festa, comportando um grande número de funções, a mais importante das quais esquecidas pelos funcionalistas que é a função lúdica. (CARLOS, 2007 p. 31).

O uso da cidade pode ser compreendido também como a cidade como obra, o lugar do lúdico, das ocupações. Segundo Lefebvre (2006b), o direito à cidade não exclui os confrontos e as lutas. Ela pode ser entendida como um ato político, ocupa-se, apropria-se de espaços para o protesto, seja na rua, praças, largos, lugares abandonados, ou destinados a outros usos, ou ao não uso. A prática social resinifica os espaços e atribuem novos usos e representam as vivências da cidade por meio do corpo e da imaginação.

A partir de 2009 coletivos se organizaram em Belo Horizonte com objetivo de resgatar a cidadania. Silva (2014) classifica em duas vertentes destes fenômenos: a primeira se articula de forma clara os objetivos políticos as intenções de pleitear uma cidade de todos, com o direito de usufruir os espaços, ocupá-los de várias formas. Estes também simbolizam a luta pela memória e pelo patrimônio histórico e cultural, além reivindicar e ocupar a cidade. O Movimento Praia da Estação, teve o seu início em dezembro de 2009, quando como forma de protesto ao Decreto-Lei n. 13.798/2009 que proibia eventos de qualquer natureza na Praça da Estação. Como forma de protesto a este cerceamento, a população foi convocada pelas redes sociais a ocupar a praça e exercer o seu direito de uso do espaço. A partir de então vários outros movimentos surgiram como a ocupação do antigo casarão em ruínas da rua Manaus no bairro Santa Efigênia, Espaço Comum Luiz Estrela. O movimento Fica-Ficus (2013) em pró de uma cidade mais verde. Movimentos que também objetivavam preservar bairros como Salve Santa Tereza, a Não Verticalização da Pampulha (2010), além do movimento Lagoinha Viva (2013) (SILVA, 2014).

Uma segunda vertente reúne os movimentos urbanos, que se intitulam de Coletivos, que se apropriam dos espaços públicos, envolvem a população com temas de gentileza em torno de uma cidade melhor para viver, como, por exemplo: Desestressa BH, Coletivo Gentileza, Engenheiros da Alegria, Imagina na Copa, Faz Bem, Feira Grátis da Gratidão BH, *We Love*, entre outros. (SILVA, 2014). Alguns desses coletivos já não existem mais, porém a relação com a cidade foi modificada, e abriu espaço para novas iniciativas de ocupação e apropriação do espaço e modificam a imagem intangível da cidade. De acordo com a autora, o carnaval de Belo Horizonte é um reflexo desse movimento de apropriação da cidade, que começou como um processo de ocupação da cidade com pequenos blocos pelas ruas. Hoje o evento transformou-

se em atração turística, recebendo pessoas de todo país e estrangeiros também. (SILVA, 2014) A cidade se transforma a partir da atuação dos atores sociais, a práxis urbana.

O direito à cidade se manifesta de maneira superior dos direitos: direito à liberdade, a individualização na socialização, ao habitar e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade. (LEFEBVRE, 2006b, p. 135).

Segundo o autor o direito à cidade é essencial para o cidadão, pois ele abrange todos os outros direitos. E justo direito de ir e vir e fazer uso dos seus espaços. As cidades são subjugadas aos valores de troca, onde o poder hegemônico do capital estipula como deve ser comercializado, a cidade como produto dos processos capitalistas e globalizantes. Porém quando Lefebvre apresenta o valor de uso como uma possibilidade de retomar uma cidade destinada aos indivíduos, aos atores sociais que tem o direito de apropriar da cidade, e dela usufruí-la.

Assim, ocupar e intervir no espaço urbano é fazer jus ao seu direito à cidade. A partir dos anos de 1960 a mobilização urbana passou a apropriar e ocupar estes espaços, seja por meio de manifestações, passeatas, ou intervenções artísticas culturais e políticas que ocupavam o urbano, suas ruas, praças e parques. De acordo com Guarnaccia (2001) nos anos de 1960, surgiam em Amsterdam os Provos, e também o movimento de contracultura, sem qualquer tipo de hierarquia se posicionam contra o poder, constituíram os happenings que a princípio, propunham retirar a arte das galerias e levá-las para outros espaços, para as ruas, que transformam o cotidiano da cidade.

Para contestar a sociedade capitalista e os seus símbolos, os Provos rebelaram contra os carros, símbolo do crescimento econômico que ocupou o lugar das pessoas nas ruas (GUARNACCIA, 2001). Desta forma eles reivindicavam o direito de andar pela cidade sem serem ameaçados fisicamente pelos carros, e para tal provocação, foi utilizada a bicicleta como o meio de transporte ideal, ecológico e divertido. E para atingir os seus objetivos foi redigido um manifesto – *Provokatie* nº 5, Plano das bicicletas brancas (Figura 13) que questiona sobre a sociedade capitalista e o avanço dos automóveis nas cidades. E para provocar o sistema dominante colocaram à

disposição das pessoas bicicletas brancas como meio de transporte de uso coletivo e gratuito.

Figura 22 – Provos e as bicicletas brancas.



Fonte: Arquivo de artigos de jornais Jan de Waal.

A palavra ocupar está relacionada em preencher um espaço vazio. A ocupação urbana instiga em dar novas utilidades a espaços públicos, ou em abandono. Em Belo Horizonte existem espaços que foram ocupados por quem reivindica moradia, políticas públicas e planejamento urbano. Algumas ocupações acontecem por tempo indeterminado. Mas, as ocupações também podem ser efêmeras e sazonais. Ocupações efêmeras estão relacionadas com eventos momentâneos, como manifestações, passeatas, apropriações artísticas, flashmobs etc. e acontecem em um curto espaço de tempo, sem o compromisso de ocorrer novamente. As ocupações sazonais, como o próprio nome já diz, acontecem em épocas e períodos específicos, como por exemplo: o Carnaval, festas religiosas, eventos que acontecem com regularidade, como por exemplo a ocupação do Viaduto de Santa Tereza pelo Duelo de MCs. Essas ocupações podem ter um sentido lúdico, cultural e também político.

Já Intervenção urbana se define como a arte à serviço do urbano, não com a concepção de enfeitar o espaço, mas sim de ressignificar, criando novos sentidos e

significados. Estas geralmente são efêmeras e podem ser visuais, como grafites, pinturas, adesivos, instalações entre outras.

4 ARTE URBANA – DA TRANSGRESSÃO À LEGALIDADE

As cidades são consideradas como um dos principais elementos construtivos da arte, Argan (1998), analisa a atividade artística como algo eminentemente urbano, e que posiciona a cidade como obra de arte. Lefebvre (2006b) explica esse processo, ao esclarecer que o funcionamento da cidade reúne princípios morais e jurídicos, ideologias políticas e religiosas que refletem na composição prática-sensível das *urbis*. “A cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material” (LEFEBVRE, 2006b, p. 52). Historicamente, as cidades são ornamentadas com obras de artes por banqueiros, mercadores que transformavam a cidade para além do lugar da mercadoria, mas também no local que amavam, assim atribuíam a ela valores de uso, com lugares de beleza e de encontro. A história da arte desenvolveu-se ao lado da história das civilizações. Sendo assim, a obra de arte deve ser pensada considerando-se as vivências do artista e a sua relação com sociedade, a sua maneira de pertencer ao mundo e sua cultura pode ser percebida na forma com que executa suas obras.

A produção artística se estabelece ao lado da prática social e da luta de classes, mesmo antes desta ser assim nomeada. Ao largo da história encontram-se as artes clássicas e a arte popular. A arte popular apresenta estilos, características, iconografias e padrões que dizem respeito a vivências, normalmente emergindo das práticas criadas pelo povo. No caso da obra de arte urbana, entende-se que a vivência do indivíduo constitui base no processo da manifestação artística, seja no sentido de conectar ou divergir com a sociedade vigente. Às vezes, a crítica será o elemento criativo do manifesto do artista (ARGAN, 1998).

A obra de arte erudita, clássica, encontra-se, na maioria dos casos, nos espaços fechados dos museus, galerias, ou pertence à colecionadores, ambientes particulares ou que restringem o acesso de diversas pessoas à fruição artística. Em contraponto, a arte urbana manifesta-se no espaço público, espaço aberto para a diversidade, ao coletivo. A arte produzida na rua difere-se da arte convencional em vários aspectos, além de ser um evento urbano, democrático, ela tem como principal preceito a dinâmica da rua: a descontinuidade, a fragmentação e a efemeridade. Vera Pallamin (2000) lembra que esse processo na contemporaneidade reflete nos modos de produção e reprodução material e simbólica. Viana (2007) observa que as propostas

de vanguardas e neovanguardas proporcionaram o rompimento das fronteiras entre a cultura erudita e popular. Este novo cenário abre espaço para pensamentos transversais, que tecem questões políticas, sociais e artísticas aproximando a arte, o povo, a rua e a vida.

A arte fomenta o processo de construção do espaço social como agente ativo, ampliando espaço para uma análise de acordo com a tríade Lefebvrina, pois a arte urbana expõe a luta de classes, ao mesmo tempo em que dialoga com o fetiche da mercadoria nos espaços dos grandes centros urbanos. Segundo Pallamin “a arte urbana é prática social” (PALLAMIN, 2000, p. 23). A proposta da arte urbana não é ser uma camada estética, que embeleza a cidade, mas sim uma ferramenta de transformação que tem consequências, que permite olhar para o espaço urbano e entender questões sociais, associar cultura urbana e refletir a sua aura política.

A obra realizada pelo artista urbano possibilita diferentes formas de apropriação da cidade, a cultura e a política estão expressas nos seus propósitos estéticos que alcançam o imaginário social. Fato que abre espaço para camadas de construções simbólicas do espaço urbano, interferindo na produção e reprodução de valores de uso, potencializando a cultura e vivências de determinadas camadas sociais. “Pode criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis do domínio público ou resistência às exclusões promovidas, desestabilizar expectativas e criar convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações”. (PALLAMIN, 2002, p. 108.)

Entende-se que a arte urbana per si um dispositivo social, na concepção de Debray (1995) referenciada em sua teoria midiológica, pois, a arte de rua permite que sujeitos segregados se façam presentes, seja individualmente ou coletivamente expressando as suas subjetivações nas cidades.

É latente a vocação da cidade para abarcar o coletivo, ruas, calçadas, prédios abraçam indivíduos inquietos e agitados, que têm na urbanidade espaços abertos para serem experimentado e ocupado. Benjamin (1994) ressalta que as ruas como a morada do coletivo em que a arte urbana se equipara a esse corpo inquieto, agitado que transforma o espaço urbano em uma galeria, ou teatro a céu aberto. “Na rua, e por esse espaço, um grupo (a própria cidade) se manifesta, aparece, apropria-se dos

lugares, realiza um tempo e espaço apropriado” (LEFEBVRE, 2002 p. 30). A apropriação do espaço urbano por meio da arte faz uma curva no tempo e espaço. Ela dialoga com o seu instante, e transforma pela ação simplória do tempo. A sua essência, uma relação direta com o tempo e espaço que são alterados a cada intervenção, tendo a efemeridade como uma das principais características, fato que gera diversidade de possibilidades de uso da arquitetura e do espaço urbano, evidenciando o sujeito social e suas diversidades que ocupam com o corpo e a imaginação esses espaços (KNAUSS, 2015).

Figura 23 - Duelo de MC's – Família de Rua.



Fonte: Facebook Família de Rua

O baixio do Viaduto Santa Tereza na Av. Assis Chateaubriand, foi ocupado e transformado em um espaço referência da arte de rua de Belo Horizonte, em que o *Hip Hop* e o *grafite* reúnem milhares de jovens de periferia para expor a sua realidade social por meio da dança, da música e das artes visuais (Figura 23). A arte toca a política, as lutas de classes, o sensível pode modificar a construção social no espaço-tempo, colocando em conflito diferentes formas de pensar, nomeadas por Rancière (2010) como regimes de sensibilidade. “o atributo da arte é operar um novo recorte do

espaço material e simbólico. E é nesse ponto que a arte toca a política.” (RANCIÈRE, 2010, p. 20) A política pautada pelo autor diz a respeito a uma partilha do sensível que advém de um compartilhamento de lugares, identidades, espaços e tempos, criando uma estética de dissenso, que propõe a ocupação e mobilização de massas. As formas por meio das quais a arte urbana, na maioria dos casos, ocupa os espaços são ferramentas de voz para discorrer sobre uma série de questões sociais, transgredindo leis, regras de ocupação. Entretanto, é desta forma que a arte urbana torna visíveis as questões sociais que permeiam as cidades, que gritam nas periferias. A arte promove o convívio de diferenças, das diversidades, manifesta o conflito e as relações de poder no espaço público, por isso é considerada ilegal, transgressora. (PALLMAIN, 2002).

De acordo com Ribeiro (2013), as desigualdades sócios-espaciais fazem parte da urbanização, questões pertinentes à legalidade e ilegalidade conectam-se a prática social refletindo as desigualdades sociais. “As múltiplas práticas sociais e vivências também atualizam valores que influenciam o senso comum.” (RIBEIRO, 2013, p. 227). O senso comum é alimentado pela experiência do urbano, de acordo com o cotidiano e os seus simbolismos. A produção social da ilegalidade é articulada pelo pensamento dominante, que dita as leis e as regras de uma sociedade. A tensão existente entre ilegalidade e legalidade abrange a exclusão social e a luta pelos direitos à cidade.

Para Costa (2006), as questões relacionadas a ilegalidade no espaço urbano estão presentes no cotidiano dos indivíduos, as suas relações de trabalho e de lazer. Sendo assim, a lógica da mercadoria estabelece uma desigualdade nas relações sociais e de poder, que influi diretamente nesse cotidiano. O segregado também possui valores, conhecimentos e saberes que compõem o espaço social e fazem parte da vida coletiva. E é assim que a arte urbana se enquadra nessa dicotomia do legal e do ilegal. A arte transgressora, não autorizada torna-se um componente importante para dar voz à corpos invisíveis que circulam o urbano cidadão. “Este diálogo precisará aproximar ética e estética. Desta aproximação, depende o direito à cidade e à cidadania” (RIBEIRO, 2013, p. 232).

A ilegalidade torna explícita a não aceitação dos impositivos da cidade-mercadoria, e a partir disso grupos, coletivos, movimentos urbanos, crews se reúnem para pleitear e ocupar o seu espaço na cidade e a arte urbana é uma manifestação clara desta

ocupação da cidade-mercadoria (COSTA, 2006). De tal modo, ao lado da cidade formal articula-se a cidade informal, ilegal, ou espontânea, como aponta a autora, e que se complementam dialeticamente. Neste cenário várias vertentes da arte urbana são consideradas transgressoras, ilegais, como o grafite sem autorização e a pichação.

Em torno do grafite existe uma discussão sobre a sua legalidade ou ilegalidade da arte que está conectada ao fato de ser autorizada ou não. Geralmente o grafite mais elaborado demora mais tempo para ser realizado, o que torna inviável de ser efetuado sem autorização, principalmente em espaços privados. E mesmo assim geram questionamentos sobre a sua difusão no espaço público. Gitahy (2017) observa que a ilegalidade do grafite sempre esteve conectada ao conceito de propriedade privada, e o que o proprietário pensa sobre o assunto.

Diante desse cenário são criadas Leis para sistematizar a ocupação dos espaços urbanos, definindo o que é legal ou ilegal. Na cidade de Belo Horizonte a Lei municipal de 10.059 de 28/12/2010 dispõe sobre a política antipichação intensificando o cumprimento de leis anteriores como a 6.995 de 22/11/1995 que proíbe a pichação e a Lei 6.387 de 30/08/1993 que estabelece normas para a vendas de tintas em embalagens spray. A Lei 10.059 prevê também o estímulo a boas práticas relacionadas a qualidade visual do município, além de promover o grafite e a pintura mural como maneira de desestimular a prática da pichação. As leis brasileiras também passaram por mudanças, leis que anteriormente criminalizavam o ato de grafitar e pichar conforme o artigo 65 da Lei 9.605 de 12/02/1998, também foi alterado, em 25/05 de 2011 a lei 12.408 dispõe sobre a descriminalização do grafite:

Art. 6º O art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou

arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.” (NR) (Presidência da República)

O imaginário social preenche os suportes da cidade com uma arte que expressa os sentidos e vivências de grupos e indivíduos. “A arte pode ser tornar práxis e *poiesis* em escala social.” (LEFEBVRE, 2006b, p. 135). Sendo assim, ela não pode ser entendida somente pelo seu aspecto estético, mas como referência de apropriação do espaço e do tempo e a sua fugacidade que transforma a cidade recorrentemente. De acordo com Rebollar (2017) o grafite surge nas paredes, sem deixar rastros de quem o fez, sendo vista como uma arte transgressora, marginal, que incomoda com a sua maneira de se fazer presente com a sua crítica social, cultural, política e econômica.

4.1 Arte de rua

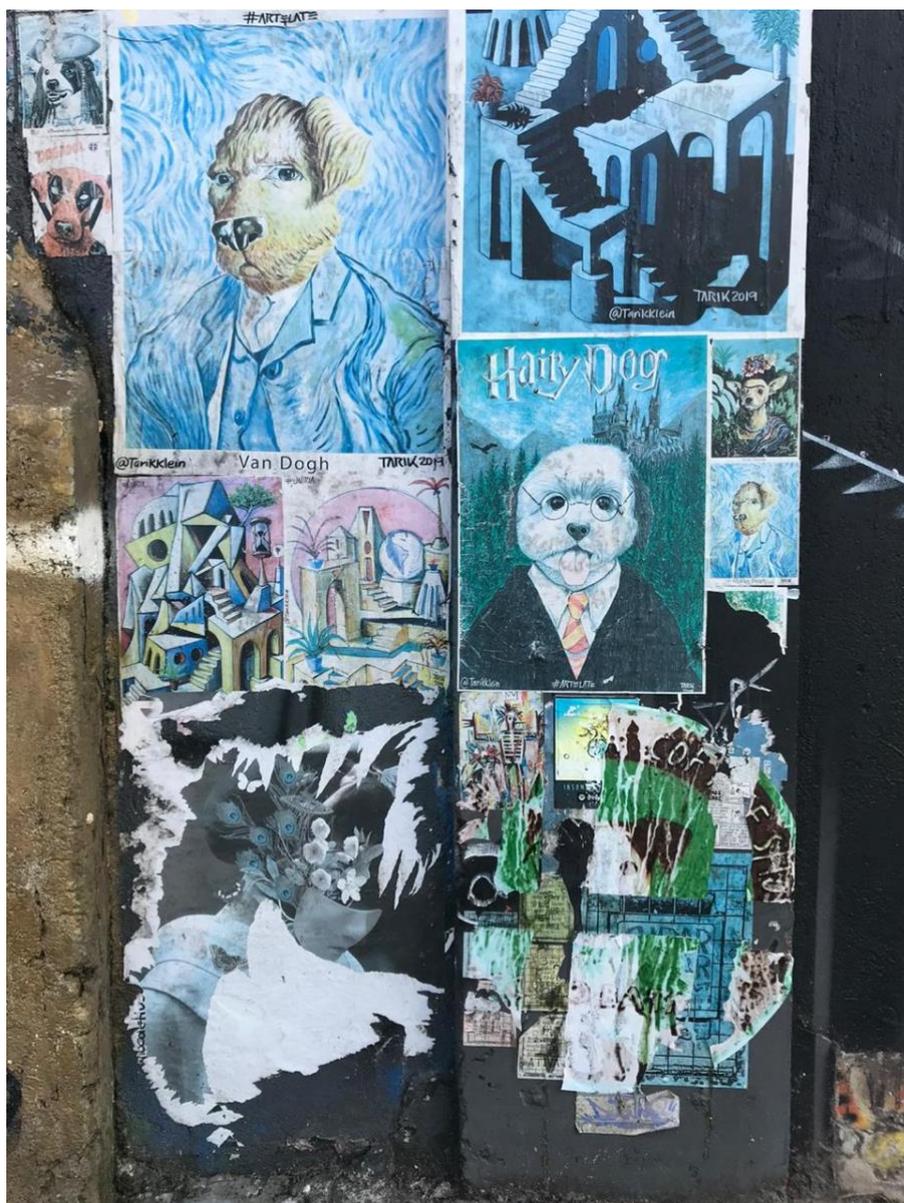
Propor definição para arte é arriscar-se em assunto bastante complexo, e ao mesmo tempo, amplo. Constituída de valores culturais e estéticos pertinentes a cada período histórico, a arte faz parte vida cotidiana. O ser humano criou a obra de arte a partir dos conhecimentos e saberes circunscritos a determinados períodos. Em muitos momentos a arte se torna anacrônica, atravessando o tempo e o espaço (BARRAL I ALTET, 1990; PANOFKY, 2003).

Variadas expressões artísticas acontecem no espaço público, apresentações de dança, teatro, música, intervenções, happenings, performances e as artes visuais urbanas. A arte que se constitui na rua não possui expectativa de vida longa. Ela é degradada pelo tempo. O seu campo de trabalho: a rua; o prazo de entrega: às vezes o instante e são estes elementos que deixam a arte urbana tão especial, pois faz parte da sua essência o momento, não existe rotina, ela se renova a cada momento, a cada geração (SCHILLER, 2015).

Ao observar a arte urbana percebe-se uma diversidade de técnicas aplicadas no espaço. Os artistas urbanos expressam a sua arte visual por meio de diferenciadas técnicas e estilos na hora de intervir o no espaço. Entre tais destacam-se:

Pôsteres – Remanescente da publicidade há mais de duzentos anos, o pôster é uma ferramenta importante de comunicação nas cidades. A utilização do pôster na arte urbana permite o artista ter mais tempo para elaborar com antecedência a mensagem desejada e distribuir no formato correto (CARLSSON e LOUIE, 2010). (Figura 24)

Figura 24 - Modelo de pôsteres – Beco do Batman.



Fonte: Foto Antônio Terra

Adesivos – Conhecido como *Sticker art*, (Figura 25) os adesivos são comparados a TAGs por causa do formato pequeno e podem ser visualizados em vários lugares da cidade, principalmente em postes, lixeiras, placas de rua, equipamentos públicos. (CARLSSON e LOUIE, 2010.)

Figura 25 - Sticker art.



Fonte: betaredacao.com.br

Na arte urbana, utiliza-se da serigrafia, também conhecida por *silk screen*, para a impressão de pôsteres e adesivos. Essa técnica proporciona a possibilidade de imprimir várias unidades em pouco tempo e em suportes de materiais diferentes, como o vidro, metais, madeira, vinil, tecido, entre outros. (CARLSSON e LOUIE, 2010.)

Adbusting – (*Subvertising*) é um movimento de arte urbana que propõe interferir em anúncios publicitários, alterando-os, distorcendo-os e ou transformando-os. (Figura 26). O percussor deste tipo de arte foi o *Billboard Liberation Front* que a partir dos anos de 1970 passa interferir nos outdoors pela cidade de São Francisco. Conhecida também como *Culture Jamming* que criticava o consumismo, e propunha romper com a cultura padrão. (CARLSSON e LOUIE, 2010.)

Figura 26 - Exemplo de *Adbusting*.



Fonte: www2.thebristolcable.org/

Estêncil – A técnica do estêncil possui raízes na pintura em estêncil egípcias e chinesas, e continuou sendo utilizado pela propaganda política. O uso de estênceis para os artistas urbanos abre um espaço para experimentação, basta uma ideia, um estilete, papel e tinta. (CARLSSON e LOUIE, 2010.)

Figura 27- Arte em estêncil



Fonte: Foto Adriano Paulino

Mão Livre – Na arte realizada à mão livre, o artista tem inúmeras possibilidades de criação. Ele pode realizar desenhos conceituais, rabiscos, grafites, murais, pinturas coletivas. Existem as mais variadas ferramentas para realizar esse tipo de trabalho, as mais utilizadas são a lata de spray, o canetão, o pincel, rolo, giz e carvão. (CARLSSON e LOUIE, 2010.)

Figura 28 - Beco do Batman – São Paulo.



Fonte: Foto Antônio Terra - 2019

O grafite, a arte mural e a pichação são vertentes da arte urbana que se destacam na paisagem urbana. Vários artistas têm buscado se posicionar politicamente e socialmente por meio da arte no espaço urbano.

4.2 Grafite

Conforme já citado anteriormente, as imagens nas cavernas francesas de Lascaux eram suportes de inscrições, vários estilos de desenho e silhuetas. Ganz (2011), assim como Gitahy (2017) consideram as experiências do período paleolítico como as primeiras expressões de grafite. Os artistas desse período utilizam sucos de plantas, pigmentos de terra colorida, ossos furados para soprar pó colorido em torno das mãos. O autor faz uma analogia dessa técnica paleolítica com a técnica do estêncil e do

spray. Gitahy (2017) e Rink (2015), assim como Ganz (2017) consideram a arte rupestre como os primeiros registros de uma arte que lembra a expressão artística urbana da contemporaneidade.

As cidades antigas eram tão inscritas, grafitadas, pichadas como hoje. A arqueologia apresenta várias cidades romanas que segundo Gitahy (2017) e Rink (2015), possuíam as paredes escritas com carvão com frases de protestos, palavrões, poesias, profecias e vários tipos de inscrições. As paredes de Pompéia e o Coliseu tinham várias frases desde xingamentos até poesias.

O termo “grafite” é um neologismo criado no Brasil a partir da palavra italiana *grafito*, que faz referência ranhura, rabisco. “Grafite em grego é *graphéin*, que significa “escrever”; em latim, grafite, em italiano se escreve grafite, plural de grafito, que significa “escrita feita com carvão” (RINK, 2015, p. 299). No Brasil a referência que remete a palavra italiana é o que se conhece como pichação. Essa divisão entre o grafite e pichação existe somente no Brasil, nos demais países ambos possuem o mesmo sentido.

O grafite segue o seu papel importante nos movimentos de resistência e protesto desde as cidades antigas inscrito no espaço e na arquitetura. Na Alemanha foi ferramenta de contestação contra o Nazismo, utilizado como arte pelo grupo de resistência “Rosa Branca”. Nas revoltas estudantis francesas nos anos de 1968 também não foi diferente (GANZ, 2011). Em maio de 1968 o grafite foi a ferramenta de ativismo e debate político e social que, com a sua estética e autonomia, invadiu muros, fachadas e monumentos de Paris. Os desejos de mudança eram explícitos em frases e imagens que exigem direitos a liberdade e os sonhos de uma geração (Figura 29) (VIANA, 2007) O grafite constituiu o signo de protesto e contestação, além de apropriar do espaço urbano.

Figura 29 - Grafite de maio 1968 - Paris



Fonte: www.culturagenial.com/

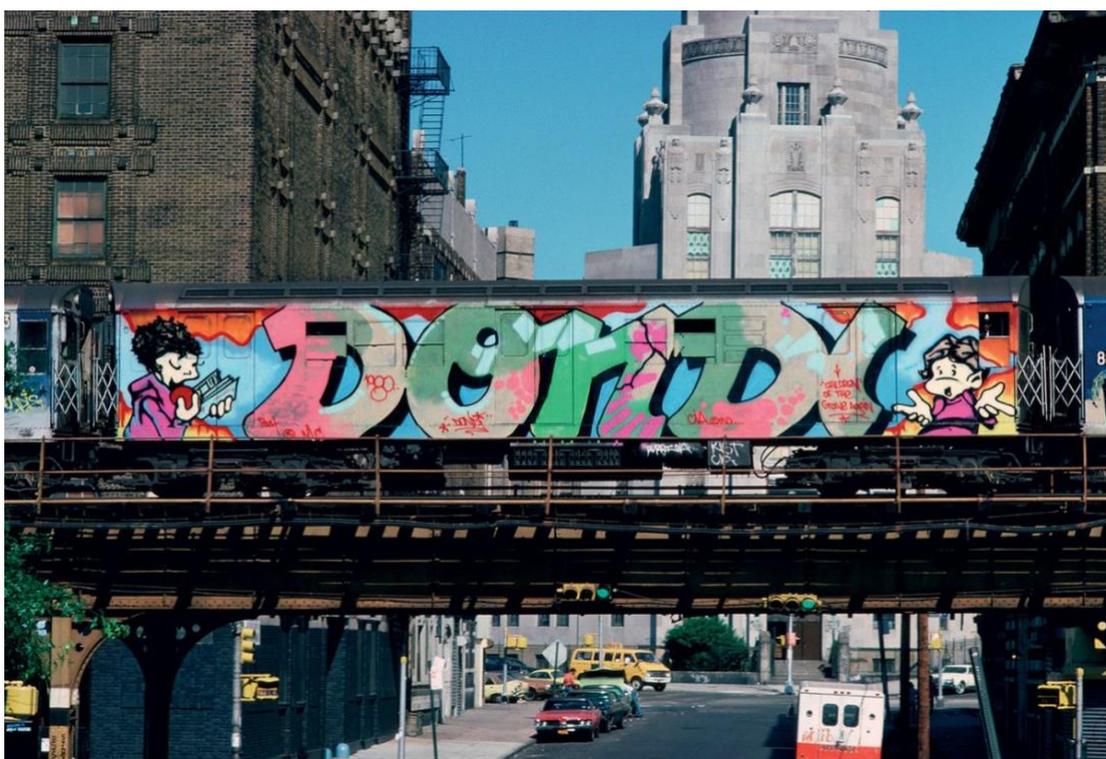
A frase “*Sous les pavés, la plage*” que traduzida perde a sua suavidade “debaixo do calçamento, a praia”, de acordo com Cunha (2017) à medida que os manifestantes retiravam as pedras para fazer barricadas, surgia uma camada de fina areia em Paris.

Nos anos de 1960 foram marcados por lutas pelos direitos civis dos negros americanos. Período em que líderes como Martin Luther King (1929 -1968) e Malcom X (1925 – 1965) abraçam a causa negra e morrem assinados por defenderem o ideal negro. Contudo, a partir desse momento histórico que o movimento Black Power surge valorizando a cultura negra (RIBEIRO, 2020). E a música traduz este anseio, como o Jazz o funky e o soul, a música negra propunha levantar-se a autoestima e o orgulho negro. (FERREIRA, 2018). Neste cenário encontra-se mais do que um estilo musical, mas uma cultura de rua, que agrega outras formas de pensar, discutir e ocupar o espaço. Nascido no *Bronx*, o *Hip-Hop* torna-se a filosofia do gueto, um movimento periférico que ganhou força tornando-se uma cultura de rua com a proposta de reunir as pessoas, na sua maioria jovens negros e latinos que viviam em conflito na região em torno de algo positivo (LEAL, 2007).

A cultura *Hip Hop* constitui-se de quatro elementos o *Dj*, *MC*, *B-boy* e *B-Girl* e o grafite. Os *Djs* representam a sonoridade da cultura, e a partir deles surgem as rimas dos *MCs* (mestre de cerimônia) e a dança do *B-boy* e das *B-girls*. O grafite se inspira em toda essa estrutura e faz a arte visual inscrita nas paredes da cidade. Os grafiteiros, são também conhecidos como “*writers*” (escritores), assinaturas em *spray* em muros, trens e metrô marcaram *New York*. A cidade torna-se a base para escrever as questões sociais e políticas (LEAL, 2007; FERREIRA, 2018).

A jornalista e fotografa Marta Cooper (1943-) acompanhou o grafite no *Bronx*, nos anos de 1970, a jornada noturna, as pinturas nos vagões dos trens e a utilização deles como telas, um meio de levar a arte do subúrbio de um lado para o outro. As suas fotos espalharam pelo mundo divulgando o trabalho urbano (Figura 30).

Figura 30 – Vagões grafitados New York.



Fonte: Foto Marta Cooper

Chalfante e Cooper (1999) contam que nos anos de 1960 os jovens de New York começam a espalhar os seus nomes pelos bairros, metrôs, eles escrevem apelidos, e assim criam uma identidade pública, diferenciando as gangues que disputam território. Os adolescentes percebem que podem ser notados, e os seus nomes circulariam pelo bairro e atravessavam a cidade. A possibilidade de fama desperta nesses jovens

disputa por espaços, sejam os trens ou prédios públicos. Quanto mais inacessível o local, mas popular se torna o escritor. O metrô torna-se um meio de comunicação em que os grafiteiros de New York circulam os seus nomes e mensagens. Gerações se formam e constroem o seu legado em que as novas gerações de escrita assimilam e respeitam. (CHALFANT e COOPER, 1999).

Keith Haring junto com Jean Michael Basquiat fazem parte das *crews* (grupos de jovens) que grafitam os muros e o metrô de New York, ambos fazem o movimento inverso. Keith Haring foi o primeiro a romper com os obstáculos entre a arte erudita e a arte pop, o artista leva das ruas para as galerias, museus e bienais a arte de rua. Basquiat o segue e legitima o grafite no circuito oficial da arte, a sua obra resulta das suas experiências de vida, a linguagem urbana com expressões e gírias, uma pintura gráfica e gestual que são representados por meio de signos gráficos que abre espaço para a arte de rua nas galerias e museus de artes. Ambos têm uma relação próxima com Andy Warhol, uma das principais referências da Pop Art. (RINK, 2011; GITAHY, 2017, VIANA, 2007). Segundo Rink (2011) Baquiat foi um dos expoentes do movimento que expressa com intensidade questões sociais e políticas (Figura 31). Essa capacidade artística de desenvolver a arte em torno de conceitos importantes é nomeada como “estética da grafitagem” pela autora.

Figura 31 – Obra em exposição no SP Arte.



Fonte: www.sp-arte.com/obras/jean-michel-basquiat

O grafite mostra a sua força como arte urbana pelo mundo. Gitahy (2017) elenca algumas características relevantes desse movimento: As questões estéticas e conceituais.

As características estéticas perpassam pela expressão plástica figurativa e abstrata; utilização de traços e/ou massas para a definição de formas; natureza gráfica e pictórica; utilização de imagens pertinentes ao inconsciente coletivo, releituras e criação próprias.

Já nos atributos conceituais observa-se aspectos subversivos, espontâneo, gratuito, efêmero; discussão e denuncia valores sociais, políticos e econômicos utilizando do humor e ironia; apropriação do espaço urbano afim de debater, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura; democratização e desburocratização da arte, aproximando-a do homem, sem distinção; produzido em espaço aberto, público (GITAHY, 2017).

A arte urbana ocupou o seu espaço nas cidades e tem multiplicado tanto em números de artistas como também em artes inscritas pelos espaços urbanos. De tal modo, o grafite permite a construção de novos diálogos na cidade. Além de promover o engajamento de várias pessoas no cotidiano urbano.

Os suportes da cidade, transformando pilares de viadutos em murais, empenas cegas em paredes de formas e cores visíveis, muros que separam em painéis de comunicação, mobiliário e equipamentos urbanos em telas pictóricas. Instalando-se onde ninguém espera e fazendo arte onde não há expectativa alguma, a ordem artística do *grafite* inspira o movimento que se opera nas cidades, procurando subverter também a ordem urbana baseada na violência (KNAUUS, 2015, p. 40-41).

O grafite opera na cidade por meio dos seus atores sociais, seus escritores desejam serem reconhecidos, serem vistos e a superfície da cidade torna-se o melhor lugar para isso. Um dos nomes mais conhecidos na cena mundial do grafite atualmente é Banksy (1974/) pseudônimo do artista britânico e ativista que usa da arte urbana para fazer críticas sociais, políticas pelas paredes da cidade com a proposta de provocar no espectador uma reflexão sobre a realidade representada em seus trabalhos (Figura 32) (REBOLAR, 2017).

Figura 32 - Obra de Banksy – Napalm Girl.



Fonte: londonhelp4u.co.uk

Em 2004, Banksy realiza a sua obra *Napalm Girl*, utilizando-se de dois signos do capitalismo mundial e referência americana. Mickey Mouse e Ronald McDonald de mãos dadas com a garota vietnamita Kim Phuc Phan Thi (Figura 33). A garota Kim tornou-se símbolo da Guerra do Vietnã ao ser fotografada ao correr nua em 1972, com o corpo queimado pela substância química conhecida por napalm.

Figura 33 – Foto da Guerra do Vietnã / Menina Nua.



Fonte: npr.org

Por meio da técnica do stencil, o artista faz a associação crítica dos símbolos americanos do entretenimento mundial com a foto da menina vietnamita, cujo sofrimento foi provocado pelo bombardeio americano. A reflexão política, social, por meio da arte urbana suscita o olhar dos indivíduos sobre questões que não deixam de serem incômodas e afetam a grande parte das pessoas.

As mudanças e reflexões sobre o espaço urbano são essenciais para a compreensão da ordem social. A arte urbana transforma os espaços, dá novos significados à muros, viadutos, empenas, lugares de passagem, espaços poucos vistos. “Quando o não lugar” passa a ser visto através da arte, porque foi modificado, ressignificado, independente da mensagem novas relações afetivas com a cidade são formadas.” (REBOLAR, 2017, s.p)

Nos anos de 1980 a cultura *Hip Hop* chega ao Brasil e instiga a mudança de vida de muitos jovens por meio do *break*. De acordo com Ferreira (2018), os anos de 1970 e

1980 era comum os bailes *blacks* ao som do *soul music*, *funk* e *disco music*. Estilos que abriram espaços para a formação da cultura *Hip Hop* brasileira, que tem como berço a cidade de São Paulo, espalhando por outros lugares como Rio de Janeiro, Recife, Belo Horizonte e Brasília.

Entre os pioneiros do grafite no país estão Alex Vallauri, Carlos Matuck, Jonh Howard, Waldermar Zaidler que produziram um tipo de grafite que Gitahy (2017) denomina de marginal. O grafite no Brasil ganha destaque na contemporaneidade com os Gêmeos Gustavo (figura 34) e Otávio Pandolfo e Eduardo Kobra que se tornam conhecidos mundialmente por meio da arte do grafite.

Figura 34 – Foto grafite dos Gêmeos em Boston



Fonte: Veja.com.br

O grafite *The Giant of Boston* causou polêmica na cidade devido ao fato de o menino só ter os olhos aparecendo. O fato provocou discussão devido a figura mal vestida lembrar a imagem de um terrorista. Os irmãos Otávio e Gustavo costumam trazer em sua arte questões referentes as mazelas sociais.

4.3 Pichação

No Brasil existe essa diferenciação entre a pichação e o grafite, enquanto o primeiro a tipografia é a base, a segunda os desenhos. Gitahy (2017) A pichação também interfere no espaço público, subverte padrões, também é espontânea, gratuita e efêmera. A pichação também é estilo que historicamente estava presente nas sociedades antigas, considerada ilegal, subversiva, é geralmente realizada a noite. “as pichações já não pediam somente a cabeça desse ou daquele governante, mas declaravam amor, faziam piadas ou simplesmente exibiam o nome de seus autores.” (GITAHY, 2017, p. 102).

De acordo com Rink (2011) as primeiras práticas de grafiteagem/pichações no Brasil articulam-se em torno de protestos contra a ditadura militar em maio de 1968 (Figuras 35 e 36) como um dos poucos recursos possíveis em um momento de repressão e censura.

Figura 35 – Pichações como forma de protesto



Fonte: www.dw.com/

Figura 36 – Pichações como forma de protesto



Fonte: medium.com/

O autor classifica a pichação em quatro fases no Brasil, desde os anos de 1980 até os dias de hoje: primeira fase – carimbar/escrever o nome em qualquer superfície chamando a atenção para sair do anonimato; segunda fase: competição do espaço – uso de pseudônimo ou símbolos dos grupos. A proposta é saturar os espaços da cidade. Terceira fase: a proposta é pichar em lugares desafiadores, prédios altos, lugares de difícil acesso – jequere, técnica de subir em prédios altos; quarta fase – a proposta é causar controvérsia, fazer presente na mídia, desafiar autoridades ou fazer obras inusitadas. (GITHAY, 2017, p. 161).

4.4 Muralismo

O Muralismo também possui lastro na história, Githay (2017) e Tupynambá (2013) contam que os egípcios, indianos, chineses, utilizavam da pintura em muros, túmulos, paredes, registrando fatos por meio de imagens e textos. Desde a antiguidade o muralismo pressupõe grandes dimensões e uma conexão com a arquitetura (Tupynambá, 2013).

A arte mural ou o muralismo tem a função social de pertencer a todos, e sendo assim devem ser de fácil acesso e de fácil entendimento para as várias camadas sociais.

Podendo ser utilizado como elemento educativo, provocando discussões e reflexões a respeito de assuntos relevantes, sejam de ordem política, social ou estética. (Tupynambá, 2013).

A arte mural foi utilizada ao longo dos séculos para fortalecer preceitos políticos ou religiosos. Nos anos de 1920, Diego Rivera (1886-1975), pintor mexicano, foi um dos pioneiros do muralismo contemporâneo. O artista realizou grandes murais em prédios públicos que abordavam questões sociais e realistas.

Figura 37 – Mural “A conquista dos espanhóis” – Diego Rivera



Fonte: umpouquinhododecadalugar.com

No Brasil dos anos 1950 vários murais cobriam as fachadas dos prédios narrando temas da história da arte brasileira. Rino Levi (1901/1965) foi o arquiteto responsável pelo Teatro de Cultura Artística de São Paulo, cuja fachada foi preenchida pela obra de Di Cavalcanti (Figura 36), (GITHAY, 2017).

Figura 38 – Fachada do teatro de Cultura Artística de São Paulo



Fonte: Site Mosaicos do Brasil

O muralismo tem uma conexão com as artes plásticas e segundo Tupynambá (2013) pode ser realizado com materiais diversos e duráveis. Porém, observa-se cada a produção de murais com pinturas que com a exposição ao tempo e as circunstâncias da rua tornam-se efêmeras que é o grande desafio para muitos artistas que saem do atelier para pintar na rua. O muralismo normalmente é arte urbana autorizada.

4.5 A arte urbana em Belo Horizonte

Nesta pesquisa privilegiaram-se as artes visuais como elementos de análise, e partir disto vamos compreender a trajetória dessas intervenções visuais a partir dos meados do século XX. A cena contemporânea da arte urbana em Belo Horizonte constitui-se de uma diversidade de propostas, por exemplo o Duelo de MC's debaixo do viaduto Santa Tereza, o Quarteirão Soul, Coletivos e Crews com as suas latas de spray presentes na cidade. Muitos são os artistas e as intervenções.

Neste capítulo pretende-se apresentar a constituição da percepção de artistas e do público frente ao muralismo em Belo Horizonte, reconstituindo sua história a partir do suporte de artigos publicados em diversos jornais diários.

4.5.1 O percurso do muralismo em Belo Horizonte: de Portinari ao CURA – Circuito Urbano de Arte

O poder da arte é o poder da surpresa perturbadora. Mesmo quando parece imitativa, a arte não reproduz o que há de conhecimento no mundo visível, mas o substitui por uma realidade que é toda dela. Além de representar o belo, cabe-lhe destruir o banal. (SCHAMA, 2010, p.11).

Ainda que presente desde o Brasil setecentista, com a influência portuguesa, o muralismo no Brasil se desenvolve, principalmente em construções religiosas, seguindo os modelos da tradicional escola de arte europeia. A Semana de Arte de 1922 e posteriormente a Revolução de 1930 trazem para a arte no país o apelo nacionalista. Tendo forte influência do muralismo mexicano, como uma arte nacional e popular incentivada a partir da Revolução Mexicana, a partir dos anos 1930 do século XX, surgem diversas obras no Brasil, tendo como expoentes Di Cavalcanti (1897-1976) e Candido Portinari (1903-1962), com obras voltadas para a realidade brasileira com forte apelo político e social. Na década de 1940, o projeto do Ministério da Educação e da Saúde, que segundo Harris (1987) contou com a consultoria de Le Corbusier e a equipe de Lúcio Costa (1902/1998) que incluía Oscar Niemeyer (1907/2012), contou com sete painéis em azulejaria de Portinari.

Nos anos de 1940, o prefeito Juscelino Kubitschek (1902/1976) com o propósito de expandir Belo Horizonte, convida o arquiteto Oscar Niemeyer (1907/2012) para desenvolver o projeto modernista do complexo da Pampulha, e Candido Portinari para realizar o mural interno e externo da Igreja São Francisco de Assis. O mural interno foi realizado com a inspiração na arte cubista, e na fachada externa o artista utilizou a técnica de azulejaria portuguesa, muito utilizada no período colonial, no país. O painel representa etapas da vida de São Francisco de Assis em azulejos azuis e brancos. (TUPYNAMBÁ, 2013; PINTO 2007).

Figura 39 – Fachada externa da Igreja de São Francisco - Pampulha



Fonte: Foto Francisco Reis - Flickr

Seguindo o mesmo espírito, outras obras utilizaram da técnica, por exemplo o Teatro Francisco Nunes, localizado dentro do Parque Municipal Américo Renê Giannetti, na região central de Belo Horizonte, inaugurado em 1950 pelo Prefeito Otacílio Negrão de Lima (1897/1960), projeto original do arquiteto Luiz Signorelli (1896/1964). No teatro Francisco Nunes encontra-se dois painéis, em mosaico português da artista plástica Elizabeth Kossovsky. Em sua lateral em frente à Avenida Afonso Pena um painel faz referência às artes. E na lateral para a parte interna do parque são vários motivos silvestres como beija-flores, pica-paus, esquilos, tamanduás, como pode ser visto na imagem abaixo:

Figura 40 – Painel lateral Teatro Francisco Nunes – Parque Municipal



Fonte: espacodeturismo.blogspot.com

Outros exemplos, do mesmo período são o painel do artista plástico Haroldo de Mattos, criado em 1958 com uma estética geométrica que está no Departamento de Investigação Antidrogas na Avenida Afonso Pena (antigo DOPS – Departamento de Ordem Política e Social), o mural do Detran (Departamento de Trânsito) na Avenida João Pinheiro, foi realizado pelo artista plástico Mário Silésio no final dos anos de 1950.

A partir dos anos de 1960 os murais tornaram mais populares na cidade, quando se difundia o gosto de ornamentar residências e edifícios com murais de diversos temas. Na paisagem Urbana os painéis eram a atração para os transeuntes e visitantes da cidade (ESTADO DE MINAS, 1992).

Por se tratar de uma capital bem mais nova que São Paulo e Rio de Janeiro, os registros também são mais recentes. Portanto, esta análise discorrerá a partir do primeiro registro por nós encontrado nos jornais impressos nos anos 1970.

A primeira referência encontrada nesta pesquisa sobre o muralismo em Belo Horizonte na mídia, data de uma edição do Jornal do Brasil (11/05/1974). A matéria entrevistou Márcio Sampaio, artista plástico e crítico de Belo Horizonte; Hector Bernabó - Caribé, artista plástico de Salvador; Flávio de Aquino, crítico de arte carioca.

Segundo a matéria algumas das obras de murais mais importantes estão em Minas Gerais. Em Belo Horizonte encontram-se os de Portinari na Pampulha e no late Clube representando o Carnaval; o de Inimá de Paula no Bradesco; O abstrato geométrico de Mário Sinésio na rua da Bahia. O de Haroldo Matos no Detran; os de Iara Tupinambá na Reitoria da UFMG, na Casa do Jornalista e no Banco Mercantil; o de Maria Helena Andrés com versos de Cecília Meireles, no Hotel Del Rei; o de Di Cavalcanti, no Fórum Lafayette, realizado com o apoio de Inimá de Paula e de alunos da Escola Guignard. Em Cataguases estão o de Djanira, na Igreja de Santa Rita, e o grande Tiradentes de Candido Portinari. (JORNAL DO BRASIL, 1974)

O artigo aponta que naquele momento não existia lei destinada a proteção de murais, conforme verifica-se na fala de Luciano Peret, arquiteto e diretor executivo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Para o arquiteto, havia a procura de informações acerca da preservação e até mesmo tombamento e ressaltava a necessidade de uma legislação específica para sua proteção. “Tanto porque o mural, exposto diretamente à ação do tempo, é a obra de arte mais sujeita a deterioração, é a que está mais próxima do grande público, e a que melhor pode cumprir uma função educativa tanto do ponto-de-vista estético quanto cívico.” (JORNAL DO BRASIL, 1974.)

Na matéria ainda fica clara a postura de Caribé, Abelardo da Hora e Márcio Sampaio sobre a importância educativa do mural, pois eles constituíam algo acessível a milhares de pessoas, promovendo a educação artística. Abelardo e Márcio Sampaio também ressaltaram o papel de humanização da paisagem urbana. A ideia desses artistas era de que o mural deve ser preservado, levando para as futuras gerações o que pensavam as gerações anteriores.

O Projeto Aquarela

Oliveira (1980), em matéria para o Jornal Estado de Minas, apresenta sobre um novo projeto que surge na capital mineira. Foram várias edições envolvendo artistas,

crianças das escolas municipais e alunos dos cursos de artes da cidade. O projeto começou em 1979, quando a prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes lança o Projeto Aquarela. O propósito do projeto era levar a arte para as ruas, visando pessoas que não frequentam galerias de arte nem museus, além de trazer mais beleza e colorido para a cidade, acreditando que desta forma as pessoas poderiam conservar mais a cidade.

A primeira edição aconteceu na Avenida Afonso Pena na esquina da Rua Guajajaras, na região central da cidade e alunos de escolas municipais foram acompanhados por artistas como Arlinda Correia Lima, Angelo Pignataro, Jarbas Juarez, José Amâncio de Carvalho, Juracy Alves. Neide Ramos e Vilma Rabelo Machado.

O projeto teve outras edições, a segunda teve o mesmo perfil da primeira, crianças das Escolas Municipais orientados pelos professores da Escola de Artes pintaram o muro da Praça Américo Scotch, esquina com rua do Oura, no bairro Serra.

A proposta inicial era envolver as crianças na produção de painéis pela cidade, mas artista plásticos da cidade reivindicaram o direito de participar do projeto e pintar muros da cidade.

Na terceira edição o espaço foi aberto para artistas como Yara Tupinambá que auxiliada por alunos da Escola de Belas de Artes da UFMG, pintaram o muro do IPSEMG, na Av. Amazonas. O mural foi inspirado com um poema de Carlos Drummond de Andrade. (OLIVEIRA, 1980).

Ao lado do mural de Yara Tupynambá em outra edição a artista plástica Lúcia Marques e alunos de Escola de Belas Artes da UFMG pintaram outro poema de Carlos Drummond de Andrade conforme imagem abaixo:

Figura 41 – Mural do IPSEMG



Fonte: Estado de Minas

A artista, em entrevista ao Jornal Estado de Minas, afirmava que “a proposta do painel é despertar a sensibilidade, a consciência das pessoas que não estão acostumadas a pensar.” As pessoas que passam por ali interagem de alguma forma. “Sem saber, talvez, elas vão aos poucos refletir a própria cidade, juntar as cores que viram e o cotidiano amargo que vivem. É impossível ficar alheio não reagir”. Assim explicou a artista Lúcia Marques em entrevista ao Jornal. Um livro foi deixado no local à disposição das pessoas e um morador de rua deixou o seguinte relato: “o povo angustiado quer se manifestar e penso que vai continuar escrevendo frases. Por que não colocar um mural ao lado para o povo de manifestar?” (ESTADO DE MINAS, 1980).

Lefebvre (2006a) lembra que a prática espacial de uma cidade esconde seu espaço. Para o autor, os espaços de representação, ou seja, o espaço vivido pelas imagens e símbolos que o acompanham, configura aquele espaço dos habitantes, dos usuários, assim como dos artistas e daqueles que o descrevem (escritores, filósofos). É o espaço dominado, submetido que intenta modificar e apropriar a imaginação. Ele recobre o espaço físico utilizando simbolicamente seus objetos, de sorte que estes espaços de representação tenderiam a constituir sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e signos não verbais (RIBEIRO, 2020).

Lefebvre (2006a) entende que os espaços de representação, mais vividos que concebidos, não se inclinam à coerência, nem à coesão posto que são configurados a partir do imaginário e do simbólico. Tais espaços têm por origem a história de um povo e de cada indivíduo que pertence a esse povo. O espaço de representações é

vivenciado, falado. Ele possui um núcleo afetivo, seja o ego, o quarto, a praça, a igreja, o cemitério. Contém os lugares da paixão e da ação, aquele das situações vividas, que implicam imediatamente o tempo. E os murais urbanos, com a possibilidade de intervenção dos habitantes da cidade constituem, portanto, tais espaços.

Os jornais Estado de Minas e Diário da Tarde do mesmo ano trouxeram matérias sobre a depreciação dos murais dos artistas Yara Tupynambá, Lúcia Marques e Terésio Maldonado. O mural do IPSEMG foi pichado, a artista Yara Tupynambá, de acordo com o jornal, sugeriu que o fato foi uma forma inconsciente de participar da obra. A partir disso, ainda conforme o jornal, a prefeitura colocou uma grade para proteger a obra. Ainda assim, tintas foram atiradas nesta, o painel foi restaurado, mas a tinta sobre a pintura deixou marcas. Da mesma forma, o mural da artista Lúcia Marques que dividia espaço no muro do IPSEMG também foi pichado em segundo momento. O mesmo aconteceu com o mural “Fazendas Mineiras”, o artista paraguaio Terésio Maldonado foi contra qualquer tipo de policiamento, de acordo com ele “a depreciação da obra depende da relação com a população.”

Figura 42 – Painéis da Terésio Maldonado e Yara Tupinambá



Fonte: Jornal Estado de Minas

Os painéis foram preenchidos com diversos tipos de frases, desde expressões de protesto, desabaços, propagandas, frases de amor e até provérbios (Figura 40). De acordo como Estado de Minas (1980), no mural do artista Terésio Maldonado, o poema de Carlos Dumomond de Andrade: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas” foi completado com a frase: “Hoje eu sou funcionário público” e logo em seguida o provérbio: “Para os olhos verem quando o coração esquecer.”

Estes fatos demonstram como a população encontrou nos murais uma forma de

expressão que lhe permite interagir com o espaço. Curiosamente, os murais pintados pelos alunos das escolas municipais ficaram praticamente intactos. O Projeto Aquarela foi alvo de diversas críticas. Na edição de 13/07/1980, o artista Guido Rocha critica o projeto Aquarela, reconhecendo a boa intenção do projeto, afirmando, no entanto, que este não tem conteúdo espontâneo e comunitário, pois são os próprios artistas que projetam e pintam os muros. Ele também ressalta a conotação turística.

Ainda no mesmo artigo, Marília Grossi Bizzotto, artista plástica e líder do movimento de proteção da Mata das Borboletas, no Sion, ressaltava que a importância do Mural está na participação popular e a sua relação com o cotidiano, entendendo que ele é uma ferramenta de comunicação espontânea e coletiva. Os murais do projeto Aquarela, segundo Marília Bizzotto, não são discutidos, não atingem a todos, tornando-se apenas uma forma de atração turística. A artista criticou o mural Fazendas Mineiras em uma cidade com sérios problemas urbanos, segundo ela o mural não condiz com o cotidiano e nem com o urbano. Alguém escreveu nesse mural: “não, porque não tenho nada que fazer, mas porque não tenho espaço para me expressar.

Ainda em 1980, outra forma de apropriação do espaço público começa a se distinguir em Belo Horizonte – o grafite. Na edição de 18 dezembro de 1988, o Jornal Estado de Minas aborda o crescimento dos grafites nas regiões periféricas da cidade. O grafite começa a ganhar espaço nas áreas nobres da cidade, denominado pela mídia de “grafite artístico” (DIÁRIO DA TARDE, 1990). A própria denominação já revela o preconceito frente a arte feita por artistas populares e a distinção com a chamada pichação.

Nos anos de 1990 o assunto muralismo retoma as páginas de jornais, o muro da Fundação de obras sociais da Paróquia da Boa Viagem e o Colégio Marconi são tentativas isoladas e patrocinadas de enfeitar a cidade. (LAPORTE, 1990)

Em 28 de maio de 1990 foi sancionada a Lei 5.732⁹ pelo então prefeito Eduardo Azeredo (1990/1992). A lei dispunha sobre a inclusão de obras de arte em tapumes de obras privadas acima de 2.000 m² e com duração acima ou igual a seis meses que deveriam incluir 30% em de seus tapumes obras de artes. Assim, alguns projetos

⁹ Essa lei foi revogada pela Lei 8.616 de 2003, que instituiu o Código de Posturas de Belo Horizonte.

foram realizados como o Viva Minas Viva coordenado por José Alberto Nemer do Núcleo de pesquisa da Escola de Belas Artes da UFMG. 43 artistas foram reunidos para pintar os tapumes da obra do Minas Shopping. A proposta era difundir a arte, ampliando a sua abrangência que geralmente fica restrita a galerias. (ESTADO DE MINAS, 1990). Nemer, coordenador do Núcleo de Apoio à Pesquisa da Escola de Belas Artes da UFMG, entrevistado na matéria afirmava que a proposta era dar um novo colorido ao ambiente, oferecendo a cidade um patrimônio público que poderia ser visto durante o período de obras. Para os artistas também era importante pois ampliaria a sua abrangência, Patrícia Leite, artista que participou do projeto afirma que quando a obra fica restrita às galerias, torna-se elitista. Os artistas que participaram defendiam que esse tipo de projeto deveria ser permanente, e não esporádico. Também destacaram a importância de levar a arte para todas as pessoas. “com projetos como este, as pessoas terão seu interesse despertado. O contato com a arte, as cores e as formas mostradas podem levar a novas maneiras de pensar e participar”, afirmou Nemer (ESTADO DE MINAS, 30/09/1990.)

Nos anos de 1990, no dia do artista plástico foi lançado o Projeto Canteiro de Minas, que além da proposta de levar arte para rua, promovendo o acesso das pessoas e dos artistas mostrarem o seu trabalho, o projeto também era uma forma de impulsionar a Lei Municipal 5.732. No lançamento foram pintados 50 metros do muro da Praça da Estação com diversos temas, cores e criatividade.

Painéis Gigantes

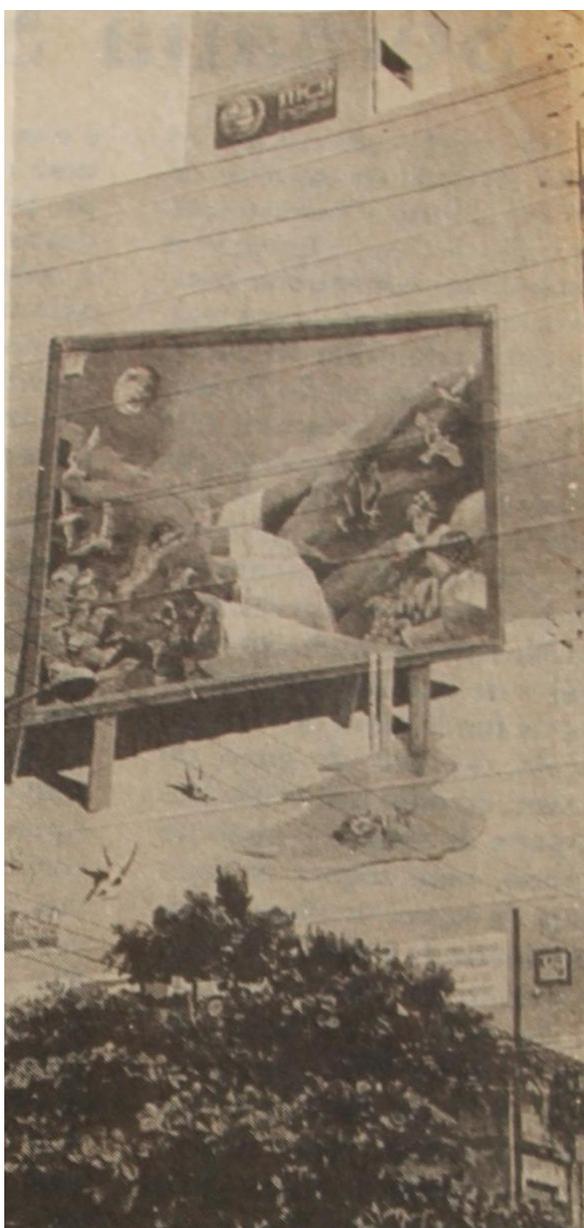
Os primeiros painéis gigantes aparecem em Belo Horizonte nos anos 1990. Estes cobriam empenas em regiões degradadas da cidade. O artista responsável por essas obras era o francês Hugues Desmazières. Natural de La Rochelle, cidade costeira do sudoeste da França. Desmazières questionando a forma de ensino que inibia a criatividade e reprimia, abandona o curso de Belas Artes, na Escola de Artes de Paris nos anos de 1968.

Depois de passar por vários países, Hugues Desmazières chega nos anos de 1970 em New York, quando o grafite e a arte mural explodiam. Em 1981 juntamente com os artistas de rua no *East Village*, o artista começa a pintar profissionalmente. Realizou também pinturas espontâneas em paredes inaproveitadas de um depósito.

Em 1985 ele chega ao Brasil, ficando três anos em Búzios, um ano em Ponte Nova, Minas Gerais em 1990 chega a Belo Horizonte. Por todas as cidades em que o artista passou, realizou murais gigantes (ESTADO DE MINAS, 1991).

Em um ano na cidade o artista pintou 15 painéis pequenos e um muro da Paróquia da Boa Viagem. O primeiro mural gigante que o artista realizou em Belo Horizonte foi a fachada do Prédio da Federação dos Metalúrgicos na Av. Augusto de Lima entre rua Curitiba e São Paulo (Figura 40).

Figura 43 – Um dos primeiros painéis de Hugues Desmazières em BH



Fonte: Estado de Minas

De acordo com o Jornal Estado de Minas (1991) O painel fez uma crítica política ao imperialismo americano por meio da representação pictórica de um índio vestido com a bandeira nacional que tenta atravessar uma cachoeira para salvar Carmem Miranda do ataque de uma águia, arquétipo do Estados Unidos da América. Esse cenário está impresso dentro de um outdoor que está fixado em um local que sofre com a seca representado por ossos de cabeças de gado.

De acordo com a matéria, os donos dos prédios preferiam alugar as suas paredes para propagandas comerciais ou políticas. (24/03/1991) Os murais realizados pelo artista eram patrocinados por empresas particulares e as Tintas Sherwin Williams, que comumente somente assinavam os painéis.

Outro edifício que recebeu um painel gigante foi o Edifício Vanda Maria localizado na rua Tamóios, 699, entre avenida Paraná e Guarani uma construção dos anos de 1950. Nesta empreza cega o artista concebe o painel do Zíper aberto, criando contraste entre a poluição e natureza, três figuras tapam os olhos, os ouvidos e a boca como uma crítica aos governantes que não tem interesse na qualidade de vida. O artista veiculou uma mensagem política à população. “A arte de rua não é a mesma das galerias. É um veículo para despertar no povo o interesse por problemas que o afetam diretamente”. O artista defende que a mensagem deve ser transmitida rapidamente, pois transeunte está sempre de passagem (Figura 44).

Figura 44 – Empena visão rua Guarani – Ed. Vanda Maria



Fonte: Foto da autora

Do outro lado do edifício Vanda Maria, voltado para a av. Paraná, a obra reproduz uma lata de sardinhas enorme, desvendando os mistérios do fundo do mar, com peixes, plantas marinhas em fluido movimento (Figura 45). A ideia do artista era desenvolver sensibilidade, proporcionar cenários agradáveis à visão, capazes de amenizar o stress e agitação da rotina diária.

Figura 45 – Edifício Vanda Maria



Fonte: Foto da autora

De acordo com Hugues Desmazières:

“O centro de Belo Horizonte está muito feio, precisa de cor. Aqui as pessoas, principalmente os empresários têm resistência a esta proposta de arte. Mas, as pessoas gostam, param para ver e manifestar interesse. Na rua é preciso uma linguagem própria, mas simples, mas não tenho dúvida de que o povo tem sensibilidade para a arte. É preciso fazer vez mais e mostrar o valor desse trabalho.” (ESTADO DE MINAS, 1991).

O artista optava por pintar mensagens simples, que poderiam ser captadas por quem caminha apressadamente pela cidade, modificando a paisagem de áreas degeneradas e sujas.

Figura 46 - Edifício São Lucas anos de 1990



Fonte: Jornal Estado de Minas

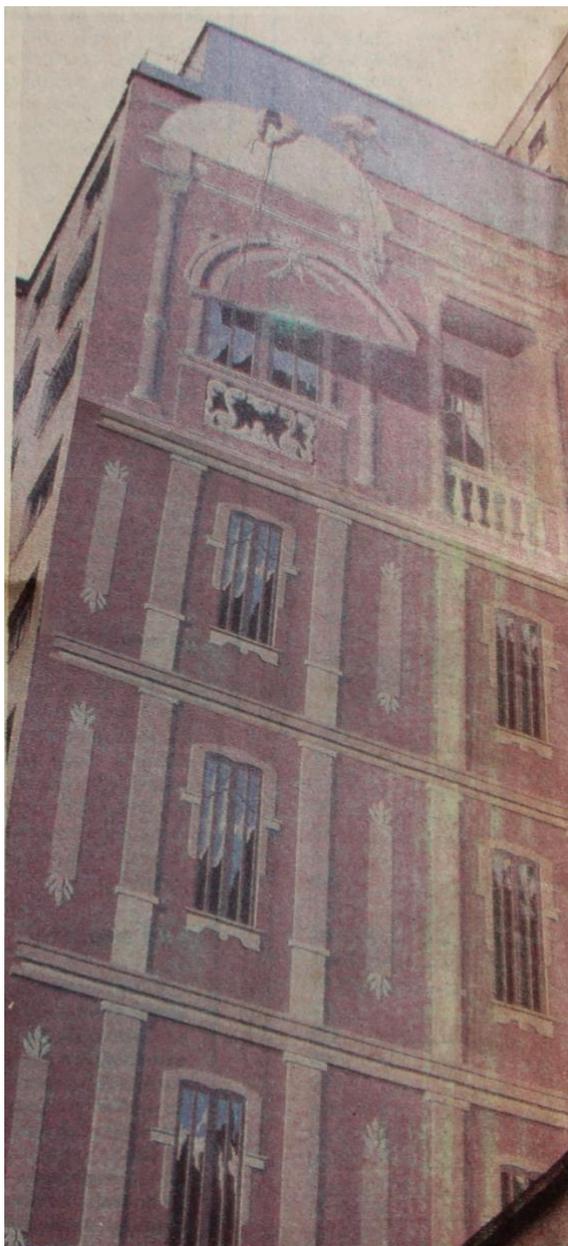
Figura 47 – Foto do painel em 2020



Fonte: Foto da autora

Os 800 metros quadrados da empena do Edifício São Lucas, localizado na rua da Bahia, 573 recebeu uma cópia inacabada da obra *Le Grand Pin* do pintor Paul Cézane (1839/1906), mais alguns elementos de arquitetura, pichações, um computador e mais alguns símbolos da cidade, a quaresmeira, o mico-estrela e o sabiá Una. A pintura foi uma forma de responder à algumas críticas sobre o trabalho do artista, que não era considerado arte por algumas pessoas. “Decidi pintar uma obra famosa porque tema algumas pessoas falando que mural não é arte e também para mudar um pouco o meu estilo” (ESTADO DE MINAS, 1992).

Figura 48 – Edifício Satélite – Anos de 1990



Fonte: Jornal Estado de Minas

Nesse painel Hugues Desmazières explorou a arquitetura como tema, homenageando os casarões e palacetes que cederam lugar os edifícios na rua da Bahia. (ESTADO DE MINAS, 1991)

A empena do Edifício Satélite, situado na rua Bahia, 478, atualmente ostenta o painel “O Galo e a Raposa”, pintado pelo artista Thiago Mazza durante a primeira edição do Festival de Arte Urbana, no ano de 2017.

Figura 49 – Edifício Duque de Caxias



Fonte: Jornal Estado de Minas

A pintura ficava ocupava a empena que faz vista para o Viaduto Santa Tereza, na esquina da rua da Bahia, 615 com Carijós. O edifício Duque de Caxias recebeu a pintura de uma cachoeira que jorra saindo de uma torneira em uma parede descascada. Nessa empena, de acordo com o Jornal Estado de Minas (1991) a proposta trazer para o urbano um pouco do meio ambiente.

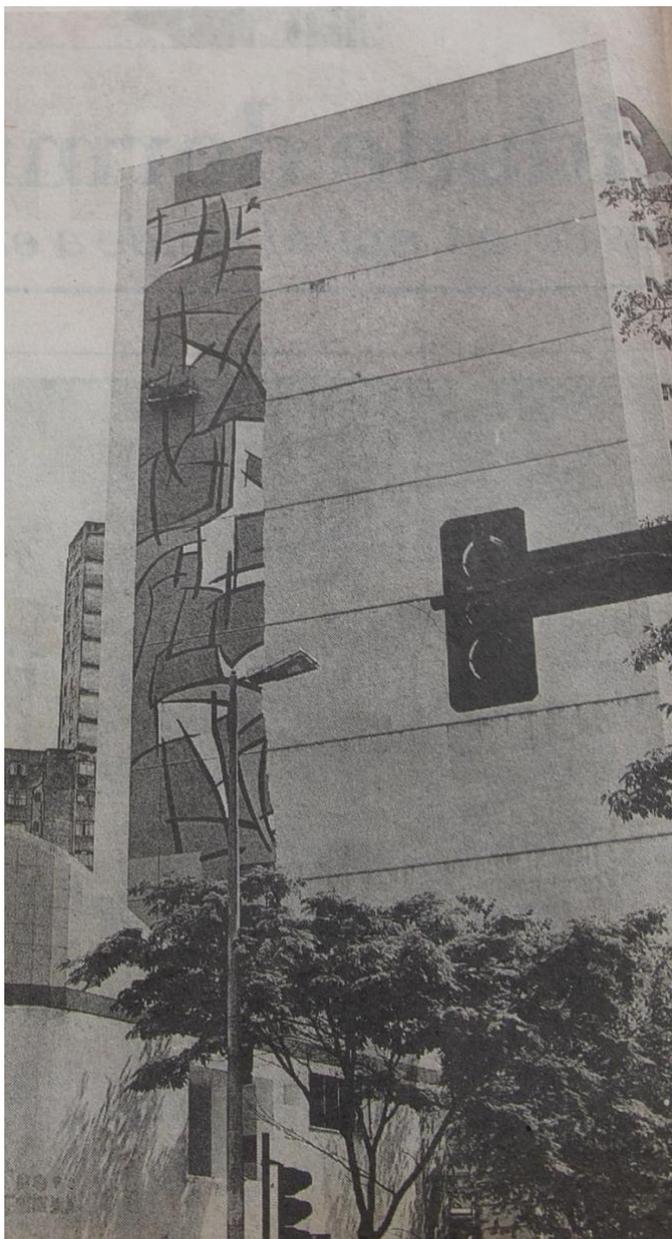
Figura 50 - Painel Tiradentes



Fonte: Montagem da autora – (foto da autora e acervo Jornal Estado de Minas)

O painel do Tiradentes foi realizado na empena da rua Rio de Janeiro, 39 com visão para Av. dos Andradas e Floresta. Essa empena fazia uma homenagem ao Alferes Joaquim José da Silva Xavier – o Tiradentes, apresentado sem barba e a corda no pescoço. (ESTADO DE MINAS, 1992)

Figura 51 – Edifício Notre Dame



Fonte: Jornal Estado de Minas

A empena lateral do Edifício Notre Dame localizado na av. Álvares Cabral, 374, voltada para rua Espírito Santo e Timbiras recebeu uma pintura diferente dos demais painéis, com linhas pretas e grossas, o desenho se propôs retratar as igrejas de Ouro Preto. Essa obra também recebeu muitas críticas, inclusive do arquiteto Gustavo Pena (ESTADO DE MINAS, 1993).

Resistência

O estilo de arte mural realizada pelo artista Hugues Demazières foi considerado pelo poder público, arquitetos, críticos e artistas uma afronta à obra de arte tradicional (GOUTHIER, 1991). A legislação vigente nessa época não previa normas em relação a arte mural, fato que possibilita diversos tipos de manifestações do gênero.

De acordo com a matéria de Maakaroun (1991), o administrador da regional Centro Sul, na época Roberto Martins entendia que a intervenção artística dos murais poderia provocar poluição visual, comparando com as placas publicitárias que se sobrepunham às fachadas de prédios antigos naquele período. Ele entendia que nem todas as intervenções são boas para a cidade, pois poderiam entrar em conflito com o estilo arquitetônico do edifício.

Alguns artistas, como Amilcar de Castro, eram favoráveis a criação de um conselho para deliberar sobre as questões relacionadas com a paisagem da cidade. O artista defendia a necessidade de avaliar o projeto com critérios para que a arte proposta não fosse agressiva, ou tola ou sem fundamento, pois a sensibilidade do observador deveria ser preservada. Porém, a artista plástica Yara Tupynambá entendia que esse tipo de comissão deveria atuar no máximo em relação à liberação de pontos na cidade para evitar sobreposição das obras. A artista defendia a liberdade da arte, por ela considerada multifacetada, dispensando julgamentos estéticos. (MAAKAROUN, 1991).

Hugues Demazières considerava legítima a possibilidade de uma comissão para escolher os locais, com a ressalva de que a arquitetura de boa parte dos prédios da cidade não possuía estrutura suficiente para fixação de andaimes. O artista compreendia que os prédios particulares não poderiam ser passíveis de intervenção pública e censura estética por artistas plásticos com uma visão elitista (MAAKAROUN, 1991).

A polêmica se prolonga ao longo dos três anos em que o artista permaneceu na cidade. Em fevereiro de 1993 o Jornal Estado de Minas apresenta o posicionamento de arquitetos que consideravam os painéis agressivos na sua visualidade, e que em sua visão desconsideravam a paisagem. A arquiteta e então presidente do IAB/MG Maria Elisa Baptista defendia que discussões sobre o assunto eram urgentes,

considerando a intenção do artista, mas afirmando a necessidade do estabelecimento de critérios e de acesso ao projeto antes da execução. “Nós precisamos de mais pessoas discutindo que tipo de cidade nós queremos. Está na hora de pararmos de pensar no nosso “Predinho, na nossa “casinha” e nos preocuparmos com a cidade” (ESTADO DE MINAS, 1993). De acordo com a arquiteta sucessivas alterações da Lei de Uso e ocupação do Solo geraram uma paisagem confusa, com construções diversas e que alteravam o visual da cidade, exemplificando como a verticalização da Av. Afonso Pena que impediu a visão da Serra do Curral.

O arquiteto Gustavo Pena também questiona os painéis de Hugues Desmazières. Ele se sentiu incomodado depois que o edifício da Álvares Cabral em frente ao seu escritório foi pintado. O arquiteto cita uma lembrança que remete a uma homenagem realizada ao artista Amilcar de Castro, utilizou-se da técnica de projeção para exibir o trabalho do artista na mesma fachada depois ocupada pelo painel de Hugues Desmazières. “Era uma imagem imensa e linda!” E de acordo com o arquiteto a vontade era de convocar outros artistas para mostrarem do mesmo modo os seus trabalhos naquela parede ocupada. “Uma oportunidade de conversar sobre arte nessa cidade que vive um momento muito especial, com gente incrível levando o seu talento para o mundo.” (ESTADO DE MINAS, 1993).

O arquiteto questiona a falta de conselhos, consulta a prefeitura, Instituto dos Arquitetos, Conselhos de Patrimônio e Cultura, ao meio ambiente. E deixa como protesto para todos que fazer parte da história de Belo Horizonte a pergunta: “de quem são essas paredes, essas ruas? De quem é essa cidade?” retórica essa que encabeça o artigo por ele escrito no Jornal Estado de Minas (ESTADO DE MINAS, 1993).

De acordo com Sebastião (ESTADO DE MINAS, 1993) as pinturas de Hugues Demazières dividiam as opiniões. O professor Marco Elísio da Escola de Belas Artes da UFMG, entendia que a arte no espaço urbano é importante, mas o estado dessas artes encontrava-se em decadência. O professor afirma na entrevista que o problema das pinturas nos prédios começa com a falta de educação de quem paga, a ausência de uma crítica às obras produzidas, elementos que abrem espaço para surgimento de mais obras de mau gosto. A falta de uma crítica, segundo ele, cria um espaço para impunidades, deteriorando os valores estéticos.

Para a arquiteta Maria da Graça Mourão, ainda na mesma matéria, o diálogo entre arte e arquitetura é importante, a ocupação da arte nos espaços públicos traz sinônimos de civilização e cidadania. Porém a arquiteta destacava que não gostava de peças que são acrescentadas após a obra, como um ornamento. Entendia a importância das intervenções espontâneas no espaço público realizadas pela população, assim como por artistas. Porém com a ressalva de que “o que é um exercício da cidadania não pode tornar-se bagunça, desorganização, vale tudo.” (SEBASTIÃO, 1993).

Ainda na mesma matéria, a arquiteta afirma que “a cidade é um corpo que deve funcionar harmonicamente.” As pinturas de Desmazières seriam colocadas como obras exibicionistas, especulação com valores de arte, mas com finalidades comerciais. Maria da Graça Mourão admitia que para estas pinturas deveriam ser discutidos alguns critérios, que fossem além da cultura, e da formação artística, pois a compreensão de um edifício não pode ser considerada separadamente, visto que, em algumas situações, a pintura destrói o imóvel. É necessária adequação, planejamento e integração. (SEBASTIÃO, 1993).

Márcio Lamberti professor da Escola de Design da UEMG, não via problemas nas intervenções, mas sim no excesso que acaba tornando-se poluição visual. Em relação ao Hugues Desmazières, considera no artigo que ele tem obras interessantes, mas preocupava-se a forma aleatória com que estas se espalhavam pela cidade, destacando a necessidade da existência de uma comissão para avaliar o impacto no ambiente das pinturas, como uma forma de propor arte com mais qualidade.

De acordo com Lefebvre (2006b) todos têm o direito a cidade, não somente uma parcela da população. Enquanto os especialistas criticavam o trabalho de Demazières, as pessoas comuns admiravam a arte de acordo com depoimentos realizados pelo Jornal Estado de Minas, como na fala de Nivaldo Silva Rodrigues, engraxate na avenida Augusto de Lima: “Essa região sempre foi muito monótona, não tinha nenhum perfil. Era escura e parada. Esse Mural mostra que tudo tem que mudar para melhor. A cidade está muito violenta e olhar para uma pintura como esta ajuda as pessoas a esquecer seus problemas. Belo Horizonte ficou mais alegre com este painel” (GOUTHIER, 1991).

A população opina também sobre a polêmica do controle da produção de painéis pela cidade. Alguns defendem como a bancária Célia Rodrigues que os percebe como algo original, que alivia a tensão das pessoas, e que as paredes sujas devem ser apropriadas, mas diz que é importante ter uma distância entre as empenas. Porém diz que “uma comissão pode bloquear a criatividade do artista, tirar a espontaneidade da obra”. (GOUTHIER, 1991)

Já o comerciante Idelci Caetano defendia que a prefeitura deveria exercer um controle sobre os painéis para não ocupar todos os espaços, podendo confundir a percepção da população. O comerciante também defende a arte do francês. A subsíndica do edifício Vanda Maria acreditava que quanto mais painéis, mais bela fica a cidade, e com menos sujeira. Ela era contrária a formação do conselho, “seria uma interferência indevida do poder público sobre a propriedade. (ESTADO DE MINAS). A gari Odete Alves disse que as pinturas enfeitam a cidade e são mais um atrativo para os turistas e visitantes. “para a população de Belo Horizonte este trabalho só acrescenta. É impossível passar por aqui sem parar para admirar tanta coisa bonita” (ESTADO DE MINAS, 1991). Assim como o empresário Paulo Marques ao garantir que está bem melhor que antes. Segundo ele a interferência urbana dá mais vida à cidade. (ESTADO DE MINAS, 1991).

O discípulo de Hugo Desmazières

Em novembro de 1993, o jornal Estado de Minas traz a cena Douglas Gomes Melo, artista e discípulo que prosseguiu com o legado de Hugues Desmazières, pintando painéis gigantes na cidade. Tendo iniciado seu trabalho no início da década de 1990, suas primeiras obras foram executadas no Bairro Floresta, em Belo Horizonte. Na matéria o artista relatou que durante a semana trabalhava em uma atividade administrativa, este relatou o pouco investimento do país em arte. Seu trabalho era feito, praticamente, nos finais de semana e feriados. Para o artista plástico o importante é saber que está popularizando a arte. “As pessoas saem do serviço de cabeça quente e veem uma coisa bonita, isto ajuda a relaxar”. (ESTADO DE MINAS, 1993)

Douglas Melo conheceu o trabalho de Hugues Desmazières em uma revista sobre um trabalho que ele estava realizando em Goiânia, e a marca patrocinadora Tintas

Sherwin Williams foi ponto de contato entre os dois. O primeiro mural realizado pelo artista foi atrás da escola de música da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, na Av. Afonso Pena. O mural tinha 100m² e foi patrocinado pelas Tintas Sherwin Williams. Outros painéis menores foram realizados na região da Lagoinha, com o patrocínio de empresas locais. (MELO, 2020, ENTREVISTA)

Em entrevista datada de 1994, Melo afirmava a influência de Desmazières, indicando que o artista trabalhou com o conceito de ameaça ao verde nas grandes cidades., tendência que ele também optou por seguir.

Figura 52 – Painel Douglas Mello



Fonte: Estado de Minas

O trabalho do artista seguiu não apenas os passos de seu mentor, como também as polêmicas que o cercaram. Uma das estratégias usadas por Melo para instigar a população da cidade acerca de seu trabalho foi a montagem de um andaime suspenso na lateral de um prédio localizado na Avenida Álvares Cabral, entre as ruas Espírito

Santo e Bahia. A ideia era simular uma pintura, fato que incomodou muitas pessoas, fazendo com que o Ministério do Trabalho abordasse o engenheiro responsável pela edificação para investigar as condições de trabalho do “pintor” (ESTADO DE MINAS, 1995). A matéria ainda enfatizava que muitas pessoas eram contrárias aos murais alegando que estes estariam poluindo a cidade, defendiam a criação de comissão e legislação para conter esse tipo de arte. Outras, ainda de acordo com o jornal, consideravam esse tipo de comissão um atentado a livre expressão. “Arte não tem limite”, como afirmou a artista plástica Yara Tupynambá, defensora dos painéis.

Ainda na matéria, o administrador da Regional Centro-Sul, Murilo Valadares, informava que não poderia proibir o trabalho do artista, em consonância com o artigo 14 da Lei 4.895 de 02 de dezembro de 1987 que se referia somente “à proibição de colocação de anúncios, sejam quais forem as finalidades, formas ou composições, ou quando perturbarem as exigências de preservação da visão em perspectiva, depreciarem o panorama ou prejudicarem diretos de terceiros”. o Decreto 8.244 de 24 de março de 1995 que regulamentava as leis sobre a publicidade, proclamava que a pintura poderia ser feita, desde que não apresentasse característica de publicidade e nem prejudicasse a ventilação e insolação de outros prédios. E o nome do patrocinador deveria ser colocado em tamanho reduzido.

Melo fez diversos trabalhos na cidade, dentre eles destacam-se as empenas de 400m² do Hotel Serrana, localizado na rua dos Goitacazes, nº 450, que podem ser observadas da rua nas proximidades do Shopping Cidade. Neste trabalho a temática foi encomendada pelo dono do Hotel, a proposta era reproduzir paisagens de Ouro Preto e Diamantina (MELO, 2020, ENTREVISTA).

Figura 53 - Painéis do Hotel Serrana



Fonte: Foto da autora

Figura 54 - Fachada Frontal do Hotel Serrana



Fonte: Foto da autora

Um último registro encontrado data de 21/08/1997, também no jornal Estado de Minas, intitulado “Projeto “Decora BH ano 100” prevê a pintura de 36 painéis nos próximos três anos.” Na matéria é relatado o projeto “Decora BH ano 100” no ano em que a cidade comemorava o seu centenário, que seria desenvolvido pelo artista Douglas Melo. A proposta era mudar Belo Horizonte com a pintura de 36 fachadas da cidade em um período de três anos. Após essa etapa, Douglas pretendia redecorar cerca de 15 viadutos e outras 15 passarelas. O seu trabalho teria o apoio da iniciativa privada, como por exemplo doação de tintas (Coral), andaime cedido por empresas do ramo, e outras empresas que participariam do projeto, em troca de suas marcas nas pinturas das empenas.

De acordo com Melo (2020, ENTREVISTA), o projeto Decora BH ano 100 não saiu do papel, o artista não conseguiu o investimento necessário para realizar a proposta. Apenas um mural do projeto foi realizado, “Invasão alienígena” localizado na rua Caetés, entre as ruas Rio de Janeiro e São Paulo, com o patrocínio das tintas Coral, Andar Andaimos e a Escola de Informática SOS Computadores.

Figura 55 - Edifício Baalbeck – Invasão Alienígena



Fonte: Foto autora

De acordo com Flores (2019) a inspiração para o surgimento do projeto CURA – Circuito Urbano de Arte acontece a partir dos painéis gigantes do francês Hugues Desmazières, que é pioneiro nesse tipo de arte urbana em Belo Horizonte. A sua arte provocou polêmicas, divergências estéticas, mas, principalmente, despertou o interesse das pessoas pela arte urbana. O seu discípulo Douglas Melo seguiu o mesmo caminho. Ambos realizaram o seu trabalho com patrocínio de marcas que assinavam os painéis. Mas sem o apoio de políticas públicas. Desta forma observa-se uma sobreposição de camadas relativas à cidade como troca e ao mesmo tempo como uso. Os transeuntes observam a mudança da paisagem em seu cotidiano, movimentando o corpo para observar os enormes murais, mas nessa investida do olhar, eles se deparam com as marcas que assinam e de forma indireta, se vendem.

Passaram quase duas décadas e os painéis gigantes retomam a cena mineira por meio de um festival de arte urbana, que retoma o caminho que já havia sido aberto anteriormente, mas com apoio do poder público por meio de edital.

4.5.2 CURA – Circuito Urbano de Arte de Belo Horizonte¹⁰

Belo Horizonte vivencia a partir de 2009 uma nova etapa com a retomada do Carnaval de rua e a ocupação do espaço público. Os idealizadores do “CURA” participaram do movimento “Praia da Estação” em 2010, que foi um marco no processo de retomada da cidade. Ocupar a cidade com política, arte e cultura foi o marco da retomada do espaço público na Cidade. De acordo com Flores (2019), o CURA propõe ocupar a cidade com cultura e arte, em um movimento também político. Em 2015, a produtora cultural Juliana Flores, baseada no desejo dos artistas Priscila Amoni e Thiago Mazza, de pintar grandes prédios, propôs a possibilidade pintar mais de um prédio. Idealizou então um festival de arte urbana na cidade. Para tal empreendimento, a produtora uniu-se com Janaína Marcuz, também produtora, e Priscila Amoni e assim surge o CURA – Circuito Urbano de Arte (FLORES, 2019, ENTREVISTA).

A história, a real história do “CURA”, é até uma história muito singela, vamos dizer assim. O “CURA” surgiu do desejo de dois artistas, de pintarem um prédio em Belo Horizonte. É basicamente isso. É um sonho. A Priscila Amoni tinha um sonho de pintar um prédio, o Thiago Mazza tinha um sonho de pintar um prédio. Eu sou agente do Thiago

¹⁰ Site do projeto: <https://cura.art>.

Mazza há 6 anos. Venho da literatura, sou produtora cultural, já tinha realizado várias feiras de livro e eventos na área da literatura, e pensei que era muito simples fazer um festival de pintura ou pintar um prédio. Aí eu falei com o Thiago “Thiago, em vez da gente viabilizar a pintura de um prédio, por que a gente não aproveita e cria um festival de pintura de prédio?”, ele “Ah, super legal...” (FLORES, 2019, ENTREVISTA).

Com a proposta de pintar grandes painéis, o centro da cidade foi escolhido como o local ideal para receber o festival por causa da sua arquitetura. Com edifícios construídos nos anos de 1940, quando a legislação permitia construções que aproveitassem o máximo do terreno, desde que no lado da divisa fosse construída uma fachada cega. E foram essas laterais que tornaram grandes telas para o projeto. Conforme visto anteriormente, nos anos de 1990 o francês Hugues Desmazières foi o pioneiro nesse tipo de pintura na cidade, seguido de Douglas Melo que foi o seu discípulo na arte de pintar grandes empenas. Mas, para a nova geração de artistas, a proposta era um desafio que restaurava imagens deste período na memória.

Escolher os edifícios para tornarem telas, fez com que a equipe do festival olhasse para a cidade. Em busca dos melhores locais, de acordo com Flores (2019), as organizadoras chegaram à rua Sapucaí, no bairro Floresta. A geografia montanhosa da cidade permite que em vários locais possa-se ter uma visão da capital, surgindo vários mirantes. Porém a rua Sapucaí oferece uma visão privilegiada da área central da cidade, mais especificamente do hipercentro. Várias edificações são selecionadas deste ponto de vista, e assim a rua Sapucaí é eleita o primeiro mirante de arte urbana do mundo.

A gente queria criar esse ambiente de fruição artística. Então eu acho que essa primeira ressignificação, o primeiro olhar do “CURA” sobre a cidade, é pensar um mirante lindo, do Centro da cidade, que a Sapucaí já é um Mirante lindo para o Centro, só que transformar esse mirante, também, num mirante de arte urbana. (FLORES, 2019, ENTREVISTA).

A rua Sapucaí durante anos foi um local de passagem, considerada por muitos como perigoso, principalmente pelo pouco movimento que a região tinha. Sua transformação começa com os bares que vieram ocupando o espaço e ressignificando o local. A escolha da rua como um mirante do hipercentro possibilitou um novo sentido ao local, para além dos bares. Resignificar as empenas também foi um processo de transformação da arquitetura e do espaço urbano.

O festival foi realizado no hipercentro da cidade, local marginalizado, abandonado e estigmatizado. A intenção era justamente resgatar a autoestima dessas áreas transformando-as em espaços de fruição artísticas e contemplação permitindo novos olhares para os espaços em questão.

Figura 56 - Vista panorâmica a rua Sapucaí antes do Festival



Fonte: www.soubh.com.br/

Para viabilizar o primeiro festival o projeto foi inscrito na Lei Municipal de Incentivo à Cultura, o desafio foi fazer orçamentos de algo que não existia uma referência de custo. O projeto foi aprovado com a proposta de pintar quatro edifícios e fazer um evento na rua Sapucaí. A falta de experiência no levantamento de custo de um projeto deste porte, fez com a verba não fosse suficiente. Assim como Hugues Desmazières, que contava o apoio da iniciativa privada e das marcas, o festival buscou o apoio da iniciativa privada de forma direta, além do patrocinador pela Lei foi essencial para tornar o sonho do projeto realidade.

Para realizar as pinturas na região central da cidade, fez-se necessária a autorização da Diretoria de Patrimônio pelo fato de que o centro é uma área tombada, e sua paisagem não pode ser alterada sem análise prévia. A Diretoria do Patrimônio queria aprovar os layouts antes de liberar a autorização. O assunto causou controvérsia e o posicionamento do CURA foi negativo diante da tentativa de controle. O impasse foi resolvido com uma proposta foi de apresentar o portfólio do artista antes da execução. Flores (2019) explica que o “CURA” defende a liberdade artística, não existe veto de temas, nem é determinado o que o artista deve fazer. Somente temas relacionados

com propaganda política partidária não são aceitos, nem ofensas a religiões, gêneros, classe ou etnia, essas foram as regras estipuladas e também apresentadas à Diretoria do Patrimônio.

Porque a rua é isso, né. Então, a gente não pode criar um festival onde a gente vai criar mil restrições para os artistas que tá pintando na rua. Não não condiz com a história do grafite e da arte urbana. (FLORES, 2019, ENTREVISTA).

De 2017 a 2020, o “CURA” realizou cinco festivais, sendo os três primeiros no mirante da rua Sapucaí, e o terceiro se expandiu para o bairro Lagoinha, região periférica e abandonada da cidade, e o quinto acontece em 2020, durante o período de pandemia, com o evento online.

Primeira Edição – agosto de 2017

Na primeira edição realizada em agosto de 2017, foram pintados um mural e quatro empenas nos edifícios: Rios Tapajós, Satélite, Hotel Rio Jordão e o Trianon. Além de uma programação que visa a reflexão com propostas de debates, oficinas com diversos temas aberto ao público.

Toda a programação de debates e aulas é gratuita e discutimos e aprendemos sobre diversos temas como a história do graffiti em BH, a história dos graffiti writers no mundo, como surgiu o muralismo, a presença das mulheres na cena de streetart, a invisibilidade de artistas negros, o patrimônio material e imaterial da cidade e o mercado da arte contemporânea urbana. (CURA, 2020).

No muro da Estação Central do Metrô foi pintado pela Crew Minas de Minas, formadas pelas artistas Viber, Krol, Musa e Nica. O grupo formado por quatro grafiteiras que propõem incentivar a mulher a ocupar o seu lugar na arte urbana, um dos pilares defendidos pelas criadoras do festival. (CURA, 2019)

Figura 57 – Mural da primeira edição do Festival CURA



Fonte: Foto da autora

Sendo assim, no primeiro festival a Crew Minas de Minas fez uma homenagem a cantora e compositora Elza Soares, um ícone da música popular brasileira e uma referência na luta feminista e do movimento negro (CURA, 2019). A empena do Edifício Trianon, na rua da Bahia, 905, tem como tema o Carnaval de rua da cidade e foi pintado pela espanhola Marina Capdevilla (CURA, 2019).

Figura 58 – Edifício Trianon



Fonte: Foto da autora

O painel *Las Carinhosas* de 800m² resgata o início de uma nova fase do processo de ocupação da cidade e faz uma homenagem ao Bloco Praia da Estação. Um dos blocos pioneiros do carnaval de rua de Belo Horizonte. Mariana Capdevilla, espanhola, ilustradora e artista internacional com trabalhos em várias cidades (CURA, 2019).

Os artistas cearenses Tereza Dequinta e Robézio Marqs que formam a *Acidum Project* e realizam a pintura *Curandeiras* em 850 m² do edifício Rio Tapajós, na rua da Bahia, 325. (CURA, 2019)

Figura 59 – Edifício Rio Tapajós



Fonte: Foto da autora - novembro de 2018

Com uma estética surrealista o painel Curandeiras apresenta dois rostos que se comunicam por meio do olhar, da fala e do pensamento. O Edifício Satélite, na rua da Bahia, 478, que nos anos de 1990 teve a sua empena de 450m² pintada por Hugues Desmazières, foi novamente pintado por Thiago Mazza.

Figura 60 – Edifício Satélite



Fonte: Foto da autora – maio de 2020

De acordo com Flores (2019), Mazza decidiu fazer uma arte que as pessoas que transitam pelo Centro curtissem, que mexesse com elas. O layout do “O galo e raposa” era para um festival na Rússia, cujo tema era fábula, porém Thiago Mazza decidiu pintá-lo na capital, trazendo para a cena urbana as mascotes de dois dos principais times de futebol da capital mineira, o Atlético (galo) e Cruzeiro (raposa) assunto que faz parte do cotidiano dos belorizontinos.

A empena de 850m² do Hotel Rio Jordão na rua Rio de Janeiro foi pintada pela artista Priscila Amoni, uma das idealizadoras do Festival (CURA, 2019).

Figura 61 - Empena Hotel Rio Jordão



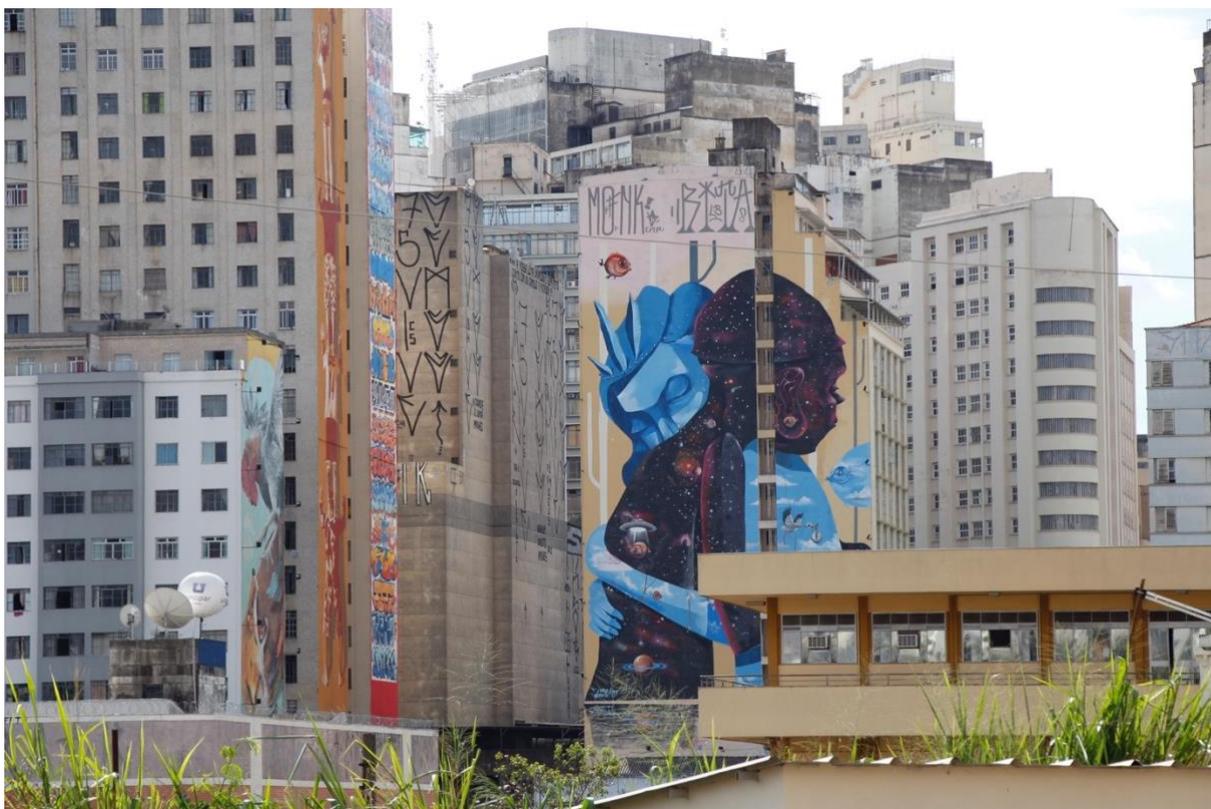
Fonte: Foto autora

O edifício recebe a pintura *Dralamaale* a representação de uma mulher afro-brasileira que traz em suas mãos plantas de proteção (CURA, 2019).

Segunda Edição – agosto de 2017

Na segunda edição o Festival propõe uma homenagem à Belo Horizonte, no seu aniversário de 120 anos. Durante essa edição foram pintadas duas empenas. Uma no Edifício Príncipe de Gales, na rua Tupinambás, 179. Nesta empena o artista Davi Melo Santos, pintou um mural de 1000m², a pintura representa um abraço entre o dia e a noite (CURA, 2019).

Figura 62 - Edifício Príncipe de Gales



Fonte: Foto da autora – novembro de 2018

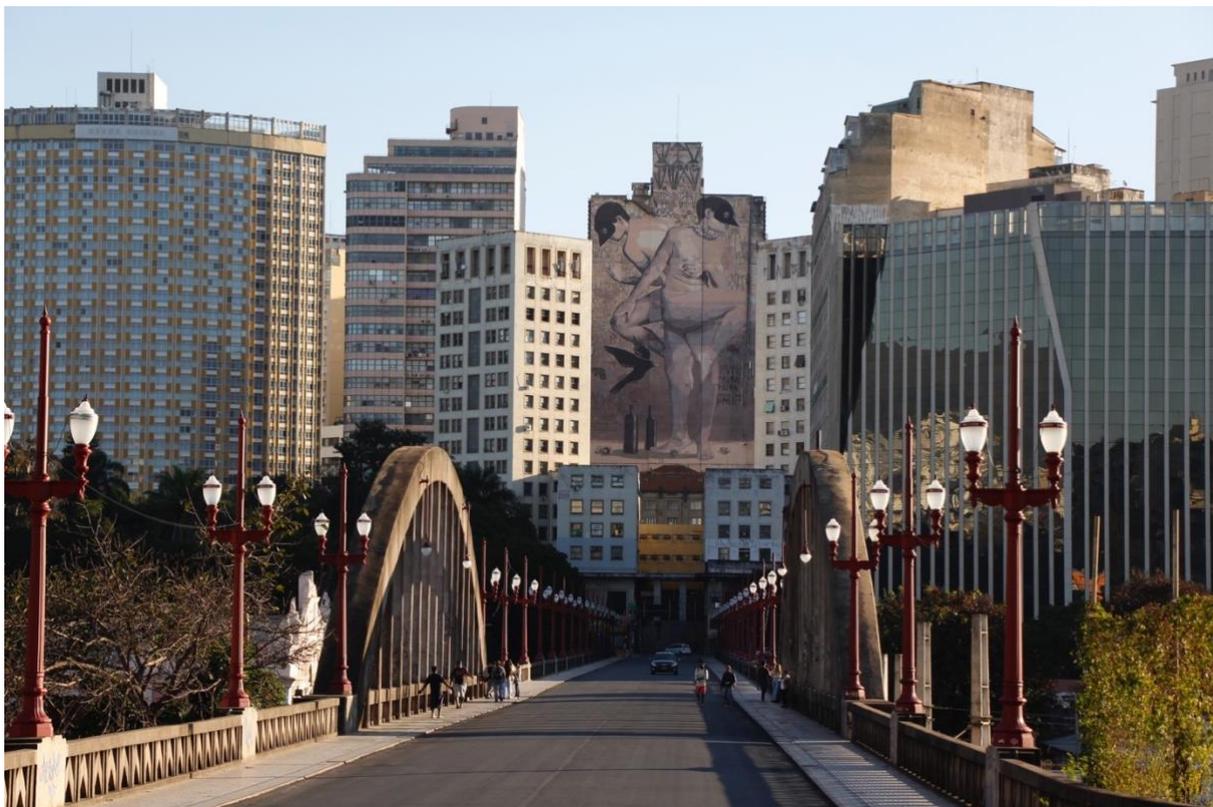
O tema do mural surgiu quando o artista estava na Itália e observava os maus tratos impostos aos imigrantes, além da percepção do racismo com algo mundial. A partir desse cenário DMS, Santos (2019) passa a refletir sobre o universo interior, sobre a igualdade dos seres humanos.

E eu fiquei naquela fritação e inventei a ideia do universo interior, que são pessoas que não têm cor de pele. Ela não tem involucro, ela é aquilo que ela viveu ou vive. Ela é a sensação, os sonhos, as angústias, as frustrações, ela é aquilo. E aí a gente vê o que a pessoa é realmente, não o que aparenta ser. (SANTOS, 2019, ENTREVISTA).

A proposta do Dia e da Noite, surgiu como reflexão desse cenário. O branco abraçando o negro, a Europa abraçando a África. A arte trazendo questões do cotidiano para um prédio de 20 andares.

O segundo painel que homenageia os 120 anos de Belo Horizonte ocupou o espaço de 1750m² da empena cega da Garagem São José na rua Tupis, número 70 (CURA, 2019).

Figura 63 - Edifício Garagem São José



Fonte: Foto da autora – maio de 2020

O mural *Ajo y Vino* realizado pela artista argentina Milu Correch representa o movimento, duas mulheres nuas, mascaradas dançando. O painel preserva a pichação como elemento estético compondo a cena (CURA, 2019).

Figura 64 - Visão do Painel da Av. Assis Chateaubriand



Fonte: Foto da autora – maio 2020

Esta empena tem uma localização que pode ser vista também por quem desce a Av. Assis Chateaubriand no sentido centro.

Terceira Edição – novembro de 2018

A terceira Edição acontece durante o mês de novembro de 2018, e quatro novos painéis são pintados: edifício Amazonas Palace Hotel, edifício Chiquito Lopes, duas empenas do edifício Satélite. Além de debates, oficinas e exposições. (CURA, 2019).

Figura 65 - Rua Sapucaí durante a 3ª edição do CURA



Fonte: Foto da autora – 2018

Durante o festival a rua Sapucaí foi ocupada por diversos indivíduos que puderam acompanhar a pintura das empenas e participar de oficinas, debates. Além da participação de grafiteiros da cidade, fato que ampliou a discussão entre a arte urbana e concepção de arte clássica (CURA, 2019).

O edifício do Amazonas Palace Hotel, na Av. Amazonas, 120 recebeu em sua empena lateral de 1060m² o painel “O que fica”, da artista argentina Hyuro (CURA, 2019).

Figura 66 - Empena do Edifício do Amazonas Palace Hotel



Fonte: Foto da autora - maio de 2020

De forma crítica a artista Hyro apresenta uma reflexão sobre a liberdade como direito de cada indivíduo e o lugar da mulher na sociedade patriarcal e no sistema capitalista. Nesse painel a artista manifesta a proposta de discussão sobre a violência e a solidão das mulheres vítimas da criminalização do aborto na América Latina (CURA, 2019).

A empena do edifício Chiquito Lopes, na rua São Paulo, 351 recebeu o mural “Híbrida Astral – Guardiã Brasileira” da artista mineira de Belo Horizonte, Criola. A artista traz nos 1365m² a proposta de honrar as mulheres, o universo feminino e a sua relação com os antepassados. E o painel resgata essa relação sagrada da mulher com os povos originários do Brasil e seus descendentes como guardiões espirituais do país. (CURA, 2019).

Figura 67 - Empena cega do edifício Chiquito Lopes



Fonte: foto da autora – maio de 2020

Flores (2019) relata uma situação peculiar que aconteceu em relação ao Edifício Chiquito Lopes, onde um morador entrou na justiça por não gostar da pintura, porém o restante dos moradores apoiou a artista. A entrevistada diz a escolha do prédio se deu pelo fato de poder ser visto do chão e de outros pontos da cidade, além da rua Sapucaí.

O edifício Satélite, na rua da Bahia, 478 recebeu em sua primeira empena de 570m² um a pintura de Jequerê, típica escada humana para o pichador atingir o ponto mais alto de um prédio. Comum, artista plástico de Belo Horizonte utilizou a técnica de stencil para representar esta técnica.

A empena de letras, a segunda empena, reúne diferentes estilos, técnicas utilizadas pelo grafite em Belo Horizonte. A empena foi concebida pelos artistas Surto e Nica que fizeram a curadoria dos artistas para ilustrar as caligrafias. São 540m² divididos para 21 artistas convidados para colocar a sua TAG. São eles: Bess, Carimbo, Diva, Dninja, Error, Fhero, Figo, Goma, Hisne, Kid, Mts, Musa, Naice, Nica, Okay, Pimenta, Sake, Sink, Surto, Tina e Tita (CURA, 2019).

Figura 68 - Empenas do Edifício Satélite



Fonte: Foto autora – maio de 2020

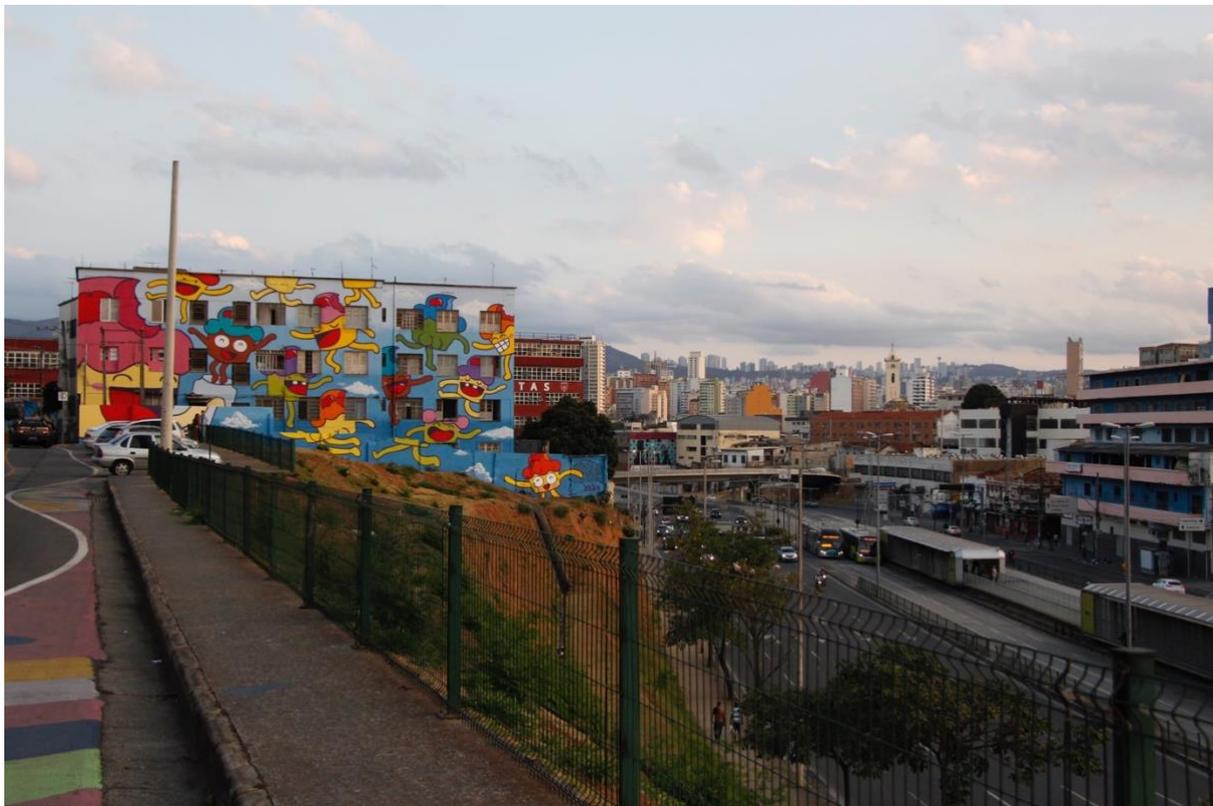
Quarta Edição – Setembro de 2019

No mês de setembro de 2019, o festival CURA realizou a 4ª edição no Bairro Lagoinha. O festival teve como mote a requalificação do bairro Lagoinha, região estigmatizada e marginalizada. O convite foi realizado por Filipe Thales, coordenador do projeto Viva Lagoinha e Daniel Queiroga, responsável pelo projeto Casas da Lagoinha. Nessa edição o CURA realizou 11 painéis em muros, estabelecimentos e prédios da região. (CURA, 2019)

O CURA realizou, juntamente com os moradores um festival com arte, cultura e a inauguração de um novo mirante de artes, que possibilita ver de forma diferente o bairro Lagoinha. O mirante localiza-se na rua Diamantina, entre a rua Rio Novo e a rua Formiga. Esse espaço permite um olhar para a Av. Presidente Antônio Carlos,

para a Pedreira Prado Lopes, o complexo de viadutos e parte do centro da cidade (CURA, 2019).

Figura 69 - Mirante de artes da Lagoinha



Fonte: Foto autora – setembro de 2019

Figura 70 - Galeria Fluxo



Fonte: Foto da autora – setembro 2019

Figura 71 - Ocupação da Rua Diamantina



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

A região foi ocupada com Shows, oficinas, rodas de bate papo, galeria de exposição de obras de mais de quarenta artistas. Exposição dos 10 anos do Bolinho, personagem ícone da cena do grafite da capital, criado pela artista plástica Raquel Bolinho. E da maquete Favela e Pedrim do artista Diego de Paiva (CURA, 2019).

Figura 72 - Prédio Rio Novo



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

Figura 73 – Empena prédio Rio Novo



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

Figura 74 – Empena prédio Rio Novo



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

O prédio Rio Novo localizado na rua Diamantina, 645 recebeu intervenção da artista Bolinho e do artista Zé D. Nilson, morador da Lagoinha (CURA, 2019).

A pintura faz homenagem a personagem Bolinho que colore e diverte os muros, viaduto e ruas de Belo Horizonte em seu aniversário de 10 anos. E na empena voltada para a av. Antônio Carlos D. Nilson resgata a vida, “Vida Lagoinha” que representa uma das regiões mais antigas da cidade (CURA, 2019).

Figura 75 – Painel da Crew Rupestre



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

A proposta do painel realizado pela Crew Rupestre reflete um pensamento crítico sobre o meio ambiente, no muro colaram-se objetos encontrados na rua, no lixo. De acordo com Amaral (2019) outros projetos têm abrangido a região, como por exemplo o projeto Gentileza.

Figura 76 - Prédio do Senai



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

O prédio do Senai, também foi contemplado pelo festival, e foi pintado pelo artista argentino Elian Chali (CURA, 2019).

Figura 77 - Restaurante Luiz Atleticano



Fonte: www.instagram.com

O restaurante Luiz Atleticano, localizado na rua Itapecerica também recebeu arte em sua fachada pelas mãos do artista Gabriel Dias (CURA, 2019).

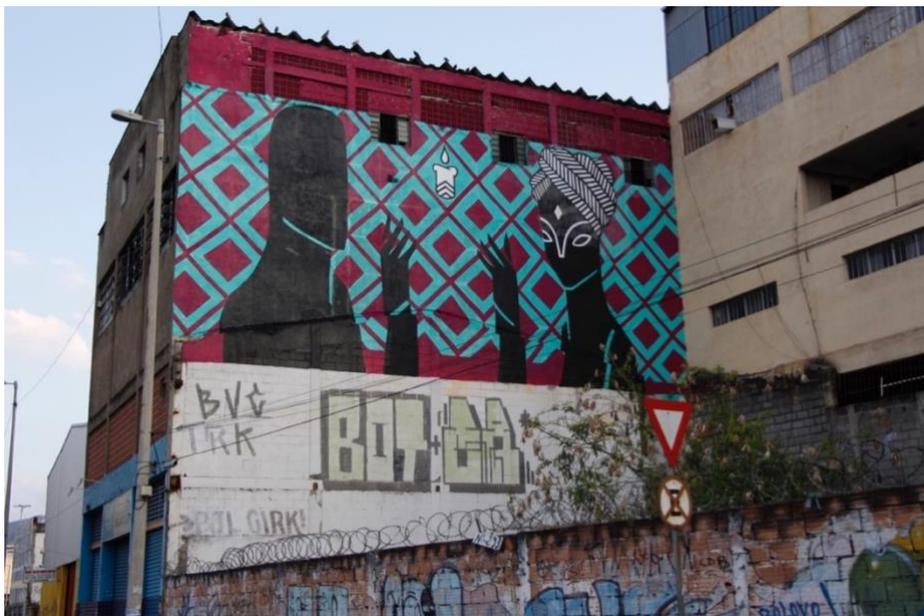
Figura 78 - Armazém número 08



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

O restaurante Armazém 08 localizando rua Francisco Soucasseaux, foi pintado por Nila do Cerrado, nascida no bairro Lagoinha. (CURA, 2019).

Figura 79 - Empena na Av. Presidente Antônio Carlos, 681, pintada por Luna Bastos



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

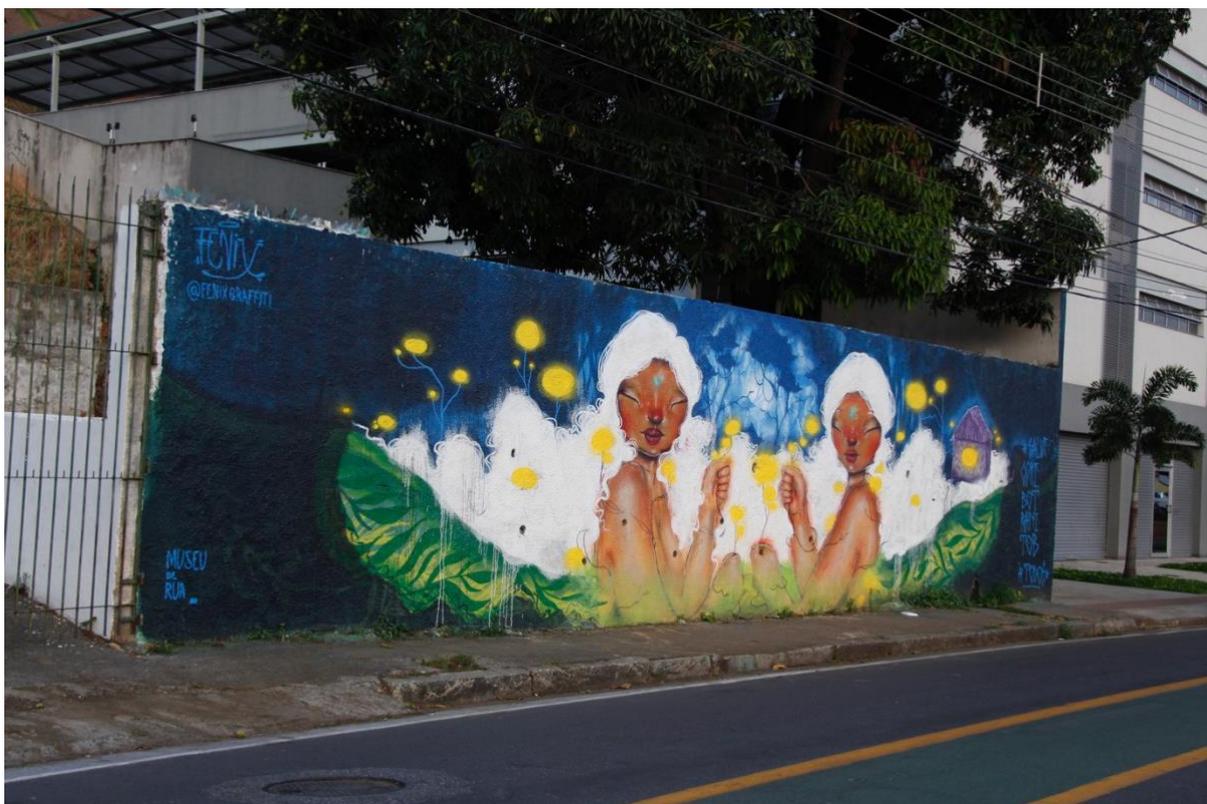
Figura 80 – Muro pintado



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

Muros pintados na rua Diamantina, próximo ao número 720 – Mirante Lagoinha. Realizado por Saulo Pico e contou a com a participação dos alunos da Escola Estadual Silviano Brandão. (CURA, 2019).

Figura 81 - Muro pintado na rua Diamantina, 645, uma parceria com o Museu de Rua



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

Figura 82 - A Casa Manuel Felipe na rua Serro, 190, foi pintada pela artista Priscila Amoni



Fonte: Foto da autora – setembro de 2019

Quinta Edição – 22 de setembro a 4 de outubro de 2020

A quinta edição do festival de arte urbana para o ano de 2020 estava programada, e a decisão foi manter o evento, mesmo em um momento atípico para a humanidade, a pandemia do coronavírus¹¹. A festividade promovida pelo CURA que normalmente ocupa ruas com eventos, shows, debates, galerias, espaços abertos transfere-se para o universo online neste cenário. O evento adotou o formato virtual, e recebeu o nome de “CURA na Janela”, e a programação poderia ser acompanhada pela internet, nas redes sociais: bate-papo e aulões aconteceram em lives, galerias de arte também se tornam virtuais.

Nesta edição o festival realizou um edital para dar oportunidade para artistas de todo o Brasil pintarem uma empena na cidade. Assim, na edição de 2020, Belo Horizonte recebeu quatro novas pinturas, são elas: Edifício Cartaxo, Edifício Levy, Edifício Almeida, e o Edifício Itamaraty. Apesar de não poder estar no mirante da rua Sapucaí para acompanhar a pintura das empenas, os moradores da cidade podem navegar nas redes sociais e acompanhar por lá por meio de conteúdos que mostram a evolução das pinturas. O encontro que a rua proporciona foi substituído pelo encontro virtual, a era visual elaborada de Regis Debray (1992) chega ao universo da arte urbana.

¹¹ “A COVID-19 é uma doença causada pelo coronavírus, denominado SARS-CoV-2, que apresenta um espectro clínico variando de infecções assintomáticas a quadros graves. Surgiu na cidade Wuhan na China.” (MINISTÉRIO DA SAUDE, 2020).

Figura 83 – Edifício Cartaxo



Fonte: Instagram CURA.art

O edifício Cartaxo, na rua Caetés, 530 recebe em sua empena a pintura da Lídia Viber, nascida na periferia de Belo Horizonte representa a mulher no grafite e no muralismo contemporâneo (CURA.ART, 2020).

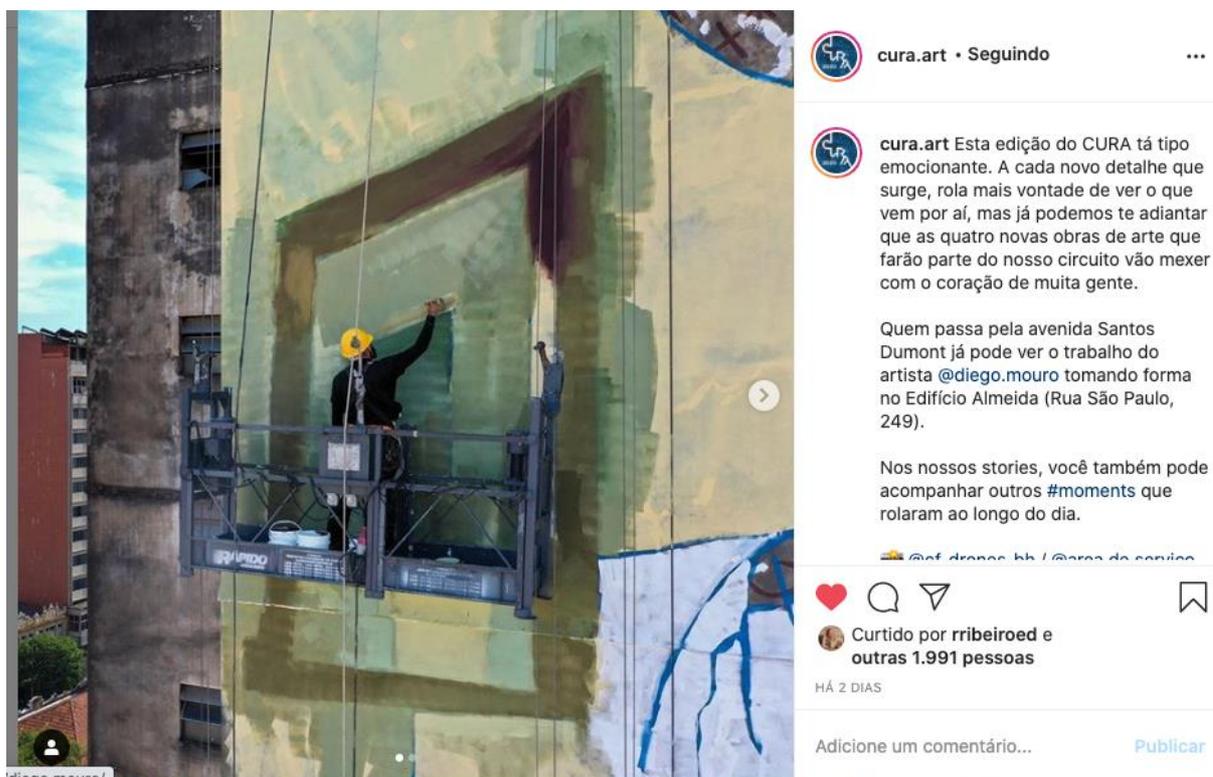
Figura 84 – Edifício Levy



Fonte: Instagram CURA.art

O Edifício Levy, localizado na Av. Amazonas recebe em seus 1.005,9m² a pintura de Daiara Hori, nome tradicional Duhigô, pertence ao clã Uremiri Hãusiro Parameri do povo Yepá Mahsã. A primeira mulher indígena a pintar uma empena (CURA.art, 2020).

Figura 85 – Post da pintura do Edifício Almeida



Fonte: Instagram CURA.art

O edifício Almeida localizado na rua São Paulo, foi o espaço para qual o evento fez uma convocatória, convidando artistas de todo o país para pintar a empena. O escolhido foi Diego Moura, de São Paulo.

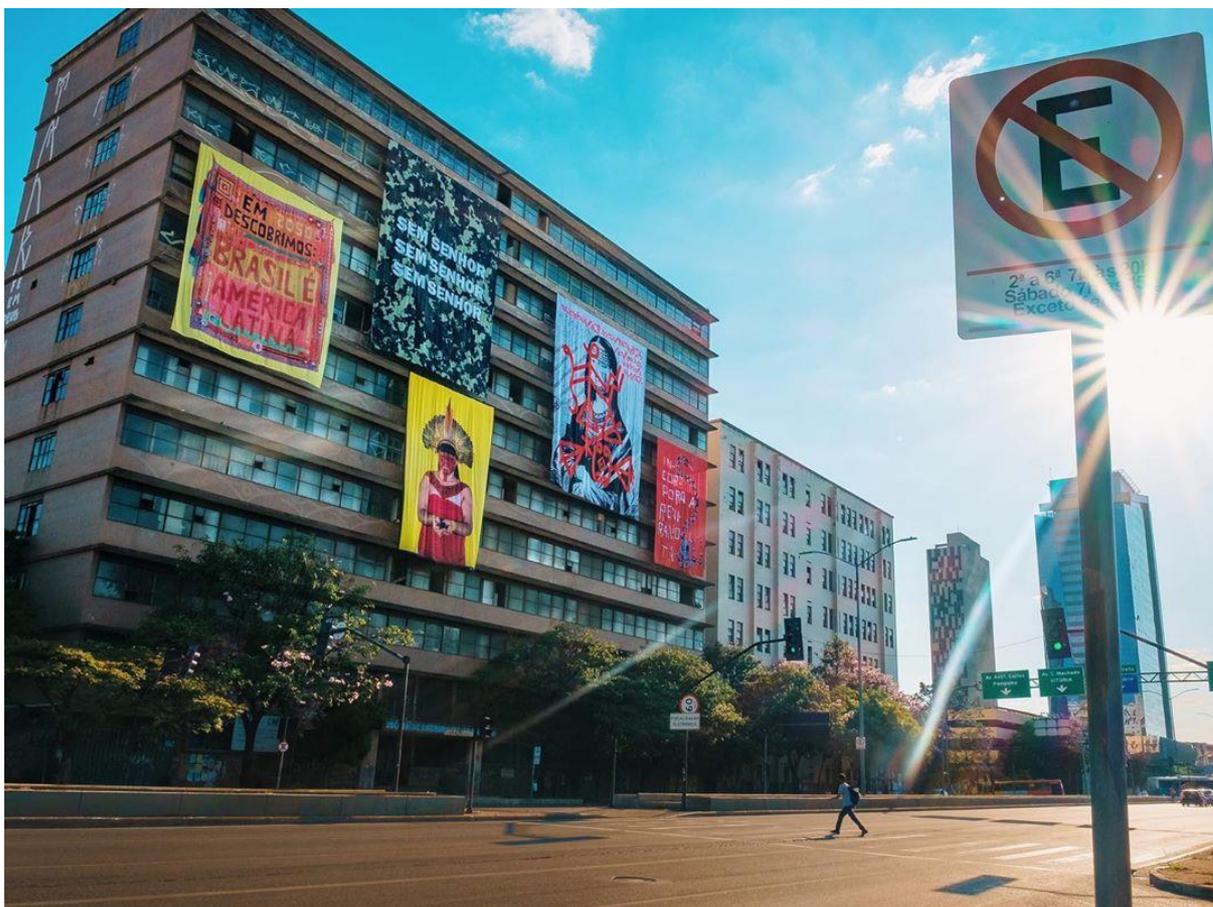
Figura 86 – Edifício Itamaraty



Fonte: Instagram CURA.art

A maior empena do Circuito Urbano de Arte fica na rua Tupis, 38. O edifício Itamaraty, construído nos anos de 1960, recebe a pintura de Robinho Santana, paulista. (CURA.ART, 2020).

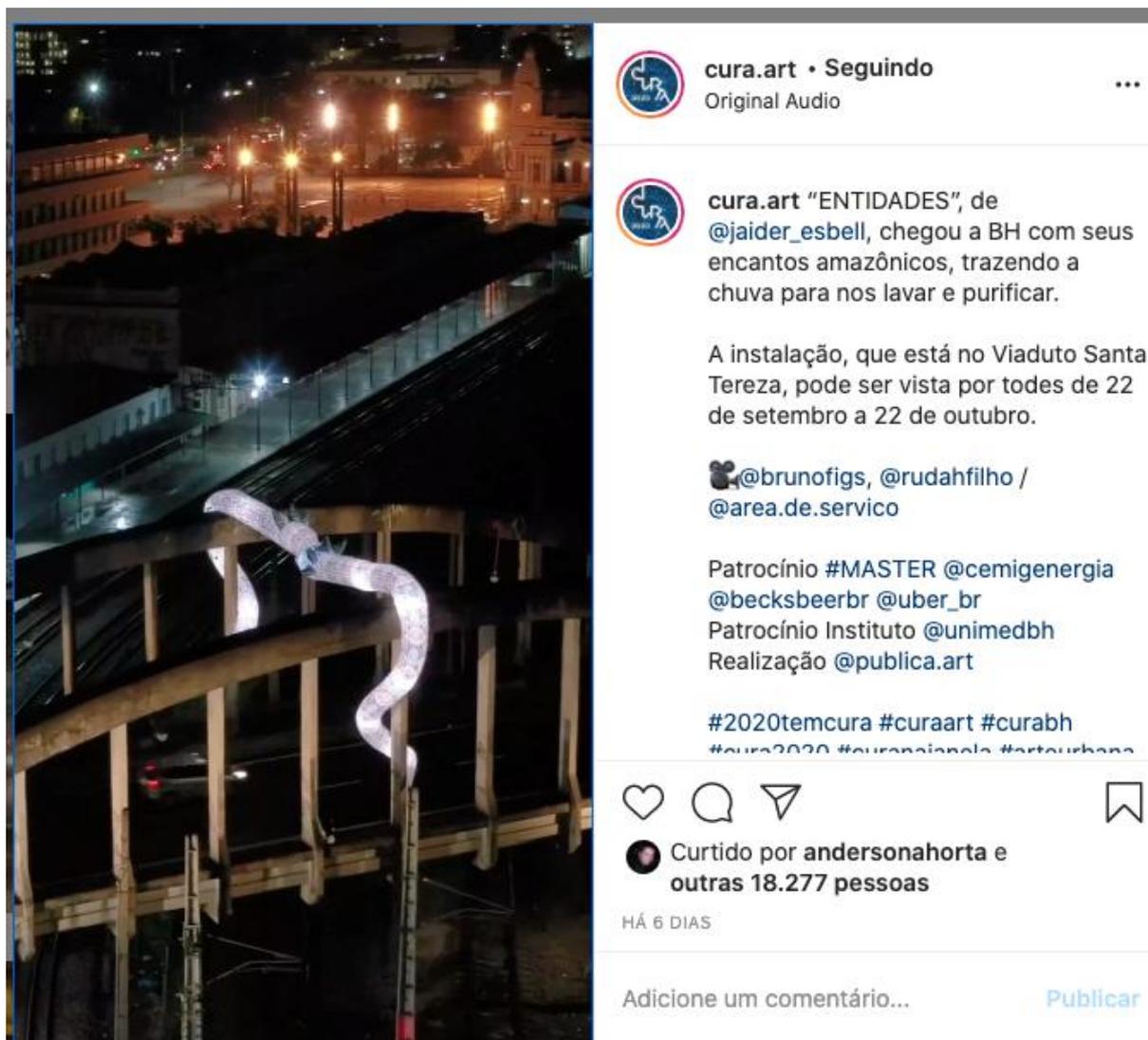
Figura 87 – Edifício Álvaro da Silveira



Fonte: Instagram CURA art

Além das pinturas, a cidade recebeu instalações artísticas “Bandeiras na Janela” que ocupam a fachada do Edifício Álvaro da Silveira, construído nos anos de 1960 e que abrigou até os anos de 2010 a Faculdade de Engenharia da UFMG. (CURA.art, 2020).

Figura 88 – Viaduto de Santa Tereza

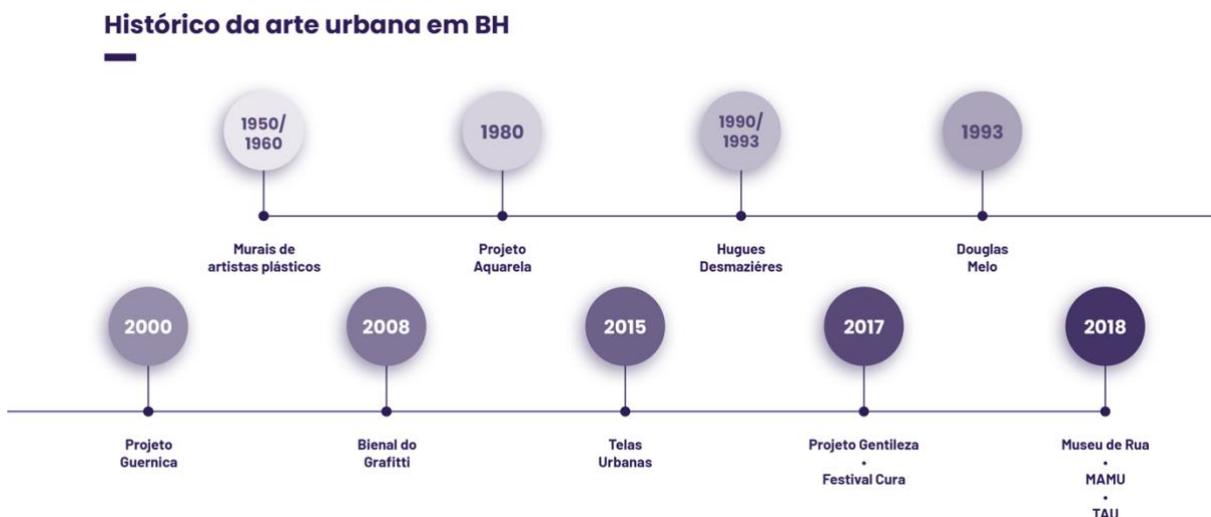


Fonte: Instagram CURA.art

Os arcos do Viaduto Santa Tereza recebem a escultura inflável do artista Jaider Esbell – “Entidade”. A escultura refere-se às lendas e a cultura da Floresta Amazônica. (CURA.ART, 2020).

A arte urbana em Belo Horizonte se destaca com os painéis gigantes do CURA, mas vários projetos já aconteceram e continuam acontecendo na capital mineira, fomentando a imagem e o imaginário dos moradores da cidade. O infográfico indica o ano que projetos e ações ligadas a arte urbana tem início na cidade de Belo Horizonte.

Quadro 3 - Infográfico dos projetos a partir dos anos de 1950



Fonte: Elaborado pela autora - baseado no levantamento do acervo do Estado de Minas e entrevistas.

Além dos projetos e iniciativas de arte urbana já citados anteriormente nos anos 2000 surge o projeto Guernica, que foi uma iniciativa da prefeitura de Belo Horizonte em parceria com o centro cultura da UFMG e a FUNDEP. A iniciativa alinhava pesquisa e uma proposta de políticas públicas para a pichação e o grafite na cidade, abrindo para a reflexão sobre questões relativas ao patrimônio, urbanismo e da história. Os jovens foram convidados para participar de oficinas, debates, várias alternativas que possibilitassem aos jovens a frequentar outros espaços da cidade (LODI et al, 2004).

Em 2008 o artista plástico Rui Santana (1960/2008) organiza em Belo Horizonte a “1º Bienal Internacional de Graffiti”. O evento reuniu artistas de diversos países em uma programação que abrangia exposições, intervenções urbanas, debates e workshops. A proposta da bienal proporcionou compartilhamento de ideias estéticas, ideologias e éticas com a sociedade. “Assim, o evento se pautou pelo reconhecimento do grafite como um fenômeno artístico mundial de crescente relevância, seja nos circuitos artísticos ou no cotidiano urbano” (ECUM, 2008).

Em 2015 a secretária de cultura da Prefeitura de Belo Horizonte lança o projeto Telas Urbanas. Com o objetivo de fomentar e valorizar as artes visuais o projeto reuniu 83 artistas em duas edições: a primeira fase em novembro de 2015 e a segunda fase em março e abril de 2016. Sendo que 15 artistas foram convidados pela Associação dos Amigos do Museu da Pampulha e 63 foram selecionados via edital. A comissão de

seleção era formada pelo curador Comum, Bernardo Biagioni, diretor da galeria Quartoando, a MC e articuladora Poly Honorato e o artista Renê Nascimento. (FONSECA, 2016). A proposta é requalificar e transformar áreas urbanas da regional norte da cidade.

Em 2017, a Prefeitura de Belo Horizonte, contrapondo o projeto “Cidade Limpa” da prefeitura de São Paulo, lança o projeto “Profeta Gentileza” se propõe a dar continuidade ao projeto “Telas Urbanas”, de 2015. A proposta prevê intervenções de arte urbana em todas as regiões de Belo Horizonte em diversos equipamentos públicos, além de ruas, viadutos, muros, escolas, praças, prédios entre outros. (PBH, 2018)

2018 foi marcado por uma cena da arte urbana movimentada, além da 3^o edição do Cura, surge o Museu de Rua, o MAMU, e o TAU. De acordo com Bechelane (2019) o Museu de Rua foi concebido com um propósito de ocupar e revitalizar espaços públicos com arte, cultura e esporte. E nesse contexto o grafite é a principal intervenção do movimento que já atuou em vários bairros da cidade. “As ruas são verdadeiros museus, galerias urbanas ao céu aberto de fácil acesso para todos”, assim que Neves (2019) define o que motivou a criação do Museu de Rua. A primeira intervenção do Museu de Rua aconteceu na rua Américo Scott no bairro Serra, depois vários outros eventos já aconteceram na cidade, o muro da Escola Guimarães Rosa no bairro Pindorama e os 360m² do muro da esplanada do Mineirão também já receberam o evento.

O projeto Morro Arte Mural - MAMU foi idealizado pela Produtora Pública, constituído por Janaína Macruz e Juliana Flores, que também são idealizadoras do CURA. A proposta era realizar um mural em uma comunidade da cidade de Belo Horizonte, e proporcionar o diálogo entre artistas locais e de outros estados. A comunidade escolhida foi o Alto Vera Cruz que recebeu artistas de São Paulo e Curitiba que junto com os artistas da comunidade realizaram um macromural que poderia ser visto da Avenida dos Andradas. O primeiro de Belo Horizonte, e o quarto da América Latina. (CRUZ, 2018).

No mesmo ano, acontece a primeira edição do TAU – Território de Arte Urbana, idealizado por Gisele Milagres e Maria Carolina, com recursos da Lei Municipal de

Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. O projeto é realizar um evento no bairro Santa Tereza e Horto com espaço para intervenção, oficinas, exposições, mesas de conversa e passeios de bicicleta pelos bairros. A primeira edição aconteceu em 2018 e a segunda em 2019. (TAU, 2019).

Essas intervenções apontam os novos caminhos que a apropriação do espaço urbano vem tendo em Belo Horizonte. A cidade se transforma não somente pela iniciativa do poder público, mas também a partir de projetos dos cidadãos. As empenas se transformam em telas, o espaço diferencial de Lefebvre se configura em imagens coloridas.

À globalização contínua do espaço e da cultura de massas contrapõem-se, em pequena escala, as culturas locais. Fruto de tradições, mas, ao mesmo tempo, fortemente influenciadas pela cultura de massas, as manifestações locais, ainda que de forma globalizada, assumem funções distintivas em cada local, de acordo com o comportamento de seu povo [...]. A utilização dos espaços pelos grupos também se diferencia na forma de apropriação e percepção destes. As identidades se comunicam, aproximando-se e distanciando-se de acordo com a experiência. A diversidade caracteriza as relações sociais e convoca novas percepções destas relações que se estabelecem. (RIBEIRO, 2020, p. 183).

As experiências de apropriação do espaço urbano em Belo Horizonte pelos movimentos artísticos revelam, ainda que esquecida, uma tradição que vem sendo recuperada nos últimos anos, agora ainda mais pelas ações do CURA. Esses movimentos, trazem visibilidade, mas ao mesmo tempo, despertam na população a sensação de pertencimento, de fazer parte de um projeto de cidadania. Esperamos que ainda outras manifestações dessa e de outras naturezas se configurem no espaço não apenas de Belo Horizonte, mas de outras cidades, mostrando como o espaço urbano, pode ser conquistado pelos moradores.

5 A IMAGEM DE BELO HORIZONTE

No capítulo anterior, a trajetória da arte urbana em Belo Horizonte se tornou conhecida, principalmente a do CURA – Circuito Urbano de arte. Este capítulo se propõe a investigar e analisar a prática social do espaço urbano que utiliza da produção imagética para fomentar a prática espaço. Para tanto, foram realizadas duas modalidades de pesquisas, a primeira direcionada para quem pratica e viabiliza a arte urbana e uma segunda pesquisa voltada para os moradores e pessoas transitam na cidade a respeito do tema.

Com o intento de investigar e analisar as questões relativas a respeito da arte urbana, utilizou-se uma metodologia de pesquisa qualitativa, por meio de entrevistas semiestruturadas. A pesquisa qualitativa não está sistematizada em padrões, o pesquisador tem a liberdade de escolher os participantes que possuem relevância para o assunto abordado. É importante lembrar que a coleta de dados pode ser realizada de forma mais aberta, as questões levantadas pela pesquisa são respondidas de maneira livre e espontânea (FLICK, 2013).

Os entrevistados selecionados são pessoas atuantes na cena contemporânea da arte urbana de Belo Horizonte, artistas urbanos e produtores. A entrevista também foi realizada com produtores para se ter um panorama da questão. Foram quinze entrevistados, in loco, ou seja, no local escolhido pelo entrevistado, por meio de captação em audiovisual. De acordo com Magnani (2004), o envolvimento social do entrevistado determina o seu envolvimento e a sua representação por meio do discurso.

Por meio das entrevistas, investiga-se a respeito de como a produção de imagens, na cidade de Belo Horizonte, a partir dos artistas urbanos, modifica a prática do espaço da cidade. Como utiliza-se da produção imagética para articular o concebido e o vivido de Lefebvre.

Nesta pesquisa qualitativa, buscou-se pesquisar sobre o entendimento dos entrevistados, por meio de perguntas a respeito do cenário da arte urbana e a cidade; as implicações políticas e sociais por ela provocada; a compreensão dos mesmo sobre o muralismo, *grafite* e a pichação; como o artista se relaciona com a cidade por meio da arte urbana.

A segunda abordagem, direciona-se a análise para a percepção da cidade, no olhar dos moradores em relação a intervenção da arte urbana em Belo Horizonte. A pesquisa com os moradores utilizou da ferramenta metodológica de pesquisa mista - que reúne métodos de pesquisa de caráter quantitativo e qualitativo (CRESWELL, 2010).

Para os moradores, a pesquisa se deu em ambiente online, utilizou-se o formulário Google para desenvolvimento e consolidação dos dados. Realizou-se no período de 6 de novembro a 16 novembro de 2019. Foram colhidas a amostra de 400 pessoas, moradores de Belo Horizonte e RMBH e pessoas que vêm a cidade com frequência.

Para verificar as questões acima levantadas (questionário e respostas no apêndice deste trabalho), foram coletados dados socioeconômicos para conhecer o perfil do respondente. Em seguida, questões abertas sobre o entendimento a respeito da imagem da cidade e o que é arte urbana. A pesquisa prossegue com perguntas mais específicas sobre o entendimento sobre o que o *grafite*, o muralismo e a pichação.

5.1 Entre o percebido e o vivido: o olhar de quem mora em Belo Horizonte

As relações entre os indivíduos e a *urbis* se articulam cotidianamente no fluxo diário do trabalho, do consumo, nos processos de consumo. As relações espaciais também se encontram na sutileza das relações. (CORRÊA, 1999). O ritmo do diário dos habitantes de uma cidade implica em uma série de percepções e vivências.

O primeiro aspecto abordado na pesquisa foi traçar o perfil do respondente para melhor compreender a relação com o tema abordado: foi perguntando em qual região de Belo Horizonte reside: 19,5% são moradores da Região Centro-sul e 18% da Região Oeste; 13,5%, moradores da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Mesmo com esse destaque para essas regiões, as respostas foram bem equilibradas, obtendo-se contribuição de todas as regiões da cidade.

Quadro 4 - Perfil dos moradores

Percepção dos moradores sobre a imagem de Belo Horizonte • Perfil



Fonte: Elaborado pela autora baseado em pesquisa aplicada em 2019.

A segunda pergunta foi sobre faixa etária, e 53% dos respondentes são jovens, na faixa etária de 18 a 29 anos e 19% de 30 a 39. Ou seja, 72% dos respondentes são pessoas com idade abaixo dos 40 anos. Sendo que 65,3% possuem identidade de gênero feminina e 34,5% masculina (Quadro 4) e apenas 1 pessoa se declarou não binária.

A arte urbana comumente se relacionada com o público jovem, do sexo masculino, principalmente pelo fato de serem a maioria no processo de criação e pela linguagem que se utiliza. Um universo masculino, em que poucas mulheres se destacam. No entanto, o projeto Cura tem se articulado em torno das minorias, e as ações destacam a mulher na arte urbana, além de ser idealizado por três mulheres, já tocadas por esse anseio. “É a igualdade de oportunidades para homens e mulheres. Então, todo nosso *line-up* tem que ter mínimo de 50% mulheres. Ou seja, no mínimo meio a meio” (FLORES, 2019, ENTREVISTA). Os resultados aqui expostos, em sua maioria (65,3% - 262 repostas), partem de uma visão feminina, e jovem (176 repostas), enquanto temos (34,5% - 137) homens, sendo 112 abaixo dos 40 anos.

Em seguida, buscou-se entender a formação educacional dos respondentes: são pessoas com acesso à educação superior, 36% estão cursando o ensino superior, 26,3% já completaram e 36% já têm pós-graduação. A maioria é profissional liberal e professor, destacando-se a área da comunicação – jornalismo, publicidade – e

também estudantes. O público entrevistado possui, em sua maioria, educação superior, ou cursando, além de figurarem como profissionais liberais da área da comunicação.

De acordo com Lefebvre (2006), o espaço percebido relaciona o corpo com o exterior, com o seu cotidiano por meio dos sentidos. As imagens, os sons, os cheiros, as texturas, todas as sensações provocadas pelos sentidos fazem parte do espaço percebido. Diante deste ponto teórico, abordamos os moradores com questões que remetem a sua percepção da cidade foi perguntado sobre as imagens (publicitárias, artísticas etc.).

Perguntou-se se as imagens modificam a paisagem da cidade: 96,5% entendem que sim, 2,7% responderam que talvez e 0,3% não concordam. O questionário tinha a opção não sei opinar, que não escolhida por nenhum dos respondentes.

Para melhor entendimento de quais elementos os moradores associavam à imagem da cidade, foram apresentadas algumas referências e uma opção em aberto, para se quem desejasse acrescentar outras alternativas. As opções elencadas foram: pontos turísticos; arquitetura e urbanismo, festa e festivais, arte urbana, painéis publicitários. Com opção de escolher mais de uma opção: 68,1% escolheram a arquitetura e o urbanismo como principal elemento de referência a imagem da cidade, seguido dos pontos turísticos, com 53,9%; 158 pessoas, ou 39,5%, associaram a arte urbana com a imagem da cidade; 32,5% apontaram as festas e festivais que acontecem na cidade, incluindo nesta opção o carnaval; os painéis publicitários ficaram com apenas 5% (Quadro 5). As pessoas citaram também os bares, a gastronomia mineira, a paisagem com as montanhas, árvores como os Ipês Amarelos, a Dama da Noite, a Lagoa da Pampulha e como crítica social os moradores de rua.

Quadro 5 – Elementos que são associados à imagem da cidade

A imagem da cidade é associada à:

Fonte: Elaborado pela autora baseado em pesquisa aplicada em 2019.

Importante destacar que quase 40% dos entrevistados associam a arte urbana com a imagem da cidade. Portanto, pode-se considerar, na percepção do morador, o papel relevante da arte urbana como imagem que modifica a cidade.

Em pergunta aberta, os pesquisados foram questionados a respeito do que eles compreendiam por arte urbana. Houve uma diversidade de conceitos, mas que ora relaciona arte urbana com os sentidos, ou o espaço percebido, ora relaciona com o lugar do vivido que, segundo Lefebvre (2006) é o espaço apropriado, da subjetividade, das relações que vão além da materialidade.

As respostas foram diversas, mas correlacionavam o espaço urbano, a paisagem, a interação com a cidade tendo a rua como palco, expressão artística para todos. Observa-se em algumas respostas os entrevistados fizeram a conexão da arte urbana com os sentidos, na relação com as cores, com os cheiros, sons (Quadro 6).

Quadro 6 – Relação entre o percebido e o vivido

Entre o percebido e o vivido



Fonte: Elaborado pela autora baseado em pesquisa aplicada em 2019

De acordo com um entrevistado (2019), a arte urbana influencia a interação e na percepção dos indivíduos em relação ao ambiente urbano. Outros entendem a arte urbana como arte desenvolvida nas estruturas das cidades, prédios, ruas, espaços comuns, além de ser efêmera e produzida para a exibição pública.

De acordo com outro entrevistado (2019), “arte que modifica a paisagem da cidade de maneira democrática, tendo em vista que qualquer pessoa moradora da cidade poderá usufruir: contemplando, tirando fotos, passeando etc.”

Alguns compreendem que arte urbana possibilita fazer uma pausa na vida corrida e monótona do cotidiano. Por meio da arte experimenta-se um pouco da arte urbana por meio de diversas expressões que ressignificam as relações entre pessoas, espaços e cidades (PESQUISA ONLINE, 2019).

Os moradores também relacionaram a arte urbana com as questões pertinentes à esfera do vivido, questões políticas e sociais, o lugar do manifesto, do protesto, da ocupação. Muitos entrevistados entendem a arte urbana como a arte livre, democrática, realizada em espaços abertos que permite a interação do público. Outros apontam a possibilidade de criar uma identidade por meio da apropriação, ocupação e a transformação do espaço urbano como elemento que define a arte urbana. “Arte na cidade que envolve algum movimento de minorias, pouco comercial. Envolve dança, pintura, música. Mas com todas as propostas envolvendo causa ou

história das minorias. Soa também como algo irreverente, original, complicado” (PESQUISA ONLINE, 2019).

Um dos entrevistados relata que, na sua concepção, o espaço urbano modifica de acordo com a vivência socioeconômica, política e cultura de cada um. E que esse espaço é coletivo, que qualquer indivíduo que deseje manifestar ela tem esse direito. Outro entrevistado diz a respeito sobre os distintos olhares, das experiências pessoais que podem ser manifestadas por meio da arte no urbano, e essas expressões podem causar sentimentos prazerosos ou não.

Arte urbana é a linguagem da rua, das minorias e dos diferentes. É um protesto, um grito dos desfavorecidos. A arte urbana é também uma das maiores formas de expressão da comunidade negra, a rua é a nossa casa, e é onde de firmamos nossa luta contra a opressão do homem branco, seja pela música, grafite, pichação, dança, ou outras diversas manifestações (PESQUISA ONLINE, 2019).

A esfera do vivido é compreendida de forma empírica pelos moradores que veem na arte urbana, uma relação que transcendem as questões puramente estéticas da arte, mas abrem espaço para debates, reflexões sobre a cidade em que vivem.

No decorrer da pesquisa, questionou-se a respeito do conhecimento dos respondentes a respeito de algum projeto de arte urbana na cidade (Quadro 7). E obteve-se a seguinte resposta: 39,9% não conhecem nenhum projeto; 28,1% citaram o Cur'art; 27,4% conhecem o projeto Gentileza; 23,1%, Museu de Rua; 21,9%, Telas Urbanas; 11,3%, o projeto Guernica; foram citados também o Quarto Amado; a Raquel Bolinho; a Crew, As Minas de Minas; Território de Arte Urbana; Allan Artesão; Duelo Mc's; além de festivais de Cinema, de Jazz, Circo. De acordo com as respostas 40% não conhecem nenhum e 60% conhecem algum projeto de arte urbana.

Quadro 7 – Projetos de Belo Horizonte

Você conhece algum projeto?



Fonte: Elaborado pela autora baseado em pesquisa aplicada em 2019.

Para compreender como o público entende o grafite, o muralismo e a pichação, utilizou-se de uma questão de múltiplas escolhas para verificar por meio de algumas características que usualmente as pessoas atribuem a estas expressões: protesto, vandalismo, ocupação, arte, colore a cidade, suja a cidade, crime, deprecia o patrimônio. Os termos são igualmente divididos em aspectos positivos e negativos para não gerar tendências. (Quadro 8).

Quadro 8 – Comparativo da percepção dos moradores

Percepção dos moradores

Percepção	Graffiti	Pichação	Muralismo
Protesto	42%	53,8%	23,3%
Vandalismo	0,5%	58,3%	0,8%
Ocupação	25,3%	21%	24,3%
Arte	93,3%	15,3%	91,5%
Colore a cidade	63,5%	3%	62,5%
Suja a cidade	1,5%	41,8%	1,3%
Crime	0%	25,8%	0,3%
Deprecia o patrimônio	1,3%	43,8%	1,3%

Fonte: Elaborado pela autora baseado em pesquisa aplicada em 2019.

Sobre o grafite, a associação é positiva, 93,3% entendem como arte; 63,5% colorem a cidade; além de ocupar (25,3%) e ser entendido como protesto (42%). Ninguém neste universo o compreende como crime, mas 0,5% acha que é vandalismo; 1,5%, que suja a cidade; e 1,3%, que deprecia o patrimônio.

A pichação é vista por 53% dos respondentes como protesto; 58,3% vandalismo; 43,8% deprecia o patrimônio; 41,8% suja a cidade, 25,8% como crime; 21% como ocupação. Algumas pessoas apontam como arte, 15,3% e 3% como colore a cidade.

Os murais são compreendidos como arte por 91,5% das pessoas; 62,5% acham que colore a cidade; 24,3% como ocupação; 23,3% como protesto. Algumas pessoas acham o muralismo suja a cidade, 1,3%; deprecia o patrimônio 1,3%; 0,8% apontam como vandalismo e 0,3% como crime.

Os murais e o grafite possuem uma percepção positiva por parte dos moradores da cidade como intervenções que colore a cidade e como arte. A compreensão destas expressões como arte passam de 90%. Em relação a pichação, uma minoria tem a veem como arte, mantém-se a ideia de vandalismo, e aspecto depreciativos. Porém, a metade dos entrevistados reconhecem o protesto como uma manifestação do picho. Neste sentido existe o reconhecimento de uma questão política e social relacionada a expressão da pichação.

Ao serem indagados sobre se arte urbana reflete as questões políticas e sociais da cidade 79,8% responderam que sim, 17,3% ficaram na dúvida e responderam talvez. 2% não soube opinar e 1% disse que não (Quadro 9).

Quadro 9 – Reflexo da arte urbana nas questões políticas e sociais

Arte urbana reflete questões políticas sociais



Fonte: Elaborado pela autora baseado em pesquisa aplicada em 2019

Quando abordados se a arte urbana por revitalizar a cidade, 86,3% foram positivos, enquanto 11,7% responderam talvez; 1,5% responderam de forma negativa e 0,5% não soube opinar (Quadro 10).

Quadro 10 – Arte urbana e revitalização da cidade

Quando abordados se a arte urbana pode revitalizar a cidade



Fonte: Elaborado pela autora baseado em pesquisa aplicada em 2019

Em relação as redes sociais, 66,3% não seguem nenhum tipo de rede social sobre arte urbana; 2,5% não tem certeza; 2,5% não sabe opinar. 28,7% segue algum perfil que aborda esse tema. Dentro do universo que segue arte urbana, 115 pessoas foram

citadas por diversos perfis. Os mais citados foram o Cura (21 pessoas); a Bolinho (11 pessoas); Felipe Arco, Quarto Amado; Arte de Rua.

Os moradores foram questionados sobre “o que mudou a partir da arte urbana”. Em questão foi aberta, deixou-se livre para os respondentes expressarem suas opiniões (Figura 89).

Figura 89 – Palavras-chave sobre a imagem da cidade

“O que mudou na cidade a partir da arte urbana”

—

Cor
Beleza
Paisagem
Pertencimento
Turismo
Mudança Social
Dinâmica Social
Voz
Minorias
Humanização

Fonte: Elaborado pela autora baseado em pesquisa aplicada em 2019

As respostas tiveram um tom bastante positivo, alguns termos se repetiram nas respostas: cor, cores, colorido, beleza, bonita, alegria, viva, agradável, identidade, pertencimento, moderna, revitalização, paisagem. “A cidade está mais colorida e com mais detalhes para se observar”. “A cidade está mais colorida, bonita de se ver. “A cidade fica mais bonita, colorida, alegre; um ambiente mais prazeroso, agradável e culturalmente estimulante.” “A cidade fica mais viva, perde um pouco do cinza e preto presente nas grandes arquiteturas e colore um pouco os ambientes.” “A cidade ficou mais colorida, mais vívida. Trocou o cinza dos prédios, por expressão artística que dá gosto de ver, de parar para admirar” (PESQUISA ONLINE, 2019).

O aspecto do espaço percebido do espaço urbano destaca-se mais uma vez, o processo ver uma cidade mais colorida, mais viva demonstram com a arte se faz presente no cotidiano destes indivíduos e altera a prática social. Lefebvre (2006)

lembra do aspecto múltiplo da prática social, e o percebido, em muitos casos abre o espaço para o vivido, e neste caso o *médium* articulador deste processo é a arte urbana. Debray (1992) lembra do papel da imagem neste processo.

Acredito que a cidade ficou mais "viva". Por ser uma capital, BH possui muitos prédios, o que torna as coisas muito cinzas e frias. Além disso, os níveis de criminalidade e o medo costumam afastar as pessoas da rua, fazendo com que elas percam a sensação de pertencimento. A arte urbana devolve um pouco disso ao levar vários tipos de arte para diferentes locais públicos (ou onde possam ser visto por todos) e incentivar as pessoas a tomarem novamente a rua, como um espaço de livre expressão e socialização. (PESQUISA ONLINE, 2019).

Para este entrevistado o aspecto estético da arte urbana associa-se as questões de pertencimento, identidade e segurança.

As paisagens ganham outros significados e aparência com a arte urbana. Alguns trabalhos têm a capacidade de chamar atenção para o local que muitas vezes é ignorado, causa desconforto ou é esquecido. Seja de forma positiva ou negativa, as interferências artísticas na cidade não passam despercebidas e é improvável ficar indiferente a elas. Há uma ressignificação do espaço e da relação que a população estabelece com os mesmos (PESQUISA ONLINE, 2019).

As questões relacionadas com o pertencimento, com a identidade, os respondentes falaram também sobre a importância dos moradores se reconhecerem, o seu lugar de fala, o diálogo que a arte urbana proporciona entre grupos diversos. Eles se sentem representados em gênero e cor. Assim o engajamento aumenta e reflete no processo de humanização e ocupação dos espaços.

O processo de vaguear o olhar pela cidade também alterou, existe uma intenção de preservar, de cuidar da cidade.

Um novo olhar sobre a cidade e uma maior quantidade de observadores que de alguma forma interagem e acolhem estes espaços. trazendo uma nova preocupação de preservação deste tipo de arte/movimento... (PESQUISA ONLINE, 2019).

Outra mudança apontada pelos entrevistados relaciona-se com a paisagem urbana e as ressignificações que atrai o olhar de quem transita, proporcionando vivências e experiências do espaço urbano, além das sensações de pertencimento e de segurança e também a geração de oportunidade de mudança de vida para muitas pessoas modificando a sociedade em várias camadas. Conforme Lefebvre (2006a)

nos apresenta, a cidade constitui-se de várias camadas que se interpõem e se misturam.

Alguns entrevistados relacionam a arte urbana com a revitalização da cidade, trazendo para a capital um aspecto mais cosmopolita, contemporânea. Belo Horizonte é considerada por muitos moradores uma cidade tradicional, conservadora. “A cidade ficou mais cosmopolita. Mais alinhada às novas culturas.” “Acho que a palavra que resume a arte urbana em uma cidade tão conservadora como Belo Horizonte é: modernidade” (PESQUISA ONLINE, 2019).

Alguns respondentes entendem a arte urbana como um benefício para a cidade, possibilidade de gerar turismo, ampliação na forma de utilizar o espaço público. A rua transforma-se no lugar do encontro, da troca, do entretenimento. Além de proporcionar beleza,

Telas urbanas cada vez mais comuns, a cidade ficou mais alegre. O centro se tornou um campo mais divertido e turístico, artistas como Nilo Zack, Bolinho, Pelão e Felipe Arco nos fazem ter uma busca pertinente por detalhes da cidade, nos surpreendendo onde não esperávamos encontrar um toque de cor (PESQUISA ONLINE, 2019).

A arte urbana também trouxe para a cidade importantes mudanças, destacou edifícios antigos da região central, despertou interesse dos moradores pela arte urbana, ampliou o conhecimento dos indivíduos a respeito do grafite e da pichação. Atribuiu a cidade uma paisagem singular construída a várias mãos, contribuindo para uma relação afetiva para com a cidade.

O CURA, em especial, aproximou a arte urbana de segmentos da sociedade que não se interessava e nem apreciava a arte urbana. Conseguiu mostrar a beleza de tal arte para o público em geral, quebrando barreiras sociais (PESQUISA ONLINE, 2019).

A cidade fica mais viva, diversa e expressiva. Apresentações artísticas, apresentações, pichações de protesto ou simplesmente com algo mais significativo do que simplesmente dizer "eu existo e passei aqui", grafite, os grandes murais nos prédios e as lixeiras pintadas e/ou com poesias e poemas, tudo isso tem ressignificado alguns espaços e criado movimento onde antes era apenas um local de passagem. Nós paramos na rua pra prestar atenção em uma pichação engraçada ou de protesto, lemos um poema na lixeira, tiramos fotos com grafites, gravamos e nos empolgamos com os duelos de MC's, diminuímos o nosso ritmo para ver e ouvir uma apresentação na rua e vemos nossa cidade aparecer nas notícias não só com os cartões postais clichês que já são parte da história, mas com novas referências. A arte urbana bota cor no cinza da cidade e abafa o barulho do trânsito. (PESQUISA ONLINE, 2019).

A arte urbana faz parte da cidade uma dinâmica social, alterando os olhares e a experiência com o espaço público. Os moradores e transeuntes da cidade já incorporaram a arte urbana a fluidez do cotidiano. As percepções do espaço modificam as relações com o espaço, e a vivência do espaço também se altera diante das possibilidades de arte urbana proporciona.

Associações relevantes foram apontadas pelos respondentes que observaram as questões sociais que arte urbana proporciona a população. Ela pode dar voz as minorias, ser ferramenta de luta, de visibilidade para uma população excluída. O exercício do direito à cidade, a prática social que transforma o espaço.

A arte urbana se tornou mais viva na cidade, ganhou visibilidade, trouxe mais espaço pra diversas manifestações, deu voz a quem não era ouvido, aproximou mundos, mostrou toda a beleza da arte marginal (PESQUISA ONLINE, 2019).

Alguns entrevistados não souberam responder a respeito do que mudou em Belo Horizonte a partir da arte urbana, outros deixaram em brancos ou não observaram nenhuma mudança na cidade. Ainda teve um que considera que a cidade ficou mais feita depois das intervenções. Um dos entrevistados, apesar de achar pouco se alterou na imagem da cidade ele apresentou uma expectativa a respeito do assunto.

Na prática, pouco. Mas adoro arte urbana, acho legítimo, rico, gera renda, beleza, gera reconhecimento, inclusão, lazer, troca. Mais projetos, mais casas fomentadoras da arte urbana, mais grafites em muitos murais. Tenho orgulho de ter BH com o maior mural de arte urbana do mundo. Adoraria que essa cultura nos mostrasse ao mundo, assim como a arte urbana de São Paulo é tão forte (PESQUISA ONLINE, 2019).

De acordo com Lefebvre (2006b), somente a prática urbana cria as relações sociais, nenhum arquiteto, ou filósofo, ou sociólogo, ou economista tem esse poder. E a cidade acontece em função dessas relações. Os moradores transeuntes sentem essas mudanças, percebem e incorporam em suas vidas o fluir das cidades.

Com a proposta de fazer uma interlocução entre o pensamento de alguns artistas urbanos, que havia sido entrevistado e os moradores, foram apresentadas na

pesquisa online algumas afirmações dos artistas urbanos já entrevistados sobre alguns assuntos.

Segundo depoimento de Santos (2019), onde há um grande número de pichações, poluição visual, de um certo modo são lugares que apresentam conflitos sociais de diversas maneiras. 68% Concordam com a afirmativa, enquanto 19,5 não concordam e 12,5 não sabem opinar sobre o assunto.

Outro entrevistado falou sobre a importância da arte urbana como um roteiro turístico, como um elemento que desperta a curiosidade de quem mora na cidade e também de quem vem de fora (FLORES, 2019). 89% concordam com essa fala; 4,7% não concordam; 6,3% não sabem opinar.

Basicamente, então, o que eu vejo de diferença entre pixo e grafite, eu acho que o que eu chamo de grafite se aproxima muito mais de pichação do que de um trabalho bonito, um trabalho autorizado ou de um trabalho comissionado em grandes escalas (LÓES, 2019). 59,8% não concordam com a afirmativa; 17% não sabem opinar e 23,3% discordam.

As cores provocam uma humanização no espaço, segundo Nascimento (2019) a cidade está mais humana, menos engessada e cinza. 93% concordam com a proposição; 17% não concorda e 11% não sabe opinar.

De acordo com Maciel (2019) quando é realizada uma intervenção, as pessoas criam significados a partir desse momento, olhar no arquivo. 88,3% concordam, 7,8% não sabem opinar e 4% discordam.

Essas assertivas demonstram um alinhamento entre o pensamento dos artistas entrevistados e dos respondentes online.

5.2 Entre o concebido e o vivido – a vez de quem produz

Com o intuito de investigar como a produção de imagens, por meio da arte urbana, modificam a prática espacial da cidade de Belo Horizonte articulando o concebido e o vivido optou-se por método de pesquisa qualitativa, que segundo Flick (2013) proporciona uma análise e uso dos dados em função das questões em estudo. Para

este estudo utiliza-se uma amostragem a partir do universo de artistas urbanos visuais que atuam na capital.

De acordo com as possibilidades que uma pesquisa qualitativa proporciona realizou-se quinze entrevistas em áudio ou vídeo, com questões abertas, semiestruturadas. E para análise as entrevistas foram transcritas. (transcrições em anexo).

O roteiro para entrevistas foi estruturado com os seguintes assuntos abordados: a compreensão o entre a pichação, o grafite e o muralismo; com a arte urbana dialoga com as questões políticas e sociais da cidade; relação entre a imagem da arte urbana e a cidade; a compreensão entre a convergência entre arte urbana, arquitetura e espaço urbano; a resignificação da cidade de Belo Horizonte por meio da arte urbana; Algumas repostas ficaram muito próximas o que resultou na junção de algumas abordagens.

5.2.1 Relação entre a arte urbana e a cidade

Muitas vezes as pessoas não têm tempo para observar a cidade, a rotina o cotidiano impede esse momento de fruição. Bernardo Biagonni (2019), jornalista e produtor cultural, lembra que se precisa olhar para cidade como lugar de espetáculo, e que os muros da cidade provocam essa mudança, tornam-se um convite para um olhar mais lúdico e menos utilitaristas.

Segundo Ivan Bechallane (2019), produtor cultural, as mensagens existentes nas cidades apontam para uma cidade que promove a troca, cujo principal objetivo gira torno do consumo e a promoção do capital. E a arte urbana consegue romper com essa estrutura, mesmo a arte sendo encomendada, ela propõe uma expressão popular, estabelece-se um diálogo com a cidade, modifica o olhar de quem transita.

Às vezes você quer ir para um lugar só porque tem um desenho bonito ali, às vezes você cria um ponto de encontro com seus amigos, de fazer um evento, de fazer uma coisa, de fazer uma roda de música, de fazer qualquer coisa, porque tem um mural bonito de grafite (BECHELANE, 2019).

Para Pedro Cortês (2019), artista plástico a arte urbana é acessível para todos, e demonstra o espaço urbano como um espaço de troca, um espaço de comunicação e expressão. O entrevistado também coloca a potencialidade da arte na relação entre

arte e expectador. O espaço de troca, apresentado pelo entrevistado refere-se a troca de experiências, não o espaço de troca referenciado por Lefebvre (2006b).

De acordo com Samuel Lóes (2019), design e artista urbano, não se imagina uma metrópole brasileira sem a intervenção da arte urbana, em todas existe o grafite, a pichação. O entrevistado lembra que a paisagem urbana se modifica muito, deixando a paisagem mais sociável. A arte urbana com a sua efemeridade torna a paisagem destes centros urbanos mutável, e ao mesmo tempo sociável por refletir a prática social.

Clara Valente (2019), artista plástica também pontua sobre como a arte urbana potencializa o cuidado com a cidade, tornando-a mais prazerosa de ser vivida.

Tem vários lugares na cidade agora que, por causa da pintura, que quando começou a ter pintura. Por exemplo, uma praça, que o museu de rua fez, as pinturas elas começaram a ficar mais bem cuidadas, mais frequentadas. A arte nesse sentido de valorizar o espaço ali e valorizar as pessoas que estão ali, que vivem ali. Porque, às vezes, é uma rua que tá esquecida pela prefeitura. E aí quando começa a pintar, começa a ser mais visibilizada e viabilizar mais recursos para aquele lugar ali, que é o que acontece (VALENTE, 2019).

Adriano Paulino (2019), publicitário e artista urbano, tem um posicionamento mais crítico, e entende que o grafite tem uma mensagem relevante e melhora o ambiente nas periferias, e muitas vezes pode tirar pessoas da pichação, porém ele aponta como futilidade a arte no centro da cidade.

Eu vejo isso acontecer mais na periferia, onde o grafite leva uma mensagem, melhora o ambiente e ainda tirar algumas pessoas da pichação. Mas no centro o que eu vejo é uma arte fútil, sem significado nenhum e com muita cor! Veja o projeto cura art, nada mais é que enfeites, penduricalhos nas empenas dos prédios (PAULINO, 2019).

Paulino (2019) destaca a importância da arte urbana nas periferias, assim como Maciel (2019) e Loés (2019) também o defendem. Loés (2019) lembra que as intervenções nas comunidades valorizam os espaços. “Eu, pelo menos, a minha conduta, tem sido essa: na favela eu quero revitalizar, embelezar, colorir” (LOÉS, 2019). Kawany Tamóios (2019) artista urbana e designer entende que cada pessoa tem uma forma de ver e entender a arte urbana, mas tudo é intervenção na cidade.

5.2.2 A convergência entre arte urbana, arquitetura e espaço urbano

Quando abordados sobre a convergência entre arte urbana, arquitetura e espaço urbano, BIAGONNI (2019) compreende que a relação entre a arquitetura e arte urbana é genuína, pois a arte urbana só existe em decorrência da arquitetura. “É algo super curioso, como é que eles se dialogam” (BIAGONNI, 2019). De acordo com o entrevistado, a arquitetura, na maioria das vezes, tem um papel utilitarista, e a arte urbana ressignifica a arquitetura. Juliana Flores (2019), produtora cultural, também coloca que a arte urbana deu outro significado as empenas e conseqüentemente a arquitetura. A arte faz com que cada morador possa ver a cidade de forma diferente.

No caso do Cura pode-se observar essa atuação nas empenas cegas que foram pensadas dentro de uma lógica de mercado, para melhor aproveitar o terreno, e o compreensão da lógica do mercado de Lefebvre (2006b) a cidade como lugar de troca, mas essa lógica que nos anos de 1940 e 1950 favorecia um aproveitamento maior para construção é utilizado como espaço de uso para a arte urbana. Ainda dentro dessa lógica Frederico Maciel (2019), artista urbano considera que a cidade ainda é feita para você passar por ela, e não para ficar.

E aí essa relação, pensando a arquitetura, a arte, hoje a gente tem algumas intervenções em algumas empenas em Belo Horizonte, que quebra um pouco essa lógica, mas a cidade ainda é muito cinza. A cidade é feita ainda para você passar por ela, não para você ficar nela. A gente ainda tem muitas avenidas largas, ruas às vezes estreitas ou tumultuadas, a cidade ainda não te convida, apesar em alguns momentos muito pontuais, não te convida a experimentar a cidade, a vivenciar, a estar nela (MACIEL, 2019).

De acordo com o exposto pelo entrevistado o urbanismo da cidade é constituído de avenidas largas e ruas estreitas tumultuadas, fatos que afastam os cidadãos e desejam viver, experimentar a cidade. Fato que se pode considerar como um resultado da cidade planejada de Aarão Reis aos moldes do positivista e semelhança de Paris (RABÊLO, 2013). Porém a arte das empenas tem modificado um pouco essa lógica (MACIEL, 2019).

5.2.3 Aspectos políticos e sociais da arte urbana

De acordo com os entrevistados a arte urbana dialoga com as questões sociais e políticas da cidade. O grafite e a pichação que são oriundos da periferia e possuem

a raiz no Hip Hop. A raiz destas artes é a contestação o protesto (FERREIRA, 2018) Lefebvre lembra que a rua é o lugar do manifesto, da luta de classes e as imagens de acordo com Debray (1992) fazem um importante papel nesse processo. Valente (2019) corrobora o que Lefebvre defende, a entrevistada defende a rua como um local democrático.

Então, eu acho, assim, que a rua é para todo mundo, entendeu? Ninguém é dono de rua nenhuma, gente. A rua é nossa. Então, assim, claro que a gente tem que ter respeito pelas coisas públicas, de uma forma respeitosa, né... eu não vou escrever alguma coisa no lugar onde não tem a ver. Eu acho que respeito. Essa questão política da arte (VALENTE, 2019).

Luiz Otávio Moura (2019), design e artista urbano lembra que o protesto se encontra na essência do grafite. A transgressão dessa arte vai além do que está impresso, mas o local onde está inserido faz muita diferença. Para Biagoni (2019), a arte urbana traduzir as questões sociais de uma comunidade, de um povo. Segundo o entrevistado, quando em visita a outras cidades ele se interessa em visualizar a grafia, a pichação e o grafite, se a cidade é muito limpa, ou seja, muito cinza, surge dúvida sobre a cidade. Pallamini (2000), aponta como a arte urbana reflete sobre as relações sociais do espaço urbano, e a arte urbana reflete essa relação.

Bechelane, (2019) aponta a origem periférica do grafite, a sua ligação como Hip Hop que se conecta com as favelas. A arte do grafite não exige escola, o aprendizado acontece na rua. Para muitos grafiteiros a ascensão social relaciona-se em obter um trabalho no grafite.

Política é tudo. Tudo que envolve a questão do grafite. Invadindo a propriedade privada, é uma discussão muito boa, porque os dois lados têm pontos importantes, mas igual eu disse, você coibir um movimento popular é meio estúpido, porque se ele tá vindo de onde tem pouco favorecimento social, dificuldade de ascensão social, na favela você não vai ter pessoas competindo no mundo do Business, nesses empregos tradicionais de igual para igual com as pessoas que são privilegiadas, então se você tem uma coisa que tá acontecendo, em que elas são melhores, se destacando, conseguindo ascensão social, conseguindo mercado, conseguindo reconhecimento, vai coibir isso, proibir isso? Então, tem que arrumar um jeito de abraçar e tornar essa relação saudável, porque eu não vejo como um assunto simples, mas ele é muito importante de ser abraçado (BECHELANE, 2019).

Cortês (2019) concorda sobre o uso político da arte, como ferramenta para comunicar, sensibilizar e tocar. Para o entrevistado não importa quem fez, mas sim a mensagem transmitida. Gabriel Dias (2019), artista urbano vai além quando coloca

que não importa a mensagem, mas sim as intenções. Ele compreende que na maioria vezes o fato de apropriar de uma propriedade e fazer uma interferência caracteriza uma atuação política. Segundo Dias (2019) são pessoas excluídas, reprimidas pela sociedade, e arte dá a eles uma oportunidade para apropriar, intervir, seja por meio de uma mensagem política, ou para revitalizar, ou até mesmo para destruir.

Socialmente eu penso nessa questão da gente... como é que eu vou dizer? O cunho social que o grafite tem. Eu acho que o grafite, na verdade, ele é uma janela de possibilidades. Eu consigo atingir do mais novo até o mais idoso. Como uma ferramenta de transformação que eu vejo o grafite, é possível eu alcançar uma gama dentro da sociedade (NASCIMENTO 2019).

Davi de Melo Santos (2019), artista plástico acredita que as paredes são feitas para dividir, oprimir, separar. E quando pintadas, as cores fazem com que outros contextos surjam. Os contextos aludidos pelo entrevistado relacionam-se com o onde fazer a arte urbana, pois ela configura como um termômetro sociocultural.

E eu acho que a intervenção urbana, como a gente conhece o picho, as escritas, ela só é mais uma manifestação do homem ou das pessoas que querem de uma forma dialogar com aquele espaço, que por muitas das vezes ainda é um abismo de não ser dele. Então estar ali, se fazer presente, ele faz parte. Apesar que a gente tem uma lei brasileira que distingue, diferencia, como tudo no nosso Brasil, o que é feio e o que é bonito, o que é legal e o que não é legal, fizeram isso com a arte urbana, com as escritas urbanas, com o grafite e o picho (MACIEL, 2019).

Segundo Frederico Amaral (2019), artista urbano e educador realizar um grafite na rua constitui uma prática social. Uma prática que chama atenção para determinados espaços abandonados, esquecidos, marginalizados. Santos (2019) lembra que locais que apresentam grandes concentrações de pichação, são espaços que possuem conflitos de várias ordens, sejam sociais, étnicos e que devem ser observados. Biagonni (2019) considera a pichação como uma expressão bem disruptiva, e que tem uma particularidade brasileira, que o entrevistado associa a questões sociais. Para ele a pichação está relacionada ao acesso aos materiais de pintura, que geralmente são caros. Assim, a pichação se torna uma afronta, pronta para contestar. O muralismo também tem historicamente uma relação com a política, com mensagens as vezes implícitas.

A arte urbana ocupa um espaço político social, buscando expressar os anseios de seus artistas, mas que são cidadãos que concebem a arte urbana refletindo questões os motivam em torno do tema. Seja dentro da legalidade ou não. Flores (2009) lembra que o “Cura” origina-se da mesma geração do movimento “Praia da Estação” em 2010. Segundo a entrevistada a primeira empena pintada homenageia o “Bloco da Praia”, e representa a retomada do espaço público de Belo Horizonte por meio da arte e cultura.

Uma ocupação cultural, mas também política. Então BH vive esse movimento que é muito, muito, muito, maior do que o “Cura”. E, além disso, tem também, esse desenvolvimento da cena de arte urbana (FLORES, 2019).

Debray (1995) lembra que a imagem pode exercer funções políticas, sociais e culturais e assim conecta-se a tríade espacial de Lefebvre (2006a) a prática social dos espaços e suas implicações. A arte urbana por meio do grafite, da pichação e da arte mural, de acordo com os entrevistados exerce uma função política e social no espaço.

5.2.4 Grafite, Pichação e Muralismo na visão dos artistas

Os entrevistados reafirmam que a diferença entre a pichação e o grafite só existe no Brasil. A compreensão que a pichação é feia e o grafite é bonito, advém da observação do entorno. O que deixa o grafite dentro dessa classificação é o seu colorido que aproxima das belas artes que privilegia a estética clássica. Entende-se o muralismo como a arte legalizada, que pode ser acadêmica, produzida por artistas plásticos, ou por grafiteiros, que realizam murais com a técnica do grafite e as caligrafias da pichação, porém essa prática é autorizada, fato que o alude à arte mural.

Eu vejo que o grafite também tem essa mesma veia de explorar a cidade, sem autorização, fazer trabalho sobre as paredes alheias. O grafite não lida exatamente com ser autorizado, não é exatamente aí, não é uma coisa direta a outra, assim como a pichação. A pichação não é necessariamente vandal, ilegal, e o grafite dialoga muito com isso no mundo inteiro. Em qualquer lugar do mundo que você for e falar grafite, muitas pessoas vão entender como essa coisa ilegal, ruela, sem autorização e tudo mais (LOÉS, 2019).

Para Bechelane (2019), a pichação, o grafite e muralismo se dividem em que a pichação é ilegal, precisa ser feita com rapidez. Já o muralismo necessidade de tempo para ser executado, portanto ele precisa ser legal. Enquanto transita entre os dois, podendo ser ilegal como a pichação, ou legal como o mural.

Para o entrevistado Biagonni (2019), o grafite tem uma ligação com o movimento hip hop. A pichação é uma expressão brasileira, enquanto o muralismo pode ter um apelo político ou não, aproximando-se muitas vezes da academia, do afresco, do manual de tinta. Paulino (2019) lembra que a pichação envolve adrenalina, o prazer de colocar o seu nome no ponto mais alto do edifício, o entrevistado não acha o grafite atraente, para ele não tem significado, diferente do stencil que traz a estética do faça você mesmo e a energia das manifestações de 1968.

É bonito, embeleza a cidade, traz um outro ar para a cidade, mas a gente tem que entender que o picho também tem que existir e assim como o grafite, assim como o muralismo. Eu penso dessa forma. São três artes que andam junto, caminham junto. Porque o picho tem aquela coisa, além da adrenalina, te essa vontade de estar lá se expressando, assim como todas as outras artes (AMARAL, 2019).

Amaral (2019), considera a pichação ilegal, enquanto muralismo é legal, autorizado e utilizado muitas vezes para tampar a pichação. Nila Neves (2019), artista visual, acompanha o mesmo raciocínio de Amaral o grafite e o muralismo considerados mais artísticos, enquanto a pichação é depreciada pelas pessoas. Mas para a entrevistada os três são a mesma coisa, pois os três estão dentro do artista e vão aparecer nas paredes da cidade. Dias (2019) também entende que a diferença primordial entre os três relaciona-se com a autorização, o grafite e a pichação não dependem da autorização para acontecer, e independe do espaço ser público ou privado.

Para Valente a diferença também está na estética, enquanto a pichação se constitui de letras, assinaturas, o grafite tem como base a pintura, desenhos, tem mensagem. Edgar Santos (2019), artista urbano também reconhece a brasilidade da pichação, além da estética que cada expressão possui.

O grafite ele tem uma estética dele, e sempre teve ali na rua, sendo feito daquele jeito, daquele estilo, e tal. E um outro estilo de arte que vem, às vezes, de academia e tudo mais... por exemplo, eu posso fazer um Estilo Barroco, aí eu vou para a rua e faço essa pintura barroca no muro. Eu acho que não quer dizer que é grafite só porque está na rua (SANTOS, 2019).

De acordo com Flores (2019), o Cura defende o convívio entre muros autorizados e a pichação. A entrevistada lembra que alguns festivais buscam usar o grafite para combater a pichação, na cena não existe rivalidade entre grafiteiros e pichadores, o discurso que o grafite combate a pichação não faz parte da cena da arte urbana.

5.2.5 A resignificação da cidade de Belo Horizonte por meio da arte urbana

Para Biagonni (2019), mais do que uma mudança de cenário a compreensão por parte dos artistas da força que está sendo constituída na cidade. O entrevistado considera a importância não somente ver a cidade, mas também vive. Para ele, a conciliação entre a beleza e o envolvimento na cena local torna-se importante para o futuro. Bechalane (2019) entende que o crescimento da arte urbana em Belo Horizonte impactou no crescimento profissional de muitos artistas. Mas a cidade ainda precisa de mais arte, de mais atração, mais entretenimento.

É legal que a cidade ganha novos pontos de referência. Hoje em dia... pouca gente sabe o nome de prédios, as pessoas se identificam mais com as imagens que estão neles ali, falam 'ah, no prédio lá que tem o abraço' ou o 'prédio que tem o Galo e a Raposa lutando'. Eu acho que isso, principalmente para o imaginário, para a construção da imaginação das pessoas, né? Quer dizer, a arte urbana ela tem isso né, que é uma coisa... uma capacidade de tocar subjetivamente (CORTÊZ, 2019).

De acordo com Santos (2019) a cidade tem passado por um processo de retomada, eventos como o Duelos de MCs, o carnaval na cidade, juntamente com o "Cura" proporciona muita força para a cidade.

Pra começar por aí: a cidade é nossa. E a cidade pode ser sempre jovem, se a gente quiser. A gente pode manter o que é, que deve ser mantido, é um consenso geral. A gente sabe que deve ser mantido. Isso a gente não precisa ficar discutindo muito. A gente sabe que a história deve ser lembrada sempre, mas tem que ter um espaço pro novo. A gente pode sempre ver uma BH linda, maravilhosa, que tem cultura histórica para contar e é sempre jovem (SANTOS, 2019).

Loés (2019) interpreta a cidade como um lugar pulsante, em que os cidadãos atuam se posicionam. Para o entrevistado a pichação está cada vez mais presente

São cidadãos que atuam, que não simplesmente funcionam passivamente em relação à cidade, são pessoas que têm a sua verdade a ser colocada, tem a sua versão sobre a coisa, tem algo a dizer, tem algo a mostrar (LOÉS, 2019).

Amaral (2019) entende, assim como Valente, que a rua é uma galeria. A realização deste trabalho encontra-se ao alcance de todos, para se ver, observar, criticar e refletir. A arte urbana se faz democrática, para todos. A entrevistada Flores (2019) aponta a cidade como um lugar efervescente, culturalmente e artisticamente.

“Galeria céu aberto”. Ótimo! Porque é a galeria aberta para todo público. Que não fica aquela coisa de “aí, fico com vergonha de entrar no Palácio das Artes”, porque parece que é chique. Não é chique, nada! Palácio das artes é uma coisa para todo mundo entrar e ver a exposição que tá acontecendo. Mas a pintura estando na rua, é pra todo mundo ver... pra todo mundo. Pro velhinho, pra criança, pro neném, pro mendigo (VALENTE, 2019).

Dias (2019) fala sobre essa ressignificação pela força que a arte urbana tem de humanizar e de transformar, trazendo a reflexão para os cidadãos a respeito do uso do espaço como lugar de troca de experiências. O entrevistado Santos (2019) aponta que o espaço que mais modificou foi o centro da cidade por meio do Festival realizado pelo “Cura” e os cidadãos apoiando. Davidson Nascimento (2019), artista urbano, também fala dessa humanização que sobrepõe o cinza dos prédios da cidade.

Quando você vê um trabalho gigante, te traz um ar de seriedade, responsabilidade. É muita responsabilidade você fazer um trabalho gigante desse e a mensagem que você vai deixar ali. Eu acho que é isso que eu tenho visto de mudança (SANTOS, 2019).

Paulino (2019) pensa que a cidade está cada vez mais grafitada, tudo bonito e colorido, num processo de aburguesamento, destaca o entrevistado. Mas nesse cenário ele aponta pontos positivos que a entrada de mais mulheres na arte urbana, e dos homossexuais. Segundo Paulino a arte urbana se apresenta como universo masculino e machista.

As pesquisas realizadas com os moradores, artistas urbanos e produtores da cena de arte urbana de Belo Horizontes apresentam pontos relevantes para a reflexão e entendimento da prática social a partir da imagem da arte urbana inscrita no palimpsesto urbano.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso saber ver, nas imagens de hoje, aquilo que muitas vezes nos escapa. O que não conseguimos ver. Essas imagens têm a beleza dos pequenos gestos e das grandes paisagens” (PEIXOTO, 1998, p. 183).

Durante o processo desta pesquisa, buscou-se respostas aos questionamentos que levaram ao desenvolvimento desta tese. Para tal, partiu-se da premissa de que se poderia considerar a arte urbana como bases constituintes da prática social do espaço urbano na cidade. E se processo de ocupação, apropriação e intervenção na cidade podem ser compreendida como fomentadoras de questões políticas e sociais. As bases teóricas para essa pesquisa articulam-se em torno da teoria do espaço, de Lefebvre e a dialética tríade do espaço urbano – O concebido, percebido e o vivido e a possível conexão com a eras midiológicas – a era dos ídolos, a era das artes e a era visual de Régis Debray.

A concepção da cidade se deu a partir do planejamento de Aarão Reis e por meio de leis e decretos que orientam como ocupar a cidade. Ao longo da história de Belo Horizonte, observa-se mudanças expressivas na paisagem urbana, devido a construções e demolições. Esses processos sucessivos proporcionaram uma arquitetura diversa, com variados estilos, de épocas e períodos diferentes. A partir dos anos de 1930 surgem os primeiros edifícios de dez andares, nas décadas seguintes a modernização e verticalização da cidade são impulsionadas por interesses do capital privado.

Assim, no centro da cidade, encontram-se várias edificações construídas em um período em que era permitido construir até o limite da vizinhança, legislação que ocasionou a construção de edifícios com a chamada empena cega. E esses espaços cinzas tornam-se espaço publicitário, disputados pelas marcas. Porém, mesmo em períodos em as empenas eram espaços publicitários por excelência, várias delas foram ocupadas por painéis artísticos nos anos de 1990, empenas gigantes foram pintadas, não que o espaço publicitário tenha sido totalmente substituído pela arte, mas algumas marcas se apresentaram como patrocinadoras, assinando pinturas em edifícios do hipercentro da cidade.

A cidade como lugar de troca, que Lefebvre (2006b) aponta como os centros urbanos como um lugar de consumo, de trocas, transformando os lugares públicos em

mercados a céu aberto. Os espaços públicos, praças, fachadas, edifícios tornam-se dispositivos de exibição para promover todos os tipos de mercadoria e serviço. As marcas são percebidas como elementos da paisagem urbana, das grandes metrópoles do mundo. Em Belo Horizonte a partir dos anos 2000 aumentaram as críticas aos excessos de painéis de propaganda. Surgindo assim, em 2003 o código de postura de Belo Horizonte, Lei 8.616/2003 e atualizada em 2010 que propõe restrições e regulamentação da publicidade na capital.

Belo Horizonte convive com a arte urbana desde muito antes. De acordo com registros encontrados, desde os anos de 1960 murais são pintados pela cidade e os moradores observam, interverem, questionam e admiram essa arte. Os anos de 1990 marcaram a cidade pelos painéis gigantes de Hugues Desmazières e seu discípulo Douglas Melo que modificaram a paisagem da cidade deixando um legado, que foi a inspiração para o surgimento do Festival do Circuito urbano de arte – Cura. Durante a pesquisa observou-se a importância desses artistas para mudança da paisagem da cidade, além de provocar diversos debates entre artistas plásticos e poder público. Portanto traçar essa trajetória foi fundamental para compreender a história da arte urbana na cidade.

A arte urbana tem ressignificado o hipercentro da cidade, seja por meio do muralismo, grafite e ou picho, seja por outras expressões artísticas, como a música, a dança, o teatro que tem ocupado essa região. Os painéis gigantes produzidos nos anos de 1990 e a primeira, segunda, terceira e quinta edição do Cura concentram-se no hipercentro da cidade conforme o mapa abaixo. A rua Sapucaí, escolhida como mirante urbano pelo Cura possibilita visualizar a maioria dos painéis, e também alguns vestígios dos painéis dos anos de 1990.

Figura 90: Mapa dos painéis gigantes – Hipercentro de Belo Horizonte



Fonte: Elaborado pela autora

Não foi somente a paisagem urbana que passou por mudanças, o cenário da arte urbana na cidade foi tornando-se mais intenso a partir dos anos de 1980 com a chegada do Hip Hop e conseqüentemente do grafite, que no Brasil dividiu-se entre pichação e grafite. A essência da cultura do Hip Hop se mantém, como o protesto, a busca pelo reconhecimento por meio da arte urbana. As questões sociais sempre fizeram parte do tanto do grafite como da pichação. Mesmo quando estão explícitas na mensagem, estão implícitas na ação de interferir, de ocupar o espaço.

O muralismo também pode ter um viés crítico, questionador. Nos anos de 1990, os murais gigantes apresentavam temas como as relações de consumo, o imperialismo, as questões relacionadas ao meio ambiente, e vida estressante dos centros urbanos.

O “Cura” por meio do festival possibilita a experimentação do espaço, a arte urbana se torna uma imagem que se integra a *urbis*, agregando valores tangíveis e intangíveis. Os painéis são viabilizados a partir de projetos de Lei de Incentivo à Cultura, uma forma do poder público promover e gerenciar a arte urbana. O tema dos painéis e os layouts não passam por aprovação da prefeitura, a liberdade de expressão artística é respeitada. Normalmente os espaços são liberados para o grafite, mas o picho ainda é marginalizado por quem não conhece a expressão artística.

O festival promove espaços, possibilita aos moradores e transeuntes a fruição artística, por meio da contemplação e reflexão. Mirantes urbanos que sempre estiveram ali, mas que agora proporcionam ver paisagens, que antes eram totalmente cinza, coloridas. Mas é mais do que cor, nas empenas, muros e viadutos existem histórias de vida, de lutas, vozes que por meio da imagem dialogam com os anseios de uma sociedade, que utiliza da arte para propor questionamentos. A arte urbana fala de representatividade negra, indígena, de mulheres, periférica. Dá voz as questões sociais, a pichação e o grafite relatam as origens dos seus artistas, que se fazem visíveis por meio da arte.

O cotidiano leva aos transeuntes apressados um flunar absorto entre cartazes, buzinas, semáforos, o encontro e desencontro entre indivíduos. A diversidade, a mistura de sensações e experiências. Proporciona tanto aos artistas urbanos e assim um aos moradores e transeuntes desta cidade uma outra possibilidade de olhar. A arte urbana viabiliza a troca, explicita identidades e socializações. O diálogo é proposto por meio do olhar, mesmo que não existe tempo para essa fruição.

As técnicas, estilos, formas diversas de manifestação artística convivem no espaço público. A concepção da arte urbana passa deste da elaboração do layout com planejamento, até o improvisado que acontece principalmente quando a arte é ilegal. A transgressão está ao lado da legalidade, elas convivem, e conversam, o diálogo entre as empenas transmite as questões do vivido por meio do signo da imagem. As empenas do projeto são legalizadas, fazem parte de um projeto organizado, as empenas dos prédios em volta são apropriadas (Figura 91).

Figura 91: Empena cega. Painéis do Projeto Cura e empena pichada. Belo Horizonte/MG.



Fonte: foto da autora.

Figura 92: Painéis “Deus é Mãe e *Ajo Y Vino*



Fonte: foto da autora

A arte urbana que representa a periferia também está presente nos painéis, o grafite e o picho. O picho criminalizado pela grande maioria, compõe como elemento que agrega ao mural, como no caso do painel *Ajo Y Vino*, da artista Milu Correch que pintou duas mulheres nuas dançando mascaradas e pano de fundo dessa pintura são escritas urbanas, o picho preenche o espaço entorno da pintura, na verdade ele já estava lá quando a empena recebeu a pintura. Outro caso similar é a pintura do prédio ao lado, “Deus é Mãe”, do artista Robson Santana que retrata uma mulher preta com duas crianças cuja moldura é feita com pichação. Em ambos os casos foram convidados pichadores para contribuir com a arte, como uma forma de reconhecer esse protagonismo.

As propostas se afinam no cenário conturbado do centro urbano, elas coexistem e precisam coexistir. É a voz de uma cultura chega ao alto do prédio, é o grito da

periferia presente, o contraste permeando a *urbis*, é prática urbana, o manifesto do vivido, o exercício à direito à cidade. A imagem é o médium, o signo que traduz as questões sociais defendida por Debray. Esse signo passa ao mesmo tempo pela presença, representação e simulação. Ela é o marco que corpos estiveram presentes nestes espaços, expressando desejos. É uma arte da rua, dos que dela se ocupam, mas também atendem ao simulado, aos registros fotográficos e audiovisuais que levam a imagem ao lugar de consumo.

As empenas acima, não só transformam a imagem da *urbis*, como também a própria *urbis*. Os olhos dos transeuntes em algum momento a encontra no alto do prédio, encontram também a voz. A efemeridade das imagens não importa, pois o importante é o que é proporcionado. Elas são políticas, sociais e também estéticas.

Figura 93: Edifício Chiquito Lopes



Fonte: foto da autora.

O painel Híbrida Astral – Guardiã Brasileira, realizado pela artista Criola, traz o tema ascentralidade na figura de mulher preta e elementos que remetem ao fluxo da vida se tornou pauta de ação judicial. Um dos moradores do edifício entrou na justiça para solicitado remoção da pintura, que foi autorizada pelo condomínio do edifício. O reclamante usa como argumento o padrão estético da obra como de gosto duvidoso. Esse tipo alegação também se figura nas diversas reclamações contra as obras de Hugues Desmazières, nos anos de 1990, artistas plásticos, arquitetos questionam o bom gosto das pinturas do artista.

A quinta edição do Cura de 2020 – que trouxe o slogan “Cura pela janela”, além de romper com o limite urbano da arte, levando-a para as janelas virtuais das redes sociais, onde as pessoas podiam discutir, debater, curtir as empenas que surgiram no centro da cidade e a própria cidade e suas questões sociais. A representatividade já faz parte do festival e em todas as edições esteve presente, porém na quinta edição o tema teve um alcance maior,

Nesse momento, a imagem técnica, a imagem fotográfica, torna-se essencial como construtor da paisagem da janela que se abre para o mundo do ambiente online. O mirante urbano, nesse contexto, torna-se um dispositivo digital, e o canal a rede social em que estou conectado, em que eu posso observar a cidade de qualquer lugar do mundo por meio do olhar do produtor da imagem.

Essa mediação do signo entre “produto” e produtor” pode intervir como dispositivo ou como profanação das relações sociais, econômicas e culturais. O individuo pode não gostar do vê em um painel, pode querer questionar, exigir a sua remoção, mas ele isso é uma prova que ele não pode ignorar. Assim, o dissenso é inevitável, a partilha do sensível acontece, o acesso é livre a todos, a arte proporciona a ocupação e a transformação da cidade, e o corpo e a ferramenta de exercício desse poder

Belo Horizonte não está somente mais bonita, mais colorida e alegre, mas também mais compartilhada. A paisagem urbana foi alterada, mas além disso existe um movimento maior de ocupação desses espaços. Os diversos projetos têm incentivado os jovens periféricos a ocuparem o seu espaço, além de também possibilitar artistas acadêmicos de vivenciar a rua. É uma interação que proporcionada a todos um

exercício do olhar para a cidade, possibilitando camadas de leitura para além do impresso nas empenas, o manifesto da arte provoca o dissenso, a reflexão política, a questão social, desperta interesse do coletivo. Retira o indivíduo do lugar de transeunte, que precisa cumprir com as suas atividades corriqueiras, porém a arte urbana está no seu cotidiano e olhar para o alto de uma empena vai além do apreciar a sua estética, mas abre a possibilidade de ouvir a sua voz e se ver representado como minoria preta, indígena, mulher e periférico. A arte urbana é um signo forte que possui uma expressão social que ultrapassa o seu modo de produção, que também é essencial, ela reflete no espaço urbano a sua vocação para questionamentos sociais.

Diante destes cenários observa-se como a arte urbana torna-se *médium* fomentador de questões políticas e sociais, Régis Debray (1992) defende esse papel da imagem ao longo da história humana, e a sua relação com a tríade de Lefebvre (2006) se justifica quando se observa o movimento da arte urbana na cidade de Belo Horizonte. Desde o processo de concepção da arte, que se entrelaça com as questões do vivido, e a percepção de todos em relação ao que é produzido. Assim como o espaço concebido, percebido e vivido se sobrepõem as eras midiológicas de Debray também se sobrepõem entre si, e se conectam com a prática espacial.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultura e Sociedade**. 5º Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapeco: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Reginaldo Magalhães. **Pelo Espaço Concebido**: as repercussões dos modelos do urbanismo moderno na (re)produção do espaço urbano de Belo Horizonte. 396fl. Tese. Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.
- ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História de Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2001.
- BARRAL I ALTET, Xavier. **História da Arte**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1990.
- BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte: Memória Histórica e Descritiva**. História Antiga. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte; Fundação João Pinheiro, 1996.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAZIN, André. **Cinema: Ensaio**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- BENÉVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. 3º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- _____. **Obras Escolhidas, Vol. III**. Charles Baudelaire Um Lírico No Auge Do Capitalismo. Ed. Brasiliense, 3º ED. 1994 – São Paulo.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A Formação do Homem Moderno Vista Através da Arquitetura**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- _____. Carlos Antônio Leite. **As cidades da Cidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BIONDI, Ana Célia. **Qual o futuro da mídia OOH no Brasil**. PROXIMA. 2019. Disponível em <https://www.proxima.com.br/home/proxima/how-to/2019/09/30/qual-o-futuro-da-midia-oooh-no-brasil.html>. Acesso em novembro 2019.

BOURDEIU, Pierre. **O poder do Simbólico**. Trad de Fernando Tomaz, BELTRANO: Rio de Janeiro, 1989.

BRETON, David Le. **A Sociologia do Corpo**. 2. ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG. 2002.

BÜTTNER, Cláudia. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. *In*: PALLAMIN, Vera M. (Org.). **Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAMPOS, Paulo Mendes (org.). **Belo Horizonte; de Curral del Rey à Pampulha..** Belo Horizonte: CEMIG/MG, 1992.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A Cidade**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Espaço-tempo na metrópole** – A fragmentação da via cotidiana. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. **O espaço urbano**: novos escritos sobre a cidade. São Paulo: FFLCH, 2007.

_____. O poder do corpo no espaço público: O urbano como privação e o direito à cidade. **GEOSP** - Espaço e Tempo. São Paulo v. 18 n. 2. p. 472-486, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/89588>. Acesso em: 05/05/2019

CARLSSON, Benke; LOUIE, Hop. **Street Art: Técnicas e materiais para arte urbana**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CASTRIOTA, Leonardo Barci; PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. O Estilo Moderno: Arquitetura em Belo Horizonte nos anos 30 e 40. *In*: CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CHALFANT, Henry; COOPER, Martha. **SUBWAY ART**. London: Thames & Hudson, 1999.

CHOAY, Françoise. **O Urbanismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O Espaço Urbano**. 4. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

COSTA, Heloisa Soares de Moura. A “Cidade ilegal”: notas sobre o senso comum e o significado atribuído à ilegalidade. Carlos Antônio Leite. **As cidades da Cidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

COSTA, Luciano B. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. Revista Digital do LAV - Santa Maria: vol. 7, n.2, p. 66-77 - mai./ago.2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111>. Acesso em: 30/03/2020

CRESWELL, John W. Projeto de Pesquisa: Métodos Qualitativo, quantitativo e misto. Porto Alegre: Artmed, 2010.

CUNHA, Paulo. A Beleza, essa coisa subversiva. Outros Críticos. março, 2017 disponível em <https://outroscriticos.com/a-beleza-essa-coisa-subversiva/>. Acesso em julho 2020.

CURA - Circuito Urbano de Arte - disponível em <https://cura.art/>

CRUZ, Márcia Maria. **Grafites feitos por mulheres oferecem novos olhares sobre Belo Horizonte**, Portal Uai, Belo Horizonte, 2018. disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2018/07/08/noticias-artes-e-livros,230252/grafites-feitos-por-mulheres-oferecem-novos-olhares-sobre-belo-horizon.shtml>. Acesso em agosto de 2020.

DAMIAMI, Amélia Luísa. O lugar e a produção do cotidiano. *In*: CARLOS, A. F. A. (Org.). **Novos caminhos da geografia** São Paulo: Contexto, 2001. p. 161-172.

DEBRAY, Régis. **A tecnologia da crença** - entrevista cedida a Folha de São Paulo. 30 de agosto de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs30089808.htm>. Acesso em: 27/12/2018.

_____. **Curso de Midiologia Geral**. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. **Manifestos Midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **Vida e Morte da Imagem** – uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995a.

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1995b.

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

DESCARTES, René. **Vida e Obra**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

_____. **O ato fotográfico**. 5. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECUM Central de Produções. **1º Bienal Internacional do Grafite**. Belo Horizonte, 2008. Disponível em https://ecum.com.br/ecum_novo/ff-portfolio/big-bienal-internacional-de-graffiti-de-belo-horizonte/. Acesso em agosto de 2020.

FAGERLANDE, Sérgio Moraes Rego. **A Construção da Imagem em Cidades Turísticas**: Tematização e Cênarização em colônias estrangeiras no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

FERREIRA, Jeff. **30 anos do disco Hip Hop Cultura de Rua**. São Paulo: Clube de Autores, 2018. (ebook)

FILHO, Francisco Machado. **A Cobertura da mídia sobre o 11 de setembro**. Revistas Forum, 10 de setembro, 2011. Disponível em <https://revistaforum.com.br/blogs/convergenciamidiatica/a-cobertura-da-midia-sobre-o-11-de-setembro/>. acesso: 29 de janeiro de 2020.

FLICK, Uwe. **Introdução à Metodologia de Pesquisa**. Porto Alegre: Penso, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FONSECA, Augusto. **Proposta inicial, transformação e readequação do projeto Telas Urbanas**. In: FONSECA, Augusto (org.) Telas Urbanas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2016. Disponível em <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2020/telas-urbanas.pdf> . acesso em agosto. 2020.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRADE, Ana Maria Nagem. **A legislação urbana e a ocupação de Belo Horizonte de 1897 a 2010**: o conjunto urbanístico da Praça da Liberdade. Dissertação. Escola de Arquitetura. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

GANZ, Nicholas. **O mundo do grafite** – arte urbana dos cinco continentes. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017. [e-book].

GOMES, Paulo Cesar da Costa. Espaços públicos: um modo de ser do espaço. In: CASTRO, Iná; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.) **Olhares geográficos** – Modos de ver e viver o espaço. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

GOTTDIENER, Mark. **A Produção Social do Espaço Urbano**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1997.

GUARNACCIA, Matteo. **PROVOS**: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura. São Paulo: Editora Conrad, 2001.

GUIMARÃES, Gleny Terezinha Duro. Cotidiano e cotidianidade: limite tênue entre os reflexos da teoria e senso comum. *In*: Guimarães, T. D. **Aspectos da teoria do Cotidiano**: Agnes Heller em perspectiva. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 27-36

GUIMARÃES, Gleny Terezinha Duro. O não-cotidiano do cotidiano. *In*: Guimarães, T. D. **Aspectos da teoria do Cotidiano**: Agnes Heller em perspectiva. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 11-26.

HAROUEL, Jean-Louis. **História do Urbanismo**. Campinas: Papyrus, 1998.

HARRIS, Elizabeth Davis. **Le Corbusier**: riscos brasileiros. São Paulo: Nobel, 1987

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. 15. ed. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2005.

HEGEL, Friedrich. **Vida e Obra**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. 6. ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra. 2000.

HERCULANO, Renta Nogueira. **Os (des)caminhos da linguagem coletiva nas paisagens urbanas brasileiras**. 248fl. Dissertação. Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogios aos Errantes: a arte de se perder na cidade. *In*: JEUDY, Henri Pierre; JACQUES, Paola Berenstein. (Org.) **Corpos e cenários urbanos**. Salvador: EDUFBA; 2006. p. 117-141.

_____. **Corpografias Urbanas**. *In*: Arqtextos Revista Vitruvius, 2008. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.093/165>>, acesso: 15 de abril de 2020.

JANSON, H. W.; JANSON, A. **Iniciação à História da Arte**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KNAUUS, Paulo. Arte Pública: a cidade como experiência. *In*: **Caderno Diverso**. Arte Urbana e (re)construção do imaginário da cidade. Rio de Janeiro: SESC Administração Regional no Rio de Janeiro, n.1, 2015.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. Trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KONDER, Leandro. O que é dialética. São Paulo: Brasiliense, 2012

KOTHER, Philip; GERTNER, David; REIN, Irving; HAIDER, Donald. **Marketing de Lugares**: como conquistar crescimento a longo prazo na América Latina e no Caribe. São Paulo: Perentice Hall, 2006.

LACAN, Jacques. **Seminário XXI** - Os quatros conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1996.

LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura**. Tradução Ubirajara Rebouças. 6º ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda Hip-Hop: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. 4^e éd. Paris: Éditions Anthropos, 1974. [A produção do espaço. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Belo Horizonte, fev. 2006a. MANUSCRITO.]

_____. **A Revolução Urbana**. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **A Vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

_____. **Direito à cidade**. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2006b.

_____. **Espaço e Política: O direito à cidade II**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

_____. **Hegel, Marx, Nietzsche**. 8. ed. Espanha: Siglo XXI, 1988.

_____. **The Production of Space**. Oxford/Cambridge: Basil Blackwell, 1991 [1974].

LE MOS, Celina Borges. A Cidade Republicana: Belo Horizonte, 1897/1930. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. **Antigas e novas centralidades no centro antigo de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2010.

_____. **Determinações do Espaço Urbano: A evolução econômica, urbanística e simbólica do Centro de Belo Horizonte**. Vol. I Dissertação. (Programa de Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte. 1988 a.

_____. **Determinações do Espaço Urbano: A evolução econômica, urbanística e simbólica do Centro de Belo Horizonte**. Vol. II. Dissertação. (Programa de Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte. 1988 B.

_____. Uma centralidade belo-horizontina. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, v. 1, p. 92-111, jul.-dez., 2007. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/Uma_centralidade_belo-horizontina.PDF. Acesso em: 25/02/2019.

LELOUP, Jean-Yves. **O Ícone – Uma escola do Olhar**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. São Paulo. Ed. 34, 1996.

LODI, Maria Inês Helio et al. **O Projeto Guernica da Prefeitura de Belo Horizonte: Nova Abordagem da Pichação e do Grafite na Cidade**. Anais do 2^o Congresso Brasileiro de Extensão Universitária. Belo Horizonte, UFMG, setembro, 2004. Disponível em <https://www.ufmg.br/congrent/Cultura/Cultura20.pdf>. acesso em agosto de 2020.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução de: Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo. Martins Fontes. 2011.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Discurso e Representação ou de como os baloma de Kiriwana podem reencarnar-se nas atuais pesquisas**. In: CARDOSO, Rute (org.). *A Aventura Antropológica - teoria e pesquisa*. 4º ed. São Paulo: - Editora Paz e Terra, 2004.

MARCONDES, Pyr; RAMOS, Ricardo. **200 anos de Propaganda no Brasil: do reclame ao cyber-anúncio**. São Paulo: Meio&Mensagem, 1995.

McLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional; USP, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINISTÉRIO DA SAUDE - **O que é a COVID-19?** disponível em <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca>. Acesso em setembro, 2020.

MONDZAIN, Marie-José. *A Imagem entre proveniência e destinação*. IN: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Imagem, ícone, economia** – As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. São Paulo: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. **Image, sujet, pouvoir**. Entretien avec Marie-José Mondzain. 8 janvier 2008. Disponível em: http://sens-public.org/spip.php?Article_500&lang=fr. Acesso em: 27/12/2018. [Traduzida por Vinícius Nicastro Honesko].

MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. **O cotidiano e a produção do espaço** (Transcrição de Felipe Gontijo), 2006. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_eventos/coloquio2006/palestras/monte-mor.htm >. Acesso em: 21 /03/ 2018.

MORAES, Marcos Antônio. **Conflitos do Golfo Pérsico**. São Paulo: Ed. Atómo, 2019. (e-book)

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo 1 Neurose**. 9º Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, René. **Os Pensadores**. 3ª Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana** – Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Fapesp, 2000.

_____. **Arte Urbana como prática crítica**. In: PALLAMIN, Vera M. (org.) *Cidade e Cultura: espera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PANERAI, Phillipe. *Análise urbana*. Brasília: Editora da UNB, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2003.

PAUL 107. **All City** – The Book about taking space. Toronto/Canada: ECW PRESS, 2003.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **América Imagens**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Videofilmes, 1989.

PESQUISA ONLINE. **Pesquisa mista realizada online**, anexos. 2019.

_____. **Paisagens Urbanas**. 2. ed. São Paulo: SENAC. 1998.

PINTO JUNIOR, Rafael Alves. **Os azulejos de Portinari como elementos visuais da arquitetura modernista no Brasil**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 087.11, Vitruvius, ago. 2007
<<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/226>>. Acesso: 02 de abril de 2020

PLATÃO. **A República** [Texto Integral]. São Paulo: Martin Claret, 2014.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Plano diretor**. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/politica-urbana/informacoes/legislacao-urbanistica>. Acesso em: 10/09/2019.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. Projeto Gentileza. 2018 disponível em <https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/gentileza>. Acesso em julho 2020.

RABÊLO, José Maria. **Belo Horizonte do arraial à metrópole**: 300 anos de história. Ouro Preto: Graphar, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível**. estética e política. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2009.

_____. **A Estética como Política**. DEVIRES, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 14-36, JUL/DEZ 2010

REBOLLAR, Nora Alejandra Patrícia. **A rua, o urbanismo e a arte**: vivenciando a cidade. Florianópolis: Ed. Ledix, 2017. (ebook)

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Corpo e Imagem**: alguns enredamentos urbanos. In: RIBEIRO, Ana Clara Torres (org.) *Cadernos PPG - AU - Universidade da Federal da Bahia*, Ano 5, número especial, 2007.

_____. **Por uma sociologia do presente**: ação, técnica e espaço. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. **O quarteirão do Soul: Identidade e resistência no asfalto**. Curitiba: Appris, 2020.

RINK, Anita. **Graffiti**: Intervenção urbana e arte. Curitiba: Appris, 2015. e-book.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da Cidade**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. **O Espaço do Cidadão**. São Paulo: Edusp, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. Psicologia fenomenológica da imaginação. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHILLER, Marc; SCHILLER, Sara. Wooster Collective. In: BENKE, Carlsson; LOUIE, Hop. **Stret Art: Técnicas e materiais para arte urbana**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

SCHMID, Christian. **A Teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre**: em direção a uma dialética tridimensional. GEOUSP – espaço e tempo. São Paulo, n. 32, p. 89-109, 2012.

SILVA, Elisangela Batista da. **Olhe bem a cidade**: Design emocional, place branding e a marca de Belo Horizonte. 124f. Dissertação. (Programa de Pós-graduação em Design), Universidade de Minas Gerais, Escola de Design. Belo Horizonte, 2014.

SILVA, Sérgio Miguel Casais Machado. **As empenas laterais e a sua importância na paisagem urbana dos centros históricos das cidades de Salvador e do Porto**. 277 fl. Dissertação. Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SEMPRINI, Andrea. **A marca pós-moderna**: poder e fragilidade da marca na sociedade contemporânea. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **A invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SOJA, Edward W. **THIRDSPACE**: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Oxford: Blackwell, 1996.

_____. **Geografias Pós-Modernas**: A reafirmação do espaço na teórica social crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

SOUZA, Renato César José. A arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: Utopia e Transgressão. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1998

TAU - **Território Arte Urbana** disponível em <http://territorioarturbana.com.br/tau-2018/programacao/> acesso em agosto, 2020.

TIBO, Geruza Lustosa de Andrade. **A superação da ilegalidade urbana: O que é legal no espaço urbano?** 236fl. Tese. Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011

TUPYNAMBÁ, Yara. **Muralismo**. Belo Horizonte: Adi Edições, 2013.

URRY, John. **O Olhar do Turista: Lazer e Viagens nas sociedades contemporâneas**. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 2007.

VERONEZZI, José Carlos. **Mídia de A a Z: Conceitos, critérios e fórmulas dos 60 principais termos de mídia**. 3.Ed. São Paulo: Pearson Universidades, 2009.

VIANA, Maria Luiza Dias. **Dissidência e subordinação: Um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultura e seus desdobramentos**. 275 f. Dissertação. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

Artigos jornais:

A ARTE em mais de um quilômetro de muro. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 14 de novembro, 1993.

A DESTRUIÇÃO dos painéis do Projeto Aquarela. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 29 de julho, 1980.

ALUNOS da Guignard colorem a Savassi. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 25 de agosto, 1991.

AQUARELA, um projeto para embelezar a cidade. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 18 de junho, 1980.

ARTE dá mais cor ao verão. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 02 de fevereiro, 1993.

ARTISTAS mineiros pintam painel na Praça da Estação. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 23 de setembro, 1990.

ARTISTAS, exigem que lei municipal seja cumprida. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 09 de novembro, 1993.

CACHOEIRA refresca a paisagem urbana. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 20 de setembro, de 1991

CHRYSTUS, Mirian. A Cidade, o atelier dos grafiteiros. **Hoje em Dia**, Belo Horizonte, 18 de dezembro, 1988.

CRISTIE, Ellen. Arista devolve cor às fachadas. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 de agosto de 1997.

GONÇALVES, José Eduardo. Um muro a cores de frente para o mundo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 12 de janeiro, 1980.

GOUTHIER, Juliana. Mural reúne pichações e informática. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 29 de fevereiro, 1992.

GRAFITE, arte entre o amor e o ódio. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 30 de junho, 1991.

LAPORTE, Silvia Helena. A arte chega aos muros. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 18 de julho, 1990.

MAAKAROUN, Bertha. Uma colorida polêmica no centro de BH. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 30 de agosto, 1991.

MATERNIDADE, o tema de uma artista no muro do Hospital Mater Dei. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 28 de agosto, 1980.

MONTEIRO, Karla. Grafite é arte, mas pichação é vandalismo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 17 de janeiro, 1996.

MURAL, Uma arte sujeita a chuvas e trovoadas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 de maio, 1974.

MURO de hospital ganha cor em Projeto Aquarela. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 30 de agosto, 1980.

NOVOS murais enfeitam as ruas de BH. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 10 de novembro, 1993.

OLIVEIRA, Heloísa Aline. Projeto Aquarela: enchendo de arte as nossas ruas. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 09 de setembro, 1980.

ORLANDE, Ana Paula. Grafite tenta se impor como forma de arte. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 15 de março de 1994.

PAINÉIS gigantes mudam o visual da cidade. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 13 de março, 1994.

PAINEL denuncia o imperialismo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 24 de março de 1991.

PAINEL me tapume de obra divulga arte ao ar livre. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 20 de setembro, 1990.

PENA, Gustavo. De Quem é Essa Parede? **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 23 de fevereiro, 1993.

PINTOR muda com arte paisagem urbana de BH. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 27 de março, 1991.

PINTOR não quer proteção para mural que faz na rua da Bahia. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 de junho, 1980.

PINTOR solitário incomoda e gera polêmica na cidade. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 de novembro de 1995.

PINTURAS em prédio são causa de muita polêmica. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 23 de fevereiro, 1993.

PROCÓPIO, Marcelo. Redescobrimo a comunicação: Muralismo, arte popular, sim senhor. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 13 de julho, 1980.

RUAS de BH estão ganhando novas cores. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 07 de outubro de 1992.

SEBASTIÃO, Walter. Em discussão a arte que invade as ruas. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 02 de março, 1993.

VIEIRA, Berenice. A arte ao alcance de todos. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 13 de novembro, 1991.

ENTREVISTAS:

AMARAL, Frederico Alex. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, setembro, 2019.

BECHELANE, Ivan Neves. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, agosto, 2019.

BIAGIONI, Bernardo. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, junho, 2019.

CORTÊS, Pedro Lagares De Souza. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, junho, 2019.

DIAS, Gabriel. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, setembro, 2019.

FLORES, Juliana Mont'Alverne. Entrevistada por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, junho, 2019.

LÓES, Samuel Bastos. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, julho, 2019.

MACIEL, Frederico Eustáquio. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, setembro, 2019.

MELO, Douglas. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, abril, 2020.

MOURA, Luiz Otávio Mendonça, Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, setembro, 2019.

NASCIMENTO, Davidson Gonzalez. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, junho, 2019.

NEVES, Nila. Entrevistada por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, setembro, 2019.

PAULINO, Adriano. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, outubro, 2019.

SANTOS BERNARDO, Edgar. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, agosto, 2019.

SANTOS, Davi de Melo. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, junho, 2019.

SILVA, Wemerson. Entrevistado por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, setembro, 2019.

TAMÓIOS, Kawuany. Entrevistada por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, agosto, 2019.

VALENTE, Maria Clara Barbosa. Entrevistada por Elisangela Batista da Silva, Belo Horizonte, julho, 2019.

- As transcrições das entrevistas gravadas no período de junho/2019 a setembro/2019 estão disponíveis no link a seguir: <https://drive.google.com/open?id=1zhOWTPAfr-y08Ci8K5Eqz3JNUMZEUnxC>.

APÉNDICE

PESQUISA MISTA – QUANTITATIVA\ QUALITATIVA

Amostra: 400 pessoas

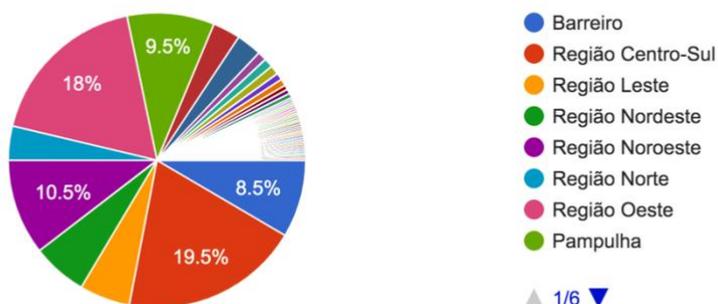
Período de aplicação: 6 de novembro a 16 novembro 2019.

Público: moradores de Belo Horizonte e RMBH e pessoas que vem a Belo Horizonte com frequência.

01

Onde você mora?

400 responses



Região Centro-Sul	78
Região Oeste	72
Região Noroeste	43
Pampulha	39
Barreiro	34
Região Nordeste	25
Região Leste	22
Região Norte	16
Venda Nova	12

RMBH 54

Betim	6
Brumadinho	1
Contagem	16
Esmeraldas	1
Ibirité	3
Lagoa Santa	2
Matozinhos	1
Nova Lima	6
Região Metropolitana	2
Ribeirão das Neves	5
Rio Acima	2
Sabará	4
Santa Luzia	2
Sarzedo	2
Vespasiano	1

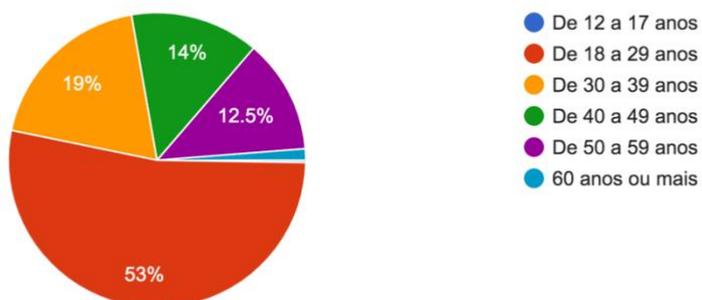
Outras localidades 5

Viçosa	1
Ipatinga	1
Jequitibá	1
Outro Preto	1
Brasília/DF	1

02 - Qual é a sua faixa etária?

Qual é a sua faixa etária?

400 responses

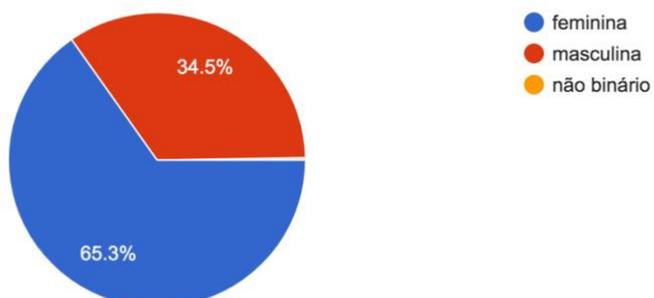


12 a 17 anos	1	0,3%
18 a 29 anos	212	53%
30 a 39 anos	76	19%
40 a 49 anos	56	14%
50 a 59 anos	50	12,5%
60 anos ou mais	5	1,2%

03 -

Qual é a sua identidade de gênero?

400 responses

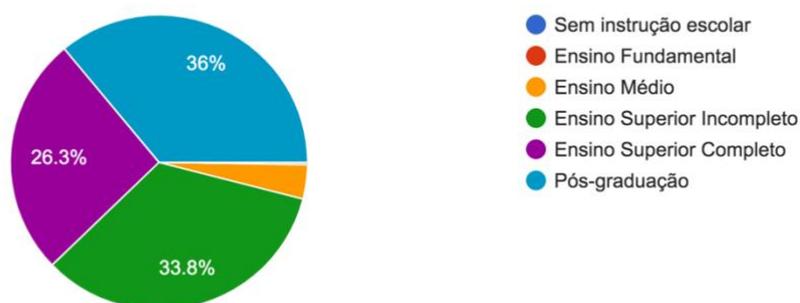


Feminina	261	34,5%
Masculina	138	65,3%
Outros/Não binário	1	0,2%

04 –

Qual é o seu grau de instrução?

400 responses



Pós-graduação	144	36%
Ensino superior completo	105	26,3%
Ensino superior incompleto	135	33,8%
Ensino médio	15	3,8%
Ensino Fundamental	1	0,3%
Sem instrução escolar		

05 - Qual é a profissão

Administrador (a)

03

Administradora de MKT	01
Advogado (a)	15
Agente de viagem	01
Analista de marketing	01
Analista de Marketing	01
Analista de mídia JR	01
Analista de processos	01
Analista de qualidade	01
Analista de Sistema	01
Analista de teste	01
Analista de TI	01
Analista Internacional	01
Analista técnico - audiovisual	01
Aposentada	04
Aprendiz	02
Arquiteto	10
Arte Educadora Museal	01
Assistente administrativo	07
Assistente de comunicação	01
Assistente de Marketing	03
Assistente financeiro	01
Assistente judiciário	01
Assistente social	01

Atendimento ao cliente	01
Autônomo	03
Auxiliar de Marketing	01
Bancário	01
Bibliotecário	01
Bombeiro de Militar	01
Cabelereira	03
Caracterizadora	01
Cirurgiã-dentista	01
Comercial	01
Comunicóloga	01
Coordenador de TI	01
Coordenadora administrativa	01
Corretor de seguros	02
Desenvolvimento de sistema	01
Designer	16
Designer de interiores	08
Diagramadora	01
Diretor de Arte	01
Do lar	01
Economista	02
Eletricista	01
Em branco /Não tem	19

Empreendedora	01
Empresário	04
Enfermeira	05
Engenheira civil	05
Engenheira de produção	01
Engenheira florestal	01
Engenheiro mecânico	01
Estagiário /Estudante	22 + 43
Esteticista	01
Faxineira	01
Fotógrafo (a)	15
Funcionário público	04
Funcionário Público Federal	01
Gastrologa	01
Gestora de Recursos Humanos	01
Gestora Pública	01
Graduada em Direito	01
Iniciação científica	01
Internacionalista	01
Jornalista	40
Líder Administrativo	01
Massoterapeuta	01
Médica	04

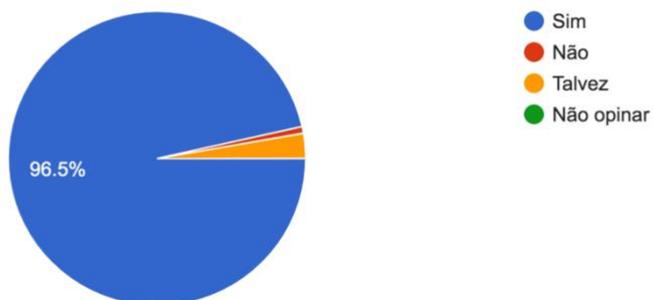
Micro empreendedora	01
Motorista de aplicativo	01
Museóloga	02
Músico	01
Nutricionista	01
Pedagoga e chef	01
Pesquisadora	01
Produtora Cultural	01
Produtora de conteúdo	01
Produtora de moda	02
Professor(a)	32
Profissional de educação física	03
Profissional de MKT	01
Psicanalista	02
Psicóloga	04
Publicitário (a)	31
Radialista	01
Recepcionista	02
Redatora	01
Relações Públicas	01
Secretária	02
Social media	03
Supervisor de operações	01

Téc. laboratório	01
Técnico em eletrônica	02
Técnico em informática	02
Técnico especializado	01
Técnico mecânico	01
Técnico metalúrgico	01
Vendedora	04
Veterinária	01
Videomaker	03

06 -

Para você as imagens modificam a paisagem da cidade?

400 responses



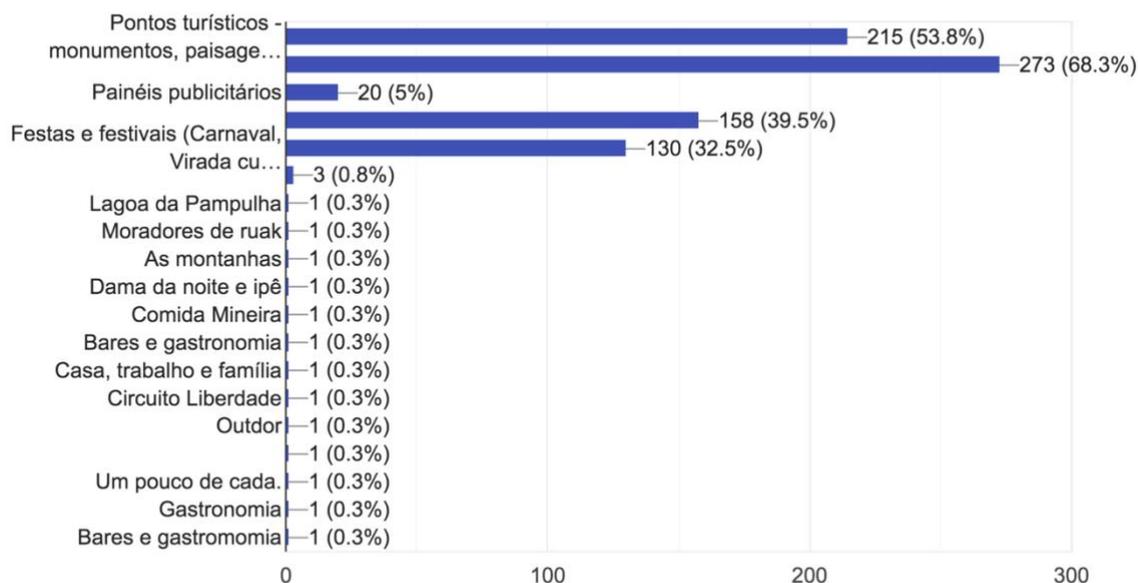
Sim	386	96,5%
Não	3	0,7%
Talvez	11	2,7%

Não sei opinar

07 -

Quando você pensa na imagem de Belo Horizonte, a quais elementos abaixo você associa:

400 respostas



Pontos turísticos - monumentos, paisagens	215	53,9%
Arquitetura e Urbanismo (prédio, ruas, praças, avenidas, etc.)	273	68,1%
Painéis publicitários	20	5%
Arte urbana (grafite, murais, Duelo de Mc's, etc.)	158	39,5
Festas e festivais (Carnaval, Virada cultural, Festival de Cinema, etc.)	130	32,5
Outros:		
Circuito Liberdade	1	0,3%
Bares e gastronomia	1	0,3%
Bares	3	0,8%

Dama da Noite e Ipê	1	0,3%
Comida Mineira	1	0,3%
Gastronomia	1	0,3%
Igrejinha da Pampulha e bares. São as imagens que me vêm à mente em primeiro lugar.	1	0,3%
Casa, trabalho e família	1	0,3%
Outdoor	1	0,3%
Um pouco de cada.	1	0,3%
Lagoa da Pampulha	1	0,3%
As montanhas	1	0,3%
Moradores de rua	1	0,3%

08 - O que você compreende por arte urbana

Não opinou/não sabe opinar	06
A arte feita nos espaços abertos, públicos, livres, plurais e democráticos.	
a arte integrada à paisagem urbana	
A arte que está espalhada pela cidade, seja através de grafite ou monumentos	
A arte que está nas ruas	
A arte que está no espaço público e possibilita interação da população com a cidade	
A expressão da arte em lugares públicos.	
A expressão referente a manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público pelos moradores e/ou frequentadores do local.	

A que diz da cidade, dos moradores, das memórias, dos não ditos, das cores, dos cheiros, dos sons	
Ações não-estatais de intervenção no ambiente urbano, sempre com fundo cultural	
Acredito que seja tudo aquilo que é feito na rua como arte, independente de qual seja.	
Algo que está incluído no meio urbano	
Algo que influencie na interação do ser com o ambiente urbano. Uma pintura nos muros à margem de uma avenida, por exemplo, altera a percepção que o passageiro gera do ambiente.	
Algum tipo de entretenimento visual ou sonoro proporcionado publicamente no meio da cidade, muitas vezes de forma não intencional, ou seja, sem o objetivo de entreter.	
Apropriação dos espaços públicos da cidade pelos cidadãos	
Aquela visível publicamente	
Aquilo que interfere na paisagem.	
Aquilo que você transmite através de designs de prédios, grafite entre outras.	
Arquitetura	
Arte	
Arte a céu aberto nas cidades	
Arte ao ar livre	
Arte apresentada nas ruas.	
Arte como grafite, feita pela população	
Arte criada pelo povo, arte democrática	
Arte da cidade	
Arte da rua	07

Arte de expressão pessoal de exposição pública	
Arte de rua feito pelas pessoas que ocupam a mesma.	
Arte de rua, arte feita para e por pessoas da cidade e arte que movimentam a cidade.	
Arte democrática, arte que pode ser apreciada por todos	
Arte desenvolvida em infraestrutura de cidades, como prédios, ruas, ou seja, edificações urbanas...	
Arte disponível para todos e visível em todo lugar	
Arte efêmera e produzida para exibição pública em espaços comunitários, normalmente oriundas ou correlacionadas à cultura do Hip Hop.	
Arte em áreas de livre acesso da população	
Arte em áreas de rua	
Arte em espaço público	
Arte em meio a cidade	
Arte espontânea presente nas ruas, acesso livre.	
Arte exposta nos centros urbanos	
Arte expressa de diferentes formas na cidade e para a cidade	
Arte feita em ambiente público, de fácil acesso a todos que transitam na cidade	
Arte feita em muros	
Arte feita em uma grande cidade.	
Arte feita espontaneamente no cenário urbano como grafite, tromp'loel do francês Hugues Desmazières (já falecido, obras geniais feitas nos anos 1980/90, no Centro de BH), lixeiras do Felipe Arco, fazendinhas do pintor Homero, Bolinhos, etc.	
Arte feita por artistas independentes	

Arte inclusiva	
Arte inserida na estrutura da cidade	
Arte integrada à cidade	
arte moderna, inclusiva, voltada para estar em ambientes públicos da cidade. vai de arquitetura até pinturas, grafite, esculturas.	
arte na cidade que envolve algum movimento de minorias, pouco comercial. Envolve dança, pintura, música, mas com todas as propostas envolvendo causa ou história das minorias. Soa também como algo irreverente, original. complicado.	
Arte na cidade, como grafite.	
Arte nas ruas interagindo com o meio em que se insere.	
Arte nos grandes centros urbanos,	
Arte pela cidade, diversidade	
Arte pensada para o espaço público, em diálogo com a paisagem urbana.	
Arte plural, acessível, pública e política	
Arte presente na cidade	
Arte presente principalmente nos prédios e muros que fazem refletir sobre a vida cotidiana.	
Arte produzida na cidade	
Arte que complementa a arquitetura da cidade.	
Arte que dá cara , identidade a cidade. Da vida.	
Arte que é utiliza a rua como plataforma	
Arte que é, necessariamente, executada e contemplada em espaços públicos.	
Arte que enfeita as ruas, normalmente feita por artistas “menos” famosos, possibilitando que sua arte seja dissipada para mais pessoas	

Arte que enfeita e colore o cinza das cidades. Uma forma de expressão para os artistas e a cultura local.	
Arte que está disponível/acessível a todos, independente de classe e social ou outros fatores.	
Arte que expressa as características da cidade	
Arte que identifica a população	
Arte que interfere na paisagem e no cotidiano dos habitantes	
Arte que modifica a paisagem da cidade de maneira democrática, tendo em vista que qualquer pessoa moradora da cidade poderá usufruir: contemplando, tirando fotos, passeando etc.	
Arte que nasce da vivência urbana e que complementa a cidade.	
Arte que ocupa os espaços da cidade urbana. Coisas que são mais associadas a tecnologia, movimento, fluidez. Muitas cores que são usadas para retratar os assuntos em debate. Podendo ser retratada também por letras de música, principalmente o hip-hop e funk, e poesia.	
Arte que pode ser vista por todas as pessoas e que melhoram a cidade	
Arte que se produz na cidade a partir do cotidiano da cidade, ocupando e transformando espaços	
Arte que usa a cidade como suporte e também como objeto de estudo	
Arte que usa a cidade/ espaços urbanos como cenário/palco	
Arte que vai além de museus e lugares fechados	
Arte realizada nos centros urbanos	
arte sem elo com movimentos de arte "estudados" no passado	
Arte urbana é a expressão artística realizada nas cidades, em seus espaços públicos, nas ruas. Grafites, murais, pichações, movimentos de dança, performances artísticas, dentre outras, são manifestações desse tipo.	

Compreende uma nova forma de comunicação impactante nos cidadãos em função da crítica e da reflexão que buscam provocar.	
Arte urbana é a linguagem da rua, das minorias e dos diferentes. É um protesto, um grito dos desfavorecidos. A arte urbana é também uma das maiores formas de expressão da comunidade negra, a rua é a nossa casa, e é onde de firmamos nossa luta contra a opressão do homem branco, seja pela música, grafite, pichação, dança, ou outras diversas manifestações.	
Arte urbana é um movimento onde as são manifestações artísticas tem o papel de manifestar e expressar as dores e delícias da sociedade local, é também a vertente mais democrática e acessível da arte.	
Arte urbana, a meu ver, é um conjunto de manifestações artísticas, em especial o grafite, que de alguma forma melhoram a cidade num aspecto mais visual	
Artes diversas e públicas	
Artes espalhadas pela cidade, despertando algum tipo de reflexão nas pessoas	
Artes que complementam a estrutura visual da cidade	
Artista que fazem sua obra em espaços públicos	
Artistas desenham e manifestam no espaço público, sobre luta social, crítica, política e reflexão.	
As artes pintadas nos prédios da cidade	
As diversas formas e estruturas dos elementos urbanos, podendo ser encontrada como pinturas, esculturas, cores e texturas, árvores e jardins.	
As manifestações artísticas visualizadas nas cidades.	
Coisas bonitas e diferentes que eu vejo pela cidade.	
Como arte e de trabalho. Uma forma de expressar seus sentimentos o que gosta e uma forma de ganhar dinheiro.	
Como expressão	

Compreende as diversas formas de manifestações de ideias no meio urbanizado, as quais mostram os distintos olhares de pessoas com vivências singulares, que podem causar sentimentos/sensações prazerosas ou mesmo causar ojeriza.	
Compreendo como a arte voltada para o meio social, no intuito de criar uma identidade, passar uma mensagem, entre outros.	
Compreendo como ponto de ressalva da liberdade de expressão da população	
Compreendo como uma manifestação/expressão - seja ela oral, escrita, desenhada, arquitetura, etc. - realizada no ambiente "urbano" (ou seja, ambiente # do rural). Não possui opinião formada sobre qual seja o conteúdo dessa arte, acho que o "urbano" varia de acordo com a vivência socioeconômica, política e cultural de cada um. Também não sei identificar se há um destinatário, nem sei dizer quem faz a arte urbana - sob esses pontos, acabo por me prender na concepção de que o "urbano" deve ser algo coletivo, feito não somente por artistas reconhecidos/formados, mas sim por qualquer pessoa que queira se manifestar (independentemente de ela viver no ambiente urbano ou não); do mesmo modo, vejo o destinatário como o coletivo, reforçando a concepção de que a arte deve ser acessível para todos.	
Compreendo que é uma forma de manifestação artística realizada em espaços públicos	
Conjunto de culturas e demonstrações artísticas na "cidade grande".	
Conjunto de manifestações artísticas, culturais, móveis ou imóveis, que compõem a cidade.	
Considero grafite que tem nos grandes prédios de BH	
Conteúdos artísticos, na maioria das vezes criados por artistas marginais (no sentido literal da palavra e não pejorativo), que visam revitalizar e ocupar a paisagem urbana.	
Cor pela cidade	
Criatividade e necessidade de comunicação traduzidas em pintura, escultura, mural, etc...	
danças, grafite, músicas, etc.	
Desenho nas paredes	
Desenhos, arquitetura, urbanismos	

Diferente dos padrões	
Duelo de MCs, grafite, eventos culturais	
E a arte feita nos espaços públicos	
É a arte que acompanha o dia a dia	
É arte que ainda não tem o reconhecimento formal, mas já encanta a população e te distrai da realidade e te leva para uma abstração saudável.	
É tudo que conhecemos com relação à cidade e suas culturas estampadas por toda parte de várias formas	
E uma arte que está inserida no contexto da cidade	
É uma expressão artística que são desenvolvidas em espaços públicos. Essa arte é maravilhosa trazendo para nossa cidade belas obras que ficam expostas para todo o público. Arte ao alcance de todos.	
É uma forma de se expressar através de artes espalhadas pela cidade.	
Elementos que compõem a cidade de uma forma menos densa, trazendo pra rigidez dos edifícios ou espaços uma leveza e um significado a mais	
Encontro da vida com a arte	
Eu compreendo por arte urbana a expressão artística que contribuí para o fluxo urbano moderno. As artes que te fazem para parar e respirar um pouco, que nem tudo é corrido e a pressa é inimiga da perfeição. A vida não é só trabalhar, também é experimentar arte, culta e conhecimento.	
Eventos culturais, paredes pintadas	
Expressão	
Expressão artística	
Expressão artística desenvolvida em locais públicos.	
Expressão artística feita, exibida, exercida nas ruas praças e demais espaços públicos.	

Expressão da arte na rua, em centros urbanos.	
Expressão de arte 'na rua'	
Expressão livre de arte que não segue um modelo pronto	
Expressão na cidade, de acesso aos transeuntes.	
Expressão visual, bem como grafite.	
Expressões artísticas em espaços públicos	
Expressões artísticas integradas ao paisagismo urbano	
Expressões artísticas que ocorrem no espaço público	
Expressões culturais não elitista	
Expressões das pessoas que moram na cidade	
expressões e manifestações artísticas no espaço urbano	
Expressões e manifestações artísticas que têm a rua como suporte e palco	
Expressões e trabalhos artísticos que são desenvolvidos em espaços abertos e públicos da cidade.	
Expressões para manifestações artísticas.	
Festivais, murais, painéis...	
Figuras objetos que alteram o visual da cidade	
Forma de comunicação alternativa	
Forma de expressão cultural nos grandes centros das cidades	
Forma de liberdade de expressão,	
Forma de se manifestar a arte	

Forma expressiva sem dialetos, feita pela comunidade ou artistas informais que buscam pelo âmbito desejo de se comunicar verbalmente ou graficamente através da urbanização disponibilizada, sendo ela autorizada ou não.	
Formas de se expressar artisticamente no ambiente urbano, em locais públicos.	
Grafite, pichação, poesia na praça	
Grafite, esculturas e peças em locais públicos e de fácil acesso.	
Graffite, intervenções artísticas, estátuas, fontes, praças	
Graffite, murais	
Graffiti, Cinema, festas, arquitetura, danças de rua, batalha de Mc's.	
Graffiti, murais e manifestações artísticas em geral que modificam a paisagem urbana.	
Graffiti	11
Graffiti, pichações, coisas como samba da meia noite e duelo mcs, artista da Praça 7	
Grafite em muros	
Grafite em muros, prédios e dança de rua.	
Grafite esculturas e algumas instalações. Pixo tb	
Grafite, cinema ao ar livre, toda forma de arte exposta no meio urbano	
Grafite, dança de rua, festas tradicionais, teatro, sarau	
Grafite, dança, teatro, movimentos que exploram a cidade	
Grafite, esculturas, arquitetura	
Grafite, lambe lambe, apresentações musicais, teatrais etc	
grafite, murais ocupando os espaços urbanos e revitalizando-os.	
Grafite, murais, festivais	

Grafite, paisagismo etc.	
Grafite, pixo, dança, ocupações	
Grafite, rap, funk, hip-hop	
Grafites, exposições	
Grafites, performances, todo meio de expressão artística (musical, pinturas, teatro) pública que envolva as ruas	
Grafites, pinturas em muros/prédios, músicos que cantam na rua	
Grafitti e murais	
Grafitte, artes na rua (duelo de mc's, teatro, estatuas, etc)	
Grafitti e murais	
Grafitti, vogue...	
Imagem usada para expressar algo	
Imagens que tem objetivo de manifestar algo político ou cultural.	
Imagens que usem prédios como suporte	
intervenção artística da população	
Intervenção artística na cidade, independente do tipo. Mas a primeira que me vem à mente é o grafite.	
Intervenção de artista em áreas compartilhadas por todos	
intervenção de pessoas, coletivos no espaço urbano	
Intervenção estética	
Intervenção na arquitetura e no mobiliário da cidade por meio da pintura, poesia e escultura.	

Intervenções artísticas de todo tipo no espaço urbano. Ex: grafites, monumentos e inclusive a arquitetura que compõe a cidade.	
Intervenções artísticas em muros e prédios da cidade	
Intervenções artísticas em prédios que passam alguma mensagem	
Intervenções artísticas nas ruas, praças e edificações.	
Intervenções artísticas que transformam e atualizam a experiência de ocupação urbana e de uso diário da pólis.	
Intervenções de cunho cultural na paisagem urbana, como por exemplo grafites em túneis e viadutos, pinturas em prédios, esculturas em praças.	
Intervenções diversas no espaço público.	
Intervenções em locais da cidade	
Intervenções estéticas, de diversa natureza e em múltiplos pontos da cidade, capazes de provocar reações outras em cidadãos já acostumados à rotina urbana.	
Intervenções informais na cidade	
Intervenções na cidade, como grafite	
Intervenções na cidade, tanto fixas quanto itinerantes, plásticas, musicais e teatrais, que trazem vida ao pequeno e monótono universo dos indivíduos em sua pobre rotina.	
Limpeza	
Linguagem artística, de diversas formas (pintura, audiovisual, pavilhões etc.) a respeito do cotidiano dos indivíduos na cidade (meio urbano)	
Manifestação	
Manifestação artística	
Manifestação artística cultural	
Manifestação artística desenvolvida em espaços públicos	

manifestação artística em espaço público	
Manifestação artística em espaços antes não ocupados	
Manifestação artística em que a própria estrutura urbana é utilizada como suporte (ex: grafite) ou meio de propagação (ex: estátuas vivas).	
Manifestação artística popular distribuída pela cidade	
Manifestação cultural e artística propagada na cidade	
Manifestação da identidade de um grupo Cultural	
Manifestação das pessoas moradoras da metrópole. Também como arquitetura e urbanismo. Na arte concepção de linguagem de grafite e ou pichação. Comunicação visual de empresas conforme concessão da prefeitura.	
Manifestação de arte	
Manifestação que acontece no espaço público e com viés colaborativo.	
Manifestação/protesto	
Manifestações artísticas	
Manifestações artísticas em espaços públicos em cidades.	
manifestações artísticas em espaços públicos.	
Manifestações artísticas no espaço urbano	
Manifestações artísticas que colorem a cidade e trazer um contexto seja ele protestante ou não	
Manifestações artísticas que estão presentes na paisagem urbana	
Manifestações artísticas que utilizam a rua e/ou espaços públicos como galeria	
Manifestações artísticas que valorizam o paisagismo de determinada região e enaltecem a cultura local	

Manifestações artísticas realizadas no perímetro urbano	
Manifestações artísticas, em todos os seus formatos (grafites, murais, paisagismo, exposições, apresentações de dança/música, etc), desde que se realizem em ambiente urbano - um ambiente público, geralmente a céu aberto, que possua visibilidade das pessoas.	
Manifestações artísticas/culturais em espaços coletivos/ urbanos	
Manifestações culturais de quem vive na cidade	
Manifestações culturais diversas.	
manifestações culturais que compõem a cara da cidade	
Manifestações da população local (festas, pintura, danças teatro), que podem ser relacionadas à cultura ou às aptidões dos artistas.	
Manifestações gráficas em espaços públicos para expressão artística	
Manifestações que caracterizam a cidade e buscam modificar, embelezar, denunciar ou questionar as situações que as pessoas Vivian ou vivem.	
Manifestações/expressões artísticas no espaço público urbano que se distinguem do vandalismo e de campanhas publicitárias empresariais ou institucionais.	
Meus para se manifestar de forma artística	
Modificação do cenário urbano por meio intervenções artísticas	
Monumentos, estátuas, grafite, murais	
Movimento artístico que vem ganhando espaço e dando uma nova perspectiva para cidades deixando-as singular.	
Movimento de expressão na cidade	
Movimentos artísticos que tem as ruas como palcos e/ou galerias, sendo muitas vezes marginalizados.	

Murais nas laterais dos edifícios do centro, painéis de grafite em muros, esculturas em alguns pontos	
Murais, intervenções, instalações	
Muros e artistas desconhecidos	
Nada, mas deve ser valorizado!	
Não muito, da arquitetura ao grafite fazem parte da arte urbana	
Não tenho conceito formado, mas acredito que englobe toda forma de expressão cultural, música, dança, pintura, desenho e afins.	
Não tenho uma visão muito definida do que seria arte urbana. Acho que é tudo aquilo que é expresso de forma pública nas cidades, toda forma de arte criada nesse meio ou exposta nele.	
O que agrega conceito à cidade	
O que é produzido pela população local	
Obra inserida no ambiente urbano de modo a mesclar arquitetura, urbanismo e arte.	
Ocupação	
Ocupação da cidade pela arte	
Oportunidade de artistas manifestarem a sua arte	
Paisagem através da criatividade	
Paredes e muros grafitadas, shows e representações em praça pública...	
Pinturas	
Pinturas de diversos tipos que modificam a paisagem urbana	
Pinturas de rua, graffiti, esculturas	
Pinturas e esculturas populares	

Pinturas em fachadas, arquitetura, paisagismo.	
Pinturas em prédios, muros, escola e etc...	
Pinturas feitas nas ruas por artistas anônimos ou renomados, grafites, esculturas e outros acho muito blindo e deveria ter mais, nos faz pensar.	
Pinturas que interagem com a cidade dão destaque e embelezam a cidade.	
Pixo e grafite	
Produzida pelos moradores da cidade	
Projeto CURA	
Quaisquer manifestações artísticas feitas em um espaço público	
Qual forma de questionamento estético que acontece em praça pública pode ser considerada.	
Qualquer arte manifestada ao ar livre na cidade	
Qualquer arte produzida ou exposta no cenário urbano	
Qualquer expressão	
Qualquer expressão artística que envolva o ambiente urbano ou sua comunidade	
Qualquer expressão cultural que tenha origem nas ruas.	
Qualquer expressão humana com intenção de comunicação ou provocação efetuada no meio urbano, de modo público ou acessível.	
Qualquer expressão, intervenção na paisagem que vá além da informação.	
Qualquer forma de expressão em ambientes públicos, como shows e grafite.	
Qualquer forma de expressão feita por uma pessoa dentro de um centro urbano. O que varia é o propósito e a intenção.	

Qualquer interferência no meio urbano que reflita algum movimento de luta ou expresse sua opinião ou visão de algum assunto.	
Qualquer interferência que gere algo nas pessoas, por exemplo, um sentimento ou reflexão devido ao cunho social que tem na arte urbana e também, que acrescente positivamente a paisagem da cidade.	
Qualquer intervenção visível nas vias públicas.	
Qualquer manifestação artística nas cidades	
Qualquer manifestação cultural com origem e/ou execução na cidade.	
Qualquer movimento que altere a rotina da cidade	
Qualquer tipo de arte apresentada no espaço urbano: pinturas, imagens, danças, grafites, entre outros.	
qualquer tipo de arte em um espaço urbano	
Qualquer tipo de expressão artista realizada no espaço urbano	
Qualquer tipo de manifestação artística feita não rua, um espaço público	
Qualquer tipo de manifestação artística que compõe o ambiente urbano.	
Qualquer tipo de modificação artística feita nas ruas, praças e afins	
Quando a arte invade a correria e o caos da cidade.	
Quando o artista desconhecido faz um grafite por exemplo e o que ele "pinta" tem algum significado.	
Que da vida a cidade, uma forma de expressão e reflexão.	
Que reflete o pensamento de uma comunidade	
Representação artística ligada à cidade	
Representação visual de um recorte da sociedade	

Reproduções artísticas de pessoas nas grandes cidades.	
Respeito pra quem tem respeito com outras artes e transmite alegria ex: graffit	
São expressões de cunho artístico desenvolvidas em espaços públicos. Podem ser pinturas ou desenhos como o grafite, esculturas, performances, teatro ou outras maneiras que o artista encontra para se manifestar e chamar a atenção para o seu trabalho e ideias.	
São manifestações artísticas vinculadas a sociedade e suas manifestações.	
São paredes grafitadas	
Toda manifestação artística realizada nas ruas.	
Teatro na rua, grafiteiros	
Telas urbana	
Toda a interação artística com o espaço urbano	
Toda arte exposta publicamente e gratuita que contribuí para o visual da cidade e/ou mexe com nossos próprios sentidos e sentimentos	
Toda arte expressada nos ambientes comuns, de fácil visualização por todos os transeuntes.	
Toda arte popular, expressa em áreas urbanas, de uso coletivo.	
Toda e qualquer expressão ou manifestação cultural que ocorra em espaços públicos.	
Toda e qualquer forma de manifestação artística que tenha um viés mais democrático e acessível, ou seja, de forma gratuita e aberta.	
Toda e qualquer manifestação artística encontra nos espaços urbanos. Estátuas vivas, cartazes, arte em adesivos, stencil, grafite, teatro.	
Toda e qualquer manifestação artística que seja realizada com a intenção de modificar e/ou causar alguma impressão no meio em que está sendo inserida.	
Toda e qualquer manifestação de arte em espaços públicos	

Toda expressão que contém na rua, pessoas que ficam cantando, pichações, murais, graffitis ...	
Toda forma de arte que se vê nas ruas	
Toda forma de expressão dentro de espaços urbanizados	
Toda forma de expressão em espaços públicos, como grafite, música, intervenções, ocupações, etc.	
Toda forma de expressão popular que tenha beleza.	
Toda forma de expressão que compreende o espaço urbano como tela	
Toda interferência imagética nos espaços comuns, que visam causar alguma sensação	
Toda intervenção artística feita nas ruas ou praças.	
Toda intervenção de origem não natural, no meio urbano, feita por mãos humanas com o objetivo de expressar.	
Toda intervenção na cidade que a torne mais marcante e destaque as características locais. Considero a arquitetura, imagens e painéis, museus, etc...	
Toda manifestação artística democrática e de fácil acesso.	
Toda manifestação artística e cultural integrada à cidade. Todo movimento que contribui para a construção de uma identidade artística do espaço urbano.	
Toda manifestação artística em espaços urbanos	
Toda manifestação artística que nasce na rua (ou se adapta à ela) que, de alguma forma, se entrelaça a espaços urbanos pré existentes.	
Toda manifestação cultural feita pela população e que mostra uma visão da diferente da cidade	
Toda manifestação cultural que ocorre no espaço urbano das grandes cidades	
Toda manifestação de arte em si. Não só artes plásticas, mas movimentos culturais tbm	

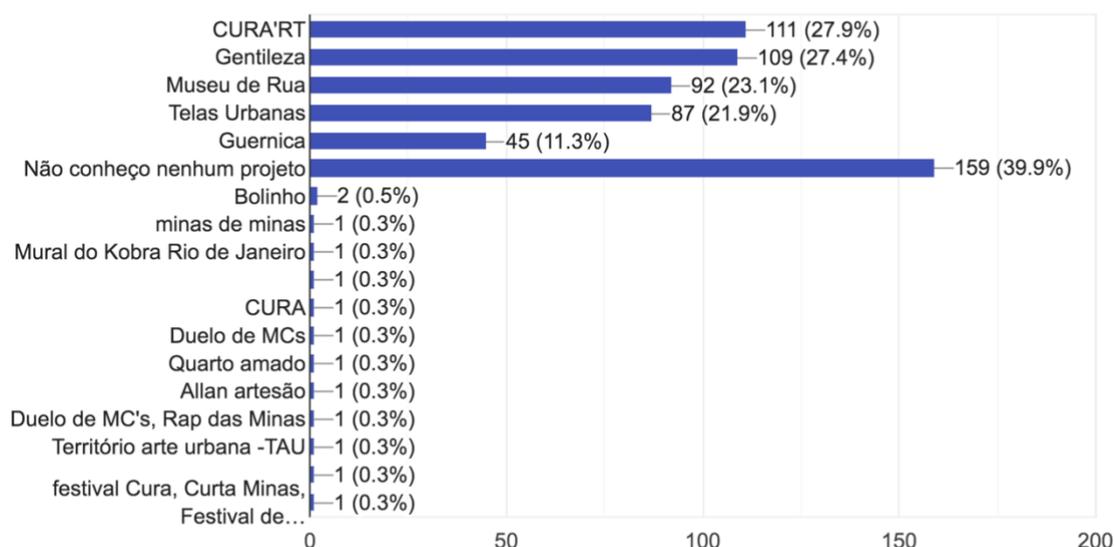
Toda manifestação que promova liberdade de expressão	
Todas as manifestações culturais da cidade	
Todo e qualquer forma de alteração no cotidiano de um centro urbano sendo estrutural ou interacional.	
Todo movimento cultural que é expresso em vias públicas.	
Todo o tipo de expressão artística no meio urbano. Canto, pinturas, ritmos musicais, dança, etc. mais conhecido pelo meio do hip-hop como pilares: DJ, MC, grafite, free-style (dança).	
Todo tipo de arte que envolve a cidade	
Todo tipo de arte que se encontra nas grandes cidades	
Todo tipo de arte que tem como palco ou tela as ruas da cidade.	
Todo tipo de expressão cultural que está exposta na cidade, visível à população	
Todo tipo de manifestação artística e cultural em espaços públicos	
Todos os tipos de expressão humana	
Trabalhos de artistas livres, em espaços públicos. Comum no centro da capital.	
Trabalhos ressignificam as relações entre as pessoas, a cidade e seus espaços.	
Tudo aquilo q promove cultura dentro da cidade	
Tudo aquilo que contribui para a formação cultural do lugar	
Tudo aquilo que da identidade a cidade através das ruas	
Tudo aquilo que é feito para a cidade com objetivo de deixar mais bonita ou passar uma mensagem por meio da arte.	
Tudo aquilo que é novo, que compõe a arte.	
Tudo aquilo que interfere no visual da cidade	

Tudo aquilo que modifica o cenário urbano	
Tudo aquilo que pode ser compreendido como arte, mas feito em um centro urbano, principalmente nas ruas.	
Tudo aquilo que pode ser feito e observado na zona urbana, do ponto de vista artístico visual, sonoro, etc.	
Tudo feito pela periferia	
Tudo o conjunto que compõe a cidade.	
Tudo o que está nas ruas, muros, cartazes, fachadas de prédios	
Tudo o que se refere a manifestações artísticas no espaço público	
Tudo que acontece na cidade, qualquer manifestação artística	
Tudo que contribui com a cultura	
Tudo que é feito na rua, que te traga alguma admiração de qualquer forma	
Tudo que é realizado dentro da linha imaginária que traçamos como cidade. Algumas manifestações se identificam mais com o termo, mas ele pode ser mais amplo.	
Tudo que envolve a visão geral da cidade, o que as pessoas veem	
Tudo que está na rua, acho. Não sei!	
Tudo que está relacionado com a arte e cultura regional.	
Tudo que se apropria do espaço público e que é usado para mudar a vida do outro	
Tudo que você vê	
Um exemplo é um Graffiti, mas não somente, pode ser qualquer intervenção nas ruas (locais públicos), de forma criativa e que pode levar a reflexão.	
Um processo de ocupação e expressão sobre os espaços urbanos	
Uma arte feita no subúrbio tais como grafite, colagens, pixação etc.	

Uma arte livre com formas diversas de expressar. Um tipo de posicionamento diante de assuntos sociais.	
Uma arte que segue elementos próprios da vida urbana, diferente, portanto, das escolas da arte em geral.	
Uma forma de expressar, o que cada um senti, um jeito alegre e bonito de falar sobre política, religião, arte em geral.	
Uma forma de arte no qual todos podem se identificar	
uma forma de arte que expressa o que se vive de forma urbana	
Uma forma de expressão através da cidade, a cidade e o palco e a tela do artista	
Uma forma de expressão!	
Uma forma de expressar em meio a tanto cinza e cimento.	
Uma forma de manifestação política, social e comportamental em espaços públicos	
Uma forma de manifesto	
Uma forma de manifesto	
Uma forma de passar uma mensagem através da arte.	
Uma forma de protesto contra algo	
Uma pintura de uma “cena” em um prédio, por exemplo!	
Valorizar a expressão cultural da sociedade em geral.	
Vandalismo	

Você conhece algum dos projetos abaixo?

398 respostas



CURA'RT	112	28,1%
Gentileza	109	27,4%
Museu de Rua	92	23,1%
Telas Urbanas	87	21,9%
Guernica	45	11,3%
Não conheço nenhum projeto	159	39,9%

Outros

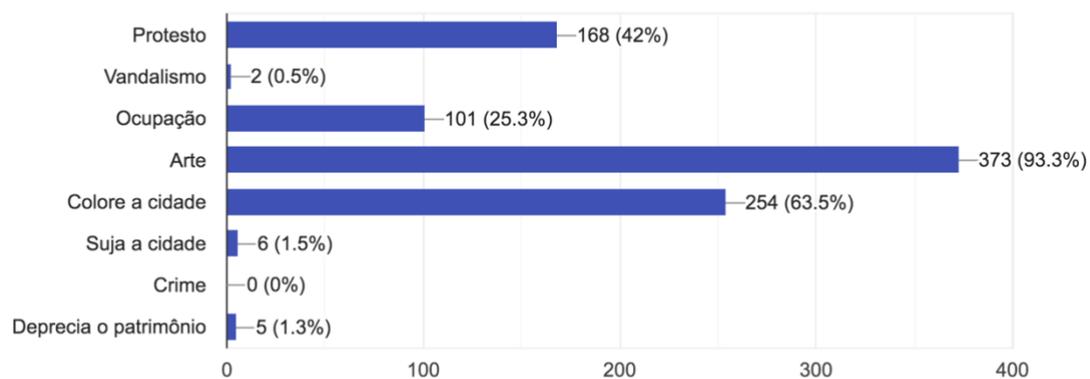
Festival Cura, Curta Minas, Festival de Jazz, Festival de circo...		0,3%
Território arte Urbana - TAU	1	0,3%
Mural do Kobra Rio de Janeiro	1	0,3%
Grupo Poro (não sei se ainda existe)	1	0,3%
Duelo de MC's, Rap das Minas	1	0,3%

Minas de Minas	1	0,3%
Quarto Amado	1	0,3%
Bolinho	2	0,5%
Duelo de Mc's	1	0,3%
Allan artesão	1	0,3%
não sei o nome, mas é o que tem grafitado as grandes laterais dos prédios.	1	0,3%
Não soube responder	2	0,5%

10 -

Você identifica o graffiti como:

400 respostas



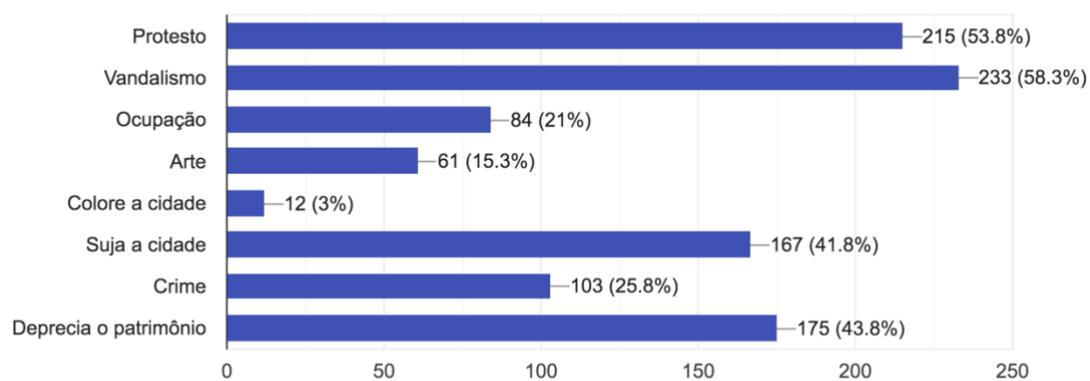
Protesto	168	42%
Vandalismo	2	0,5%
Ocupação	101	25,3%
Arte	373	93,3%
Colore a Cidade	254	63,5%
Suja a Cidade	6	1,5%

Crime	0	0%
Deprecia o patrimônio	5	1,3%

11 -

Você identifica a pichação como:

400 respostas

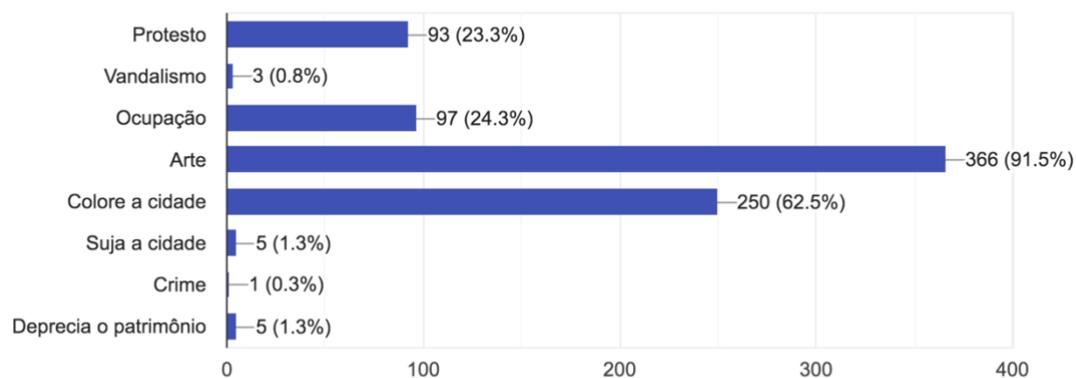


Protesto	215	53,8%
Vandalismo	233	58,3%
Ocupação	84	21%
Arte	61	15,3%
Colore a Cidade	12	3%
Suja a Cidade	167	41,8%
Crime	103	25,8%
Deprecia o patrimônio	175	43,8%

12 –

Você identifica os murais pintados em prédios, muros, entre outros, como:

400 respostas

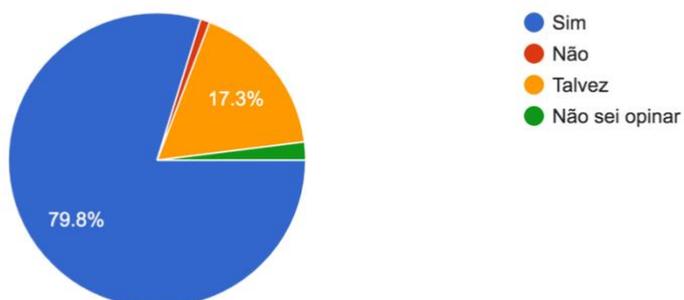


Protesto	93	23,3%
Vandalismo	3	0,8%
Ocupação	97	24,3%
Arte	366	91,5%
Colore a Cidade	250	62,5%
Suja a Cidade	5	1,3%
Crime	1	0,3%
Deprecia o patrimônio	5	1,3%

13 -

Na sua opinião, a arte urbana reflete as questões sociais e políticas de uma cidade?

400 responses

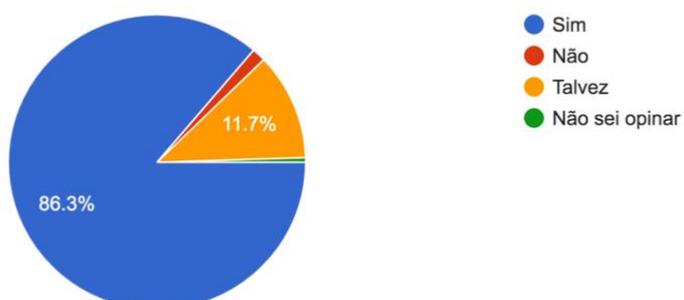


Sim	319	79,8%
Não	4	1%
Talvez	69	17,3%
Não sei opinar	8	2%

14 -

Na sua opinião, a arte urbana pode revitalizar a cidade?

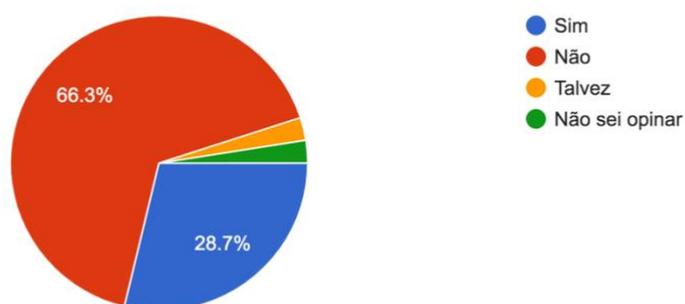
400 responses



Sim	343	86,3%
Não	6	1,5%
Talvez	47	11,7%
Não sei opinar	2	0,5%

15 -

Você segue algum perfil ou página nas redes sociais que falam sobre arte urbana.
400 responses



Sim	115	28,7%
Não	265	66,3%
Talvez	10	2,5%
Não sei opinar	10	2,5%

16 - Qual perfil ou página

Cura	21
Bolinho	11
Urban art	1

museu de rua, real vandal, real grapixo, goma, tefa, dentre outros	1
Felipe Arco	3
De grafiteiros e artistas, mas não me recordo os nomes	1
Cura art, bh invisível, renca produções	1
Pdf crew	1
Cura.art, querobolinho, spunk.x, banksy	1
Os gêmeos, Fhero pdf, Eduardo Kobra, CURA, Bolinho, Gabriel Dias, El grafite, Veraprimavera	1
Curarte e museu de rua	1
Gedeon e os seguidores do messias	1
cityspot	1
Quarto amado	2
Vários - instagrafite por exemplo	1
Gud	1
Istagrafite	1
Curarte, Quero Bolinho, La plaza Rap.	1
arte xonteporanea.com.br, pinterest, Eduardo Kobra, Frank Shepard,	1
TAU - território arte urbana	1
o Cura por exemplo e alguns amigos que "trabalham" com isso.	1
Instagram Criola_	1
Graffitikings, Odeith, Flama.cc, Cura.Art, Ruas de BH, Casa Socialista, Instaseen, Ctrlaltrua, Ladafavelinha, familia_de_rua, banksy, Kaws, Pixado_, Fotopixobh, Querobolinho, Criola__, Besidecors, osgemeos.	1
Fred Negro	1
@querobolinho / @1.helder	1

banksy, quartoamado	1
Agridoce	1
@tombobnyc	1
No Facebook, uma grafiteira que se chama Lidia Viber	1
DMS, bazar junta, zica, quarto amado	1
@kobra	1
@priscapaes @gustavomachado.art @flama.cc	1
Cura/museu de rua	1
Poste no poste, Acupuntura Urbana e Agenda	1
Faraoeste	1
Os Gêmeos e Raquel Bolinho	1
@da2519	1
Edic, Daison e Allan artesão	1
Perfis dos Instagram: @luisworld @realvandal @edmunpdf @fhero_pdfcrew. @dms_onelove. @mzaelsamurai	1
Muro Falou, Mundo Rua Tattoo, Poste em Poste, etc	1
Arte de rua	2
@querobolinho, @albertopereira	1
tinta_no_sistema	1
#kobra CURA Arte Urbana	1
Grafitebh	1
BH invisível	1
@artebana	1
CURA, Quarto Amado e GrafittiBH.	1

Minas de Minas	1
Movimenta Barreiro	1
@Belohorizontemg	1
Museu de rua	1
ART na rua	1
Cia dos anjos, movimento urbano, corpo, dentre outros	1
@Nnaluurocha	1
Luis Works, Gud Assis, Alexandre Rato, Minas Crew,	1
#arteforadomuseu	1
Reggae de Rua, Comum, Desali, Outras...	1
@minasdeminascREW @nilozack @lidiaviber	1
Duelo de mcs	1
Thiago Alvin	1
Ione Miranda	1
CURA, Museu de Rua, Leandro Dionizio (LeDion), Bolinho	1
@gelotecabh	1
Os irmãos	1
Os Gêmeos (Gustavo e Otávio), Eduardo Kobra	1
Favelinha	1
@_gustavo_rabelo	1
Arte urbana	1
@flavialimad. i_	1
Galeria de arte urbana	1

@sampagraffiti, @mundano_sp, @speto	1
Eduardo Kobra, Ed-Mun e CURA	1
www.aarturbana.com	1
Nilo Zack	1
Priscapaes / eucriola / oqueasruasfalam / cura.art	1
Mares, Artbeat, ramar gama etc	1
Kobra, Zezão, Edmun, Pdfcrew, cura...	1
1822, Felipe Arco	1
Thiago Mazza	1
Dagson, do Morro das Pedras	1
xmarcosemx	1
Paulinho Peixoto (Facebook)	1
Samba da meia noite	

17 - O que você acha que mudou em Belo Horizonte a partir da arte urbana?

Não sabe opinar

20

A arte alegre e da cor a cidade

A arte hoje é tudo. Seja em Belo horizonte, seja em qualquer outro lugar do mundo. Em Belo Horizonte vejo que a política teve respeito com o pessoal do grafite e do pixo, ao liberar espaço para eles, para que consiga mostrar o seu trabalho. Em BH vejo que mudou a forma de como as pessoas vejam essas pessoas, que não é um vandalismo, mas sim uma forma de arte que está ali na sua frente, no centro da cidade, em viadutos, prédios. Ainda consigo ver um preconceito, mas melhorou muito a forma das pessoas verem isto.

A arte urbana deu mais cor e personalidade

A arte urbana em Belo Horizonte serve para levar a arte a todas as pessoas, ou seja, são obras acessíveis a todos os públicos. Pedestres, trabalhadores e estudantes podem

desenvolver um olhar crítico sobre a sociedade apenas observando e analisando os muros e murais pintados.

A arte urbana se tornou mais viva na cidade, ganhou visibilidade, trouxe mais espaço pra diversas manifestações, deu voz a quem não era ouvido, aproximou mundos, mostrou toda a beleza da arte marginal.

A arte urbana transforma a estética, democratiza a arte, incentiva a expressão cultural e da vida aos tons de cinza.

A atenção e percepção do ambiente pelo próprio belo-horizontino. além disso, a percepção da produção do ambiente com uma característica atrativa da cidade, como um diferencial, um "singularizante".

A beleza das pinturas quebra o cinza das cidades

A beleza.

03

A cidade carrega uma identidade visual só nossa, que sai do previsível a parte da arte urbana

A cidade começou a se expressar através da arte.

A cidade do ou mais alegre e colorida, vez bem para o povo

A cidade é muito bem colorida. O graffiti é para BH o que o pão de queijo é para MG.

A cidade está com mais cor, mais vida e mais expressão

A cidade está mais bonita e acolhedora

A cidade está mais colorida e com mais detalhes para se observar

A cidade está mais colorida, bonita de se ver.

A cidade está mais viva, mais colorida.

A cidade fica mais alegre

A cidade fica mais bonita

A cidade fica mais bonita e também a valorização da arte e do artista

A cidade fica mais bonita, colorida, alegre; um ambiente mais prazeroso, agradável e culturalmente estimulante.

A cidade fica mais colorida e perde o aspecto feio que geralmente tem os centros urbanos

A cidade fica mais colorida, mais viva.

A cidade fica mais viva, diversa e expressiva. Apresentações artísticas, apresentações, pichações de protesto ou simplesmente com algo mais significativo do que simplesmente dizer "eu existo e passei aqui", grafite, os grandes murais nos prédios e as lixeiras pintadas e/ou com poesias e poemas, tudo isso tem ressignificado alguns espaços e criado movimento onde antes era apenas um local de passagem. Nós paramos na rua pra prestar atenção em uma pichação engraçada ou de protesto, lemos um poema na lixeira, tiramos fotos com graffiti, gravamos e nos empolgamos com os duelos de MC's, diminuimos o nosso ritmo para ver e ouvir uma apresentação na rua e vemos nossa cidade aparecer nas notícias não só com os cartões postais clichês que já são parte da história, mas com novas referências. A arte urbana bota cor no cinza da cidade e abafa o barulho do trânsito.

A cidade fica mais viva, perde um pouco do cinza e preto presente nas grandes arquiteturas e colore um pouco os ambientes

A cidade fica menos acinzentada, isso muda a forma como ela é vista. As cores são mais amigáveis e isso muda a ambiente.

A cidade ficou mais agradável e colorida

A cidade ficou mais agradável.

A cidade ficou mais alegre e mais politizada. As pessoas param para ver a arte urbana!

A cidade ficou mais alegre.

A cidade ficou mais atrativa e convidativa.

A cidade ficou mais bonita

3

A cidade ficou mais bonita e trouxe vida a lugares

A cidade ficou mais bonita e que é possível colorir ela sem poluir!

A cidade ficou mais colorida

3

A cidade ficou mais colorida e fez as pessoas saírem de suas casas para ver a arte e ocupar os lugares. Movimentou e deu visibilidade para artistas.

A cidade ficou mais colorida, ainda que, por vezes, os grafites não se harmonizam entre si

A cidade ficou mais colorida, mais vívida. Trocou o cinza dos prédios, por expressão artística que dá gosto de ver, de parar para admirar.

A cidade ficou mais colorida, menos prédios cinzas.

A cidade ficou mais colorida, mais bonita com as marcas de vários grupos sociais
morfologia da cidade

A cidade ficou mais colorida.

A cidade ficou mais cosmopolita. Mais alinhada às novas culturas.

a cidade ficou mais pulsante e viva.

A cidade ficou mais viva

2

A cidade ficou mais viva e ocupada

A cidade ficou mais viva, as pessoas desaceleram o passo e param para observar e apreciar.

A cidade ficou menos cinza!

A cidade ficou menos cinza.

A cidade ficou menos fria e mais instigante

A cidade ganhou cores e vida.

A cidade ganhou identidade, ficou mais colorida. É bonito e bom de ver. Arte também é conhecimento

A cidade ganhou mais cor e mais força nos movimentos

A cidade ganhou mais cores e vida

A cidade ganhou mais vida, mais cor e mais identidade. Também ganhou visibilidade com seus movimentos culturais.

A cidade ganhou mais vida.

A cidade ganhou um frescor, um ar mais próximo das pessoas

A cidade ganhou vida. Tem mensagem na arte.

A cidade parece mais viva

A cidade passou a ficar mais colorida

A cidade se tornou mais contemporânea

A cultura da arte urbana ampliou a forma como usamos os espaços públicos, que passaram a ser lugares de encontro, trocas e diversão. A cidade está mais viva e interessante, para gente e para pessoas de fora.

A cultura de rua ficou mais evidente na cidade como um todo, mas também na música, no cenário urbano, nos grupos sociais e no estilo de roupas

A cultura, os ambientes e as cores da cidade.

A discussão sobre o assunto

A energia do espaço.

A estética de algumas vias, e a realidade de muitas pessoas.

A forma de perceber e entender a arte e como ela pode ser usada para expor uma situação que incomoda e fere o povo.

A forma de representar diversos tipos de pensamento a respeito de uma mesma mensagem

A forma de vermos prédios e espaços urbanos agora como grandes telas

A galera começou a se expressar e rebelar! E a cidade passou a ter uma imagem mais bonita

A ideia de pertencimento. O uso dos espaços públicos para expressar a arte, além de tornar a cidade mais bonita e colorida, traz a ideia de que a cidade é de todos que queiram se expressar.

A identidade da cidade

A identidade pessoal principalmente das periferias

A imagem da cidade

A iteração das pessoas com a cidade, a forma de se localizar e se referenciar geograficamente.

A junção entre tribos distintas que, por mais que pensem diferentes, acreditam em algo em comum.

A paisagem 2

A paisagem da cidade 2

A paisagem da cidade de modo geral

A paisagem do centro da cidade mudou a partir do Cura.

A paisagem do centro e de alguns viadutos

A paisagem ficou mais colorida e viva.

A paisagem ganhou mais identidade, mais vida, mais arte e mais sentido humano.

A paisagem urbana

a paisagem, o aspecto das ruas. Deram vivacidade.

A percepção de ocupação e a possibilidade de manifestação popular

A população mostra sua voz

A população tem acesso ao novo olhar no trabalho destes artistas que desenvolvem a curiosidade, o despertar e a beleza da arte urbana.

a população tomando mais posse da cidade.

A própria cor e vida presente entre os prédios. Trouxe alegria em forma de arte para as ruas da capital.

A região do baixo centro e prédios próximos a região do viaduto Santa Tereza com murais coloridos em alguns prédios vistos da rua Sapucaí

A relação de pertencimento

A revitalização de alguns prédios e o incentivo aos moradores da cidade de conhecerem o lugar em que moram.

A revitalização de locais evitados e melhora na qualidade de vida das pessoas

A troca de pichação por grafite

A visão da população com relação ao grafite.

A visão das ruas se tornou mais alegre e mais bem usada a partir da arte urbana.

A visibilidade

A vista. A cidade não pode ser só cinza e industrial. Se você vive naquela cidade, nada mais justo que você viver em cores.

A voz da população começou a ser ouvida com mais força.

a voz dos que menos podem falar.

Acho que a arte urbana deixa Belo Horizonte menos cinza e apática, cria dinamismo e personalidade.

Acho que a palavra que resume a arte urbana em uma cidade tão conservadora como Belo Horizonte é: Modernidade.

Acho que ajuda o turismo e que as pessoas têm buscado consumir mais esse tipo de arte frequentando por exemplo mirantes, além de fomentar a economia local.

Acho que alguns lugares passam a ter outra visão, passa a ser visível

Acho que através dessas artes urbanas, imprimiu-se uma imagem ou identidade visual da cidade. Em muitas podem se ver claramente questões culturais que envolvem a identidade de BH.

Acho que deu visibilidade para os artistas, o que é muito difícil de se conseguir se a pessoa não tiver \$\$\$. Acho que a arte urbana também serve para abrir espaços de discussão/questionamento por parte da população, não só em relação ao estético, mas sim para demonstrar todo o contexto social/econômico/etc. que permeia as expressões artísticas.

Acho que em vários prédios ficou muito bonito e em alguns muros também, nos faz viajar e ver outras formas de pensar.

Acho que está deixando a cidade mais interessante e bonita

Acho que trouxe mensagens

Acredito que a cidade ficou mais "viva". Por ser uma capital, BH possui muitos prédios, o que torna as coisas muito cinzas e frias. Além disso, os níveis de criminalidade e o medo costumam afastar as pessoas da rua, fazendo com que elas percam a sensação de pertencimento. A arte urbana devolve um pouco disso ao levar vários tipos de arte para

diferentes locais públicos (ou onde possam ser visto por todos) e incentivar as pessoas a tomarem novamente a rua, como um espaço de livre expressão e socialização.

Acredito que leva a arte mais pra perto das pessoas, inclusive pessoas que não tem tanto acesso a arte.

Agregou ainda mais a diversidade.

Ainda pouca coisa. BH é uma cidade travada, engessada e que não se tem apoio para a arte

Alegria das cores

Além das cores na cidade, ela traz as características positivas ou negativas da cidade.

Além de colorir a cidade, promove movimentos artísticos já que apresenta variedades culturais.

Algumas são interessantes, outras não.

Alguns ambientes que eram sujos pela pichação estão de cara nova

Alguns lugares ficou bem bacana

alguns lugares ficaram mais coloridos

Alguns lugares foram ocupados

Alguns pontos ficaram mais alegres

altera a relação entre o cidadão e o ambiente, como disse acima.

Antes as pessoas reclamavam sobre grafite como se fossem pichações. A partir do seu reconhecimento no mundo estão começando a mudar esse conceito e diferenciar a expressão através do grafite e até a apreciar. Isso tem permitido aos grafiteiros maior liberdade pra expor suas artes, mais reconhecimento e autorização pra que essa arte esteja em imóveis pela cidade. É gratificante.

Aquelas imagens dos predios próximos a praca da estação deixou ainda mais linda a paisagem vista da cidade

As cores

2

As cores da cidade e a presença de jovens artistas

As cores da cidade, ela ficou visualmente mais vibrante e chamativa.

As cores, a cidade ficou mais alegre

As manifestações de arte urbana de BH indicam a liberdade de expressão e democracia de BH.

As paisagens dos prédios ficaram mais bonitas e com vida.

As paisagens ganham outros significados e aparência com a arte urbana. Alguns trabalhos têm a capacidade de chamar atenção para o local que muitas vezes é ignorado, causa desconforto ou é esquecido. Seja de forma positiva ou negativa, as interferências artísticas na cidade não passam despercebidas e é improvável ficar indiferente à elas. Há uma ressignificação do espaço e da relação que a população estabelece com os mesmos.

As pessoas ficaram mais próximas da cidade

As pessoas têm maior espaço de mostrar seu posicionamento e opinião

As pessoas têm mais liberdade para se expressarem e conviverem com as diferenças

As pinturas nos prédios da região central

As ruas ficam mais vivas coloridas e alegres

As ruas ficaram mais belas e com uma identidade própria.

Atraiu mais os olhares de quem passa. A cidade é lugar de vivência, experiência. E não apenas de passagem. A arte urbana contribui para intensificar essa experiência.

Aumentou a representatividade

Autenticidade e colorímetros

Beleza da cidade

Belo Horizonte está mais colorida e arte urbana está dando uma cara nova a cidade

Belo Horizonte se tornou uma cidade mais viva, muito além dos tons cinzas dos prédios.

BH tem mais alma

Bom alguns pontos o grafite poluiu um pouco o visual em outros pontos deu vida a cidade

Bonito moderno

Centro de BH ficou mais colorida

Certos espaços tornaram-se mais humanos e dialógicos.

Chamou atenção das pessoas para os menos favorecidos

Cidade ficou mais colorida

Cidade ficou mais colorida e bonita

Cidade ganha cor. Pulsa política e vida na parede. Cria mais lugares afetivos

Cidade mais bonita, com mais oportunidade para expressão, apreciação e reflexão sobre arte, cidade, etc.

Cidade mais colorida e com novas possibilidades de manifestações artísticas e culturais. Dando mais voz para os que não são tão vistos.

Cidade mais colorida e consciente

Cidade mais poluída visualmente

Colore e diverte

Colorido chamativo transmite paz

Coloriu a cidade

Coloriu a cidade

Coloriu mais

Com mais vida

Começou a inserir BH no século XXI

Como observo a cidade a partir de agora

Conceitos. A forma de algumas pessoas verem a cidade

Conscientização, empoderamento

Conscientização

Contato maior, diversificado e gratuito com expressões artísticas! Acho que influencia e encoraja a liberdade de expressão.

Cor na cidade que era mais cinza

Cor, alegria, humanidade. Sensibilizar o olhar ao próximo.

Cor, que traz alegria

Creio que a cidade ficou mais colorida e com mais pontos focais que trazem bons sentimentos ao invés do rotineiro caos.

A cidade tem mais vivacidade. Arte, cor ambientam a cidade e trazem maior sensação de qualidade de vida aos moradores.

Creio que a expressão da cidade em relação a protestos e causas sociais

Deixa a cidade bonita

Deixa a cidade mais alegre e valoriza trabalho de artistas desconhecidos, mas talentosos.

Deixa a cidade mais bonita, colorida, menos “cinza” e sem vida

Deixou a cidade com um ar mais Alegre e colorida

Deixou a cidade mais bonita e colorida.

Deixou a cidade mais bonita, trouxe vida à cidade, ocupou espaços antes esquecidos, trazendo segurança. Além disso, contribuí para a mudança na vida de muitas pessoas gerando oportunidade, alterando dessa forma a própria sociedade.

Deixou muito mais agradável e bonita de se ver

Democratização da arte

Depende

Depende do movimento. Muitos acabam conferindo movimento e vida ao espaço que estava subutilizado.

Desenvolvimento, reconhecimento da arte urbana, cidade colorida e com as aspecto divertido

Despertou a população para variedades de opiniões

Despertou novas perspectivas, novos olhares.

Deu mais vida

Deu mais vida e reforçou a identidade

Deu um ar cosmopolita e colorido à capital mineira.

Deu vida na cidade, tirou o cinza e preto nas construções

Diminuiu a pichação, a arte aumentou.

Diversidade

é uma forma de humanização da cidade em contra ponto a cidade de concreto.

Ela democratizou a cultura, criando espaços para diálogos das artes.

Ela trouxe mais vida e personalidade, nos grandes prédios para mim trouxe alma

Embeleza a cidade.

Engajamento, contemplação e ocupação. Representatividade de gênero e cor. Foda!

Envolvimento da população com a ocupação urbana, principalmente central, com os painéis e eventos

espaço para conhecimento de outra modalidade artista

Especificamente os grandes painéis nos prédios e o stencil nos muros de bairros, assim como os grafites em locais variados conferem uma dinâmica à vida urbana que vai além da poluição, do trânsito, das pessoas que se locomovem freneticamente. São elementos de apreciação que impactam de alguma maneira quem os vê, seja com a indignação, a revolta, a raiva, a repulsa, a identificação, evocam a beleza, a solidariedade, a subversão e a fruição. Também o pixo considero importantíssimo por ser um meio de expressão estética válido que com sua feiura mostra a beleza da cidade, a vontade do cidadão e os instrumentos que ele tem para se manifestar e se comunicar com outros de algum modo.

Essas manifestações geram o sentimento de pertencimento. A cidade passa a ser de todos e os grupos passam a se reconhecer, estabelecendo lugares de fala e pontos de diálogo entre esses grupos diversos intermediado pela arte em suas inúmeras manifestações.

Está mais viva

Estética, aumento da liberdade e aceitação das manifestações culturais.

Expressão das pessoas

Faz a cidade mais agradável aos olhos

Fico mais bonito olhar pra cima no centro

Ficou bem mais bonita

Ficou feia

Ficou mais agradável andar pelas ruas da cidade.

Ficou mais alegre

2

Ficou mais alegre e colorido

Ficou mais bela e interativa

Ficou mais bela.

Ficou mais bonita e atrativa para o turismo

Ficou mais bonita! Ainda mais os prédios do centro!

Ficou mais bonito

Ficou mais bonito e trouxe mais vida

Ficou mais colorida

2

ficou mais colorido

Ficou mais legal o centro com a pintura de Tiradentes

Forma de comunicar

Formação de coletivos, acesso ao mercado cultural, notoriedade de artistas, como a Criola que já fez coleção até pra Nike, etc...

Geram turistas, expõe opiniões, geram curiosidade e colocam quem as vê para refletir sobre as imagens. Pra mim, a cidade fica mais leve e mais bonita.

Imagem urbana

Inserção cultural

Locais vistos como perigosos, ficaram mais amistosos. Como a saída do metrô d estação central

Lugares antes todos pixados estão hoje com lindas pinturas.

Maior consciência social

Maior identidade da população com a cidade em que vive.

Maior uso da comunidade do espaço público

mais agradável

Mais agradável de visualizar os cinzas dos prédios.

Mais bela e colorida

Mais bonita e turística

Mais bonito de olhar

Mais colorido, as vezes bonito, as vezes feio.

Mais cor e identificação com a cidade

Mais esclarecimento e menos preconceito

Mais leveza no dia a dia

Mais reflexão sobre os problemas e dilemas da sociedade.

Mais sabia

Mais vida a um mundo cinza

Mandou a forma de se expressar, colore a cidade e traz uma nova percepção de arte e protesto.

Melhoria do turismo na cidade. A cidade fica mais bonita. Há maior interação entre as pessoas (da cidade entre si e com os turistas).

Melhorou vários prédios do centro

Modernismo

Modernizou a cidade

Modifica a paisagem de selva de pedra

Moro em BH há 6 anos. Uma das coisas que me encanta nessa cidade é o grafite. Eu acho lindo, admirável. Fiquei incomodada com a atitude do Dória em SP em apagar os murais.

Muda a maneira de ver alguns locais.

Muda a visão das pessoas e a relação delas com a cidade.

muita coisa. os murais e o aumento da pluralidade

Na cidade em si não sei dizer. Mas na aproximação das pessoas com a arte, isso pode ter melhorado.

Na minha opinião a arte urbana se integrou de tal forma ao nosso cotidiano que, muitas vezes, se tornam imperceptíveis ao olhar. Como fazem parte da arquitetura e do ambiente da cidade torna-se quase impossível imaginar Belo Horizonte sem estas intervenções. Porém, não é algo que me chama a atenção com frequência. Algumas considero bonitas e impressionantes, outras nem 'vejo'. Mas essa dicotomia faz parte da subjetividade com que percebemos a cidade.

Na prática, pouco. Mas adoro arte urbana, acho legítimo, rico, gera renda, beleza, gera reconhecimento, inclusão, lazer, troca. Mais projetos, mais casas fomentadoras da arte urbana, mais grafites em muitos murais. Tenho orgulho de ter BH com o maior mural de arte urbana do mundo. Adoraria que essa cultura nos mostrasse ao mundo, assim como a arte urbana de São Paulo é tão forte.

Nada

3

Nada significativo

Não consigo dizer por que faz pouco tempo que estou em BH

Não mudou nada BH ainda continua CINZA

Não recebem manutenção

Não respondeu

2

Não sei opinar, apenas entendo que é uma maneira de incluir pessoas que muitas vezes não tem tanta oportunidade pelos preconceitos, e também é uma chance de incentivar a cultura e fazer com que mais artistas se dediquem efetivamente a isso

Não sei responder

Não vi mudança

No centro de BH temos várias prédios com pinturas, dando uma alegria e cor na cidade

Nos espaços da capital mineira, em destaque a região central, soa como uma subtração do urbano a partir da cor e da forma.

Nossa forma de ver e viver a cidade. Colocando cor e reflexão em espaços anteriormente banalizados pela rotina.

Nova identidade...cidade da arte

Novas visões

Novos locais de permanência, que durante muito tempo eram considerados lugares sem uso, sem vida alguma.

Novos pontos de encontro. Cara nova, mais vida e movimento popular.

Nunca pensei nisso

O cenário

O centro com os painéis nas laterais dos prédios.

O centro da cidade ficou com mais vida. As artes viraram pontos de encontro, de referência e lugares para tirar foto.

O centro da cidade ficou mais limpo, uma impressão menos poluída

O centro está muito mais colorido. Um lugar que tem uma cara "suja" ganhou novas cores

o centro ficou mais "bem visto", mas isso é subjetivo e eu sou um pouco leigo no assunto, não consigo opinar com clareza

O cinza dos prédios deu lugar às cores com temas importantes da nossa cultura.

O clima da cidade e a revitalização de alguns espaços que antes eram abandonados.

O cuidado para com os monumentos históricos e a diminuição da pichação na área central das cidades

O CURA, em especial, aproximou a arte urbana de segmentos da sociedade que não se interessava e nem apreciava a arte urbana. Conseguiu mostrar a beleza de tal arte para o público em geral, quebrando barreiras sociais.

O humor e identidade da cidade

O jeito de olhar o grafiti.

O jeito de ver a cidade e do morador da cidade se projetar.

O mural q fizeram no espaço no Mineirão ficou muito legal.

O próprio turismo. A relação das pessoas com a cidade.

O que mudou foi que Belo Horizonte teve sua presença reconhecida nacionalmente, principalmente por causa da música, hoje os maiores expoentes da cena do rap nacional são daqui, nomes como Djonga, Froid, Hot e Oreia e FBC, estão mudando a cara do Rap no Brasil.

O relacionamento interpessoal, o aspecto de leveza da cidade, a beleza

O sentimento de bem estar e alegria de viver na cidade

O urbanismo da cidade

O visual da cidade.

O visual, deu vitalidade ao Centro de uns tempos para cá.

Ocupação de alguns espaços como área de lazer. Olhar para a paisagem da cidade como algo político.

Ocupação de espaços ociosos

Oportunidade de poder participar de eventos culturais gratuitos

Os ambientes ganham identidade própria quando artistas locais expressam ativamente sua visão da cidade pela cidade.

Os espaços espelham melhor a realidade de quem ali vive

Os graffitis deixam estética de prédios e viadutos mais bonitos e alegres, mostram que em BH temos consciência política

Os graffitis nas ruas

Os grandes prédios da área central. Os murais são lindos e estão se tornando parte essencial da identidade visual da cidade.

Os murais pintados nos prédios da área central

Os painéis pintados nos prédios do centro deram um ar mais leve para um ambiente "tumultuado" como o centro

Os prédios

Paisagem mais atraente

Paisagem mais humanizada

Paisagem, o modo como as pessoas veem a cidade

paisagem, sensação de pertencimento, identidade da cidade passa a ser mais popular e não só institucional

Parece mais viva!

Pensando nos grafites: qualquer lugar se torna mais convidativo com um grafite massa, as pessoas passam a frequentar, eventos são pensados na área, os bares em volta podem desenvolver ações conjuntas e ao ar livre. A principal mudança que eu observo é a presença das pessoas na rua, atraídas pela arte, como o viaduto em frente à Serraria Souza Pinto (duelo de MC's + cena do baixo centro).

Penso que com a arte urbana BH se tornou mais colorida e contemporânea.

Percebo que lugares que antes era uma parede vazia, tornou um lugar que fala através da arte, deixou de ser um pano branco. Trouxe vida, alegria

Percepção da cidade

Percepção e entendimento de vários assuntos tratados

Podemos ver alguns grafites legais pela cidade.

Poluição visual diminuiu.

Pontos tradicionais da cidade passaram a ter mais visibilidade, tal como os prédios que receberam as pinturas na região centro sul

Pouca coisa

Prédios, muros

Promove a diversidade de olhares.

reconhecimento de uma camada social marginalizada

Renovação de fachadas cegas de Bh

Renovou a visão panorâmica de várias edificações

Respeito pelo patrimônio

Revitaliza vários ambientes!

Revitalização

Revitalização do centro e chama a atenção para pontos da cidade que estavam esquecidos

Revitalizou o centro e nos ajuda a mudar o olhar sobre os prédios. Há reflexão social e política nos murais

Revitalizou os prédios do centro. Adoro os graffitis em muros. Lembra os centros urbanos de cidades cosmopolitas como Nova Iorque

Se for arte mesmo, e não pichação, traz alegria e revitaliza espaços

Sim. A cidade está muito mais bonita

Suavizou o visual inóspito da cidade

Está mais colorida

Telas urbanas cada vez mais comuns, a cidade ficou mais alegre. O centro se tornou um campo mais divertido e turístico, artistas como Nilo Zack, Bolinho, Pelão e Felipe Arco nos faz ter uma busca pertinente por detalhes da cidade, nos surpreendendo onde não esperávamos encontrar um toque de cor.

Ter mais lugares para tirar foto, e fica um diferencial

Todo o clima criativo

Torna mais colorida e agradável

Transformou vidas trouxe mais alegria pra cidade

Trouxe a ocupação de áreas, tirou o picho da marginalização, destacou antigos prédios na região central, que antes passavam despercebidos e, de certa forma, ampliou o conhecimento sobre grafite e picho que antes eram dados apenas como vandalismo.

Trouxe arte e consciência

Trouxe maior identidade a cidade

Trouxe mais alegria e beleza.

Trouxe mais cor pra ela

Trouxe mais modernidade para a cidade.

Trouxe mais vida e personalidade pra cidade

Trouxe um pouco de cor nessa cidade cinza

Trouxe uma alegria a cidade

Trouxe uma nova percepção.

Tudo

2

Tudo é visto com outros olhos.

Um novo olhar sobre a cidade e uma maior quantidade de observadores que de alguma forma interagem e acolhem estes espaços. trazendo uma nova preocupação de preservação deste tipo de arte/movimento....

uma cidade mais cultura e cheia de manifestações políticas e artísticas despertam interesse em todos

Uma cidade mais viva.

Uma nova imagem do centro e identificação de artistas (Ver um grafite e reconhecer a linguagem e quem fez).

Valorização de ambiente, espaço para a arte e artistas, cidade mais colorida.

Valorização de espaços e da cidade.

Vejo a arte, em todas das manifestações, de suma importância para qualquer povo. Mas o povo mineiro - a meu ver - possui uma paixão para esse tipo de ocupação que acende a cidade. Para mim, é uma cidade construída de várias mãos, por isso possui vários sentidos e várias paixões. E as paixões mudam as cidades e mudam Belo Horizonte.

Ver outro lado do povo. Amplia a identidade.

Vitalidade.

Vitalização.

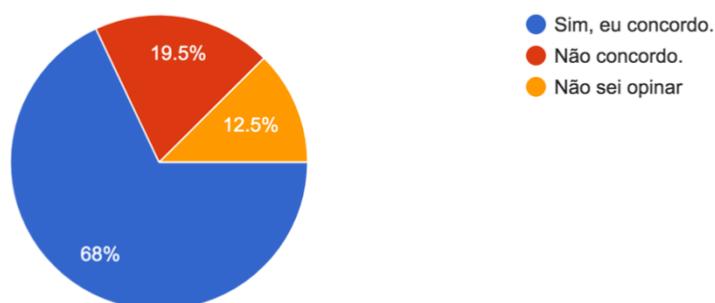
Vitalizou a cidade.

Refletindo

18 -

"Porque aonde costuma ter uma concentração muito grande de pichações, de poluição visual, de um certo senso, quer dizer que ali tem conflitos so...nicos, tem conflitos de várias formas"(DMS, 2019)

400 responses

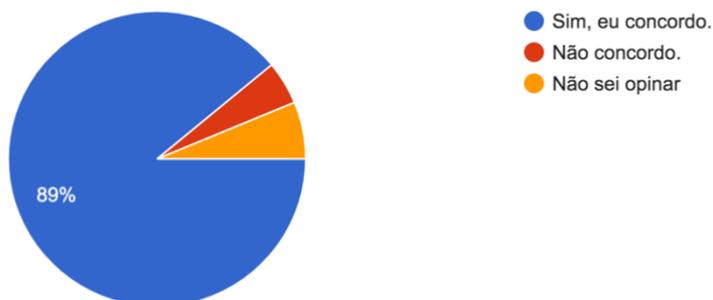


Sim. Eu Concordo	272	68%
Não Concordo	78	19,5%
Não sei opinar	50	12,5%

19 -

"Eu acho isso muito simbólico para pensar assim "hoje, a arte urbana é um roteiro turístico. É algo que desperta a curiosidade, não só dos moradores locais, mas de quem vem de fora". (J.F. 2019)

400 responses

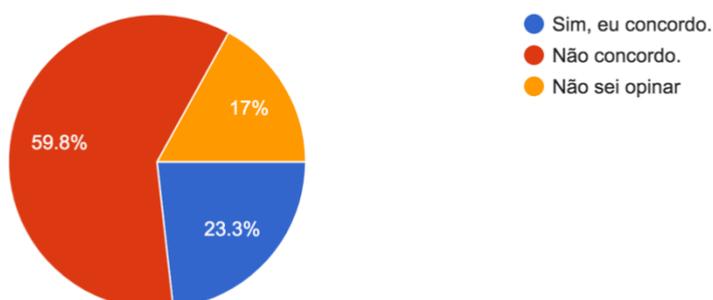


Sim. Eu Concordo	356	89%
Não Concordo	19	4,7%
Não sei opinar	25	6,3%

20 -

"Basicamente, então, o que eu vejo de diferença entre pixo e graffiti, eu acho que o que eu chamo de graffiti se aproxima muito mais de pichação do q...er trabalho sobre as paredes alheias." (S.L. 2019)

400 responses

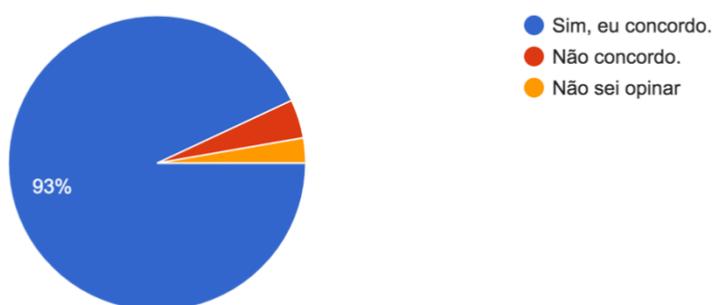


Sim. Eu Concordo	239	59,8%
Não Concordo	93	23,3%
Não sei opinar	68	17%

21

"Eu acho que os espaço colorido, rico em cores é um espaço humanizado. Eu não defino de outra forma, a cidade está humana, a cidade era engessada, cinza." (D.G.N, 2019)

400 responses

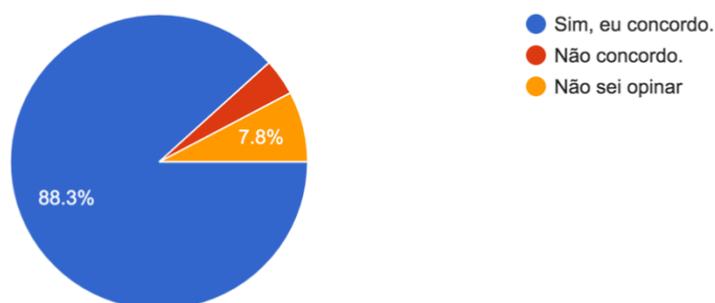


Sim. Eu Concordo	372	93%
Não Concordo	17	4,3%
Não sei opinar	11	2,7%

22 -

"A partir do momento que você vai lá e faz a sua intervenção, as pessoas vão criar significado, vai interferir na memória que as pessoas têm para com ... entendeu ou não, é automático." (F. E. M. 2019)

400 responses



Sim. Eu Concordo	353	88,3%
Não Concordo	16	4%
Não sei opinar	31	7,8%