

Universidade Federal de Minas Gerais
Instituto de Geociências
Programa de Pós-Graduação em Geografia

Carolina Maria Soares Lima

RISCO PARA QUÊ? - A ARTE URBANA E A PRODUÇÃO DO
ESPAÇO PÚBLICO NA URBE LATINO-AMERICANA

Belo Horizonte

2021

Carolina Maria Soares Lima

RISCO PARA QUÊ? - A ARTE URBANA E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO
PÚBLICO NA URBE LATINO-AMERICANA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre.

Área de concentração: Organização do espaço

Linha de pesquisa: Produção do espaço, ecologia, política, cultura, educação em Geografia

Orientador: Sergio Manuel Merencio Martins

Coorientador: Heloisa Soares de Moura Costa

Belo Horizonte

2021

L732r
2021

Lima, Carolina Maria Soares.

Risco para quê? [manuscrito] : a arte urbana e a produção do espaço público na urbe latino-americana / Carolina Maria Soares Lima. – 2021.
213 f., enc.: il. (principalmente color.)

Orientador: Sérgio Manuel Merêncio Martins.

Coorientadora: Heloisa Soares de Moura Costa.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Geografia, 2021.

Área de concentração: Organização do Espaço.

Linha de Pesquisa: Produção do Espaço, Ecologia, Política, Cultura, Educação em Geografia .

Bibliografia: f. 201-213.

1. Geografia urbana – Teses. 2. Planejamento urbano – Teses. 3. Arte pública – Teses. 4. Exclusão social – Teses. I. Martins, Sérgio. II. Costa, Heloísa Soares de Moura. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Departamento de Geografia. IV. Título.

CDU: 911.3:711



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

RISCO PARA QUÊ? A ARTE URBANA E A PRODUÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO NA URBE LATINO-AMERICANA

CAROLINA MARIA SOARES LIMA

Dissertação submetida à banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em GEOGRAFIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em GEOGRAFIA, área de concentração ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO.

Aprovada em 18 de agosto de 2021, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Dr. Sérgio Manuel Merêncio Martins - Orientador
IGC/UFMG

Profa. Dra. Heloisa Soares de Moura Costa
IGC/UFMG

Profa. Dra. Doralice Barros Pereira
IGC/UFMG

Prof. Dr. Frederico Canuto
EA/UFMG

Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso
EA/UFMG

Belo Horizonte, 18 de agosto de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Frederico Canuto, Professor do Magistério Superior**, em 26/08/2021, às 15:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa Soares de Moura Costa, Professora do Magistério Superior**, em 26/08/2021, às 15:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Doralice Barros Pereira, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 26/08/2021, às 15:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Manuel Merencio Martins, Professor do Magistério Superior**, em 30/08/2021, às 20:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rita de Cassia Lucena Velloso, Professora do Magistério Superior**, em 06/09/2021, às 10:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0926765** e o código CRC **F9ED4909**.

À minha avó Maria Margarida, que partiu
no último novembro devido a
complicações da COVID-19 e sempre
brilhava os olhos quando eu falava do
futuro.

A todos que correm (atrás) do cinza.

E a todos que sobreviveram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que financiou meus estudos através da bolsa de mestrado que foi concedida em meu primeiro ano neste curso.

À Universidade Federal de Minas Gerais e seu corpo técnico e docente, onde venho me formando desde 2016.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia e ao Instituto de Geociências, pela oportunidade a mim concedida.

A meus orientadores Sérgio Martins e Heloísa Costa, que me acompanharam nesta jornada.

À banca de avaliação e qualificação, composta por Doralice Pereira, Frederico Canuto e Rita Velloso.

A Sérgio Martins, Rodrigo Nóbrega, Valéria Roque e Diego Macedo que me orientaram na graduação.

Ao Observatório da Diversidade Cultural e meus amigos e colegas de lá, em especial Caroline Craveiro, que sempre me acompanha, desde quando me supervisionou na Secretaria Municipal de Cultura.

A Krzysztof Nawratek, Daniel Medeiros e Bernardo Pataro, meus companheiros de pesquisa no Postsecular Architecture Research Network.

Ao Prosas Tecnologia e a todos os meus colegas de trabalho.

Aos meus pais, Márcia e Acacio Lima, e minha família, minha avó Néia, meus tios Beto, Luiz, Plínio e Cândido, minhas tias Lucineia, Ana, Wanderlina e Sônia, meus primos Lucas, Ricardo, Diana e Giovanna e meus padrinhos Flávio, Rafael, Fernanda, Débora e Barbara, que me trouxeram até aqui.

À minha companheira, Luana Paris.

Aos meus amigos de longa data, Isabela Melo, Laura Costa, Taís Ribeiro, Caio Ribeiro, Lara Palhares, Fernanda Araújo (que colaborou com os mapas deste trabalho), Maria Neri, Joanna Medeiros, Joaquim Henriques, Yasmin Miranda, Júlia Cosme, Júlia Cadar, Ghiulia Cabral, Vitor Camargos, Matheus Freitas, Natasha Baur, Maryanne Cota, Camila Amaral, Victor Henrique, Lorena Holanda, Arthur Reis, Lígia Vilhena, Felipe Sabec, Caio Ribeiro, Estéfano Mallaguth, Amanda Ramalho, Fernando

Carneiro, Túlio Miranda, Carolina Ribas e “minhas meninas” Júlia, Rafa, Bruna, Sara e Tati.

Aos amigos que fiz ao longo deste curso Manu, Matheus, Jackson e Uilmer.

Aos artistas que me ajudaram no processo e que não deixam as cidades serem cinzas.

“Olhai por nós [sic]”

Pixadores no Pátio do Colégio, São Paulo (2018).

RESUMO

A presente dissertação, entregue como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Geografia ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, que recebeu o título de Risco para quê? - A arte urbana e a produção do espaço público na urbe latino-americana, foi realizada entre os anos de 2020 e 2021. Ao longo do texto, discute-se as noções relativas ao espaço público nas cidades contemporâneas, a noção de representação em geografia e os entrelaces possíveis entre a arte, as representações e o espaço público na atualidade. Em seguida, são apresentados capítulos que buscam discutir análises de casos em três diferentes contextos urbanos na América Latina. O primeiro deles é a Comuna 13, na cidade colombiana de Medellín, onde a arte de rua, o turismo e a violência permeiam o cotidiano dos moradores da Comuna. O segundo caso é situado na cidade de São Paulo, sob a égide de conflitos políticos no que diz respeito à arte urbana e à apropriação do espaço público por meio de manifestações da cultura periférica. Finalmente, no terceiro caso, mediante uma pesquisa exploratória, a análise se coloca em Belo Horizonte, com foco para as obras de arte do Circuito Urbano de Arte e as reações da sociedade e do próprio Estado frente às obras. A partir das análises, são verificadas as relações que se estabelecem entre tais manifestações da cultura urbana e a própria produção do espaço, tendo como pergunta central: como se relacionam as obras de *graffiti*, mural e pixo à (re)produção social do espaço em diferentes contextos urbanos? Sob a hipótese de que a arte urbana reforça e denuncia as contradições sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano, além da revisão bibliográfica, para a elaboração da pesquisa, a coleta de dados empíricos se deu por meio de entrevistas, análises documentais, grupos focais e observações não participantes. A pesquisa abre, ainda, portas para questionamentos e desdobramentos no contexto da geografia e de outros campos do conhecimento.

Palavras-chave: Arte pública. Espaço público. Exclusão. Produção do espaço.

ABSTRACT

The present master's dissertation, submitted as a partial requirement to obtain a master's degree in geography to the Graduate Program in Geography of the Federal University of Minas Gerais, receives the title of "Risco para quê? - A arte urbana e a produção do espaço público na urbe latino-americana". The research was carried out between the years of 2020 and 2021. In the text, the author discusses the notions related to the public space in contemporary cities, the concept of representation in geography and the possible links between art, representations and space public nowadays. Following, there are chapters that seek to discuss case analyses in three different urban contexts in Latin America. The first is in Comuna 13, located in the Colombian city of Medellín, where street art, tourism and violence are part of the daily life at the Commune*. The second case is located in the city of São Paulo, on the edge of political conflicts, which says that it respects urban art and the appropriation of public space through manifestations of peripheral culture. Finally, in the third case, through exploratory research, the analysis is placed in Belo Horizonte, as a focus for the works of art of the "Circuito Urbano de Arte" and the reactions of the society and the own State against the works. From the analysis, the relationships that were established between a manifestation of urban culture and its own production of space are verified, having as a central question: How do graffiti, mural, and pixel work relate to (re) social production of space in different urban contexts? Under the hypothesis that urban art reinforces and denounces the social contradictions present in the production and reproduction of urban space, in addition to the bibliographical review, the collection of empirical data was derived through interviews, documentary analysis, focal groups and observations of non-participants. This research opens, furthermore, doors, for questions and details not only in the context of geography but also in other fields of knowledge.

Keywords: Public art. Public space. Exclusion. Production of space.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mural no museu a céu aberto do Largo da Batata.....	46
Figura 2 – “Seja realista, demande o impossível”, pixação durante o Maio de 68.....	80
Figura 3 – Pixo e <i>graffiti</i> no Muro de Berlim.....	80
Figura 4 – Diagrama Arte e margem - da perseguição ao fomento.....	84
Figura 5 – Mural do Gentileza, em Belo Horizonte.....	84
Figura 6 – Vista para Medellín a partir da Comuna 13 em San Javier.....	102
Figura 7 – Mural em Santo Domingo Sávio com nome das vítimas e agressores do conflito armado em Medellín.....	107
Figura 8 – <i>Metrocable</i> em Medellín.....	107
Figura 9 – Mural “Os 4 elementos do <i>hip hop</i> ”.....	111
Figura 10 – Escadas rolantes na Comuna 13, vistas de cima, cobertas de vidro e com estruturas em laranja.....	114
Figura 11 – Mural com crianças moradoras da Comuna.....	115
Figura 12 – Mural <i>Esperanza</i> na Comuna 13.....	116
Figura 13 – Mural na Comuna 13 com um bairro isolado, como se flutuasse no céu.....	117
Figura 14 – Mural na Comuna 13, retratando um trabalhador de idade avançada e traços fenotípicos de um nativo.....	118
Figura 15 – Beco do Batman, em São Paulo.....	128
Figura 16 – Bairro Cambuci, em São Paulo.....	129
Figura 17 – Minhocão, em São Paulo.....	129
Figura 18 – Escadão em Pinheiros, São Paulo.....	130
Figura 19 – Mural do Artista Kobra, Colheita de Cacau na Amazônia.....	136
Figura 20 – Mural dos Gêmeos com a Nike no Minhocão de 2015.....	137
Figura 21 – Exposição Os Gêmeos na Pinacoteca.....	154
Figura 22 – Pichação no Pátio do Colégio, em São Paulo.....	155
Figura 23 – Vista do Centro de Belo Horizonte, a partir da Rua Sapucaí.....	164
Figura 24 – Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte.....	169
Figura 25 – “Dralamaale”, de Priscila Amoni, 2017.....	174
Figura 26 – “Ajo y Vino”, de Milu Correch, 2017.....	174
Figura 27 – Híbrida Astral – Guardiã Brasileira, de Criola, 2018.....	175
Figura 28 – “Empena de Letras”, de diversos artistas, 2018.....	175

Figura 29 – “Entidades”, de Jaider Esbell, 2020.....	176
Figura 30 – “Deus é Mãe”, de Robinho Santana, 2020.....	176
Figura 31 – “Bandeiras na Janela”, de diversos artistas, 2020.....	177
Figura 32 – Respostas ao post no Facebook com a obra Híbrida Astral.....	179
Figura 33 – Obra que retrata os Krenak.....	180
Figura 34 – Manifestação a favor do festival.....	183
Figura 35 – Zona 30 de Cachoeirinha.....	187
Figura 36 – Zona 30 de Confisco.....	187
Figura 37 – Zona 30 de Lagoinha.....	189

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Murais do MAR 2017.....	140
Mapa 2 – Murais do MAR 2018.....	141
Mapa 3 – Murais do MAR 2019.....	142
Mapa 4 – Murais do MAR 2020.....	143

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – A política frente ao <i>graffiti</i> /mural na cidade de São Paulo.....	130
Quadro 2 – Quadro-síntese.....	197

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BHTrans	Empresa de transportes e trânsito de Belo Horizonte
CLATPU	Congresso Latinoamericano de Transporte Público y Urbano
Conpresp	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
COVID-19	Doença causada pelo Coronavírus
CPPU	Comissão de Proteção à Paisagem Urbana
CURA	Circuito Urbano de Arte
DEM	Democratas
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MAAU	Museu Aberto de Arte Urbana
MAR	Museu de Arte de Rua
NPGAU-UFMG	Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais
PBH	Prefeitura de Belo Horizonte
PDS	Partido Democrático Social
PFL	Partido da Frente Liberal
PL	Projeto de Lei
PPB	Partido Progressista Brasileiro
PPG-UFMG	Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais
PPR	Partido Progressista Reformador
PSD	Partido Social Democrático
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
RTS	Reclaim The Streets
SMC-PBH	Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
VLT	Veículo Leve sobre Trilhos

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	17
PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E UM BREVE RELATO DE PESQUISA EM CONTEXTO DE ISOLAMENTO SOCIAL.....	25
PARTE I	
1 ESPAÇOS PÚBLICOS, O DIREITO À RUA E A REPRODUÇÃO DO ESPAÇO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA.....	30
1.1 INTRODUÇÃO.....	30
1.2 A RUA NA CIDADE: ENCONTROS.....	33
1.3 O ESPAÇO PÚBLICO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA.....	36
1.4 EXCLUSÃO COMO SISTEMA: A MARGEM.....	38
1.5 O ESTADO E O ORDENAMENTO DO ESPAÇO PÚBLICO.....	41
1.6 A RUA NA CIDADE: RESGATE ÀS RUAS E URBANISMO <i>BOTTOM-UP</i>	43
1.7 POLÍTICA E DISSENSO.....	47
1.8 DO ESPAÇO PÚBLICO E SUA APROPRIAÇÃO.....	49
2 AS REPRESENTAÇÕES, OS SÍMBOLOS E O INTERESSE PELA ARTE.....	52
2.1 INTRODUÇÃO.....	52
2.2 AS REPRESENTAÇÕES EM LEFEBVRE.....	53
2.3 OS SÍMBOLOS.....	58
2.4 A ARTE E A ESTÉTICA NO CONTEXTO DESTE TRABALHO E NA GEOGRAFIA.....	60
2.5 REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADE NA CONTEMPORANEIDADE.....	62
2.6 DISSENSO, ARTE, UTOPIA E POLÍTICA.....	66
2.7 DA REPRESENTAÇÃO, A ARTE E O DISSENSO NAS CIDADES.....	71
3 ARTE DE RUA E ESPAÇO PÚBLICO: CONVERGÊNCIAS.....	74
3.1 INTRODUÇÃO.....	74
3.2 ARTE DE RUA E ARTE NA RUA: UM PANORAMA.....	77
3.3 MARGINALIDADE E ARTE DE RUA.....	81
3.4 SOCIEDADE, ESTADO E MERCADO: A RECEPÇÃO DA ARTE DE RUA.....	86
3.5 A ARTE DE RUA NOS ESPAÇOS PÚBLICOS E O CONTEXTO	

	JURÍDICO.....	90
3.6	ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO: A CONSTRUÇÃO DE UMA HIPÓTESE ...	91
PARTE II		
4	ANÁLISE DE CASO I: ARTE DE RUA E EXCLUSÃO NA COMUNA 13 EM MEDELLÍN, ANTIOQUIA, COLÔMBIA.....	96
4.1	INTRODUÇÃO.....	96
4.2	MEDELLÍN NOS ÚLTIMOS 20 ANOS: UMA GEOGRAFIA HISTÓRICA DO TERRITÓRIO PAISA E DE “LA TRECE”.....	98
4.3	MUROS E O (NÃO) ENCONTRO: DISCUSSÕES SOBRE A ARTE DE RUA NAS CIDADES E NO CASO DE ANÁLISE.....	104
4.4	O OLHAR PAISA: DISCUSSÕES SOBRE AS ENTREVISTAS REALIZADAS COM MORADORES.....	109
4.5	O OLHAR DE FORA: RELATO DE EXPERIÊNCIA A PARTIR DE VISITA EM 2018.....	113
4.6	DO EXÓTICO AO URGENTE: UMA BREVE CRÍTICA AO TURISMO NA MARGEM.....	119
4.7	DA MEMÓRIA À VIOLÊNCIA.....	121
5	ANÁLISE DE CASO II: ARTE DE RUA E SEU JOGO POLÍTICO NA CIDADE DE SÃO PAULO-SP.....	124
5.1	INTRODUÇÃO.....	124
5.2	O SPRAY E A CANETA: A ARTE DE RUA E OS GOVERNANTES NA CIDADE DE SÃO PAULO.....	128
5.3	O MUSEU DE ARTE DE RUA: UMA ANÁLISE ESPACIAL.....	139
5.4	DA RUA PARA A TELA: ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS CIDADE CINZA E PIXO.....	145
5.5	O CORPO PRODUTOR DA ARTE: OS ARTISTAS DE RUA.....	149
5.6	ANÁLISE TEÓRICA E ENTRELACES: A MARGEM TEM DOIS LADOS...	158
5.7	COMO REAGEM, AFINAL, À ARTE NAS RUAS DE SÃO PAULO?.....	162
6	ANÁLISE DE CASO III: PERSEGUIÇÃO AO CIRCUITO URBANO DE ARTE (CURA) E OUTRAS DISCUSSÕES INCIPIENTES EM BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL.....	164
6.1	INTRODUÇÃO.....	164

6.2	ARTE DE RUA EM BELO HORIZONTE.....	166
6.3	O CIRCUITO URBANO DE ARTE.....	170
6.4	HÍBRIDA ASTRAL E ENTIDADES.....	177
6.5	DEUS É MÃE.....	181
6.6	ZONA 30 E BANDEIRAS NA JANELA: INTERVENÇÕES TEMPORÁRIAS E URBANISMOTÁTICO.....	185
6.7	DENTRO E FORA: A MARGEM EM BELO HORIZONTE.....	190
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
	REFERÊNCIAS.....	201

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação de mestrado começou muito antes desta linha de texto. Na verdade, começou antes ainda do próprio mestrado, iniciado em março de 2020 na Universidade Federal de Minas Gerais. Teve início em 2013, quando ingressei no Curso Técnico em Comunicação Visual no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial. Talvez tenha começado antes mesmo disso, mas foi nesse contexto, quando tinha 14 anos e cruzava a cidade todos os dias usando o metrô, que as vozes que pulsam na cidade começaram a me provocar uma agitação que nunca vivenciara antes. Além dessa agitação provocada pelos ritmos e cores da urbe, dos muros pichados e grafitados, os cantores de metrô, os *slammers* e *rappers* do Baixo Centro, o curso em comunicação visual fez com que eu me apaixonasse pela arte e pelo *design*. Estudar os meios com os quais nós, humanos, utilizamos as cores e as formas para narrar e propagar diferentes ideias passou a guiar meu olhar na cidade para um novo sentido.

Três anos depois, ingressei na Universidade Federal de Minas Gerais para o curso de Geografia. Nessa oportunidade, esta dissertação começou a se agitar mais e mais dentro de mim, até que em minha monografia de conclusão de curso, quando estudei as transformações ocorridas na Rua Sapucaí, em Belo Horizonte, ficou evidente a minha fonte de inquietações frente ao urbano e às manifestações artísticas na cidade. Nessa monografia, entendi que o urbano é tecido por infinitas relações de cooperação e conflito, todos os dias, a cada segundo, mas segui para o mestrado tentando entender quais eram os conflitos que atravessavam a arte na cidade.

Na monografia supracitada, apresentada em 2019, investiguei as transformações ocorridas na Rua Sapucaí, em Belo Horizonte, e verifiquei a importância da cultura para o impulsionamento dos movimentos de resignificação dos espaços públicos e a atuação do Estado junto da sociedade civil para a construção desse processo. A partir das investigações implicadas pela pesquisa, verifiquei que, além do próprio espaço, o tecido social, por meio das práticas culturais, do poder público e do capital, ocupa, resignifica e remonta espaços na urbe. A cultura aparece como um dos principais impulsionadores das transformações que se deram. Várias linguagens e formas de manifestação cultural foram evidenciadas no contexto da pesquisa, como a gastronomia, o viés patrimonial e arquitetônico, o potencial turístico, a presença do carnaval e da arte urbana, mais especificamente dos murais e *graffitis*.

Graças a essa investigação preliminar, foi iniciada uma aproximação com os conflitos e potencialidades que atravessam o mural na cidade de Belo Horizonte. Nessa experiência, identifiquei o mural, mais especificamente os muros em si, que servem como tela e são espaços de interesse e de conflitos, no que diz respeito à sua apropriação, pretendida por diversos grupos, sujeitos e atores. Além disso, há uma forte potencialidade turística e comercial sendo explorada por conta dos murais no município de Belo Horizonte e, para além do valor de troca, há um importante valor de uso simbólico para os moradores e artistas, que projetam representações importantes para o cotidiano e que refletem sua materialidade nos murais.

Se a geografia se dispõe, entre outras atribuições, aos estudos que dizem respeito às práticas socioespaciais e à produção e reprodução do próprio espaço, justifica-se a necessidade de estudar os movimentos que explicitam as marcas que os sujeitos deixam na paisagem. Os sujeitos e o próprio espaço constituem diferentes dimensões dos fenômenos responsáveis pela produção e a transformação do espaço, sendo, então, necessária a compreensão das relações que se estabelecem e tecem a dinâmica socioespacial. Ainda, dentre as justificativas desta pesquisa, é importante pensar a cultura no contexto urbano. Há diversos autores que apresentam distintas concepções da mesma, contudo, acredito ser fundamental definir que a cultura, enquanto expressão criativa, é um eixo fundamental para a busca de soluções para a vida em comum na cidade.

Em princípio, nessa pesquisa de mestrado, mergulhei nas manifestações visuais na cidade, desde Rivera e Portinari, grandes artistas de mural do século XX, que contribuíram, de forma expressiva, para o avanço das manifestações artísticas e identitárias na América Latina, atravessando a vanguarda do modernismo e pintando seus países de forma a denunciar as contradições e riquezas da periferia do mundo. Ambos tiveram grande projeção mundial, bem como foram financiados e questionados em diferentes momentos, a depender de suas filiações políticas, origens e das temáticas presentes em suas obras. No curso da própria pesquisa, identifiquei que estudar a fundo esses artistas e suas contribuições não sanaria minhas inquietações. Ainda que eles sejam muito importantes, o foco deste trabalho não se dará sobre esses casos, mas garanto que ao longo da dissertação ficarão evidentes as contribuições das leituras e dos extensos estudos que realizei sobre eles ao longo do primeiro ano do mestrado, além das importantes noções de vanguarda e modernismo.

O que realmente me interessa, nesta dissertação, é desdobrar a temática das expressões visuais artísticas na metrópole contemporânea. Entendo serem várias, desde esculturas, *graffitis*, pixos, murais, passando pelos próprios edifícios, pontes e viadutos e até mesmo a própria cidade. Isso porque todas essas representações se fazem presentes no espaço público da cidade contemporânea. Dessa forma, já aponto para os três capítulos desta dissertação, que precedem os casos de análise e colaboram para a definição do recorte da pesquisa, nos quais: um deles trata do espaço público na cidade contemporânea; o segundo desdobra as representações e as expressões visuais e artísticas no espaço urbano e, finalmente, o terceiro apresenta um panorama sobre *graffiti*, pixo e mural, além de justificar a escolha dessas três expressões para o estudo que tracei nesta dissertação.

Para compreender melhor e responder à pergunta que coloco mais à frente, utilizei os casos da cidade de Medellín, na Colômbia, mais especificamente na Comuna 13, e os casos das cidades de São Paulo e Belo Horizonte, com enfoques nos casos de perseguição à arte no Circuito Urbano de Arte. No contexto do Circuito, vale destacar que algumas das obras do festival foram alvo de perseguição de moradores, que buscavam seu apagamento por meios judiciais, além de processar as organizadoras do evento por crimes ambientais. Dessa forma, cada um desses casos faz-se presente em um diferente capítulo desta dissertação. A pretensão é que sejam desdobradas perguntas e hipóteses para cada um dos casos ao elencar as diferentes respostas possíveis para a pergunta central desta dissertação.

O título que se apresenta a esta dissertação carrega em si dois sentidos que podem ser atribuídos à palavra “risco”, o primeiro deles diz da sua definição como traço em uma superfície, parte do gesto estético, e o segundo diz do perigo nas cidades e de se produzir arte nas cidades, contestando a ordem que se coloca na produção do espaço. Nesse sentido, antecipadamente, é apresentada uma dualidade característica da arte na cidade que, no contexto deste trabalho, aparece o tempo todo como questão fundante: por que se arriscar na cidade para conseguir riscar a cidade? Formalmente, então, a pergunta central de pesquisa colocada nesta dissertação de mestrado é: “Como se relacionam as obras de *graffiti*, mural e pixo à (re)produção social do espaço em diferentes contextos urbanos?”. Ademais, abarcando tais dualidades da própria arte na cidade, a hipótese que se constrói e se apresenta ao longo do texto é de que a arte urbana reforça e denuncia as contradições sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano.

Para melhor situar essa pergunta, defino que as expressões visuais em questão são os murais, *graffitis* e pichações em cada um dos contextos analisados. Os principais elementos que compõem essa análise são as pessoas/atores/agentes (que, para cada um dos casos, podem ser os moradores, os turistas, os artistas ou até mesmo os agentes públicos que compõem a máquina do Estado), além desses, as expressões, já recortadas previamente, e o espaço público (que, nesses casos, são os centros e as periferias/favelas). A hipótese é de que, mesmo que sejam casos distintos, as reações contrárias à arte reforçam a exclusão e a subalternidade de grupos marginalizados na metrópole contemporânea, ainda que haja importantes e numerosas reações que promovam a apropriação e a pluralidade no espaço público.

Cada capítulo, a partir dessa introdução, conta com perguntas específicas como desdobramento dessa pergunta central. Essas perguntas secundárias ainda serão expostas ao longo das próximas linhas dessa apresentação. Os três primeiros capítulos compõem a primeira parte da dissertação, na qual é apresentada uma discussão teórica e conceitual que contribui para as análises apresentadas na segunda parte, composta de mais três capítulos e as considerações finais desta pesquisa.

No capítulo onde trato do espaço público na cidade contemporânea, responderei algumas questões secundárias, são elas: “O que define o espaço público na cidade contemporânea e por que o estudar na geografia?” e “Por que estudar as reações que atravessam as expressões visuais situadas no espaço público?”. Adianto que essas respostas atravessam o fato de que o espaço público se coloca como local do encontro e da confluência entre os diferentes nas cidades. Ainda que venha cada vez menos desempenhando esse papel nas metrópoles, são nos espaços públicos que a classe média pode ver as expressões artísticas da periferia, por exemplo. Por conta dessas diferentes realidades em confluência nas ruas, a presença das expressões visuais nesses espaços corrobora para a geração de dissenso e diferentes reações a essas expressões. Ademais, é essencial delinear que as noções de legalidade e ilegalidade, com um aprofundamento em legislações específicas que regem o ordenamento da paisagem, também atravessam as discussões desse capítulo e são fundamentais para compreender os casos de análise. Destaco ainda, de antemão, que os principais autores com quem dialoguei para estabelecer as noções desse capítulo são Ângelo Serpa, Jane Jacobs, Jacques Rancière, Vincent Berdoulay e Henri Lefebvre.

A arte, segundo Barbosa (2009), confere possibilidade de leituras e interpretações do que se tem do espaço socialmente construído. O autor aponta que Harvey, em 1993, e Lefebvre, em 1969, consideram as artes e as práticas culturais como possibilidades da captação do movimento do espaço e do tempo, além de apontarem para as transformações da sociedade. Barbosa aponta, ainda, que a arte constitui uma dimensão histórica, que fornece fontes para interpretação do espaço, e é tida como uma forma de expressão da percepção da realidade.

As representações, ainda segundo Barbosa (2009), são uma forma de mediação, têm caráter construtivo e autônomo e dizem respeito às expressões dos sujeitos e de suas criações. Segundo Lefebvre (1983), as representações podem ser estáveis ou móveis, reativas ou redundantes. Neste trabalho, serão analisadas representações estáveis, a partir dessa categorização, mais especificamente, as representações que compõem arte de mural. O mural é uma obra de arte, uma pintura, executada diretamente em uma parede ou muro, diretamente na superfície, para exposição permanente. Essas representações guardam conteúdo das formas construídas pelas relações sociais. A arte, para Barbosa (2009), é um instrumento de percepção e reconhecimento da realidade e se coloca como a expressão de pensamento que registra o movimento do mundo: é tida como o modo de entender e, paralelamente, agir no mundo.

Sendo assim, na sequência do capítulo sobre o espaço urbano na cidade contemporânea, dedico um esforço intelectual para desdobrar as representações e as expressões visuais. Partindo da pergunta mais primária “o que é representação?” e passando por outras, como “qual o poder das representações?”, “o que é dissenso e como a arte pode promovê-lo?”, “o que é arte pública ou arte ativista?”. Esse capítulo descreve as formas de expressão presentes na cidade contemporânea. A fundamentação teórica, nesse âmbito da pesquisa, funda-se em Henri Lefebvre e Jacques Rancière.

Finalmente, no último capítulo da primeira parte, buscarei traçar um panorama do mural, do pixo e do *graffiti*, trazendo contribuições desde a arte moderna, passando pela noção de circuito oficial da arte. As perguntas que busco responder neste capítulo são “o que difere essas expressões da arte de cavalete/galeria?”, “em quais contextos urbanos essas representações surgem (periferia ou centro)?” e “como é a recepção dessas expressões na cidade contemporânea?”. Nesse sentido, busco incursionar nas discussões apresentadas na tese de doutorado de Deborah Pennachin, discuto o

tamanho dessas obras, a forma com a qual elas questionam e se opõem à organização do espaço urbano numa digressão histórica que parte desde as manifestações de Diego Rivera e Cândido Portinari na periferia imediata do mundo, passando por Basquiat e suas obras em Nova Iorque até aterrissar nas análises dos casos contemporâneos, que são o verdadeiro foco desta pesquisa.

Na segunda parte do trabalho, tratei de um caso na Colômbia e de dois casos brasileiros. O caso colombiano é situado na cidade de Medellín, onde tive a oportunidade de participar de um congresso de pesquisadores em 2018 e estabeleci uma interessante rede de contatos que permite a incursão na coleta qualitativa de dados para essa pesquisa. Nesse caso específico, na Comuna 13 da cidade, os muros são cobertos por expressões artísticas que remontam à história social da cidade. Já nos casos brasileiros, a investigação atravessa a cidade de São Paulo, onde estabeleci um contato com alguns artistas que possibilitaram a coleta de dados qualitativos, mas passa por dois casos menores: 1) o apagamento do mural dos artistas Os Gêmeos e 2) a produção de expressões visuais a partir de 8 artistas da cidade e sua recepção. O outro caso brasileiro trata da cidade de Belo Horizonte, mais especificamente das obras perseguidas do Circuito Urbano de Arte, o CURA.

Para uma breve apresentação, a Comuna 13, em Medellín, trata de uma favela extremamente conhecida a partir dos tours de *graffiti* que contam a história das intervenções sofridas pela comunidade, para o combate ao tráfico no início dos anos 2000. Além do fator turístico, nesse caso específico, os murais contam a história de um povo, de uma luta e de sua resistência e, vale ressaltar que, a execução dos murais foi fomentada pelo governo local. Adianto que há uma dicotomia entre as reações geradas a partir dessas expressões que passam desde a geração de trabalho e renda para moradores, passando pela capacidade de mobilização da memória e chegando ao triste cenário de capitalização sobre o sofrimento de um povo. No capítulo onde trato da Comuna 13 há, ainda, uma importante discussão sobre o urbanismo social e o luto na cidade. Nesse caso, as perguntas são, sumariamente: “Quais as implicações dessa arte no espaço público nesse contexto?” e “De que forma as manifestações de arte visual se relacionam à produção do espaço público e aprofundam as mazelas sociais neste contexto?”.

Em seguida, a discussão parte para a cidade de São Paulo. A cidade, desde a gestão de Serra/Kassab, passou pela “maré cinza”, um movimento no qual o governo local “declarou guerra ao picho”, por meio da Lei Cidade Limpa e apagou os murais,

graffitis e picho da maior metrópole brasileira. As principais fontes de referência desse movimento dizem respeito a materiais midiáticos e legislações municipais, que servirão de base para a análise proposta. Além disso, o documentário “Cidade Cinza” retrata um movimento a partir dos principais artistas de mural da cidade de São Paulo que, na época, repintaram um dos murais em resposta à ação do governante. Tal ação ilustra a forma como os muros das cidades, uma vez que servem de superfície para a execução de obras artísticas, são espaços disputados por meio de um conflito político e ideológico nas metrópoles.

Nesse sentido, busco compreender mais sobre o apagamento do mural d’Os Gêmeos e suas repercussões e, num outro plano, como os artistas são recebidos e agem sobre os instrumentos de controle da paisagem no município. As questões centrais são “como as massas reagem aos *graffitis* apagados?”, “por que a ação do Estado diferiu com um determinado grupo de artistas?”, “como os artistas se sentem ao fazer obras na periferia e no centro?” e “como os editais de fomento e a recepção das expressões visuais em São Paulo contribuem para a exclusão estrutural da metrópole?”.

Por fim, o caso mais recente analisado tem como palco a cidade onde nasci, cresci e moro até hoje. É o caso com mais afinidade com minha pesquisa de graduação, mas, a meu ver, o mais difícil de ser estudado, pois conta com muitas atualizações em curso. Em Belo Horizonte, desde 2017, ocorre o Circuito Urbano de Arte (CURA). O CURA é considerado o maior festival de arte pública de Minas Gerais e, até hoje, já teve cinco edições na cidade. O CURA é responsável pela execução do primeiro mirante de arte urbana do mundo. As obras estão instaladas no hipercentro e no bairro Lagoinha (essa diferenciação é importante no âmbito da pesquisa, gerando dois casos).

Entre as várias obras do CURA, três geraram repercussões fora da curva que observo em minha monografia. No contexto da monografia da dissertação, entendi que os murais do CURA colaboravam para a fruição na Rua Sapucaí, o impulsionamento do turismo na cidade e a inserção de Belo Horizonte num cenário global de *street art*. Contudo, a repressão a três obras, uma delas culminando em investigação judicial de crime ambiental, indica que a reação dos moradores da cidade frente às expressões artísticas do festival pode ter um fundo racista e conservador, que colabora para um reforço da marginalização da arte periférica. A principal pergunta que atravessa o pretendido capítulo é: por que determinadas obras do CURA

geram incômodo e outras não (ao menos no nível judicial)? Quem são os artistas e quais as temáticas perseguidas pelos moradores de Belo Horizonte e quem são os perseguidores dessas obras?

Além de buscar responder à questão apresentada, esta pesquisa teve como objetivo geral desvelar aspectos do relacionamento entre a produção cultural e a produção do espaço nas cidades contemporâneas, além de alguns outros objetivos específicos. O primeiro deles consiste em elaborar um trabalho que dialogasse com outras áreas do conhecimento para além da geografia, como a arquitetura e o urbanismo, a história, a sociologia, as belas-artes e o direito. Além disso, buscar aprofundar o exercício intelectual de forma a contribuir com o campo científico com minhas elaborações e questionamentos, dispostos ao longo dessa dissertação. Por fim, trazer contribuições além das formalmente exigidas na academia, como documentários e filmes para a construção do conhecimento e do pensamento geográfico.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E UM BREVE RELATO DE PESQUISA EM CONTEXTO DE ISOLAMENTO SOCIAL

Quando o projeto da presente pesquisa foi submetido ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, havia sido pensado para que a pesquisa fosse realizada fora do contexto da pandemia de COVID-19. No entanto, logo que se deu o ingresso no programa, o mundo precisou isolar-se e todos, inclusive os pesquisadores, precisaram ficar em suas casas. Realizar pesquisa em geografia por trás de uma tela, a do computador, não foi uma tarefa fácil. Com a ausência de campos e da possibilidade de contatar os agentes do espaço, foi necessário valer-me das redes sociais, das visitas já realizadas nos espaços pesquisados e da revisão documental, além da bibliográfica, para a realização do presente trabalho.

As principais técnicas de pesquisa utilizadas para a escrita desta dissertação foram a revisão bibliográfica, a revisão documental, a observação não participante, as entrevistas estruturadas, os questionários e os grupos focais. A escolha por tais ferramentas se dão pelo fato de que permitem a coleta de dados qualitativos ainda que de forma remota, graças às tecnologias de comunicação, e por serem utilizadas em outros contextos que antecedem o tempo da pesquisa de mestrado. Para alcançar os entrevistados, foram utilizados formulários em redes sociais como o Facebook e o Instagram, além de buscas em portais oficiais para obter o contato via e-mail. Além disso, o *snowball method* foi utilizado para expandir a amostra da presente pesquisa. Esta pesquisa pode ser considerada uma pesquisa empírica e, em simultâneo, teórica, por abarcar dados empíricos, coletados por meio das técnicas descritas, e da teoria, mediante revisão bibliográfica.

A revisão bibliográfica consiste em uma revisão em materiais já publicados em artigos científicos, livros e outros materiais disponibilizados na internet. A escolha dos autores e produções utilizadas se deu por meio das obras com as quais já tive contato em meu percurso acadêmico, das indicações de meus orientadores, da banca e de outros professores e colegas que, interessados em colaborar com meu percurso, indicaram obras de muita valia. Foi importante, ainda, fazer uma seleção do que seria utilizado no presente texto, de acordo com o método escolhido e o próprio objeto de pesquisa. A revisão documental, no que lhe concerne, consiste na análise de dados que não receberam tratamento analítico, sendo, neste caso, legislações, editais de

fomento, postagens na mídia, ofícios e outros dados oficiais. A partir do fornecimento de alguns dados, ainda, foram elaborados mapas e quadros para sistematizar os dados obtidos e, em seguida, apresentar a análise. Os documentos acessados foram selecionados uma vez que as lacunas na revisão bibliográfica foram identificadas. A análise documental serviu para complementar os dados obtidos a partir da revisão bibliográfica (GIL, 1999).

Não foi possível realizar uma incursão a campo nos espaços estudados ao longo do curso de mestrado. Contudo, anteriormente à pesquisa, foram realizadas visitas a São Paulo e Medellín, em 2017 e 2018, respectivamente. Nas duas ocasiões, foi possível fazer registros e anotações que me serviram para a escrita deste trabalho. Sobre Belo Horizonte, as visitas a campo em minha pesquisa de conclusão de curso na graduação também tiveram extrema valia, além da fruição cotidiana, permitida por ser moradora da cidade. Nesse sentido, em todas as ocasiões, foram realizadas observações diretas, que colaboraram para as análises aqui apresentadas.

O grupo focal, de acordo com Aschidamini e Saupe (2004), tem como principal objeto a interação entre os participantes e o pesquisador, a partir da discussão com foco em tópicos específicos e diretivos, sendo uma estratégia metodológica qualitativa, uma vez que a pesquisa qualitativa busca respostas acerca da subjetividade das pessoas. Esse é um caráter essencial para o trabalho presente: a subjetividade dos dados. Os grupos, em geral, devem ter entre 6 e 12 participantes, podendo ser adaptados aos propósitos da tarefa. Foram contatados 9 artistas de São Paulo para a realização do grupo focal. No entanto, apenas 4 compareceram no dia e horário agendados. Além dos grupos focais, foram utilizados o método de entrevistas individuais, sendo propostas aqui as entrevistas estruturadas (realizadas por chamadas de vídeo, envio de questões por e-mail ou formulários na plataforma Google Formulários). As entrevistas fornecem a possibilidade de conhecer e aprofundar aspectos da realidade como padrões culturais e estruturas sociais, além de serem capazes de auxiliar o pesquisador a captar aspectos das subjetividades presentes em suas pesquisas.

Além dos grupos focais, foi utilizado o método de entrevistas individuais, tendo sido propostas aqui as entrevistas semiestruturadas e a história oral. As duas metodologias fornecem a possibilidade de conhecer e aprofundar aspectos da realidade como padrões culturais e estruturas sociais, além de serem capazes de auxiliar o pesquisador a captar aspectos das subjetividades presentes em suas

pesquisas. A história oral, principalmente, pode ser uma ferramenta importante para a compreensão de aspectos relacionados à memória (CASSAB; RUSCHEINSKY, 2007).

A separação dos capítulos se deu em duas partes, sendo a primeira delas voltada para a apresentação dos resultados obtidos na revisão bibliográfica aprofundada e a segunda composta das análises escolhidas para apoiar o argumento. Ao final, são apresentadas as considerações finais, a partir dos principais resultados, lacunas e discussões feitas ao longo do texto. Esta dissertação não almeja, no entanto, resolver, em definitivo, questões gerais da geografia e, tampouco, da arte de rua. Contudo, ela foi capaz de prover respostas a questionamentos que me acompanham desde a graduação, testar métodos de pesquisa em geografia num contexto de isolamento social e abrir portas para pesquisas futuras, a serem realizadas por mim ou por outros colegas. De tal modo, nas próximas páginas, será apresentada uma série de discussões e resultados que colaboram para o rumo e a trajetória de pesquisa que se iniciou no mestrado. Além disso, há novas elaborações e premissas que colaboram para o desenvolvimento do campo de pesquisa.

No total, foram coletados 17 depoimentos, sendo eles: uma entrevista semiestruturada com um guia de Medellín, realizada em 2020, de forma remota; nove entrevistas estruturadas realizadas com artistas da cidade de São Paulo por meio do Google Formulários, lançado em redes sociais com amplo acesso por artistas de rua da cidade; três depoimentos colhidos em grupo focal com artistas da cidade de São Paulo, na plataforma Google Meet, a partir de indicações de artistas, atendendo ao *snowball method*; uma entrevista com uma representante da Prefeitura de São Paulo, contatada por meio do portal da prefeitura; três entrevistas estruturadas com moradores, artistas e guias turísticos da Comuna 13, em Medellín, por meio do Google Formulários, divulgado em redes sociais de amplo acesso entre os moradores da Comuna.

Além destes, outros 4 agentes foram contatados para ceder entrevistas sobre os casos de análise. No entanto, alguns deles não assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e outros não deram prosseguimento com as entrevistas que seriam realizadas. Vale ressaltar, que a busca do contato com os artistas se deu de maneira extensiva, por meio de plataformas virtuais como redes sociais, mapas culturais e outros. Contudo, nem sempre as respostas foram positivas para colaborar com a pesquisa. Em alguns casos, ainda, houve pessoas que foram

contatadas e cobraram pagamento para fornecerem as entrevistas. Estas também não foram entrevistadas. Os sujeitos que depuseram na pesquisa foram escolhidos por serem pessoas que vivem e produzem a cultura, a política urbana e cultural e que eram passíveis de serem contatadas no contexto remoto.

É evidente que a realização da pesquisa no contexto de isolamento não corresponde às expectativas criadas durante o ingresso no mestrado. Nem mesmo as aulas e as discussões atingem tais expectativas. Contudo, a presente pesquisa foi capaz de cumprir com os objetivos pessoais e profissionais da pesquisa, no sentido de aprimorar as noções e técnicas para a construção do conhecimento científico no âmbito da geografia e das áreas correlatas.

PARTE I

1 ESPAÇOS PÚBLICOS, O DIREITO À RUA E A REPRODUÇÃO DO ESPAÇO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

1.1 INTRODUÇÃO

Começar esta dissertação exatamente pela discussão dos espaços públicos na geografia e nas ciências sociais aplicadas é, considerando minha trajetória acadêmica, apropriado, pois me permite retomar exatamente o fio condutor pelo qual me orientei em minha pesquisa de graduação. Na introdução, contei um pouco sobre meu trabalho de investigação com as transformações do espaço público, mais especificamente a Rua Sapucaí, em Belo Horizonte. Este capítulo é uma espécie de desdobramento de minha monografia e um início para as discussões que são colocadas nos demais capítulos desta dissertação. Ao longo, portanto, das próximas páginas, apresento uma discussão sobre a questão urbana e o que vem a ser o espaço público especificamente na cidade contemporânea; dedico um esforço teórico para apresentar a rua, seus encontros e os movimentos de resgate das ruas (desde Maio de 68 e *Claremont Road* até o que conhecemos hoje por urbanismo *bottom-up*, no Largo da Batata). Além disso, remonto às noções de política, dissenso e exclusão no contexto do espaço público e apresento algumas conclusões e pressupostos com os quais trabalho nos demais capítulos.

É essencial, no contexto desta pesquisa, compreender a problemática do espaço público e da cidade contemporânea, especificamente na América Latina, pois são as características fundamentais do espaço público – como a possibilidade de encontro, de constituir-se como lócus da política e das manifestações e culturas de massa – que sustentam a argumentação desta dissertação. Ademais, é nessa configuração (o espaço público na metrópole) que nascem as manifestações artísticas às quais me dedico a estudar nesta pesquisa. Sem o espaço público, o *graffiti* e os murais não alcançariam e mobilizaram os sentidos de forma a agenciar diferentes expressões na sociedade. A capacidade de “livre” circulação dos sujeitos pelos espaços públicos, aliada à exposição das obras de *graffiti* e mural nos mesmos espaços, é que garante a fruição e expressão dessa linguagem cultural.

É essencial fundamentar que compreendo o espaço (não apenas o espaço público) a partir dos fixos e fluxos que o compõem. Diferentes métodos de trabalho vão denominá-los de outras formas, como estruturas e agentes, entre outros, mas, ao final, o espaço é segmentado entre uma fração com capacidade de agência (os fluxos)

e outra imposta e mais perene (os fixos). Nesse sentido, faz-se necessário apontar que as expressões *graffiti* e mural estudadas valem-se dos fixos e são, em determinada medida, afetadas por eles (e pela estrutura), mas se colocam como uma estratégia, partindo dos agentes, ou dos fluxos, para a produção do espaço orientada num sentido oposto ao hegemônico. Esse tecido social, esse agrupamento de pessoas, age no espaço e promove a transformação do mesmo, mas é inegável que o espaço e as estruturas também agem sobre esse tecido. O que quero delinear aqui é, fundamentalmente, que ao longo de todo este trabalho foi necessário fazer um movimento constante de idas e vindas para deslocar o olhar, compreender os diferentes agenciamentos presentes na produção do espaço contemporâneo e desvelar subjetividades nos eventos, obras e ações realizadas.

A geografia humana se ocupa da cultura e dos simbolismos no espaço por meio do estudo, essencialmente da paisagem. A paisagem é a maneira de vermos o mundo e nos lembra, constantemente, que a geografia está em toda parte (COSGROVE, 2012). Sendo assim, essa pesquisa se coloca para incorporar essas manifestações culturais presentes no espaço público como objeto de estudo da geografia humana, uma vez que compõem a paisagem. Por conta disso, é essencial demarcar alguns pressupostos a partir de Cosgrove (2012), no que tange o estudo na “geografia humana”:

- a) estudar culturas relaciona-se a estudar o poder – nesse sentido, também, estudar o próprio espaço (público) relaciona-se ao estudo do poder, sendo impossível prosseguir neste estudo sem considerar a dimensão do mesmo em todas as relações;
- b) as subculturas – culturas de margem ou de oposição, como o *graffiti*, que contestam a arquitetura e a produção do espaço das classes dominantes – também se expressam na paisagem. Isso deve ser considerado, pois por mais que às vezes sejam menos visíveis, é fundamental notar que elas se colocam ali, e
- c) todas as paisagens são simbólicas, mas isso é mais facilmente apreendido na cidade e devemos, sempre, considerar, nesse processo de apreensão, que as cidades expressam o simbolismo de poder das classes dominantes, sendo as manifestações de oposição uma forma de resistência a este poder.

Além disso, destaco que esta pesquisa extrapola os limites da geografia, ainda que tenha sido feita no contexto do Programa de Pós-Graduação em Geografia da

Universidade Federal de Minas Gerais. As principais áreas com as quais dialoguei ao longo deste trabalho foram a arquitetura e o urbanismo, a sociologia, o direito e as belas artes.

Todo espaço ou fragmento de espaço corresponde a um texto e a um contexto social e o contrário também é verificado. A existência humana é fundamentalmente espacial. Em todas as nossas interações e relações estamos, em alguma medida, experienciando e (re)produzindo o espaço. Essa produção do espaço não trata da produção de objetos no espaço, mas sim de uma produção sistemática do espaço, que se dá por meio de práticas sociais e relações de produção existentes e a sociedade sempre produziu espaço. Ou seja, o espaço é a base da vida social e da experiência humana.

E o espaço é, não somente, visual, o que compõe, em certa medida, o que entendemos por paisagem: uma associação de fatos espaciais dotados de identidade e cultura. É essencial ter em mente que a percepção da paisagem, as leis que a ordenam e a presença das obras de *graffiti* e mural na paisagem urbana são fundamentais ao trabalho. Isso porque a percepção dos sujeitos (possibilitada pela configuração da paisagem) é o que edifica o conhecimento e a ação no espaço – apenas a percepção das obras em suas magnitudes e localidades na paisagem e no espaço público agencia as reações que verifico nos capítulos finais dessa dissertação.

Nesse sentido, faz-se fundamental estabelecer as bases teóricas da pesquisa em Lefebvre. O autor integra cidade e espaço em uma única teoria social, entendendo o espaço como um produto social. Sendo assim, o espaço representa a simultaneidade, a ordem sincrônica da realidade social. O espaço deve ser compreendido nos contextos específicos das sociedades que o produzem e reproduzem. Os casos de análise, portanto, tratam de espaços que se inserem em sociedades urbanas, pós-industriais, da periferia dinâmica do mundo calcadas num modo de vida neoliberal. A partir desses pressupostos, podemos compreender o que orienta a produção do espaço e das práticas sociais que nele e com ele se estabelecem.

Além disso, ainda sobre o espaço, é fundamental compreender que ele pode ser **percebido**, **concebido** ou **vivido**. O espaço percebido é apreendido por meio dos sentidos, a concepção precede a percepção para orientá-la e, finalmente, o espaço vivido é a experiência prática. Ou seja, o espaço não é apenas a materialidade concreta que o compõe, mas trata da experiência dos agentes no mesmo. Sendo

assim, mais uma vez, justifica-se o estudo de um fenômeno socioespacial, como a arte urbana. No capítulo específico no qual discuto a arte urbana há um aprofundamento na justificativa da compreensão desse fenômeno e dos estudos que o atravessam como uma prática social.

Focando o olhar na questão urbana, ainda, há contribuições de Lefebvre (1974) para a determinação dos pressupostos teóricos que orientam esta pesquisa. O primeiro deles reside na compreensão do urbano como o *lócus* dos encontros de pessoas e coisas e que, na contemporaneidade, associa-se ao mercado. Ou seja, na lógica neoliberal, a produção do espaço urbano é orientada para servir os interesses do mercado. Em segundo lugar, é fundamental ter em mente que o urbano não é uma realidade acabada, ou seja, está em constante (re)produção e, de tal forma, as respostas não são absolutas. Em terceiro lugar, sobre a rua, que é o *lócus* fundamental dos fenômenos estudados, deve ser compreendido que ela tem funções simbólicas, informativas e lúdicas, podendo fornecer segurança contra a violência criminal, assim como fomentá-la, mas que, em essência, é organizada e planejada para a manutenção do **consenso**. Em quarto lugar, é necessário compreender que o fenômeno urbano vem dependendo de métodos descritivos, mas que estes não alcançam as relações que atravessam o espaço.

Além disso, no que diz respeito ao método, deve-se estabelecer que a cidade não é um mero objeto social. Em quinto lugar: a cidade consagra a desigualdade e, nesse sentido, é estruturada pela exclusão. Finalmente, compreendo as ações dos movimentos sociais e artísticos como uma prática urbana presente nas cidades e cruciais para a garantia do direito à cidade, ou seja, o direito de não ser excluído das centralidades. Esses movimentos tomam forma no espaço público das cidades por meio dos encontros, que se fundam, essencialmente, em conflitos e cooperações.

1.2 A RUA NA CIDADE: ENCONTROS

Em linhas gerais, a discussão pretendida neste capítulo atravessa, portanto, ruas, praças, vielas e as estruturas que podem ser percebidas nesses espaços. As cidades, independentemente de seu porte, são dinâmicas e, seus espaços públicos, se colocam como palco da ação cotidiana. Contudo, não são apenas palco – o espaço, seus fixos e suas estruturas agem na produção e na reprodução da sociedade e do próprio espaço ao longo do tempo. Ainda que no ideário de muitos pensadores do

espaço, as ruas sejam o lugar do encontro, na contemporaneidade, elas tornaram-se mercadorias e têm suas culturas sitiadas de diversos modos (KLEIN, 2002). Esse sitiamento vem, por vezes, do Estado-Mercado, mas, em outros momentos, de grupos de pessoas que agenciam repressões diversas. A exemplo disso têm-se exatamente os casos de repressão a partir do Estado (estudado com base no olhar para a cidade de São Paulo) ou de cidadãos (como ocorre em Belo Horizonte) para o desenvolvimento desta pesquisa.

A presente dinâmica, que coíbe a existência e permanência de pessoas na rua em seus cotidianos¹, foi imposta, majoritariamente, por conta do crescimento da indústria automobilística. Esse alavanque foi o cerne das transformações da sociedade ao longo do século XX e afetaram profundamente o modo de vida, de ocupação e de desenvolvimento das cidades. O que antes era, ou parecia ser, o local de encontro e progresso, hoje é o lócus da atomização dos indivíduos, com relações cada vez mais empobrecidas sob a impossibilidade do encontro nas cidades. É evidente que não foi apenas o planejamento urbano orientado para o automóvel que nos conduziu a essa realidade: hoje vivemos sob a égide neoliberal da produtividade e do cansaço sendo, para muitos, impossível realizar qualquer tarefa que não a venda de seu trabalho, quando há postos disponíveis (HAN, 2015). Contudo, anteriormente a tais transformações, as ruas eram espaços de coletividades e agregavam alto significado à vida das pessoas. É evidente que alguns movimentos se opõem a tal ordem, mas, cada vez mais, as ruas e o espaço na cidade são um obstáculo a ser superado, seja para chegar mais rápido em casa ou no trabalho, ou evitados pela insegurança permanente nas ruas vazias. Nesse sentido, ainda, é possível supor que a fruição de cultura em espaços públicos é reduzida substancialmente.

Para complementar o argumento e justificativa dos motivos pelos quais devemos nos dedicar aos estudos que tangem a rua e o espaço público, é interessante destacar que a rua é o meio pelo qual se faz o caminho para podermos analisar o sistema de relações que conduzem os usos e apropriações do espaço (MELLO; VOGEL; MOLLICA, 2017). De tal modo, lançar os olhos sobre as ruas é fundamental para compreendermos as dinâmicas que se colocam no espaço urbano. O mesmo

¹ Faz-se fundamental, destacar que, o olhar lançado nesta pesquisa não se refere às pessoas em situação de rua. Quando escrevo sobre a ausência de pessoas nas ruas, refiro-me ao deslocamento das práticas do cotidiano, referentes ao encontro e à diversidade, para as esferas privadas nas metrópoles – um processo que reforça a segregação espacial e faz com que as ruas sejam esvaziadas de pessoas nessas atividades.

autor aponta, então, que as ruas são o palco, por excelência, do social. É interessante notar, que, especialmente no Brasil, desde 2013, com os movimentos de Redes e Ruas, as interações sociais também convergem para o uso de espaços virtuais, mas, em linhas gerais, é nesses espaços públicos (virtuais ou não) que o social deveria se realizar, e não entre muros.

Nas grandes cidades, os muros são um forte símbolo da divisão e da impossibilidade de encontros na metrópole. As ruas, segundo Jacobs (2011), são o palco do cotidiano e do “extra-cotidiano” e isso se expressa por meio dos grandes movimentos políticos e culturais que são realizados, ou ao menos poderiam se realizar, na “desordem” das ruas. Os espaços públicos têm a ver com pessoas, vida, encontros e trocas num tempo e ocorrência distintos do imaginário da utilidade das ruas para os automóveis. Frente a cidades muradas e extremamente asfaltadas, os encontros e a desordem na rua fazem-se comprometidos. A divisão imposta por essas estruturas se opõe à efetivação do direito à cidade: os muros e o asfalto são inimigos da sociabilidade urbana.

As ruas das cidades são feitas para encontros e a presença de pessoas, junto à agitação promovida por elas, é um dos principais fatores que influenciam, até mesmo, a segurança e o bem-estar urbano. Traçar fronteiras na cidade ameaça os valores básicos de uma vida pública, pois coíbem usos espontâneos das ruas e das praças, por exemplo (JACOBS, 2011). Compartilhar e estimular o uso espaço público, sem segregação espacial, pode ser considerada uma forma de manter pessoas constantemente nesses espaços, ao invés de ter extensos muros nos espaços públicos, sem atividades que garantam movimentação nas ruas, a segurança é mais facilmente alcançada se há, por exemplo, pessoas numa praça ou numa lanchonete que não seja completamente murada. Entre outros aspectos, a vigilância de todos por todos é uma forma de aumentar a sensação de segurança e paredes não vigiam e, geralmente, “não falam”, não expressam ou representam nada.

A rua, na contemporaneidade, então, é uma mercadoria, que tem sua cultura sitiada e esse sitiamento promove uma tensão entre a mercantilização e a criminalização das práticas espaciais (KLEIN, 2002). Isso porque surge uma movimentação de privatização do espaço público, pela mercantilização, pela perda do espaço público para carros ou pela financeirização, que promove os interesses de determinadas classes na produção e reprodução do mesmo. Ao se tratar dessa

criminalidade, é reforçada uma lógica de marginalidade para grupos dominados a partir de todas as suas práticas espaciais na cidade, não apenas as artísticas.

A cidade, portanto, se coloca como o lugar da urbanidade e dos encontros, mas também da destruição do elo social por meio da exclusão. É importante, não apenas para esta pesquisa, mas também para vários outros estudos urbanos, ter em mente que as cidades, especificamente os espaços públicos, são o espaço por excelência do encontro e da coletividade política.

1.3 O ESPAÇO PÚBLICO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Além destas colocações mais clássicas, é fundamental delimitar as condições do espaço público na cidade contemporânea, em especial no contexto latino-americano. O espaço público é, sobretudo, social. De tal forma, ele contém as representações das relações de produção, enquadrando as relações de poder neles, mas também nos edifícios, monumentos e obras de arte presentes nos espaços públicos (SERPA, 2007). Nesse sentido, contendo as relações de poder, há, também, nos espaços públicos, a presença perene da desigualdade e da diferença, que se articulam nos processos de apropriação do espaço (seja fisicamente, de forma temporária, seja por moradia ou por intervenções no espaço). Essa apropriação segue uma diferenciação a partir de uma acessibilidade simbólica com uma dimensão evidente de classe, ou seja, determinados espaços são acessados por determinadas classes.

Considerando as classes sociais no espaço público urbano, vale destacar que muitas das políticas públicas que remontam o espaço urbano são voltadas para a multiplicação do consumo e da valorização do solo urbano nos locais onde são aplicadas. Nesse sentido, é significativo demarcar que o lazer das classes médias e o consumo são os “motores” das transformações urbanas no Ocidente (SERPA, 2007). Sendo assim, é necessário ter no horizonte de análise a urgência de considerar os interesses das classes médias na produção do espaço público urbano e, conseqüentemente, das expressões artísticas que nele se dão, de forma que, em certa medida, as manifestações populares são cooptadas pelas classes médias, pelo mercado e pelo Estado. De tal forma, verifica-se que os códigos de conduta supostamente consuetudinários do espaço público são, na realidade, as práticas sociais das classes médias, que impõem as concepções e usos possíveis do espaço.

Uma definição importante de público, contida em Serpa (2007), refere-se àquilo que pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. É essa a concepção de espaço público adotada no contexto desta pesquisa. O espaço público nos bairros, ou seja, nos espaços onde há relações de vizinhança, pode ser compreendido como o lugar da experiência. Dessa forma, a cultura que se estabelece nesses espaços relaciona-se ao cotidiano desses espaços, ou seja, nos bairros populares, há o compartilhamento de culturas populares, fortemente relacionadas à pobreza e ao isolamento relativo, por exemplo, mas também transversais a relações familiares e de vizinhança.

Contudo, por vezes, quando essas culturas que nascem em determinados lugares, são transpostas para outros, elas têm suas essências alteradas, de objeto cultural para artefato ou mercadoria (SERPA, 2007). Há culturas que são dominantes e outras culturas que são dominadas, ou alternativas, e essa dominação se expressa no espaço público e é reforçada nos casos de análise desta pesquisa. Delimito, mais especificamente, que as obras de análise não são apenas culturas dominadas, mas sim culturas de oposição, que questionam e desestabilizam a ordem espacial vigente (fundada na propriedade e no planejamento para as classes médias). Nesse sentido, Serpa (2007) coloca uma pergunta fundamental em seu estudo sobre o espaço público na cidade contemporânea, que dialoga com esta pesquisa e foi desdobrada ao longo dela: até que ponto as culturas dominadas podem fazer frente às culturas de massa, originando novas transversalidades baseadas nas experiências das margens?

A cidade se realiza como uma forma cultural e cada um de seus espaços é passível de apropriações diferentes, por conta de suas características específicas. As ruas são delimitadoras de territórios, apresentam contradições dos modos de vida, servem de apoio para o **urbano** e é onde se estabelece a vida social. Nesse sentido, na rua, portanto, há a ocorrência de atividades específicas, relacionadas ao trabalho, como estabelecimentos e negócios, e a política, além de ser marcada por apropriações mais relacionadas à coletividade do que nos espaços privados (MELLO; VOGEL; MOLLICA, 2017). Essas atividades ligadas ao trabalho, ainda, reforçam a estratificação por classes, uma vez que nem todas as atividades laborais convivem nos mesmos espaços urbanos, por conta do interesse das classes médias em afastar determinadas práticas de centralidades financeiras.

1.4 EXCLUSÃO COMO SISTEMA: A MARGEM

O sistema no qual a sociedade se organiza na contemporaneidade é fundado na exclusão. Diversos corpos e modos de vida são colocados à margem, em relação a uma centralidade hegemônica e isso é refletido nas práticas socioespaciais e até mesmo na configuração dos fixos no espaço. De tal forma, para compreender a exclusão como sistema e a marginalidade no espaço, é necessário fazer um esforço teórico de compreender o que se coloca como colonialidade e de que forma ela se replica no espaço urbano, gerando uma série de violentas exclusões e silenciamentos.

A globalização é um conceito muito caro para nós, geógrafos, pois ela traz a apreensão da noção de dominação para o nível global. Em suma, essa dominação se dá a partir das possibilidades acessadas por meio dos acúmulos de capitais. Ao pensar a globalização e a sociedade contemporânea, é fundamental delinear que a dominação está presente em todas as relações humanas na contemporaneidade. Essa dominação, no que lhe concerne, gera um crescimento exponencial da desigualdade. As cidades são o retrato da globalização e da desigualdade na periferia do mundo. Aqui, além da desigualdade de acessos e da ausência de cidadania, a violência também é aprofundada nas práticas de exclusão, silenciamento e força. Num mundo onde a desigualdade é legitimada, conforme aponta Quijano (2002), podemos naturalizar, por vezes, práticas e ações que reforçam essa estrutura. Essa dominação, então, faz-se presente no tecido social de maneira constante, afetando quase todos os aspectos da vida humana.

A colonialidade, já citada, se funda na imposição de uma classificação (inicialmente étnica) da população mundial e opera em todas as escalas da vida humana, colocando corpos na condição de subalternos. Esse processo promove relações intersubjetivas de dominação, fundadas no poder. Esse poder se manifesta por meio do controle do trabalho, da natureza, do sexo, das subjetividades, das autoridades e do próprio espaço, determinando acessos, modo de vida e reproduzindo exclusões. As relações de poder, por sua vez, não se restringem às relações de classe (ou trabalho) mas também se manifestam por meio das relações hierárquicas de gênero e raça (QUIJANO, 2002). Sendo assim, retomando a ideia de que pensar o espaço público pressupõe analisar as relações de poder que nele se estabelecem, além da classe, devem ser considerados gênero e raça no escopo de análise. Essas

três categorias sociais aparecem significativamente quando lançamos o olhar para os casos de análise desta pesquisa.

Nas mais diversas escalas, incluindo as ruas das metrópoles, portanto, em resposta à colonialidade e à ordem neoliberal hegemônica, surgem lutas pela defesa das condições de vida e produção alternativas. Essas lutas se manifestam por meio de práticas contra-hegemônicas e decoloniais, que surgem nas colônias, margens ou brechas do sistema sob análise. Nesse sentido, essas insurreições operam inicialmente num nível utópico e se expressam de diversas formas na totalidade dos sistemas e uma das ferramentas dessas utopias é a subversão estética, como ocorre com o mural e o *graffiti* nos espaços públicos. Quijano (2014) aponta que toda utopia se constitui, essencialmente, no plano estético, ou seja, é um fenômeno da natureza estética (e por tal motivo, a estética será analisada mais à frente neste trabalho). A busca por outra sociedade e outras possibilidades de vida subsidia-se na subversão estética, antecedendo a subversão do poder, de modo que a utopia estética é necessária para o rompimento com a hierarquia social presente.

Ainda é necessário delimitar que podemos compreender a exclusão como estruturante das cidades contemporâneas. Hoje, mais de 12 milhões de brasileiros vivem em adensamentos subnormais, o que promove a marginalização de todas estas pessoas, pela condição em que vivem nas cidades (NASCIMENTO, 2020). Seja pela exclusão física, por conta do afastamento das centralidades das classes médias ou do déficit em possibilidades de acessos na cidade. Nesse sentido, diversos brasileiros vivem à margem nas metrópoles. É nesses espaços, de margens e “brechas” que encontramos a gênese das expressões visuais estudadas nesta dissertação e de outras formas contra-hegemônicas de vida e cultura.

Estes espaços, marcados pela exclusão e pela pobreza, são mantidos nas cidades contemporâneas como sintoma e estrutura da produção do espaço sob a égide do neoliberalismo. Essa pobreza é uma condição extremamente violenta, na qual pessoas humilhadas e ofendidas sofrem pelos seus modos de vida e pode ser entendida como a articulação desigual entre as condições de existência presentes na sociedade (NASCIMENTO, 2020). Nesse sentido, no Brasil, surgem as periferias e favelas urbanas como lugares **para os trabalhadores pobres e dos trabalhadores pobres** (NASCIMENTO, 2020, grifo nosso). Considerando, portanto, a manutenção da pobreza e desses lugares na metrópole, podemos compreendê-los como mecanismos de exclusão de determinados grupos na cidade. Essa exclusão é, em

simultâneo, responsável pela manutenção do consenso apolítico nas cidades e fruto da mesma, gerando uma retroalimentação. Quando estes grupos conseguem romper com as limitações da exclusão, por meio de diversas estratégias, podemos pensar na possibilidade da instauração do dissenso na metrópole.

Esta violência, por sua vez, é vista como sintoma e mensagem da exclusão e se faz presente nas obras de *graffiti* e mural analisadas neste trabalho de diversas formas. Seja por meio da denúncia das condições precárias de existência ou pela apresentação de realidades utópicas, as obras refletem o sofrimento e a exclusão que estruturam o modo de vida nas cidades. Essa exclusão é reforçada por diversos dispositivos que atravessam a vida sendo eles, por exemplo, a raça e a propriedade (NASCIMENTO, 2020). Além destes, a raça pode ser elencada como um dos dispositivos que reforçam a estrutura. Ela é uma ferramenta que torna possível a comparação entre seres humanos, um elemento essencialmente político, que pode ser utilizado para a legitimação da exclusão perversa que se dá nas cidades, por meio do racismo.

Neste sentido, ainda para compreender a marginalidade e a exclusão, é importante, finalmente, estabelecer um breve diálogo com o ensaio “Pode o subalterno falar?”, de Gayatri Chakravorty Spivak (2010), no qual a autora apresenta uma rica discussão sobre o sujeito no Terceiro Mundo e o fato de que somos representados por um discurso ocidental, ou seja, não falamos por nós mesmos. Isso, ao ser pensado nas cidades, pode ser lido de tal forma a compreender que os grupos excluídos, habitantes das periferias, também são representados pelos discursos das culturas hegemônicas. Assim, nós pesquisadores devemos nos esforçar para conhecer o discurso do outro na sociedade, a partir deles mesmos (SPIVAK, 2010). Isso reforça a necessidade de compreender a origem das obras que serão estudadas, ao que aludem e o que representam a partir daqueles que as produzem. Isso porque os oprimidos podem e sabem falar por si sós e devemos realizar esta escuta. O propósito aqui, portanto, é de, durante toda esta pesquisa, questionar meu papel enquanto investigadora e tentar romper, na medida do que é possível e alcançável, com a negação do outro e com a violência de falar pelos grupos marginalizados. Ainda assim, a pesquisa não se faz indispensável, sendo extremamente necessária até mesmo para o rompimento com a condição de subalternidade.

Os subúrbios e guetos, ou no caso desta pesquisa, as favelas e periferias, são frequentemente definidos a partir de suas ausências. A localização de um agente em

um ponto no espaço físico determina seus acessos e apropriações (THIRY-CHERQUE, 2006). Dessa forma, conquistar espaços, adquirindo “ganhos de localização”, permite aos sujeitos ter mais sucesso em suas disputas e lutas no sentido da produção política do espaço. Quando uma pessoa sai do local em que está, nos casos onde se vive nas periferias, deslocando-se para apropriar-se de espaços na centralidade, ela é capaz de agenciar lutas que promovem seus locais de origem em meio a classes médias dominantes.

É essencial, no sentido da pesquisa, portanto, considerar as noções de marginalidade e exclusão para além do fato de que todos os estudos que atravessam a metrópole contemporânea deveriam considerar a marginalidade e a exclusão em suas análises, uma vez que são condições estruturantes da vida na cidade, há outras justificativas pelas quais compreender tais condições é essencial para a presente pesquisa. É fundamental entender que é nos contextos de periferia e margem que nascem, ou seja, que se têm a gênese das obras estudadas em todos os casos de análise. Compreender isso colabora, ainda, para a percepção dos artistas também enquanto sujeitos marginalizados e para o argumento de que muitas formas de apropriação destas expressões referem-se a práticas que reforçam a exclusão e a violência na metrópole.

1.5 O ESTADO E O ORDENAMENTO DO ESPAÇO PÚBLICO

Frente à problemática da arte urbana, a permissão para a arte, chancelada pelo Estado e pelos governantes por meio das legislações, fornece a esse ator a possibilidade de determinar os princípios de ação dos demais agentes. O poder conferido ao Estado advém, em suma, das noções de contrato social, fazendo dele (o Estado), o agente protagonista na produção do espaço urbano. Contudo, o governante e os legisladores são eleitos pelas massas, graças ao seu capital político acumulado. Por conta disso, é interessante refletir que o capital social, econômico e cultural acumulado abre portas para a determinação dos eleitos, que ocupam a estrutura governamental do Estado. Ou seja, agentes sociais, eleitos graças ao amparo de seus capitais acumulados, adquirem a possibilidade de legislar ou executar funções públicas capazes de tensionar a produção do espaço.

Ao pensar o conjunto de leis que se articulam, impondo as regras para os usos dos espaços públicos, e aqueles que a fiscalizam (a polícia), é curioso destacar que a

reprodução do campo é sistemática no sentido de reforçar as exclusões e marginalidades nele presentes. De tal modo, seria possível pensar que a exclusão, no sistema, seja uma estratégia dos próprios agentes presentes para a manutenção de seus poderes, por exemplo.

O Estado é, assim, um importante agente espacial. Nesse sentido, para os três casos de análise é indispensável trazer à luz as ações do Estado. Em Medellín, as reformas urbanas, idealizadas sob a égide do urbanismo social, foram impulsionadas pelo Estado, sistematizadas e organizadas por esse agente e têm fundamental importância para a integração do território, que é analisado neste trabalho, com o restante da sociedade. Assim, por meio do Estado, políticas urbanas e culturais fizeram-se fundamentais para a possibilidade do encontro no espaço público e, também, da convergência entre diferentes grupos e às manifestações artístico-culturais presentes na periferia.

Já no caso da cidade de São Paulo, o Estado aparece como agente em diversos momentos das análises. Ao longo do capítulo específico deste caso de análise, apresento a evolução do posicionamento dos governantes municipais frente às manifestações artísticas na metrópole e ao ordenamento da paisagem. Para tal, foi essencial fazer uma análise da Lei Cidade Limpa, dos editais de fomento à arte urbana no município e trazer para o trabalho as relações intersubjetivas que o Estado estabelece com os demais agentes por meio de seu braço armado e a criminalização de práticas culturais essencialmente urbanas.

Por fim, no caso de Belo Horizonte, o Estado aparece na força de lei, mais especificamente na legislação que rege os crimes ambientais no Brasil. Esta lei foi utilizada por outro grupo de agentes de modo a buscar, novamente, criminalizar práticas culturais que haviam sido, outrora, fomentadas pelo Estado. O caso de análise, que será desdobrado à frente, consiste num grupo de manifestações culturais cujas ações foram aprovadas na Lei Municipal de Incentivo à Cultura, promovida pelo Estado, e transformaram a paisagem do Centro de Belo Horizonte.

Nos três casos, portanto, fica evidente o papel do Estado para o ordenamento do espaço público e do controle social no mesmo. Há momentos em que o Estado serve mais ao mercado e outros nos quais há um favorecimento das necessidades das classes populares e das classes marginalizadas. De qualquer modo, seja por meio de programas de moradia para pensar a questão habitacional, as políticas culturais e de ordenamento da paisagem para pensar a arte urbana, às políticas de transporte

para pensar os acessos na cidade ou processos como as Operações Urbanas Consorciadas, geradoras de expulsões, e a financeirização do espaço, o Estado se faz um agente fundamental para compreender as dinâmicas no espaço público e atravessa todos os casos de análise deste trabalho.

1.6 A RUA NA CIDADE: RESGATE ÀS RUAS E URBANISMO *BOTTOM-UP*

Além do Estado, outros diversos agentes podem ser listados no rol de papéis fundamentais para a dinâmica do espaço público urbano. Ainda que a exclusão e a marginalidade sejam traços característicos da vida urbana, há experiências que se destacam pela promoção de encontros, manifestações coletivas e ações contra-hegemônicas no espaço. O *graffiti* e o mural florescem nesse contexto de oposição e são até mesmo considerados uma forma de cultura de oposição, em especial o *graffiti*. Além deles, outros movimentos merecem destaque, pois contestam o espaço público e a ordem imposta verticalmente na metrópole contemporânea. Sendo assim, à frente apresento uma discussão sobre o resgate às ruas e o urbanismo tático, ou urbanismo *bottom-up*, que se relacionam às manifestações que estudei nesta pesquisa pelo fato de contestarem a estrutura dada e valerem-se dos espaços públicos para agenciar pautas e agendas alternativas na metrópole.

Os espaços públicos são dotados da possibilidade de encontros e outras formas de vida na metrópole, ainda que sejam coibidas e sitiadas. Contudo, para compreender o espaço público não é possível olhar apenas pelas lentes que miram as estruturas hegemônicas, devemos deslocar o olhar, também, para as horizontalidades e as micropolíticas que são agenciadas no “teatro do cotidiano”. O cotidiano, segundo Carlos (1996), não se restringe à rotina, mas, essencialmente, às coações e possibilidades, sendo um elo entre a estrutura, as superestruturas e as relações que se colocam como resíduo e produto do conjunto social. Nesse sentido, atendo-me, em específico às coações e possibilidades, compreendendo, então, que a leitura delas é fundamental para compreender as dinâmicas que se colocam no e a partir do espaço público. Sendo assim, nos casos de análise, é fundamental ter em mente a busca pelo desvelamento das relações cotidianas que atravessam os eventos analisados, ou seja, das coações e possibilidades que se colocam frente aos casos.

No sentido de buscar possibilidades e alternativas na metrópole, surgem as manifestações culturais nas mais diversas “brechas” do tecido espacial. Nesse

sentido, em 1991, em Londres, teve início o movimento *Reclaim The Streets* – Resgate às Ruas (RTS). Esse movimento surge para “resgatar” os sentidos das ruas, organizando reuniões espontâneas e conferindo usos alternativos para uma sociedade, contestando o controle comercial. No movimento, surgiram diversas alternativas ao uso das ruas, em essência, contrapondo os automóveis, que simboliza a perda do espaço comunitário nas ruas (BLANCO, 2018). Além do RTS, podem ser citados movimentos como o *Claremont Road*, que se deu também na Inglaterra, e a *Ciudad Del Sol*, que se deu em Madrid, que tinham como objetivo produzir comunidades de resistência como uma forma de protesto por meio de diferentes experiências com o espaço público.

A arte várias vezes se colocou como vanguarda dos movimentos sociais e não diferiria nos movimentos de ressignificação dos espaços públicos de maneira política e de resistência, como é o caso de *Claremont Road*, que combina ações táticas e estéticas num movimento de ativismo social. O Caso de *Claremont Road*, assim como o Maio de 68, é um evento emblemático para as noções de apropriação do espaço público na modernidade. No movimento ocorrido em *Claremont Road*, a própria rua tornou-se arte durante uma manifestação onde as pinturas nas paredes e outros elementos artísticos (e arquitetônicos) recebem significados ativistas em relação a esses espaços. O gesto estético e a ação tática (política) nesse contexto são relacionados intimamente onde tudo, ou quase tudo, no lugar, era arte (BLANCO, 2018).

Acredito ser de extrema importância destacar esse momento da história recente para pensar os movimentos identitários na contemporaneidade. O Maio de 68 foi um movimento consistido essencialmente de protestos organizados por parisienses, desestabilizando a República Francesa e gerando uma repercussão mundial. Esse evento não foi isolado do contexto mundial de propostas revolucionárias desde, pelo menos, a Guerra do Vietnã, passando pelo assassinato de Martin Luther King, a Primavera de Praga e as resistências às ditaduras latino-americanas até a luta pela descolonização da Argélia (BERNARDO, 2008).

Desde o fim da Guerra da Argélia, a sociedade francesa experimentava relativa ordem e calma, sendo desestabilizada pelo movimento estudantil de Maio de 68. O movimento não se restringiu à classe estudantil e rapidamente alastrou-se para a classe trabalhadora francesa, culminando em uma greve com milhões de adeptos. Esse movimento mudou para sempre o Ocidente, em primeiro lugar por ter todos os

protestos sucessores a ele comparados com o evento, e em segundo lugar porque remonta às revoltas, pautas identitárias e lutas sociais de toda uma geração. Com a repercussão internacional, graças à globalização, propagou-se por outros espaços. Este foi um marco importante que contribuiu para o presente debate, pois, a partir deste, torna-se possível a ressignificação da ocupação dos espaços, gerando ânimo para intervenções e para a criação de novos circuitos de arte (BERNARDO, 2008).

Nesse sentido, as mobilizações artísticas ganham força e expressão nos movimentos que buscam contrapor a ordem hegemônica do espaço urbano. No caso de *Claremont Road*, a própria rua era arte. As pinturas nas paredes das casas e os elementos que compunham as habitações atribuíam um novo significado à paisagem naquele contexto, mediante as manifestações artísticas que ali se davam. Assim, o gesto estético e a ação tática, nas ruas, relacionam-se intimamente, uma vez que estas têm a arte como ferramenta (BLANCO, 2018).

No Brasil, um caso emblemático de movimento que usou de intervenções artísticas para ressignificar espaços públicos é o “A Batata Precisa de Você”. Este foi um movimento que surgiu na primeira metade dos anos 2010, após a entrega de uma obra no Largo da Batata, em São Paulo. A entrega da obra, que havia sido planejada mais de uma década antes de sua entrega, foi ao encontro dos reais interesses dispostos no projeto original e representava o aprofundamento dos processos de gentrificação e exclusão que se dão, até hoje, na região da Faria Lima. Nesse contexto, um grupo de pessoas iniciou o movimento que promovia reuniões semanais e incursionou em debates sobre as possibilidades de uso daquele espaço. Os principais marcos do movimento destacam-se pelo urbanismo tático por meio da instalação de mobiliários urbanos produzidos por agentes ligados ao movimento. Portanto, é notável que a arte se fez presente nesses processos de ressignificação, tal como nos outros movimentos supracitados. Mais recentemente, no ano de 2020, o entorno do Largo da Batata recebeu uma intervenção da Prefeitura de São Paulo, que criará, ali, o maior museu brasileiro de *graffiti* a céu aberto (Figura 1) (CALDEIRA, 2015).

Figura 1 – Mural no museu a céu aberto do Largo da Batata



Fonte: NaLata Festival (2020).

Assim, se cabe à geografia compreender a reprodução e a produção do espaço, bem como o estudo dos fenômenos no espaço, justifica-se a necessidade de estudar os conflitos que atravessam o espaço público como um espaço de interesse para diversos agentes. No contexto específico desta pesquisa, o fenômeno é a arte urbana na forma de *graffiti* e murais e a pretensão foi de se debruçar sobre as questões do espaço público que se reverberam neste fenômeno, gerando conflitos, coações e diferentes possibilidades. Em minha monografia percebi, e isso é reforçado pelas experiências de manifestações no espaço público supracitadas, a importância das ruas para a contestação e a apresentação de alternativas de modos de vida na metrópole. Isso porque, ainda que coibido, o espaço público é onde a política e o dissenso podem acontecer na metrópole (mais à frente há uma discussão sobre as noções de política e dissenso e por qual motivo acredito que os espaços públicos são o lócus destes). Nesse sentido, justifico o estudo das manifestações artísticas de *graffiti* e mural uma vez que são fenômenos de representação na metrópole que contestam a ordem hegemônica, denunciando e reivindicando outras formas de viver e se expressar na cidade contemporânea.

Há espaços na urbe que permitem interações e possibilitam as relações entre as pessoas e delas mesmas com o entorno, ou com o próprio espaço. Em alguns desses espaços, a presença da arte urbana, ainda, serve como uma forma de

apropriação do espaço e instrumento de triangulação, ou seja, da promoção de encontros entre pessoas, por intermédio dessa arte (BORTOLOZZO; BARBOSA, 2019). Nesse sentido, verifica-se que a presença da arte urbana no espaço público é entendida como um qualificador da vida urbana. Contudo, é evidente, nos três casos, que esse mesmo qualificador potencializa conflitos que atravessam o espaço público, intimamente relacionados à exclusão e à segregação.

O fazer artístico nas ruas tem a possibilidade de promover o resgate das ruas, mas, simultaneamente, por promover a materialização de uma obra e, conseqüentemente, de uma ideologia, evoca disputas territoriais e de interesse, cujo objeto de deleite é a própria vista, ou melhor, a paisagem. Os diversos atores expressam seus interesses na paisagem urbana e na sua configuração por meio de todas as suas ações e, no caso específico da arte urbana, os agentes marcam (de forma mais ou menos perene) a paisagem urbana, expressando territorialidades e gerando disputas de interesse e poder. Finalmente, compreendo a rua como um lugar de confluência de ideias e de disputas insurgentes. É na rua que nasce o *graffiti*, mais especificamente nas margens ou “brechas” do espaço público, sendo fundamental trazer as questões do espaço público para o debate sobre os casos de análise desta pesquisa.

1.7 POLÍTICA E DISSENSO

De acordo com Rancière (2010a), a arte dispõe frações do mundo já dado e reorienta o olhar sobre ele, por meio da construção de espaços e relações capazes de reconfigurar o material e o comum. Por conta de sua capacidade de constituir uma experiência sensível compartilhada, assume um caráter político, ou seja, toda arte por si só poderia ser política, por conta de sua capacidade de agência na ordem do sensível. Entretanto, há questões que merecem ser colocadas no que tange ao caráter político e social da arte, ainda que haja questionamentos sobre a existência, de fato, desse caráter social.

Ainda em Rancière (1996), há uma distinção fundamental acerca de política e polícia, termos esses dependentes do que, na visão do autor, tem-se por consenso e dissenso. A política, a partir dessa elaboração, é um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se resiste a outro recorte, que se estabelece a partir da ausência de todo fundamento de dominação, ou

seja, repousa nos fundamentos da igualdade. Já a polícia seria o conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades. O consenso é a supressão da política: enquanto a polícia age para a manutenção da ordem vigente, a política a perturba. Elaboro que, possivelmente, só seria possível considerar política a arte que repousasse na igualdade (ou ausência de dominação), entre as partes do discurso (o artista e seu público), mas que promovesse oposição na ordem do sensível (o que só é possível numa arte com públicos não consensuais, possivelmente artes públicas, fora de galerias).

Na política, tal como é proposta por Rancière, só é possível, se estabelecer um diálogo sem repressão entre as partes do discurso. Isso porque só há relação de poder e política entre indivíduos livres (MARTINS, 2010). De tal maneira, é essencial analisar a história efetiva dos agentes dessa prática espacial [da arte] nos contextos em análise: o Estado e suas facetas, o mercado e as elites, os moradores, a mídia e os artistas. Isso porque é possível que haja a mobilização de um grupo sobre outro, na intenção de manipular os efeitos e reverberações das representações artísticas executadas em espaço público e, teoricamente, democrático. A principal hipótese sobre essa possibilidade é de que há manipulação, a partir do Estado (mais especificamente o governante) e do mercado.

A arte enquanto melhoria das condições de cidadania e vivência no espaço urbano não garante, sozinha, a transformação da realidade material. O que pode acontecer é a elucidação de aspectos da realidade, ou até mesmo uma espécie de paralaxe em relação à mesma, que, por força de outros agentes, possa transformar a realidade material, por meio da política. A arte só pode ser política se reorientar a visão sobre o mundo. A partir disso, pensando nos casos de análise: em que medida a arte têm função política ou policial?

Quando a arte é fomentada pelo Estado para a manutenção ou instauração de uma ordem pretendida, ela pode ser esvaziada de política: o fato de ser subsidiada por atores governamentais, não garante seu caráter político. Os projetos nacionais empreendidos pelo modernismo latino-americano no século XX apontam para uma análise que os considere investimentos “policiais” do Estado e das elites.

A escolha da arte pública urbana para este projeto se dá a partir da noção de urbano. Uma arte fora das ruas ou uma arte fora do contexto urbano seriam desprovidas do encontro, enquanto confluência de atores distintos e diversos, portanto, possivelmente esvaziadas em agência e em política. Essa escolha é

reforçada e justificada pelos fatos que mais me intrigam nessa prática urbana: ela pode ter um caráter político, tange características próprias do urbano como o encontro e tensões, envolve as massas e pode ser efêmera, enquanto obra, mas permanente, enquanto efeito subjetivo. A arte urbana é uma prática urbana e uma prática espacial: configura territorialidades, potencializa a criação de lugares e altera a paisagem urbana. A arte é, portanto, capaz de agir em diferentes níveis da percepção e da análise espacial.

Compreender o dissenso e a importância do mesmo para a manutenção da democracia e da política nas cidades é fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Isso porque o dissenso só é possível quando há o rompimento com a ordem vigente nas ruas, imposta por meio das culturas hegemônicas. Em todos os casos de análise desta pesquisa é possível verificar o papel do estabelecimento do dissenso a partir das obras, seja pelo confronto entre diferentes modos de vida da metrópole ou pela possibilidade da diferença ideológica e o rompimento com o consenso das culturas de massa. A arte, não só a partir do conteúdo das obras, mas também a partir da origem e das trajetórias dos artistas, é capaz de gerar uma instabilidade na ordem do sensível.

1.8 DO ESPAÇO PÚBLICO E SUA APROPRIAÇÃO

Em minha monografia, concluí que o espaço se tece a partir de cooperação e conflitos. Nesse sentido, verifiquei em específico a Rua Sapucaí, em Belo Horizonte, e analisei que a produção e reprodução deste espaço é extremamente pautada nas relações sociais e do capital que atravessam a mesma. Verifiquei uma série de conflitos que impulsionavam e agenciavam a cooperação ou divergências entre os agentes que acabavam por se organizar, sistematizar, produzir e ressignificar o espaço. Um dos conflitos ou potencialidade que se colocava para a rua era a presença do Circuito Urbano de Arte, para o qual dedico um esforço intelectual no sentido de aprofundar a leitura e desvelar as motivações que aparecem no mesmo. Dessa forma, esta dissertação colabora para um aprofundamento nos achados e proposições de minha monografia, que abriam foco para outras pesquisas, agora com um foco para as manifestações artísticas, que se dão na forma de *graffiti* e murais na metrópole.

Estudar as ruas nos permite chegar ao sistema de relações que orientam o espaço. É nas ruas que podem ser encontradas as estruturas socioespaciais em suas

dimensões processuais. Isso porque elas são o lócus da multiplicidade de usos, da novidade, do inesperado: onde se dá o social, bem como o espetáculo.

Este capítulo trouxe importantes contribuições teóricas para a presente pesquisa de mestrado, isso porque é fundamental considerar as discussões que atravessam o espaço público por conta de ser o local de encontro entre diferentes classes e grupos, no qual a política e o dissenso mais facilmente acontecem. A presença das obras no espaço público é o que permite a interlocução entre classes, tal qual analisei nos capítulos finais deste trabalho e, que, se não estivessem no espaço público não gerariam os impactos e agenciamentos que geraram.

Estas expressões, de *graffiti* e mural, não apenas estão nos espaços públicos. A gênese dos movimentos artísticos e culturais aos quais elas pertencem se dão no espaço público nas margens das cidades e os artistas comumente são pessoas estruturalmente violentadas pelo processo excludente de produção das cidades. Compreender tal dimensão é essencial nesta pesquisa e em todas as outras que atravessam o fenômeno urbano.

Estudar culturas, no espaço público ou não, se relaciona fundamentalmente ao estudo do poder. Há culturas dominantes e culturas dominadas em todos os espaços das cidades. Entendendo que há uma relação hierárquica entre as culturas, é possível inferir a racionalidade que atravessa a apropriação do espaço público urbano por meio de obras de arte de rua. Sendo assim, é fundamental ter em mente a dimensão do poder para estudar a cultura e o espaço público urbano na contemporaneidade.

A cidade, ou melhor, o urbano, é o lócus do encontro das pessoas e das coisas associadas ao mercado. O mercado, por sua vez, é o orientador da produção do espaço na cidade neoliberal. Por conta de seus encontros, a cidade tem os movimentos sociais, artísticos e culturais como atributos fundantes dela mesma. Tais movimentos só conseguem tomar forma nos espaços públicos urbanos, por meio de processos de apropriação, que são atravessados por dinâmicas de conflitos e cooperações. Ou seja, a cidade é onde se constroem e destroem-se os elos sociais de maneira infindável.

A cidade se realiza como uma forma cultural passível de diversos modos de apropriação. Cada um de seus recortes tem um conjunto de regras de usos regidos por práticas consuetudinárias impostas pelas classes médias dominantes. Por exemplo: nas ruas, as práticas aceitas são aquelas que se relacionam ao trabalho,

enquanto nas casas, o par dialético das ruas, são estabelecidas atividades que se relacionam ao ato de morar e às tramas familiares.

Tal sistema é fundado na exclusão, pois, nesse processo, diversos corpos e modos de vida são marginalizados. A marginalidade, no que lhe concerne, é uma perversidade violenta que atravessa distintos aspectos da vida nas metrópoles. Em resposta a estes processos, surgem lutas e culturas contra-hegemônicas, pela defesa de outros modos de existência, produção e experiência do espaço. Assim, é essencial perceber, nos casos de análise, a frequente denúncia e o confronto às diferentes formas de violência presentes nas cidades.

As lutas e as formas alternativas de uso e ocupação das cidades se dão em diversos aspectos. No presente capítulo, foram exemplificadas ações de urbanismo tático, por exemplo, mas até mesmo protestos políticos fazem uso frequente dos espaços públicos. O que atravessa vários desses processos, para além da dimensão de contraposição à ordem, é a questão estética/artística/cultural. Sendo assim, compreender a dimensão estética e as representações artístico-culturais é fundamental para realizar uma leitura mais adequada dos modos de apropriação e existência nas cidades.

2 AS REPRESENTAÇÕES, OS SÍMBOLOS E O INTERESSE PELA ARTE

2.1 INTRODUÇÃO

Conforme citado na apresentação deste trabalho, o interesse pela arte, a estética e as representações são fundantes dos questionamentos surgidos para esta pesquisa. A questão da arte me acompanha desde quando estudei, em meu curso de comunicação visual, a história da arte e do símbolo. Ao longo da graduação, isso foi retomado, em especial durante meu estágio de dois anos na Secretaria Municipal de Cultura. Na oportunidade, tive um contato aprofundado com as discussões que atravessam a arte, as cidades e o espaço público, num âmbito político e administrativo.

Ainda na graduação, em minha monografia, tive contato com a história e repercussão do Circuito Urbano de Arte (CURA), em Belo Horizonte. O CURA teve início em 2017 e se propõe a alterar empenas de prédios, com pinturas de murais e *graffitis*, que podem ser observadas a partir da Rua Sapucaí, no centro de Belo Horizonte. A partir do conhecimento das questões que atravessam este circuito, diversos caminhos se abriram para minhas inquietações que se concentram nas representações na metrópole que se dão a partir do mural e dos *graffitis*. Neste capítulo, ocupo-me de discutir as representações, a arte e a estética.

Ao longo, portanto, das próximas páginas, há uma discussão sobre as representações, fundamentalmente apoiada em Lefebvre, na qual exponho o que são as representações e quais as potencialidades delas. Além disso, há outra discussão sobre a estética, apoiada em Adorno (1988), e a retomada da discussão sobre o dissenso e as suas relações com as representações. Há, também, importantes contribuições do geógrafo brasileiro Ângelo Serpa para a compreensão dos estudos das representações – e da cultura – na geografia. Finalmente, busco estabelecer, também, um diálogo entre representações e identidades, que colabore para o desenvolvimento desta pesquisa. Nesse sentido, ao final deste capítulo a pretensão era de que fossem respondidas as seguintes questões:

- a) o que é representação?
- b) qual o poder das representações?
- c) por que estudá-las na geografia?
- d) quais as relações entre identidade e representações?

- e) o que é dissenso e como as representações, a partir da arte, podem promovê-lo?
- f) o que é arte pública urbana?
- g) por que entendo as representações estudadas como manifestações de oposição? Isso se relaciona ao dissenso e à utopia?

A arte, não apenas a que compõe os movimentos e manifestações estudadas nesta pesquisa, é uma das ferramentas que nos permite a leitura e as interpretações do que temos por espaço socialmente construído. Isso porque a arte e as práticas culturais absorvem as características do espaço e do tempo em que se inserem, denunciam contradições sociais e apontam para transformações societárias. A arte e as representações, portanto, não têm apenas uma dimensão histórica: elas e o que se faz delas são uma importante ferramenta para a compreensão e análise aprofundada da realidade espacial, sua produção e reprodução até mesmo na contemporaneidade.

As representações devem ser entendidas como uma fonte de mediação entre as pessoas que por elas são tocadas. Muitas das representações, incluindo as estudadas nesta pesquisa, guardam conteúdo das relações sociais e espaciais. Sendo assim, analisar o conteúdo destas obras pode ser importante para compreender os agenciamentos por elas promovidos.

2.2 AS REPRESENTAÇÕES EM LEFEBVRE

Ao contemplar as proposições de Lefebvre (1983), em “A presença e a ausência”, defino e elaboro pressupostos teóricos que orientam o caminho desta pesquisa. Entendo que as representações: 1) fazem parte do conhecimento, como um momento do mesmo; 2) estabelecem relações entre o representante, o vivido, o representado e aqueles que as recepcionam e 3) operam sentimentos e valores por meio de uma espécie de discurso, que faz alusão e indica a presença do que não é presentificado por si só.

As representações não são, necessariamente, ideologias, mas as ideologias se fazem valer a partir de representações. Não apenas as ideologias, mas também as utopias. Mais à frente, dedicar-me-ei a estas últimas. Contudo, a respeito das ideologias, elas são apresentadas por meio de representações, uma vez que são estabelecidas na ordem do sensível: somente as representações são capazes de

transfigurar algo do sensível para a materialidade, ou ao menos, pelo discurso. Faz-se impossível viver sem representações, tendo em conta que essas são as formas de comunicar e reelaborar o mundo, sem substituir o vivido. As ideologias surgem no momento em que o concebido (as representações) substitui o vivido.

Ou seja, as representações possibilitam que pessoas ou agentes externalizem ideologias, opiniões e critiquem a realidade imposta de forma hegemônica. Em diversos casos, quando analisamos o conteúdo das representações, é possível perceber a denúncia das contradições sociais, da exclusão estrutural das cidades e da violência contra determinados grupos. Estas representações não se dão apenas no âmbito visual, por vezes, encontramos em outras obras de arte, por meio da linguagem musical ou da literatura, profundas análises sobre a sociedade e a vida no mundo contemporâneo.

A perfeição (também tratada, por vezes, como utopia) nada mais é do que uma representação de um ideal, ou seja, uma ideologia, algo a ser buscado (LEFEBVRE, 1983). Essa busca pode ser individual ou coletiva, mas destaco que as representações ideológicas podem ser capazes de apresentar possibilidades para a transformação da sociedade, uma vez que podem desestabilizar a ordem presente. Quando apoiadas em práticas de propagandas, por exemplo, podem simplificar assuntos políticos de modo a disseminar ideais e possibilidades de transformação, entre os sujeitos que são capazes de agir ativamente no espaço. Contudo, também, elas podem ser utilizadas como ferramenta para a manutenção do consenso, da ordem posta, ao mesmo tempo em que são utilizadas para a promoção do dissenso. O que é importante considerar é o contexto em que são produzidas, seus conteúdos e genealogias de gênese.

As representações, todas elas, têm uma genealogia e uma gênese. Farei uma breve diferenciação entre os termos, pois, apesar de relacionados, diferem. A genealogia funda-se em acontecimentos múltiplos, que influenciam os produtores das representações, bem como o conteúdo das mesmas. Já a gênese, essa sim, de fato, poderia ser única, ou, ao menos, um processo único. Interpreto, aqui, a gênese como o momento da concepção e da criação da representação. Elas [as representações] apresentam uma história, resultado de um processo, dos grupos ou classes que a produzem. Elas são, portanto, a imagem de um grupo para si ou para os outros (LEFEBVRE, 1983).

No que diz respeito à gênese, elas vêm de um indivíduo, tendo seu inconsciente como origem delas. A partir dessa elaboração, permito-me estabelecer o pressuposto

de que a genealogia dos sujeitos (responsáveis pelas representações e pelos discursos) e dos contextos em que se inserem são fatores preliminares à gênese das representações. O inconsciente, na ordem do sensível, a partir dos distintos fatores que compõem a genealogia dos sujeitos, é responsável pela origem das representações. De tal forma, faz-se essencial a compreensão histórica e genealógica dos sujeitos/agentes do espaço, por conseguinte, das representações. Se analisados, dialeticamente, o vivido e o concebido, é possível compreender que há um terceiro elemento: o percebido. É a partir dele que surgem as representações: são a mediação entre o vivido e o concebido, a presença e a ausência. Essa mediação pode ser estável ou móvel, uma alegoria ou estereótipos e reativas ou superáveis. Todas essas dualidades podem ser encontradas em cada representação (LEVEBVRE, 1983).

Quando olhamos especificamente para as obras de *graffiti* e mural, é possível inferir que as genealogias e gêneses dos grupos historicamente marginalizados que as produzem compõem o escopo da percepção das mesmas. Quando um artista tem sua origem nas periferias, por exemplo, seu acesso ao centro, às culturas de massa das classes médias e sua recepção de forma positiva são aspectos dificultados pela genealogia que imprime em suas obras. Isso é evidenciado nos casos de análise, especialmente o de Belo Horizonte, no qual houve uma perseguição sistemática a artistas negros que produziam frequentemente obras esteticamente relacionadas aos contextos das favelas e periferias das cidades. Além disso, ainda no caso de Belo Horizonte, como apresentarei no capítulo destinado a ele, é evidente que a genealogia dos artistas se faz presente no conteúdo das obras, que trazem para o papel de herói, para a centralidade das obras, por exemplo, mulheres negras, frases que denunciam a exclusão e instalações que se referem às culturas indígenas.

As representações são a presença do que se faz ausente, pois são formas de linguagem. De tal modo, conseguem agenciar, pela presentificação de algo, ou pela não apresentação de algo em si, uma série de ideias, memórias e ideologias que influenciam na percepção social do espaço vivido. Entre a presença e a ausência há um eco, preenchido pelos sistemas de linguagens e representações, que evocam a ausência, a virtualidade. As representações, todas elas, têm origem no vivido, ou seja, no imediato em que estão as singularidades e as possibilidades. A realidade – o vivido – é mais rica que a representação que se faz dela, mas é impossível desvincular as representações das práticas sociais e dos contextos em que se inserem (LEFEBVRE, 1983).

Nenhuma representação, então, dá conta da verdade em sua forma absoluta, sem que exclua ou altere, no escopo do que é representado, alguma fração da totalidade do real. Cabe às análises, portanto, buscar compreender as razões as quais resultam na escolha do representado e, mais importante ainda, na escolha do não representado. De tal forma, em linhas gerais, nos casos que analisei nesta pesquisa, não foi feita uma análise crítica das obras de arte, mas, sumariamente, do que representam, dos símbolos que carregam e possíveis inferências a partir de seus contextos, assim como de suas genealogias de gênese.

As representações têm um poder de abarcar grandes contradições e dualidades. Elas se fazem abundantes nas cidades, no urbano, nos monumentos e constituem-se em todas as obras. Mas, ao mesmo tempo em que são obras, são produtos da mente humana e da divisão do trabalho, por serem produzidos pelos indivíduos e pelas sociedades, simultaneamente. Essa delimitação é importante para pensarmos as representações como o resultado de uma interferência do sensível na materialidade que é capaz de interferir novamente no sensível, retornando à materialidade. O conteúdo das representações é parte trabalho e parte história, delas mesmas e dos produtores, sejam eles artistas, arquitetos ou qualquer outro indivíduo. As sociedades e os espaços constituem, portanto, um jogo de representações, de presenças e ausências. O humano se representa pelo não humano, as presenças se representam por suas ausências. As representações, então, cumprem um papel de mediação, que objetiva a superação da finitude delas mesmas. Elas não constituem, portanto, verdades acabadas, pois se fazem valer de aparências (LEFEBVRE, 1983).

As representações podem ser percebidas a partir da observação, da mirada. Contudo, essas dimensões da percepção têm, em si, finitude e as representações, estáticas, enquanto coisas, também o têm. Há um limite ao que os olhos podem perceber (mas não há um limite para a interpretação da mente, na busca do que não é possível ver ou perceber). Ao mesmo tempo, as representações conseguem evocar o que é esquecido, ocupando, portanto, o eco entre essa percepção finita e a percepção infinita e ausente do todo. Isso porque os indivíduos, tanto os que concebem a arte, quanto os que a recebem, são providos de imaginário e genealogia próprios. O imaginário é capaz de transcender as percepções óbvias, contidas na primeira mirada. O possível e o impossível se representam por meio da imaginação. Além de serem produtos e obras, são capazes de criar, portanto, o sensível,

engendrando na criação de sentidos, na constituição do saber ontológico (LEFEBVRE, 1983).

Para compreender as relações entre o mundo das representações e o mundo social, Lefebvre (1983) vale-se das noções de Marx sobre o trabalho, a segunda e a primeira natureza. O trabalho, segundo Marx, constitui o que é conhecido por segunda natureza. Todas as representações, por serem produtos do trabalho, constituem essa segunda natureza. A primeira natureza, aquela intocada, representa-se por meio da segunda, ou seja, a segunda natureza traz em si representações da primeira. Caberia ainda questionar até que ponto as percepções da primeira natureza se esgotariam nela mesma, contudo, não haveria tempo nessa pesquisa para buscar tal questionamento. E a segunda natureza, ainda, se representa mediante dos saberes, das representações e dela mesma, num ciclo infinito de representações que superam a primeira natureza. O mundo das representações, portanto, coincide com o mundo social. Esse mundo das representações é constituído de palavras, signos, símbolos e, sobretudo, de práticas sociais e sempre remetem a outras. Nada, portanto, para nós, antecede as representações (LEFEBVRE, 1983).

As representações, tal como a arte, têm poder com o apoio dos aparatos estatais ou do mercado, por exemplo. Na próxima seção deste capítulo ocupar-me-ei brevemente das noções de política cultural e a razão destas serem uma potente ferramenta para a legitimação das representações e da arte: a política cultural formalizada tem como berço o Estado. Esse poder pode ser observado a partir das propagandas fomentadas pelos Estados ao longo dos anos. A arte vale-se das instituições, as quais podem gerar formas de manipulação do povo e das próprias instituições. A arte se manifesta como representação superada, como prática social, como inversão de formas e uma contribuição decisiva à segunda natureza. Conclui-se que os poderes das representações predominam sobre as representações do poder. O capitalismo pode aplastar a capacidade criadora, tendo uma estrutura que estimula a produção, que separa os produtos das obras e marginaliza as forças criadoras mais primitivas. Contudo, os criadores são capazes de, em suas obras, rememorar objetos ausentes (LEFEBVRE, 1983).

Lefebvre (1974) integra cidade e espaço sob uma única teoria social, que nos forneceu as noções de espaço como produto social. Segundo ele, o espaço representa a simultaneidade e a ordem sincrônica da realidade social, enquanto o tempo representa a ordem diacrônica do processo de produção. Sendo aspectos

sociais, tempo e espaço precisam ser compreendidos em contextos específicos das sociedades em que estão inseridos. A teoria social da produção do espaço consiste em uma tese dialética tridimensional para a realidade social. A tríade consiste em: 1) práticas espaciais; 2) representações do espaço e 3) espaços de representação.

O primeiro consiste no próprio espaço e nos processos de comércio que nele podem ocorrer, que é a prática social material. O segundo se estabelece em um nível de linguagem e compreende as práticas de representação do espaço, em definições, cartografia e fotografias do mesmo. O terceiro, finalmente, consiste na dimensão simbólica do espaço. Esta terceira dimensão, os espaços de representação, refere-se ao processo de significação dado ao símbolo ou ao material. Quando falamos em símbolos/materiais, podem ser considerados a natureza, como árvores e montanhas, artefatos, edifícios ou monumentos, ou mesmo a combinação de todos eles: a paisagem. A compreensão em torno desta terceira dimensão nos dá a possibilidade de ler o espaço como instrumento de invocação de regras e normas sociais, assim como uma experiência social.

A percepção é um conceito central na fenomenologia e depende do indivíduo que fornece essa percepção. O espaço percebido é apreendido por meio dos sentidos, de todos eles e dos componentes subjetivos dos significados. Segundo Lefebvre (1983), então, o irracional é um fato social e consiste no fundamento do imaginário social. Mas, todos os espaços percebidos precisam ser, primeiro, concebidos (segundo elemento da tríade), ou seja, deve haver um discurso que se refere ao espaço (um mapa, uma imagem ou uma descrição) e, eles precisam ser vividos (primeiro elemento da tríade), ou seja, deve ter conteúdo, não apenas forma.

2.3 OS SÍMBOLOS

Além das noções de representação, também é muito importante, no contexto desta dissertação, compreender alguns aspectos que atravessam a discussão sobre os símbolos e a semiótica. Símbolos conseguem prover uma metanarrativa, eles são capazes de extrapolar a interpretação da realidade nela mesma e promover análises que preenchem, portanto, a lacuna entre o que Lacan (1992) chamaria de verdade, que precede o discurso, e o produto, que resulta do discurso. Os símbolos são um instrumento da linguagem, considerados fundamentais para as interações humanas e, muitas vezes, são imprescindíveis para análises que atravessam a produção do

espaço. A longo prazo, os símbolos e as representações permitem analisar tendências históricas e coletivas que contribuíram para o desenvolvimento do campo (LINKLATER, 2019).

Da mesma forma, as organizações e os líderes fazem-se valer de diferentes mecanismos para garantir a eficácia do poder simbólico sobre os indivíduos: estabelecimento de tradições, histórias, hábitos, rituais, práticas, regras e ainda outras mais sofisticadas e subliminares, envolvendo o processo de comunicação. O sucesso das organizações depende da monopolização do controle sobre a identificação emocional dos povos com os símbolos das elites: guardando mitos e símbolos comuns à sociedade, capazes de impor a ordem social.

O uso dos símbolos é um traço distintivo da vida humana e, mais ainda, na antropologia, é essencial para o desenvolvimento da concepção simbólica da cultura. O momento de emancipação dos símbolos é o ponto de partida para explorar a história humana, pois ele engendra na formação de unidades políticas, integração social e integração política graças à formação de sociedades de estado com símbolos distintos (THOMPSON, 2009). Linklater (2019) também confere ênfase ao papel dos símbolos coletivos para a legitimação do controle intrassocial e na esfera das relações externas. Isso se mostra nos esforços históricos realizados pelas elites governantes no campo simbólico para a legitimação do monopólio do poder político.

Retomando as proposições de Hall (2005), na modernidade, portanto, os sujeitos estão “libertos” das estruturas que eram observadas num tempo passado. Não é mais possível analisar os sujeitos e suas identidades sob uma égide passada e sim pensar a partir dos grupos com os quais eles se relacionam. Essa liberdade, essa ruptura, poderia permitir que os sujeitos sonhem, como propôs Nietzsche (apud RANCIÈRE, 1983), ou constituam uma utopia, nas representações. Somente o sujeito moderno, dotado de identidade, seria capaz de projetar seus sonhos nas representações, não apenas por conta da identidade, mas também graças às possibilidades de representação promovidas pela democracia e a cidadania no advento da modernidade.

Deve-se pensar o sujeito a partir das normas de grupo, ou das normas e valores nacionais, às quais ele está submetido. Compreende-se, ainda, segundo Hall (2005), que os sujeitos nunca são atores autônomos, nem mesmo os artistas, mas sim que estão submetidos a processos sócio-históricos de construção identitária a partir da inserção dos mesmos em sistemas simbólicos e de representação fora de si. A

identidade, finalmente, é compreendida como algo formado ao longo do tempo, em processos de identificação, a partir do imaginário e em constante formação – além de utilizada como ferramenta de controle societário.

Os significados dos símbolos são dados a partir das interações sociais e os sujeitos e suas identidades expressam subjetividades a partir da identificação com essas representações. O processo de identificação é interiorizado nos sujeitos, pois pressupõe uma reflexão impulsionada pela representação da vivência em determinado espaço social. Sendo assim, a identidade é um produto da socialização, o que faz com que seja essencial entender os indivíduos como membros de grupos, ainda que sua filiação seja sutil: a identidade individual, ela mesma, relaciona-se com as noções de identidade de grupo (ZANATTA, 2011).

2.4 A ARTE E A ESTÉTICA NO CONTEXTO DESTE TRABALHO E NA GEOGRAFIA

A grande questão que deve ser colocada à arte, não consiste em “por que” foram feitas e sim “para que” se colocam como são. As obras de arte devem, de tal modo, se apresentar com resíduos à reflexão e as respostas finais das obras são atingidas somente por meio das mediações das temáticas das obras. Por conta da necessidade da reflexão para a finalização da verdade da arte, conclui-se que a arte se torna social por meio dos indivíduos e não necessariamente pela sociedade, ainda que seja mediada pela estrutura social dominante. Nos casos de análise, por exemplo, elaboro a hipótese de que as manifestações apresentadas por Rivera, Portinari e tantos outros modernistas do século XX alinham-se a um propósito de construção de identidade nacional, enquanto, num segundo momento, os movimentos em Medellín e São Paulo possam ser movimentos de manifestação de identidades locais e até mesmo manifestações culturais que objetivam a expansão econômica desses lugares, seja pelo turismo ou pela venda dos produtos artísticos.

Pelo fato de que as obras têm influência das relações de produção e das forças produtivas correntes e seus conteúdos temáticos, a arte, segundo Adorno (1988), é social. Contudo, não é social somente por isso, mas também pela posição que adota de forma antagônica perante a sociedade, pois, simultaneamente, a critica e a nega a partir de sua própria existência. O autor destaca, ainda, que a arte respeita as massas quando lhes mostra o que poderiam ser e deve ser encarada como um fato social que

se faz embarçado na memória. É essencial pensara memória como um momento de transformação da materialidade. Tratarei da ideia de “ponte para a memória” a partir das representações à frente nesse texto, contudo, adianto que as representações, ao aludir à memória coletiva e à história pública recentes, podem gerar distúrbios na ordem do sensível junto aos sujeitos sociais agentes do espaço.

Ainda a respeito desse aspecto, Caggiano (2010) destaca que as imagens visuais têm um papel-chave na percepção e na valorização do entorno social e que as obras em si (por meio do ver e do representar) são atos materiais, pois constituem formas de intervir no mundo, ou seja, não são materiais apenas pela sua existência concreta, mas também pela repercussão por ela engendrada. Contudo, é importante fazer uma separação entre arte e política, no sentido de compreender que a política, ela sim, é que exerce a transformação da ordem vigente por meio de rupturas com o tecido hegemônico. A arte pode ser orientadora da visão sobre a realidade presente, elucidando e denunciando, mediante uma espécie de “paralaxe” sobre a realidade, aspectos da profundidade social, frequentemente apagadas no cotidiano. A intervenção pela arte proposta por Caggiano (2010) não se daria, portanto, na ordem material, mas sim na ordem do sensível e esta, sim, geraria alterações na materialidade por meio dos sujeitos.

Conforme apresenta Adorno (1988), a arte também pode antecipar algo da sociedade e transforma-se em ideologia por meio do que sugere para as possibilidades do mundo. Então, a arte, simultaneamente, seria passível de denunciar e antecipar aspectos da sociedade, tornando toda obra em um sistema de contradições. A arte conta a história e só se faz expressiva mediante o contexto em que ocorre, pois se verifica uma cumplicidade entre a arte e a sociedade. Contudo, para se opor a aspectos da sociedade, é necessário que a obra se identifique com algum aspecto do contexto da sua produção.

Sendo assim, o visual tem um papel fundamental na construção do sentido social. O autor supracitado ainda reforça a importância do papel das artes para a construção do imaginário coletivo, em concordância com as ideias já aludidas. Caggiano (2010) destaca que no campo visual há produtos que sintetizam e expressam valores e crenças de uma sociedade (que se fazem constituintes das identidades das mesmas) e que, na modernidade, a cultura visual é atravessada por gênero, raça e classe, as quais disputam a construção e ocupação dos espaços de representação.

A partir disso, é possível elaborar que há uma questão, pautada na **identidade**, que atravessa, simultaneamente, os espaços públicos e as representações na contemporaneidade. As paredes das cidades são um espaço de disputa por diversos agentes por conta das representações que podem carregar, seja pela presença ou ausência de arte ou mensagens das mais diversas. Conquistar uma empena de centenas de metros quadrados, nos centros das cidades, para imprimir uma representação, uma obra, que traz mensagens remetendo a questões de classe, raça ou gênero, por exemplo, pode ser de interesse de diversos grupos na metrópole, pela quantidade de pessoas que podem ser atingidas pela representação presente nesses muros. Nesse sentido, nas próximas seções deste capítulo tratarei das noções de **identidade** e **dissenso** – numa lógica mais voltada às representações.

2.5 REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADE NA CONTEMPORANEIDADE

Segundo Maheirie (2002), em sua revisão sobre constituição do sujeito, subjetividade e identidade: a identidade é contraditória, múltipla e mutável, portanto, construída. Essa construção se dá por oposições, conflitos e negociações a partir dos sujeitos num processo infundável. A identidade é, então, o que separa um grupo de outro, colocando-o como “este” e não “outro”. Sendo assim, tendo em vista que as identidades são construídas num processo infundável e, em simultâneo, como identificador de um grupo, elas significam, paradoxal e simultaneamente, permanência e mutação.

A partir disso, observa-se que as identidades, que podem ser materiais ou formais, são algo que transcendem as representações. As identidades correspondem a um fenômeno social total, pois se manifestam no nível de separação entre o “eu” e o “não eu” dos indivíduos: pensar é se representar fora da presença. No modo de produção capitalista, os indivíduos representam-se pelo que possuem, por suas propriedades, sendo assim, as identidades e o “eu” se apresentam de forma a transcender as propriedades dos indivíduos. Os indivíduos, possuidores de identidade, representam-se e representam suas identidades: os criadores têm vida social (LEFEBVRE, 1983). Nesse sentido, os artistas, que fazem os murais, têm uma vida social própria, com aspirações políticas e ideológicas, as quais as exprimem, junto de suas bagagens técnicas, em suas obras.

Lefebvre (1970), no seu “Manifesto Diferencialista”, propõe uma forma nova de pensar e ser. Ele destaca que o diferencialismo seria uma saída entre uma tese de mundo fechado e um mundo aberto. Para dispor dessa significação, o autor salienta que grandes modelos são os que compõem o que é chamado de identidade, que existe de uma forma reducionista. Os principais instrumentos reducionistas, a partir dessa lógica, para o autor, seriam a política, a história e a filosofia. Lefebvre ainda ressalta a importância da existência de um direito à diferença, tendo em vista que todos, ao fim e ao cabo, seriam ou estariam no âmbito do diferente, por terem suas particularidades. A diferença é um conceito engendrado pelo intelecto, é necessário um esforço para romper com a homogenia. Esse conceito tem origem na forma lógica do pensamento e para a sua definição é necessário pautar-se em quatro outros: originalidade, que diz respeito àquilo que remonta à origem (as representações, por exemplo, sempre remontam a algo); a diversidade, que trata da verificação de uma variação; a variedade e a distinção, que permitem determinar a distância entre as partes que se distinguem.

Sobre a originalidade, Lefebvre (1970) destaca que toda sociedade e todo tempo tem suas origens, marcadas, principalmente, pelo folclore, o conjunto de crenças e ideias que se têm sobre e por um povo ou um momento, mas também por representações, estereótipos e um conjunto de ideias externas. Já sobre a diversidade, o autor elucida a ideia de que mesmo na diversidade, em um grupo, pode haver indivíduos que se identificam em grupos menores ou ainda como um grupo. Por exemplo: um grupo de diversas espécies de árvores são, em essência, todas elas, árvores. Mas, ainda assim, há diferentes espécies, com suas especificidades menores, ainda que possam ser identificadas enquanto árvores.

Lefebvre (1970) remonta, diversas vezes em seu manifesto diferencialista, o fato de que uma identidade é uma redução, pois a real identidade de um ser é ele mesmo, o que ele de fato é. Ele destaca que elementos próximos se confundem, fazendo a diferença desaparecer na repetição e que elementos distantes se desassociam. Na vida cotidiana, são as repetições que geram séries e ciclos, configurados como ferramentas de redução. A diferença e a redução compõem um par dialético tal como os poderes homogeneizantes e as capacidades diferenciais. O modernismo, segundo Lefebvre (1970), surge como um projeto redutor, com uma ideologia redutora, e que a luta de classes tem, portanto, como objetivo, diferir. Isso porque as identidades hegemônicas têm como principal objetivo a homogeneização.

Já a cultura, de acordo com Lefebvre (1970), se diferencia em duas grandes instâncias: a cultura de massas e a cultura da elite. Contudo, mais uma vez, trata-se de um reducionismo, pois as particularidades nos grupos são excluídas nos arquétipos e estereótipos dos grupos. Mais à frente, a partir das elaborações de Haider (2018), serão elucidadas as formas com as quais os grupos identitários fundamentam o exercício de poder sobre os indivíduos. Não há, segundo Lefebvre (1970), definições únicas para as classes: o que há, na realidade, é uma concepção que abarca, parcialmente, grande parte dos indivíduos.

Lefebvre (1970) aponta, para além da diferença pura e simples, o desviante como uma categoria do comportamento social. A determinação do que é desviante é feita, essencialmente a partir da burguesia e essa determinação, novamente, serve como instrumento de manipulação e adestramento dos membros, para que sejam reduzidos a uma identidade exclusiva. Finalmente, o autor destaca, portanto, que o pensamento diferencialista não consistiria numa forma de pensar, mas sim de ser e viver diferente. O que Lefebvre chama de diferença é o que entendo pela base da política, conceito ao qual dedicarei algum tempo à frente nesse texto.

Na discussão acerca da identidade, Haider (2018) elabora que a identidade é frequentemente vista como uma produção externa. Ele traz interpretações acerca das proposições de Judith Butler² sobre o tema, que dizem que as identidades são formadas a partir de arranjos políticos em relação com as requisições do Estado liberal e a relaciona com as ideias foucaultianas, as quais destacam que os grupos identitários são separados para que o poder possa ser exercido sobre os indivíduos: isso ocorre, por exemplo, nas escolas e nos presídios. Nesses casos, os sujeitos são individualizados e separados, para que seja possível exercer poder sobre eles. Contudo, é importante pensar nos dispositivos de coerção, uma vez que manifestações artísticas muito próximas aos murais são marginalizadas. É essencial delinear as razões pelas quais em alguns contextos os murais são fomentados por governos que, por vezes, condenam o pixo, por exemplo.

Além disso, para elaborar as noções acerca da política identitária, retomarei a escrita a partir de como Haider (2018) descreve a identidade enquanto um fenômeno. Ela seria correspondente à forma com a qual o Estado parcela os indivíduos e a maneira que estes, portanto, constituem a si mesmos em resposta a uma variedade

² Butler é uma filósofa pós-estruturalista estadunidense, sendo uma das principais referências na teoria feminista e da teoria *queer*, além de escrever sobre filosofia política e ética.

de relações sociais. Ademais, o autor aponta que há algo além das experiências individuais nas formas de identidade. A identidade, portanto, seria a representação imaginada das reais condições dos sujeitos e das transformações e práticas políticas que fazem resposta a essas condições, considerando a perspectiva vivida.

Para a definição de identidades coletivas, entretanto, Haider (2018) elabora apontamentos a partir de dois termos *ethnos* e *demos*, que seriam, o primeiro, uma comunidade imaginada de membros e filiações, um grupo; ao passo que o segundo consiste numa elaboração política, que aponta para o coletivo de representações, tomadas de decisão e direitos de um grupo. No que diz respeito ao debate identitário, permito-me elaborar, portanto, que não há dois idênticos e tampouco dois diferentes.

Hall (2005) discute a identidade cultural na pós-modernidade e destaca que as velhas identidades foram responsáveis por estabilizar o mundo moderno tal como o conhecemos, ao passo que, na atualidade, as novas identidades promovem uma fragmentação dos indivíduos. É importante contestar se, mesmo após tanto tempo, este conceito se mantém de tal forma. Acredito ser importante pensar as manifestações individuais na contemporaneidade e a fragmentação dos movimentos sociais, que anteriormente eram mais relacionados à classe e hoje são mais relacionados à distintas identidades (GOHN, 2020). Desse modo, é reforçada a argumentação de Hall a partir da perspectiva dos movimentos sociais. O conceito de identidade, portanto, torna-se demasiadamente complexo, pelo fato de que o “sentido de si” na modernidade não é constante. O autor aborda a identidade a partir de três concepções de sujeito, dispostas a seguir: a primeira delas é a identidade do sujeito do Iluminismo; a segunda é a identidade do sujeito sociológico e a terceira é a identidade do sujeito pós-moderno.

Na primeira concepção apresentada por Hall (2005), a pessoa humana é tida como um indivíduo completamente centrado e dotado de razão, cujo centro consiste em um núcleo anterior e imutável. A partir dessa concepção de sujeito, há uma ideia individualista do mesmo e de sua identidade. Já o sujeito sociológico, de acordo com o autor, reflete a crescente complexidade da modernidade: é um sujeito formado a partir de relações, valores e da cultura do mundo que ele habita. Surge, portanto, uma concepção interativa da identidade do “eu” com a sociedade. Contudo, aqui, o sujeito e sua identidade ainda têm um núcleo, mas esse núcleo é mutável. Há um mundo pessoal e um mundo público, passível de interferências.

Nessa concepção sociológica de sujeito, o que costura o sujeito à estrutura é a identidade. O processo de identificação mais provisório e variável a partir dessa concepção é o que gera a terceira concepção de sujeito e, conseqüentemente, de identidade. Essa terceira ideia, segundo o autor, vai dispor de que o sujeito da pós-modernidade não tem uma identidade fixa. As identidades são mutáveis e surgem a partir da forma com a qual os sujeitos são representados ou interpretados nos sistemas culturais que os rodeiam. Esse processo de mutação é possibilitado, essencialmente, pela globalização (HALL, 2005).

De acordo com Hall (2005), a globalização, pelo fato de colocar as sociedades modernas em mudanças permanentes, gera diversos impactos na identidade cultural. A partir da globalização e da modernidade, portanto, é inaugurada uma forma altamente reflexiva da vida e das práticas sociais, gerando alterações profundas nas características mais íntimas da existência da vida cotidiana: as sociedades vivem em um processo sem fim de rupturas e encontros. Segundo Zanatta (2011), a essência da individualidade surge a partir da divisão do trabalho. As sociedades modernas, portanto, são marcadas pela diferença. Sujeitos identificam-se com diversos grupos e nenhuma identidade singular consegue abarcar todo um grupo, como já apontado por Haider (2018) e Linklater (2019).

Tendo em vista, portanto, que as identidades se constituem em espaços e tempos específicos, a partir da configuração de uma sociedade geográfica e temporalmente localizada, surge um esforço para compreender as relações das identidades com o espaço e as resistências. Mais especificamente, um esforço para compreender as relações da identidade com a política (ou a polícia, como veremos em Rancière [2010a]). A identidade, portanto, é, para mim, um discurso, a partir de um conjunto de símbolos, ideias e arquétipos, que são, por sua vez, representados nas obras. Sendo assim, faz-se essencial compreender quais são esses símbolos, ideias e arquétipos e qual o empreendimento proposto por eles, por quem se propõe e se essa identidade rompe com ou mantém as estruturas existentes.

2.6 DISSENSO, ARTE, UTOPIA E POLÍTICA

Rancière (1996) discute questões que atravessam o espectador e, nesse estudo, traz pontos fundamentais para a pesquisa como: 1) não há teatro sem espectador e 2) o espectador não é passivo. Ou seja, as mensagens só podem ser

transmitidas a um espectador. Nesse sentido, as imagens, para o autor, são o que denunciam, ou seja, o que diz “aqui está a realidade que vocês não querem ver”. Assim, os espectadores recebem essas mensagens por meio das obras de arte, especialmente aquelas que contêm “cenas do dissenso”. Nesse contexto, o dissenso quer dizer “uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência” (RANCIÈRE, 2010b, p. 48). Ou seja, não há nada escondido, mas as interpretações das mensagens não são impostas: é nesse regime que o dissenso reconfigura o que é percebido na realidade concreta.

Em resposta a isso, Mitchell (2015) discute a imagem e traz a noção de imagem intolerável. Assim, apresenta que o que é intolerável da imagem e nas imagens é o elemento responsável pelo desencanto do mundo. Não necessariamente contrapõe Rancière, mas reforça o argumento de que as imagens são capazes de promover uma paralaxe pela qual podemos ver outra face da realidade material. Contudo, enquanto Rancière aponta que a arte é considerada política pelo fato de denunciar os estigmas da dominação, Mitchell diz que a arte só pode ser política quando o espectador **entende** do que se trata e sente **culpa**. Ainda que seja possível inferir que, a partir das estruturas excludentes da sociedade atual e das contradições que carregam, as obras de arte dos casos de análise possam gerar culpa nos agentes que reagem a elas, não é possível, no contexto desta pesquisa, fazer tal aferição. Contudo, aponto tais considerações de Mitchell para orientar trabalhos futuros que desejam aprofundar neste âmbito da pesquisa e da discussão da arte política.

A arte sozinha é capaz de inflexionar o dissenso ou manter o consenso a partir da leitura do mundo que oferece. Esses, por sua vez, podem ter sentido de polícia ou de política, sendo este último, a possibilidade do rompimento com a realidade presente. A utopia, além de poder liberar o discurso da realidade presente e propor uma subversão material e subjetiva, pode projetar os sonhos e as esperanças dos dominados (QUIJANO, 2014).

Adorno (1988) destaca que esforços constantes para a restauração da função social da arte verificam-se insuficientes, pois há uma possibilidade de que a arte tenha perdido seus pressupostos. Sobre a arte, o autor destaca que as obras de arte são cópias do vivente empírico e que cada uma delas é um instante, sendo assim, não podem ser percebidas estritamente no plano estético, uma vez que a arte seria a antítese social da sociedade, pois projeta o inconsciente dos artistas. Portanto, o

decifrar do caráter social que se exprime nas obras forneceria uma articulação da mediação concreta entre as estruturas das obras e as estruturas sociais. Para além disso, é importante questionar se uma arte que não transcenda a contemplação e o entretenimento pode ser considerada política, ou ainda, se uma arte que se encontra como artefato ou bem de mercado teria em si um caráter político. Em alguns dos casos de análise veremos que há uma clara apropriação do mercado das obras de arte em análise, o que impõe a pergunta: poderiam ser consideradas políticas? É importante, ainda, delinear em que medida a arte é política quando não compartilhada ou quando a partilha do sensível que ocorre entre um grupo homogêneo. Seria política uma arte da elite para a elite? Ademais, o autor destaca que o caráter comum da arte é a partilha da experiência sensível. A partir disso, apresentarei uma inflexão na seguinte questão: em que medida a arte “pública” (e isso será discutido à frente no texto) não pode ser considerada uma arte “comum”?

Já para Bishop (2011), a elaboração acerca da arte política extrapola as noções apresentadas por Rancière. De certa forma, o que a autora apresenta como o ato de “fazer arte politicamente” aproxima-se mais do que muitos autores contemporâneos apontam como “arte política”. Para ela, as duas concepções são distintas, ao passo que a primeira delas seria a execução de uma obra que provocaria o exercício do pensar. Portanto, agora a elaboração encontra-se mais robusta e abarca a necessidade de um caráter democrático do público/dos espectadores da arte para que ela seja considerada uma arte feita politicamente. Para a autora, um conceito fundamental para a compreensão dessa arte feita politicamente, portanto, é a presença do antagonismo, do cultivo do dissenso, para o estabelecimento da partilha polêmica do sensível. A partir da leitura das elaborações da autora, a questão que se coloca para as obras quando analisadas é: quais são as reações que elas implicam em seu público? O trabalho que aqui proponho não necessariamente consegue responder se os artistas fazem suas artes politicamente. Contudo, é possível traçar genealogias dos sujeitos dessas obras de forma a buscar compreender o papel político pretendido com seus trabalhos.

Por sua vez, Marchart (2019) dedica-se a distinguir a arte ativista das demais definições já dispostas. Para o autor, o cerne da definição da arte ativista passa pelo seu caráter de organização, agitação e propaganda. Marchart dispõe, ainda, que a propaganda não necessariamente carrega uma carga negativa das representações, mas que ela pode simplificar assuntos políticos em representações. Segundo o autor,

toda arte é política, por conta da interferência que pode ser gerada na ordem simbólica. Contudo, nem toda forma de arte pode ser considerada crítica e tampouco ativista. Essas últimas necessitam ser marcadas pelo antagonismo (o que, analogicamente, em Bishop (2011), é proposto como polêmica e, em Rancière, como dissenso). Por fim, mais especificamente a arte ativista ainda engloba as capacidades de ruptura, expansão e instituição que, a partir de sua interferência no simbólico, conseguem conectar a arte com a política. A análise que será feita neste trabalho buscará compreender a qual caráter da arte (política, crítica ou ativista) as obras analisadas mais se assemelham e a relação, se houver, dessa aproximação com a categoria ao fato de ser uma arte pública.

Ao pensar a arte pública e seu acesso, deve ser levado em conta que, geralmente, espaços privados são pouco convidativos. A presença de uma segurança e uma vigilância ostensivas coíbem a visita de espaços para dentro dos muros. As obras em museus estabelecem menos diálogo com o território e não agitam a paisagem urbana, ao passo que a arte pública é capaz de mobilizar tais ações. A arte pública promove micropolíticas por meio do discurso presente em suas representações – repletos de subjetividades e utopias que contestam a realidade presente. A arte é capaz de gerar regimes de dissenso e esse, por sua vez, age na política. Além da capacidade política da arte, a arte pública relaciona-se ao tempo e ao espaço nos quais se insere, compondo o cotidiano de cidades que permitem sua contemplação. Em espaços onde o automóvel protagoniza a ocupação, espaços pouco caminháveis, convidativos ou "estacionáveis" por pedestres, a arte urbana pode ser meramente uma obra nas paredes dos edifícios: é necessário que seja possível contemplar as representações para que elas atinjam suas capacidades de agência.

A relação entre a arte pública e o espaço público, portanto, é íntima e importante para a compreensão do espaço público enquanto uma categoria sociológica e um espaço de poder. Isso porque a arte seria uma prática espacial, neste contexto, capaz de atribuir diferentes sentidos e constituir lugares. Já enquanto espaço de poder, tanto o espaço público quanto a arte pública, é possível notar a presença de desigualdades, assimetrias de poder e embates políticos em torno destes.

A arte é capaz de mediar a relação dos sujeitos (os moradores e visitantes) com o espaço a partir das pontes pela memória e também pelo valor de uso que a ela pode ser atribuído. Tal valor é capaz de promover melhorias, a partir da arte, não

apenas no sentido do pertencimento e de tornar os sujeitos moradores, ao invés de simples habitantes, mas também pelas possibilidades de inserção dos mesmos no mercado e na economia baseados nessa arte, que ocorre por conta da despolitização da própria arte.

As análises deste trabalho devem buscar compreender, essencialmente, as relações dos sujeitos por meio da arte (“como a arte faz/consolida o lugar?” é uma pergunta para uma partida nesta pesquisa), portanto, a metodologia a ser pensada para as perguntas elaboradas não se referem à análise das imagens e, tampouco, a explicações gerais e modelagens sobre o espaço, mas sim, pela busca das narrativas que permitem interpretar as vivências que se estabelecem nos espaços analisados.

De acordo com Amaral (1987), toda arte é social. Por outro lado, a arte política consistiria em uma arte interessada e, mais ainda, uma arte de combate. Sendo assim, a arte latina a ser analisada se enquadraria como tal, pois seria uma arte, segundo a autora, pautada na busca pela identidade, na busca pela tradução das complexidades do continente, que se faz como um meio de educação de um povo. Ademais, deve ser considerado que a arte política, ainda, deve ser aquela que, por ser produzida dentro de uma sociedade dada, bem como ser uma apologia ou crítica a ela.

Para além das discussões acerca das categorizações da arte, é importante apresentar a discussão mais específica sobre a arte no espaço público. Bortolozzo e Barbosa (2019) destacam que há espaços na urbe que permitem interações e possibilitam relações entre as pessoas e delas com o entorno e é sob essa perspectiva que os casos de Medellín e São Paulo serão analisados no trabalho que se segue. A arte de rua, segundo as autoras, por sua contemplação, atrai os sujeitos para a apropriação do espaço público, o que promove uma vida cidadina mais humana, por meio processo de triangulação (processo pelo qual estímulos externos promovem interações entre estranhos). As autoras ressaltam, ainda, que tal processo é qualificador da vida urbana, atribuindo um papel da arte na promoção da apropriação do espaço público e na qualidade de vida urbana.

Bortolozzo e Rosaneli (2019) complementam, ainda, que os espaços públicos são palco de constantes disputas de poder e que o fazer artístico autônomo na urbe resultaria em espaços mais democráticos. Isso se daria de tal modo que os encontros na urbe, proporcionados, também, pela arte, retomariam a essência democrática dos espaços públicos. Segundo as autoras, os espaços de representação consistem na

interação entre o espaço percebido (pelas massas) e o espaço concebido (pelas elites). Tal inflexão faz-se possível a partir da arte.

2.7 DA REPRESENTAÇÃO, A ARTE E O DISSENSO NAS CIDADES

Ao longo do capítulo foi possível evidenciar que as representações têm um grande poder de abarcar contradições e dualidades. Além disso, são produto da mente humana e da divisão do trabalho. Estes são aspectos fundamentais para esta pesquisa e foram desdobrados nos capítulos a seguir. A partir das discussões deste capítulo sobre representações e identidade, identifico a necessidade de compreender a fundo, na geografia, o poder e o papel das mesmas. Isso porque são dois fatores que produzem e são produzidos pelo espaço. Tendo em vista, portanto, que as identidades se constituem em espaços e tempos específicos, a partir da configuração de uma sociedade geográfica e temporalmente localizada, surge um esforço para compreender as relações das identidades com o espaço e as resistências. Mais especificamente, um esforço para compreender as relações da identidade com a política (ou a polícia, como visto em Rancière).

No caso deste trabalho específico, a identidade e os processos de identificação apresentam-se, entre outras formas, a partir de representações nos espaços públicos, portanto, a noção de uma geografia das representações deve ser debatida antes de nos voltarmos aos casos específicos da análise. Isso porque a identidade é, para mim, um discurso, a partir de um conjunto de símbolos, ideias e arquétipos, que são, por sua vez, representados nas obras. Sendo assim, faz-se essencial compreender quais são esses símbolos, ideias e arquétipos e qual o empreendimento proposto por eles, por quem se propõe e se essa identidade rompe com ou mantém as estruturas existentes. A expectativa é de que as entrevistas possam ajudar a responder tais questões.

Serpa (2007) aponta que a geografia das representações deve buscar a compreensão das mediações entre o percebido e o vivido, tendo por objeto de estudo o monopólio dos espaços de representação, que promovem uma visão de mundo impostas e capazes de gerar identidade e representação social. Sendo assim, buscar compreender as representações no espaço público urbano funda-se no exercício de entender as mediações por elas promovidas. Em essência, é crucial, então,

compreender o que é preenchido entre a presença e a ausência das obras e como isso repercute entre os agentes que são atravessados por elas.

Castellanos (2017) reitera que há uma relação intrínseca entre o muralismo e a arte política. Segundo o autor, o mural é como uma rota de ação direta sobre o espaço urbano, que sofre uma ressignificação construída a partir de e com o povo. O autor destaca que o movimento promove a ocupação do espaço público urbano com uma arte política, dotada de conotações políticas e sociais em territórios específicos. A partir do mural, se legitimado pelo exercício do poder do Estado (gerador de elementos simbólicos sociais necessários para o exercício do poder), seria capaz de criar um imaginário coletivo, fundador das identidades nacionais.

A arte pública, portanto, teria seu papel definido como gerador de identidades visuais a partir do espaço público e conversor do espaço público urbano em um território de confluência de manipulações e resistências. Logo, o espaço torna-se meio de estratégias, um “campo de batalha onde as armas são o discurso” (CASTELLANOS, 2017, p. 146). Segundo o autor, o espaço público pertence a quem o habita e por ele circula, sendo assim, um espaço coletivo – por tal motivo, as paredes deveriam representar e refletir as culturas coletivas de forma a respeitar as memórias das comunidades em que se inserem e resistir ao colonialismo ocorrente.

Castellanos (2017) fala do muralismo como um movimento perigoso. Perigoso porque as obras originárias do movimento geram discussões públicas, apresentam identidades individuais ou coletivas, narram os contextos das sociedades, geram diálogos com as massas em paredes onde todos possam vê-los. Isso faz com que a arte em questão adquira um caráter subversivo em relação à arte imposta. Camargo (2015) destaca que para compreender as dinâmicas das expressões artísticas, faz-se necessário localizar a produção das obras nas sociedades (que estão inscritas em determinado espaço e em determinado tempo) às quais se subvertem, pois, a produção cultural de uma sociedade se liga às forças produtivas da mesma e a forma com a qual a vida material se organiza nela.

Os murais diferem de outras formas de arte pictórica por estarem extremamente relacionados ao espaço e à arquitetura. A “tela” do mural também não é convencional, pois o artista faz do concreto a base para a execução da obra, usualmente em muros, dos espaços públicos, nas metrópoles. Contudo, há uma problemática que atravessa os muros antes ainda de pensá-los como “tela” para os murais.

Ao pensar sobre as obras de *graffiti* e mural, percebemos que são representações produzidas, frequentemente, por agentes marginalizados no espaço urbano. Esse aspecto de sua produção é fundamental para compreender e questionar seu papel na reprodução do espaço e das práticas sociais que as atravessam. No contexto destas obras de arte urbana, portanto, entendo-as como arte de oposição. No capítulo subsequente, trato especificamente do tipo de representações e manifestações que estudei nos casos de análise.

3 ARTE DE RUA E ESPAÇO PÚBLICO: CONVERGÊNCIAS

3.1 INTRODUÇÃO

Finalmente, no último capítulo desta revisão conceitual e bibliográfica, explorei as noções de *graffiti*, picho e mural. Pensar o espaço público e as representações que nele se dão sempre me remete a estas expressões artísticas que se dão nas metrópoles e cobrem alguns pedaços do cinza que nos rodeiam diariamente. Sendo assim, este capítulo busca reunir reflexões que situam quais são as representações, ou melhor, as formas de arte, que se colocam no espaço público urbano e com as quais trabalho nesta pesquisa. Ao longo deste capítulo, apresento discussões relacionadas à genealogia destas representações, da marginalidade que as atravessa, como podem ser compreendidas como fenômenos socioespaciais e por que estudá-las na geografia.

É de extrema importância revisitar as discussões que atravessam tais manifestações para situar as análises realizadas nos capítulos subsequentes. Nota-se que as discussões que são apresentadas neste capítulo relacionam-se mais ao espaço público do que de fato às noções de representações, ainda que haja um importante debate sobre o status dessas manifestações em relação à arte. Isso porque são representações que nascem nas “brechas” do urbano e relacionam-se intimamente à rua: sem a rua estes movimentos não teriam o impacto e a potência que agregam no espaço público. Em segundo lugar é importante ressaltar, ainda, que tais obras são fundamentalmente compreendidas como um fenômeno social: elas constituem uma espécie de resposta à marginalidade que é imposta aos criadores de tais obras.

De tal forma, por relacionarem-se profundamente com a rua e, mais do que isso, valerem-se do espaço para a sua existência, faz-se fundamental o estudo das mesmas na geografia. Estas representações compõem a paisagem urbana e são capazes de gerar, tal como apresentei nos capítulos subsequentes, um distúrbio profundo na ordem do sensível entre os cidadãos. Todos podem ser tocados e atravessados pelas mensagens incômodas, ou não, que estas obras carregam.

Assim, ao longo das próximas páginas, situo a arte de rua e a arte urbana num panorama, subsidiado essencialmente pelos estudos apresentados por Deborah Pennachin (2011) em sua tese de doutoramento apresentada à Escola de Belas Artes

da Universidade Federal de Minas Gerais. Em seguida, discuto a relação das representações, da arte e da cultura com o espaço público e a marginalidade, situando quais os contextos urbanos nos quais essas manifestações nascem e quais as temáticas recorrentes, e diferencio a arte pública da arte de cavalete – além de explicitar porque as manifestações estudadas são um tipo especial de arte pública.

Num segundo momento, discuto de que forma a sociedade contemporânea, o Estado e o mercado relacionam-se com tais representações, por meio de leis, editais de fomento, cooptação da arte pelo mercado, por museus e festivais, além de discutir os processos de aceitação das manifestações pelas classes médias e a marginalidade por elas imposta. Essa discussão também é atravessada pelas noções de transgressão, legalidade e ilegalidade, apoiada em Vera Telles (2009) e Christian Dunker (2018). Finalmente, relaciono arte de rua, resistência, marginalidade e dissenso ao espaço público e sua (re)produção na cidade contemporânea. Há, ainda, um esforço de delinear o relacionamento entre as discussões apresentadas nestes três primeiros capítulos aos três próximos e de que forma tudo que discuti até então colabora para a formulação das questões de pesquisa desta dissertação.

Ao trazer a discussão para um âmbito mais pessoal, a arte urbana para mim, é a forma com a qual eu leio o espaço no qual estou, a partir de manifestações de outros em meu cotidiano. Isso porque vivo numa cidade como Belo Horizonte, repleta de arte de rua, na rua, por boa parte de seus espaços públicos, ainda que haja uma importante diferenciação de estilo entre as manifestações de cada lugar da cidade – há diferentes manifestações quando lançamos o olhar para a periferia e quando olhamos para os centros. Para mim, tais manifestações abrem novas formas de ver o mundo e discutir a sociedade – viver a cidade e percebê-la são práticas intimamente ligadas para mim. Além disso, configuram formas de apropriação do espaço urbano e de uma vivência cultural a partir da fruição na cidade, sem demandar um acesso a museus e galerias para obter acesso à arte e cultura. Sair de casa, num domingo pela manhã, para mim, que venho estabelecendo de forma mais fluida a pesquisa e o fazer geográfico, e andar por Belo Horizonte, ou por qualquer centro urbano, é fazer geografia ao analisar as representações e as obras presentes no espaço. Os muros, quer os apropriados pela arte, quer os que apenas demarcam propriedades, testemunham a reprodução social da vida e dos espaços.

A escolha da arte pública urbana para esse projeto se dá a partir da noção de urbano. Uma arte fora das ruas ou uma arte fora do contexto urbano seria desprovida

do encontro, enquanto confluência de atores distintos e diversos, portanto, possivelmente esvaziadas em agência e em política.

Antes de buscar compreender as dinâmicas das expressões artísticas, é fundamental localizar a produção destas obras nas sociedades. Isso porque todas estão inscritas em determinados espaços e determinados tempos, ou seja, em determinadas condições sociais, políticas, econômicas e geográficas. Nesse sentido, é fundamental entender que as expressões subvertem as inscrições às quais são submetidas, uma vez que a produção cultural de uma sociedade se relaciona às forças produtivas da mesma e com a forma com a qual a vida material se organiza nela (CAMARGO, 2015). Ou seja, ainda que haja um panorama da arte de rua neste capítulo, cada caso, ou mais específico ainda, cada obra na cidade é um somatório de todas as variáveis que se colocam para ela em termos políticos, econômicos, sociais, culturais, geográficos e históricos: é impossível replicar uma obra, em especial aquelas às quais os artistas usam do espaço como superfície.

Também é importante, como premissa para as colocações que se dão nas próximas páginas, destacar uma relevante diferenciação trazida pela arte de mural, o rompimento com a arte de cavalete, pois a exibição da mesma, de forma relativamente permanente em espaços públicos, permite uma leitura pública dos temas contidos nas obras. Faz-se, portanto, uma arte de consumo mais amplo que atinge até mesmo grupos menos politizados e fora da elite intelectual, mais uma vez, reforçando a capacidade da criação de um imaginário coletivo, pois as ruas e seus muros pertencem à coletividade.

No primeiro momento desta pesquisa, a ambição era trabalhar com expressões artísticas que se relacionavam diretamente ou pertenciam ao que se entende por muralismo, iniciado no México por Diego Rivera e David Siqueiros. Agora, para além dos murais e do muralismo, considero as expressões artísticas que se dão nos muros dos espaços públicos na totalidade. A escolha pelas outras obras, de outros movimentos, não me atendo exclusivamente ao muralismo, se deu porque a questão dos movimentos artísticos não é fundamental para esta pesquisa – o que realmente importa é olhar para as obras que se valem da rua e dos espaços públicos, para a sua produção e permanência nas cidades.

De acordo com Capelato (2005), não apenas no muralismo, mas nas obras do modernismo da América Latina na totalidade, podem ser observados aspectos que retratam as identidades nacionais ou regionais. As imagens representadas em tais

obras representam personagens, a natureza, objetos, acontecimentos, as sociedades, as políticas e as culturas do continente, executadas por artistas que revelavam suas preocupações com os problemas e principais questões da sociedade.

Os murais, de certa forma, ressignificam os muros das cidades, que anteriormente representavam apenas o cercamento na metrópole. Diferentemente das obras de cavalete, expostas em museus, por estarem em espaço público, serem expostos no local de sua produção e serem produzidos e apreciados em comunidade, os murais em espaços públicos podem promover, por conta da mobilização da memória, um ativismo político, ao gerarem agitação, dissenso e propaganda entre aqueles que por eles são tocados.

3.2 ARTE DE RUA E ARTE NA RUA: UM PANORAMA

Desde o muralismo mexicano, sendo este um dos impulsos para o presente projeto de pesquisa, é notável que as obras de arte que se colocam nas ruas, valendo-se delas, têm algumas características em comum, destacadas por Vasconcellos (2007). A começar pelo fato de que rompem com a arte de cavalete, ou seja, rompem com o paradigma da arte exibida em museus e galerias. Nesse sentido, são obras acessadas por um público mais amplo, em primeiro lugar pelo fato de que museus e galerias são espaços que segregam e são acessados por grupos econômicos muito específicos, mas, mais do que isso: quando andamos pelas ruas das cidades, pela fruição, acessamos as obras de murais, *graffiti* e *pixo*.

Essa fruição não é opcional, como acontece com a ida a museus. As obras das ruas são vistas por todos que transitam e permanecem nestes espaços, acessando grupos maiores e mais diversificados de pessoas e ideologias. É essa diversificação de acessos, que só é permitida pelos espaços públicos, gera a possibilidade de instabilidade na ordem do sensível. Isto porque ideologias distintas são confrontadas a partir do momento em que as obras são percebidas por diferentes agentes. As obras, portanto, que estão em espaços públicos, tem seu consumo, aliado à sua potência político-pedagógica, ampliado.

Em segundo lugar, as obras em espaço público colaboram para a construção de um imaginário coletivo, agregado a partir das subjetividades presentes nas representações. As narrativas presentes nas obras de arte de rua são capazes de gerar, em diferentes grupos, diferentes entendimentos sobre a realidade política,

social, econômica e cultural de um lugar. Isso porque quando são percebidas, por comporem a paisagem, têm diversos significados a elas atribuídos a partir de seus elementos. Esses significados passam a compor os diferentes imaginários coletivos sobre as temáticas que as obras atravessam. Contudo, vale destacar que as manifestações podem gerar diferentes opiniões e significados a partir dos espectadores. Todos que são atravessados pela arte, que a percebem, atribuem significados ao que veem, mas tais significados são distintos devido às identidades, ideologias e crenças que cada um carrega em si.

Os muros, nos quais a execução das obras se dá, pertencem, geralmente, a alguém ou ao Estado. Contudo, se colocam no espaço público, pois são amplamente vistos. De tal forma, as manifestações artísticas que se valem deles e da própria rua não podem ser consideradas pertencentes a alguém, no sentido da posse e da propriedade, pois são algo comum a todos, ou quase todos. De tal forma, é evidenciada outra diferenciação da arte de rua para a arte de cavalete. A arte de rua tem seu acesso e consumo como mandatório para os cidadãos, elas são extremamente visíveis e enquanto sobrevivem na paisagem urbana, têm acesso amplo a todos que vivem nas cidades. Aos moradores das cidades, o que resta, é ignorar ou agir a partir das obras.

Outra diferenciação importante da arte de rua estudada é que ela não é apenas exposta na rua: ela é efetivada ali. Dessa forma, o processo produtivo dos artistas também é fortemente relacionado à dinâmica das cidades. Não apenas a concepção e a percepção, mas também o suporte e a produção da arte de rua são íntimos à rua e ao espaço público. Assim, agregam todos os conflitos e cooperações que atravessam estes espaços e se constituem como uma forma de ocupar os espaços públicos: 1) com o corpo, durante a produção; 2) com a obra, nos muros e 3) com as ideologias e narrativas, mediante a percepção dos espectadores.

Dessa forma, o espaço público urbano é convertido em um território estratégico, de manipulações e resistências. Isso porque imprimir mensagens, na forma de representações ideológicas, de propaganda ou publicidades, no espaço público garante um consumo e acesso quase universal se considerarmos como amostra os transeuntes de determinada fração da cidade. Estas obras, então, são perigosas, pois geram discussão, apresentam identidades, narram o contexto da sociedade, dialogam com as massas, subvertem (ou buscam subverter a ordem) e são produzidas em espaços de amplas exposição e fruição (CASTELLANOS, 2017).

Por conta deste perigo e do alto interesse no controle da paisagem e dos espaços públicos, que já foi explicitado nos capítulos anteriores, um campo de tensões se estabelece ao redor da arte de rua nas cidades contemporâneas.

Há autores que dizem que o *graffiti* nasceu na pré-história, desde a arte rupestre. Esse, a meu ver, é um exagero. O *graffiti*, o pixo e os murais são essencialmente urbanos por seus propósitos e ambições relacionados à revolução e à contestação da estrutura. Mais do que urbanos, são frutos da sociedade capitalista e da segregação espacial, gerada por esta sociedade, nas cidades. Estas expressões são um fenômeno essencialmente urbano, uma forma de protesto político e expressam, em essência, territorialidade (PENNACHIN, 2011).

Em contextos históricos anteriores, como o Maio de 68 (Figura 2) ou até mesmo os eventos que atravessaram o Muro de Berlim (Figura 3), estas expressões já eram observáveis e sempre relacionadas às questões políticas, ou identitárias, como é o caso de diferentes gangues ao redor do mundo. Hoje, a arte de rua é atração turística em diferentes cidades e países, incluindo os três casos de análise, de modo que a contemplação de murais compõe roteiros de visitas em grandes metrópoles. Seja como for a percepção, o espectador atravessado por estas obras tem reações de admiração ou indignação todas as vezes que não as ignora. Já as obras, no que lhe concernem, quando estão nas ruas, questionam o espaço pela sua natureza transgressora, garantindo reconhecimento a grupos marginalizados. Tal reconhecimento se dá a partir das narrativas e pela projeção dos artistas, que levam suas ideologias e conseguem denunciar as contradições da sociedade em circuitos para além das periferias das cidades.

Figura 2 – “Seja realista, demande o impossível”, pixação durante o Maio de 68



Fonte: Gimenez ([2014]).

Figura 3 – Pixo e graffiti no Muro de Berlim



Fonte: Suau (1989).

Sendo assim, finalmente, destaco:

- a) a arte de rua é um fenômeno fundamentalmente urbano;
- b) a arte de rua contesta a lógica imposta na produção do espaço na cidade neoliberal;
- c) a arte de rua tem acesso amplo, quase universalizado, entre os cidadãos transeuntes dos espaços nos quais ela está presente;

- d) a arte de rua é capaz de provocar dissenso ou manter consenso entre os espectadores;
- e) os espectadores da arte de rua são muito mais numerosos do que os espectadores da arte de galeria;
- f) pelo amplo acesso, a capacidade de provocar dissenso e contestar a ordem imposta, a arte de rua é política;
- g) e, por estarem em muros no espaço público, surge um campo de tensão ao redor deste fenômeno urbano, no qual os agentes articulam-se por meio de conflitos e cooperações que agem na (re)produção do espaço urbano.

3.3 MARGINALIDADE E ARTE DE RUA

A cultura é uma produção histórica e, assim, as análises dos sistemas culturais dependem das condições sócio-históricas em que se inserem. As culturas nascem de relações sociais que, no que lhe concerne, são desiguais. Elas revelam, portanto, conflitos e desenvolvem tensões. Em um determinado espaço social há uma hierarquia cultural, gerando dominações e resistências (CUCHE; MALHER, 1999). Considerando este aspecto, é notável que haja uma cultura marginal, produzida por grupos sociais subalternos e essencialmente fabricada no cotidiano. As manifestações estudadas neste trabalho compõem o grupo de culturas entendidas como culturas marginais.

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

O *graffiti* é um elemento da cultura *hip hop*, que tem relação com o *pop art* e não tem ligação direta com o muralismo, ainda que seja possível encontrar algumas semelhanças entre os movimentos. Esta cultura, o *hip hop*, agrega uma série de manifestações historicamente marginalizadas, como o *rap* e o *graffiti*. Estas manifestações têm origem nas expressões das favelas e periferias como forma de

contestar e desequilibrar o consenso e a ordem imposta. As manifestações culturais configuram formas de apropriação e ocupação do espaço urbano, as quais promovem uma espécie de propaganda subcultural e, recentemente, vêm sendo incorporadas ao circuito oficial da arte e sendo cooptados pelo mercado (PENNACHIN, 2011). Essa cooptação da arte de rua pelo mercado e pelo circuito oficial da arte é uma violência contra os artistas e contra as temáticas presentes nas obras, que confrontam tais circuitos, mas, simultaneamente, promovem projeções a agentes historicamente subalternizados. O pixo originou-se de uma cultura convergente entre o *hip hop* e o *punk*, carregando influências dos dois (PIXO, 2009). No capítulo referente à cidade de São Paulo, dediquei-me a uma diferenciação mais específica entre o pixo e o *graffiti*, mas compreendo serem dois movimentos que andam lado a lado, além de haver artistas que compõem os dois movimentos. Independente de qual seja o movimento, ambos se valem da paisagem urbana para apresentar narrativas e denunciar as mazelas sociais.

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

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

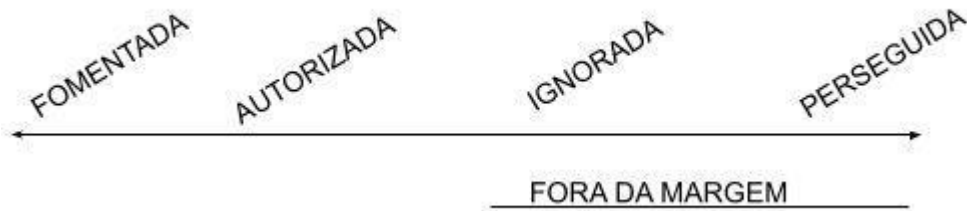
“Pixo” é um termo essencialmente brasileiro. Ou seja, diz respeito a uma diferenciação da cultura da arte de rua feita especialmente no Brasil. No cenário nacional, da arte urbana, a diferenciação entre o *graffiti* e o pixo reside nos termos da legalidade. O pixo, esta manifestação da cultura urbana brasileira, mais marginalizado

que o *graffiti* e os murais, é marcado, em termos estéticos, pela monocromia e letras. A pichação é **sempre** ilegal e, quando o *graffiti* passa a ser aceito no circuito oficial da arte, a marginalização do pixo é aprofundada. Ainda que ambos já tenham estado presentes no código penal brasileiro, no artigo 163, hoje, apenas o pixo compõe tal legislação (PENNACHIN, 2011). A distinção entre ambos, contudo, em termos de produção e estética é muito subjetiva. Essa subjetividade na diferenciação confere a todos aqueles que são atravessados pelas expressões artísticas a possibilidade de atribuir o status de crime e transgressão ao que veem nas cidades, ao chamar de “pixo” ou *graffiti*. Nos casos brasileiros, fica evidente que a legislação e o juízo dos cidadãos operam a favor da exclusão: os artistas historicamente marginalizados são criminalizados com o pretexto de classificar as obras como “pixo” enquanto os artistas mais privilegiados são entendidos como “grafiteiros” e acabam por compor grandes exposições no circuito oficial da arte.

O status da arte de rua, ainda, difere entre um institucional e um não institucional (CIDADE CINZA, 2013). Nesse sentido, os institucionais são aqueles sendo apoiados, fomentados e autorizados pelo Estado enquanto os não institucionais são os não apoiados, fomentados ou autorizados. É importante lembrar que as manifestações de arte de rua nascem como não institucionais em sua essência. Não apenas pelo seu propósito de se opor à ordem numa forma de desobediência civil, mas pela burocracia que atravessa a autorização e o fomento da arte no espaço público: o tempo da lei é muitíssimo lento para tirar as obras e as manifestações do status de ilegalidade e muitíssimo rápido para punir os artistas.

Sendo assim, proponho uma extrapolação na definição da arte de rua sendo institucional ou não institucional: para os olhos do Estado-mercado, a arte de rua sempre está muito próxima da margem, podendo estar “dentro” da margem (as institucionais) e “fora” da margem (as não institucionais). Diferenciar as expressões que, essencialmente ocupam o mesmo papel na metrópole, configura uma forma de violência, que expressa a estrutura exclusiva da reprodução do espaço: a diferenciação serve, sumariamente, para criminalizar **agentes** e não especificamente suas produções. No diagrama abaixo (Figura 4) há uma proposta de categorização da arte de rua em relação ao Estado-mercado e tal discussão será retomada nos capítulos específicos em que tratarei das cidades de São Paulo e Belo Horizonte, que reforçam o argumento.

Figura 4 – Diagrama Arte e margem - da perseguição ao fomento



Fonte: Elaboração da autora (2021).

As manifestações fomentadas também são autorizadas, mas recebem um incentivo financeiro para a sua produção. Essas podem ser financiadas pelo Estado ou pelo mercado, geralmente por meio de editais ou encomendas feitas diretamente a artistas. As manifestações fora da margem podem ser simplesmente ignoradas pelo Estado-mercado, sendo elas aquelas que sobrevivem na superfície urbana por algum tempo sem que agentes atuem para seu apagamento ou perseguição/criminalização dos artistas. Entre outros fatores, o capital acumulado dos agentes que a executam é fundamental para sua colocação, o que faz com que determinada expressão artística seja deslocada entre as classificações apresentadas.

A exemplo de uma manifestação fomentada, há as obras do projeto Gentileza, em Belo Horizonte, que conta com uma seleção, feita por meio de editais, para obras de arte de rua, como a da Figura 5. As obras financiadas nesse processo são escolhidas a partir de uma série de critérios e fatores burocráticos, avaliados por uma comissão específica, que determinam os artistas e coletivos a serem contemplados com um valor em dinheiro para a execução da obra e a autorização da mesma.

Figura 5 – Mural do Gentileza, em Belo Horizonte



Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte (2020).

Há outros editais e processos de solicitação de autorização que não destinam recursos públicos ou privados de terceiros para a execução dos mesmos. Em tais

processos, os artistas conseguem a autorização da permanência de suas obras nos espaços públicos, colocando-as no status de institucionalizadas ou dentro da margem. Para os que não são autorizados, existe a realidade de serem ignorados pelos agentes hegemônicos e, dessa forma, permanecem no espaço urbano ou passam a ser perseguidos, como apresento nos casos de análise. Em todos os casos, a arte de rua é inerentemente colocada em risco e está próxima das margens, entre as “brechas” do legal e do ilegal.

Ainda nesse sentido, vale pensar sobre os artistas que estão “fora da margem” e a relação que estabelecem com a ordem. De acordo com Dunker (2018), em relação à ordem, há agentes que estão fora da ordem, o que aqui discuto como margem, e por serem expulsos da ordem são excluídos e marginalizados. Elaborei as razões dessa exclusão na estrutura na qual a sociedade contemporânea é produzida, uma vez que diversos agentes são excluídos na produção e reprodução do espaço. Contudo, Dunker aponta que há indivíduos que estão contra a ordem. Esses não necessariamente foram expulsos, mas se colocam de forma contrária, agem propositalmente contra a ordem. Muitos artistas usam da arte para questionar e desestabilizar a ordem posta, agindo propositalmente contra ela. Esses grupos permitem a reflexão sobre a possibilidade de entender a ação dos artistas não apenas de uma forma passiva, mas como uma resposta de agentes excluídos e marginalizados.

No interior das periferias há movimentações e produções da ordem da cultura cujas reciprocidades e abrangências reescrevem o que se considera “à margem” (PALLAMIN, 2017). Nesse sentido, é fundamental perceber que as culturas marginalizadas, ou melhor, as subculturas, nos termos de Cosgrove (2012) e Serpa (2007), são responsáveis pela resignificação da subalternidade imposta a agentes marginalizados na metrópole. Tais subculturas, que se expressam em canções, vestimentas, pichações e outros, compõem comportamentos que se apropriam do meio urbano e do espaço público, gerando um agenciamento coletivo dos sentidos sobre a própria margem (BERTELLI, 2017). Isso se dá, majoritariamente, por conta dos conflitos e cooperações que são agenciados a partir das representações, temáticas e discursos originários dessas subculturas urbanas.

Por vezes, o conteúdo das obras pode gerar profundo incômodo nos espectadores por diferentes motivos. Isso acontece em um dos casos de análise e é crucial ter em mente a necessidade da crítica da sociedade e do espaço presente nas

obras e as agências que elas produzem. A arte de periferia, a arte marginal, de rua, é frequentemente deflagrada e marginalizada, ocorrendo num sentido de revolta, por isso, guarda em si um potencial de dissenso frente às ordens postas – a social, a econômica, a política e a cultural. Isso ocorre, sumariamente, devido ao fato de que a relação entre os agentes marginalizados e os outros espaços sociais, que não a periferia, são frequentes na base da elaboração temática da arte de rua e da arte de periferia (FELTRAN, 2017).

Sendo assim, finalmente, é necessário destacar alguns pontos desta seção do capítulo. 1) As manifestações estudadas são um fenômeno essencialmente urbano e marginalizado que 2) refletem e denunciam as contradições sociais ligadas à produção do espaço urbano. 3) Há, pelo menos, quatro possibilidades de relacionamento do Estado-mercado com as obras de arte de rua, sendo elas fundamentais para as análises propostas neste trabalho. E, finalmente, 4) as obras de arte de rua carregam a potencialidade da geração do dissenso entre os espectadores, promovendo um interesse de controle das narrativas por elas veiculadas.

3.4 SOCIEDADE, ESTADO E MERCADO: A RECEPÇÃO DA ARTE DE RUA

A arte de rua compõe um arranjo de práticas artísticas, sociais e espaciais. Elas resultam num trabalho artístico situado exclusivamente no espaço urbano, conectam-se com a rua em sua prática e produção. Nesse sentido, há uma série de elementos a serem analisados que atravessam a questão da arte de rua e que, simultaneamente, também atravessam o direito, a geografia e a arquitetura. É fundamental, também, compreender que estas práticas 1) tomam um espaço na cidade e produzem o espaço da cidade; 2) contestam algo e 3) são inerentemente não permanentes (BENGSTEN; ARVIDSSON, 2015). O fato de tomar um espaço na cidade e produzir o espaço urbano faz com que estas práticas sejam de interesse de diversos agentes e, mediante a marginalização de artistas, é garantido o controle a partir do Estado, da sociedade e do mercado, para o conteúdo (contestador) e permanência (mais ou menos efêmera) das obras na paisagem urbana.

A sociedade é estruturada, por mais que, por vezes, não percebamos, pela lei e pela jurisprudência (BENGSTEN; ARVIDSSON, 2015). As práticas que contestam a lei, portanto, contestam a conformação da sociedade e do espaço – as práticas de arte de rua não contestam apenas as legislações que a atravessam (como é o caso

da Lei Cidade Limpa ou a Lei de Crimes Ambientais), mas, por meio de suas temáticas, contestam o direito à propriedade, a jurisprudência e toda a ordem imposta. A presença da arte de rua na rua evidencia a presença do poder, portanto, no cotidiano do tecido social, que, frequentemente, é mantido nas partes mais profundas do nosso consciente. A arte de rua denuncia tudo que se vê na paisagem, no espaço, mas que é ignorado por muitos. Ao deparar-se com representações que denunciam a realidade, é promovida uma instabilidade na ordem do sensível: o dissenso. Dessa forma, a “paralaxe” sobre a realidade é impulsionada, para que os agentes lancem outro olhar sobre a realidade social. O espaço público é sempre aberto à interpretação individual e, sendo assim, uma mesma obra pode gerar ofensa, distúrbio ou aceitação de forma diferente em cada um dos cidadãos.

A cidade, muitas vezes, é entendida como uma entidade diferente de seus moradores, da sociedade civil, do Estado e dos governantes e dos agentes do mercado. Esta entidade seria, então, compreendida apenas como um resultado de forças econômicas, das elites e agentes com mais “poder”, bem como outros fatores de ordem macro (MAGNANI, 2002). Contudo, é possível observarmos as cidades de perto e de dentro, a partir de outros agentes, que atuam na micropolítica e na produção do espaço numa escala muito maior, mais próxima do cotidiano real da cidade, por meio de atores da base. Ao longo das idas a campo (nos casos de Belo Horizonte e Medellín) e das entrevistas, no caso de São Paulo, irei me colocar parcialmente como objeto, vendo a cidade “de perto e de dentro”, como propõe Magnani (2002). Além dessa observação, Magnani promove a inflexão na noção de circuito, que diz respeito a um conjunto de relações que se estruturam ao redor de uma ação/fato social. Desse modo, proponho a ideia de compreender alguns circuitos nessa pesquisa: da arte urbana, do mercado e do governo – justapostos no espaço e tecedores da tensão ao redor da apropriação do espaço urbano.

A compreensão da ação do mercado e de alguns agentes, ainda, não se deu a partir das metodologias de pesquisa como a observação participante. No caso do Estado e dos governantes, a análise foi feita a partir da legislação e daqueles que se colocaram à disposição para a construção da mensagem pretendida. No contexto da pandemia da COVID-19, no qual produzi esta dissertação, a impossibilidade de sair de casa dificultou alguns processos de coleta de dados qualitativos de forma convencional, contudo, esta dissertação se propõe a olhar para estes diferentes circuitos e a forma com a qual se relacionam com a arte de rua.

O mercado coopta a arte de rua de diversas formas e em diversos contextos. No caso da cidade de São Paulo, por exemplo, veremos que a arte de rua é utilizada amplamente para compor peças publicitárias na cidade onde é proibida a veiculação de anúncios por conta da Lei Cidade Limpa. Nos casos de Belo Horizonte e Medellín, a cooptação se dá por conta da apropriação da atividade de contemplação da arte para a promoção de atividades de turismo e lazer, associadas ao consumo cultural em outras ordens e linguagens da cultura, como a gastronomia e o artesanato, por exemplo. Em ambos os casos, é fundamental reconhecer a dualidade do processo de cooptação da arte pelo mercado (que, ainda, representa a inserção da arte marginalizada no circuito oficial da arte).

Essa dualidade se expressa em um movimento relativamente positivo para os artistas, que recebem maior visibilidade, financiamento e têm sua prática artística deslocada para uma prática autorizada e institucionalizada. Quando isso acontece, os artistas têm certa ascensão social e são mais bem recebidos, inclusive, pelas classes médias, uma vez que elas são os principais alvos das peças publicitárias. Contudo, transformar as contradições e sofrimento dos grupos marginalizados em mercadoria, lucro e turismo, é uma forma violenta de esvaziar a crítica e a agência buscadas pelos artistas em suas produções.

Há produções artísticas que são destinadas ao mercado e outras que são destinadas à apropriação simbólica a partir dos espectadores. É fundamental perceber que as obras que acabam por ser cooptadas pelo mercado não são capazes de gerar dissenso como aquelas que não se vinculam a tal. Isso porque a transmissão de sentidos entre as primeiras opera para a manutenção do consenso, por meio de uma mensagem pouco subjetiva, enquanto as mais independentes do mercado transmitem narrativas que podem ser interpretadas de modo mais subjetivo, político e gerador de dissenso.

O Estado, no que lhe concerne, também tem uma relação marcada de forma explícita com a arte de rua e a sua condição marginalizada. Isso ocorre tanto no sentido da criminalização das práticas, por meio da legislação, quanto no sentido do fomento e autorização das obras, por intermédio de editais de fomento e leis de incentivo, por exemplo. A criminalização do ócio e do lazer dos mais pobres é uma prática recorrente na sociedade contemporânea (PEREIRA, 2017). Nesse sentido, é essencial explicitar que a função do sistema penal é, fundamentalmente, de gerir diferenciais, ou seja, de administrar as ilegalidades e, mais do que isso, a gestão dos

ilegalismos relaciona-se à tolerância para cada extrato social, justificado pelo aparato jurídico que se estabelece (PAZZINI, 2017).

Ainda no contexto da criminalidade, é importante delinear que o crime é o esteio de uma comunidade centralmente afeita a valores, capaz de realizar uma denúncia aos estigmas de uma comunidade essencialmente moral. De tal forma, pode-se inferir que as legislações e o sistema punitivo que atravessam a arte de rua reforçam as marginalidades que estruturam a sociedade contemporânea. Nos capítulos subsequentes há um aprofundamento neste argumento, tanto no sentido de analisar a seleção de editais e os grupos contemplados pelos financiamentos, quanto por verificar quais são os grupos criminalizados por suas práticas artísticas.

Em relação aos espectadores da sociedade, os cidadãos, há algumas perspectivas a serem consideradas quando analisamos a recepção da arte de rua. O *rap*, por exemplo, combina as temáticas da vivência do cotidiano das periferias e a expressividade musical, que o caracteriza como fenômeno do entretenimento (TAKAHASHI, 2017). Nesse sentido, ficam explicitadas duas possibilidades de relação desta manifestação com os espectadores: uma delas é o questionamento da realidade social a partir da denúncia e da utopia que se fazem presentes nas narrativas, mas, ao mesmo tempo, por conta da espetacularização, ligada ao entretenimento, há a possibilidade de um consumo não crítico dessa forma cultural.

O mesmo acontece com outras expressões nascidas nas margens da cidade, tal como a arte de rua em sua totalidade e complexidade. A arte sai de um lugar crítico e torna-se mercadoria de consumo, ainda que seu conteúdo seja relacionado a uma urgência social e este movimento é extremamente violento. Isso porque as temáticas realizam apontamentos críticos, denunciando a situação precária de vida, descrevendo contextos engendrados pela territorialização da miséria (TAKAHASHI, 2017). Quando ocorre a transformação de tais narrativas em um objeto de consumo, seja pelo turismo ou pela simples fruição, ocorre um esvaziamento violento das agências conferidas às obras.

É possível concluir, portanto, que estes diversos atores se relacionam, sempre, de forma minimamente dualista com a arte de rua. Isso porque todos, de alguma forma, têm a possibilidade de serem atravessados pela arte e pelas temáticas que a mesma carrega, agenciando sentidos capazes de promover transformações políticas, mas, em simultâneo, todos os agentes têm a possibilidade de aprofundar a exclusão dos artistas e de grupos subalternizados. De tal forma, fica reforçado o argumento de

que, assim como o espaço por si só, a arte de rua é central num campo de tensões articulado em meio a conflito e cooperação entre os agentes que se interessam pelo controle de sua produção e permanência na paisagem urbana.

3.5 A ARTE DE RUA NOS ESPAÇOS PÚBLICOS E O CONTEXTO JURÍDICO

Considerando, portanto, o poder da arte e das representações, é fundamental ressaltar, novamente, a presença de legislações orientadas para a produção do espaço urbano, as quais atravessam as representações. A Lei Cidade Limpa, que servirá de subsídio para a análise sobre os casos da cidade de São Paulo, e a Lei de Crimes Ambientais receberam uma breve análise, apresentada nas linhas que seguem, a respeito da forma com a qual tratam expressões visuais, representações e obras de arte nos espaços urbanos. De toda forma, faz-se evidenciado o fato de que os espaços que são passíveis de serem suporte para obras de arte e outras formas de representação são de enorme interesse a partir de diversos agentes, uma vez que a comunicação visual tem um forte poder nos âmbitos político e econômico da vida social.

A Lei Cidade Limpa (Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006 do município de São Paulo) tem como premissa resgatar a paisagem urbana. O primeiro questionamento que se coloca frente a esta lei é resgatar de que ou de quem? O que tomava a paisagem urbana antes da promulgação da lei? A lei incide sobre anúncios e arte pública no espaço urbano da cidade e limita a existência dessas formas de representação no espaço, além de impor a necessidade de aprovação dos órgãos competentes para a execução e implementação dos mesmos, ainda que nos limites estabelecidos. Além das representações fixas, a lei também incide sobre projeções em muros e fachadas, coibindo a ação de grupos não aptos a passar pelo processo burocrático de requisição das autorizações necessárias.

No caso específico de arte pública, na cidade de São Paulo, sob a Lei Cidade Limpa, todos os elementos devem passar pela aprovação da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU). Ao pensar na arte pública de *graffiti* e mural como formas de representação efêmeras, dinâmicas e marginais, como apresento no próximo capítulo, uma lei como a Lei Cidade Limpa coíbe tal prática na metrópole. Não necessariamente todos os grupos vão acatar as imposições da lei, mas, de todo modo, sua promulgação marginaliza práticas artísticas que imprimem diversas

representações na metrópole. Ao avaliarmos o poder das representações, é interessante considerar o controle do Estado sobre as mesmas: ele determina o que pode ou não pode ser visto pelos cidadãos, ou seja, o eleitorado e a massa que toma decisões políticas. A vinculação da necessidade de aprovação da CPPU reflete esse argumento, sendo melhor desdobrado no capítulo 5.

A Lei de Crimes Ambientais (Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998) é outra legislação que atravessa as representações e que diz respeito a esta pesquisa, uma vez que aparece no caso de análise de Belo Horizonte. A lei, entre outras disposições, trata das pichações e dos *graffitis*, dos quais me ocupo no capítulo a seguir. Contudo, é interessante pensar de que forma ela trata as duas formas de representação, autoriza uma delas e proíbe a outra, prevendo detenção de 1 a 3 anos para aqueles que picham edificações e monumentos urbanos, sem especificar o consentimento do proprietário. O pixo é uma forma de representação essencialmente marginal, que tem origem nas periferias, ou seja, tem sua genealogia originada num espaço marginalizado das cidades. Proibi-lo no espaço urbano promove um controle de quais espaços vêm os artistas e agentes que podem ou não imprimir representações no espaço urbano, ainda que não haja uma definição clara sobre o que é pixo ou *graffiti*.

3.6 ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO: A CONSTRUÇÃO DE UMA HIPÓTESE

Ao longo deste capítulo foi possível relacionar de forma aprofundada o que apresentei nos capítulos anteriores. A forma com a qual as representações se colocam no espaço público evidenciam as mazelas e a marginalidade existente na reprodução social do espaço na contemporaneidade. A arte de rua é uma subcultura que se porta como um fenômeno essencialmente urbano e é atravessada, tal como o próprio espaço, por relações pautadas em conflitos e cooperação, o que estabelece um campo de tensões ao redor da mesma. Neste campo de tensões, é instaurado um simulacro das relações sociais de poder e produção, no qual determinados agentes resistem à ordem hegemônica e outros a impõem.

Para estudar as subculturas, assim como para estudar o espaço, devemos admitir que o poder é expresso e mantido na (re)produção de ambos, existindo, portanto, culturas dominantes e dominadas (SERPA, 2007). Essa dominação cultural se faz intimamente ligada às relações de dominação expressas nas relações sociais de produção que atuam na reprodução do espaço urbano. Ou seja, os grupos

subalternizados e marginalizados são aqueles que produzem as culturas dominadas. As subculturas, ainda, recebem uma distinção entre si a partir de Serpa (2007), que devem ser consideradas no contexto deste trabalho. Isso porque não estou tratando de uma forma qualquer de subcultura. Para o autor, temos as subculturas residuais, ou seja, aquelas que restam do passado; as emergentes, as que antecipam o futuro; e, finalmente, as excluídas: aquelas que são ativa ou passivamente suprimidas. Nesse sentido, é essencial delimitar que as culturas periféricas são suprimidas, mas muitas delas produzem narrativas na ordem da utopia, antecipando reformas e revoluções políticas a partir da denúncia que realizam.

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

Além disso, é importante destacar que a arte de rua é uma forma de manifestação artística irreproduzível, mesmo que as outras sejam impossíveis de serem completamente reproduzidas (BENJAMIN, 2020). Isso porque cada obra é essencialmente relacionada ao espaço e ao momento de sua produção, com a própria rua e o espaço urbano, que estão em constante mudanças por suas dinamicidades. De tal modo, o valor dessas obras é imensurável, pois são irreproduzíveis e intimamente relacionadas ao ritual de sua produção, ligados ao perigo e à marginalidade do exato momento da produção, com o corpo na rua. Por consequência, sua significação social sofre menos redução, sendo mais passível de críticas e geração do dissenso.

Dessa forma, a partir da revisão teórica e conceitual feita, apresento a hipótese, em resposta à pergunta apresentada, de que a arte da rua, simultaneamente, reforça e denuncia as contradições sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano:

- a) reforça porque os agentes estabelecem relações de conflito que, cada vez mais, marginalizam e criminalizam os artistas que já são estruturalmente marginalizados e subalternizados nas cidades. Isso ocorre até mesmo com artistas que não são estruturalmente marginalizados nas cidades contemporâneas. No caso da cidade de São Paulo, por exemplo, é possível notar a violência que atravessa o apagamento e a perseguição com todos os artistas, sendo mais aprofundada quando eles pertencem a grupos minoritários;
- b) ao mesmo tempo, denuncia as contradições sociais, por meio das temáticas e retratos do cotidiano dos grupos subalternizados em obras de arte de rua na metrópole. Desse modo, a arte de rua carrega um enorme potencial de dissenso;
- c) ao aprofundar as contradições e gerar um ciclo infundável – nesse ciclo, os grupos subalternizados e marginalizados produzem uma arte de oposição no espaço público; a partir dessa produção, agentes da sociedade, do Estado e do mercado agem de forma a perseguir, marginalizar e criminalizar mais ainda esses mesmos grupos; esse processo de marginalização, no que lhe concerne, aprofunda a exclusão e a subalternidade na metrópole, retomando o início do ciclo, gerando a urgência de denunciar as contradições sociais por meio da arte.

Neste ponto do texto, a hipótese apresentada na alínea a, já foi reforçada pelos argumentos previamente apresentados. A pergunta de pesquisa, então, é desdobrada: como isso se dá em diferentes contextos urbanos? Ou seja, de que forma ocorre a denúncia e o reforço das contradições sociais a partir da arte de rua? Além disso, ainda, é importante deixar em aberto a busca pela identificação de outros tipos de agência que a arte de rua desempenha nos casos de análise, como a possível promoção da triangulação e da urbanidade, assim como a superação da supressão da rua, por exemplo.

Ainda que seja atravessada por uma rede de conflitos e cooperações, estabelecendo um campo de tensões, entende-se que a arte urbana cumpre ainda outros papéis nos espaços urbanos. Papéis, estes, de grande importância para o funcionamento econômico e o bem-estar das cidades, relacionados ao turismo, por exemplo. Sendo assim, reforça-se a necessidade da compreensão da arte como agente espacial. A arte poderia promover o lazer e agitar a vida na cidade, pois, além

de cumprir funções sociais e políticas, as ações e reações sobre ela não se restringem somente ao relacionamento com o dissenso na ordem do sensível.

As relações entre o espaço público e as imagens da cidade passam pelo processo de espetacularização urbana contemporânea, compreendido por processos como a estetização, a culturalização e a patrimonialização do espaço, ligados ao marketing e branding das cidades. Nesse sentido, há um esvaziamento da potência da ação na ordem do dissenso e da micropolítica questionadora e explicitadora de tensões do e no espaço público e sua produção.

PARTE II

4 ANÁLISE DE CASO I: ARTE DE RUA E EXCLUSÃO NA COMUNA 13 EM MEDELLÍN, ANTIOQUIA, COLÔMBIA

4.1 INTRODUÇÃO

Quando estava no meu quarto período da graduação em Geografia, em 2018, tive a oportunidade de ir à Medellín, na Colômbia, para apresentar um trabalho de minha iniciação científica no *Congreso Latinoamericano de Transporte Público y Urbano* (CLATPU). Naquela época, minha pretensão era realizar um trabalho de conclusão de curso em que eu pudesse estudar, em profundidade, as transformações ocorridas no território na cidade de Medellín desde o início do século e, a partir disso, me propus a fazer daquela viagem um grande trabalho em campo para estabelecer alguns contatos e vivenciar os resultados de algumas transformações sofridas pelo espaço.

Naquela época eu já estagiava na Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte (SMC-PBH) e não pude deixar de me atentar às práticas da agenda cultural no município de Medellín. Quando visitei a Comuna 13, mais especificamente o bairro de San Javier, fiquei absurdamente fascinada com os murais e a relação das pessoas com aquele lugar. Voltando a Belo Horizonte, no ano seguinte, na SMC-PBH, tive a oportunidade de conhecer Jorge Melguizo, secretário de cultura cidadã e secretário de desenvolvimento social da Prefeitura de Medellín entre 2005 e 2010. Nas trocas com Melguizo, em um dos seminários que realizamos na SMC-PBH, perguntei-lhe por que era tão difícil replicar o “sucesso” de Medellín e sua resposta foi direcionada ao fato de que noutras experiências acabam por deixar de lado alguns aspectos da vida urbana e investir somente em educação ou somente em segurança ou somente em cultura, por exemplo.

As duas ocasiões, a visita a Medellín e o encontro com Melguizo, serviram como combustível para algumas de minhas perguntas de pesquisa que aparecem neste trabalho e outras que ainda não tive fôlego para elaborar. Nesse sentido, a pretensão inicial dessa dissertação, quando comecei a escrever o projeto, ainda em 2019, quando descobri o CURA ao longo de minha monografia, era estudar as relações entre a paisagem e o lugar, exclusivamente na Comuna 13, e os entrelaces destas relações com a arte de rua. Conforme o tempo passou, a pergunta e os rumos da pesquisa tomaram outra forma, mas minhas inquietações a respeito da vida e do

cotidiano em Medellín persistiram, de modo que continuei as investigações sobre a cidade.

A pesquisa aprofundada sobre Medellín foi fundamental para extrapolar a visão inicial tida por mim de que a arte de rua no contexto da Comuna 13 apenas trazia benesses aos cidadãos no âmbito da vida cotidiana e da própria cidadania. Na qual, a arte possui a capacidade de promover urbanidade e estabelecer a condição de lugar a partir da mediação entre as pessoas e o próprio espaço. Contudo, no presente capítulo, pretendi apresentar fatos e discussões que sustentam o argumento de que a arte de rua pode ser uma forma de denunciar as contradições sociais e promover o dissenso ao mesmo tempo em que se esvazia em agência e aprofunda a marginalidade e outros sintomas da exclusão sistemática nas cidades contemporâneas.

São apresentados, ao longo do capítulo, três pontos de vista sobre o tema, sendo o primeiro deles de uma pesquisadora distante do objeto, tendo sua relação mediada por instrumentos teóricos e confrontada pela materialidade; o segundo deles de uma pesquisadora próxima do objeto, tendo sua relação mediada por ele mesmo; e o terceiro deles de uma pesquisadora enquanto objeto, subsidiando o sensível subjetivo agenciado pela arte. A intenção foi de exercitar o deslocamento do local da análise, de modo a praticar outras formas de “olhar” para o objeto de pesquisa/análise. Além disso, foram realizadas 3 entrevistas no ano de 2021. Vale ressaltar que muitos desafios foram encontrados para realizar a pesquisa à distância, incluindo situações nas quais possíveis depoentes cobraram para ceder entrevistas. Os depoentes que colaboraram foram selecionados por morarem ou frequentarem a Comuna 13 e foram indicados para depor a partir do contato com outros depoentes.

Sendo assim, ao longo das próximas páginas, é apresentado 1) um panorama histórico e geográfico sobre a cidade de Medellín e as transformações sofridas desde o início do Século e, em uma escala maior, o mesmo exercício para a Comuna 13 e o bairro San Javier; 2) uma discussão sobre a arte de rua na cidade contemporânea e no contexto do caso de análise; 3) as discussões sobre as entrevistas realizadas; 4) considerações a partir da experiência da visita em 2018 e 5) considerações finais sobre o caso.

Além disso, ao longo da escrita do capítulo, verifiquei a necessidade de apresentar uma crítica sobre o turismo de realidade, suas relações e entrelaces com a arte de rua e a própria produção capitalista do espaço urbano. Nesse sentido, ao

final do capítulo, há uma breve seção, com espaço para um desdobramento em pesquisas futuras, sobre tais “nuances” do turismo em confluência com o pernicioso processo de exclusão no qual a produção das cidades se funda na contemporaneidade.

De tal forma, pretendi apresentar de que modo o ocorrido na Comuna 13 e, especificamente, em San Javier reforçam o argumento apresentado no final do capítulo anterior. Contudo, é importante ressaltar que a arte de rua também cumpre papéis importantes de resgate à memória, promoção da política e até mesmo de geração de trabalho e renda para os moradores. Por meio disso, ainda, é verificado que a arte colabora para o estabelecimento e a compreensão do território como um lugar a partir das relações estabelecidas pela mediação da própria arte. Ademais, vale ressaltar que os casos de análise, não apenas este, como os dois que serão apresentados nos capítulos a seguir, colaboram de diferentes formas para a consolidação dos argumentos sustentados neste trabalho e abrem portas para o aprofundamento desta pesquisa em desdobramentos específicos.

4.2 MEDELLÍN NOS ÚLTIMOS 20 ANOS: UMA GEOGRAFIA HISTÓRICA DO TERRITÓRIO PAISA E DE “LA TRECE”

Medellín é a segunda maior cidade da Colômbia e é a capital do departamento de Antioquia. Situada na região central da Cordilheira dos Andes, Medellín, em 2017, contava com uma população de 2,5 milhões de habitantes. Sua área corresponde à maior aglomeração urbana da Colômbia em termos populacionais e econômicos, sendo responsável por mais de 11% da economia colombiana. Em fevereiro de 2013, a cidade foi considerada “a cidade mais inovadora do mundo” devido aos recentes avanços na política, educação e desenvolvimento social. Nesta seção do capítulo buscarei tratar, entretanto, de uma história anterior da cidade de Medellín e da própria Comuna 13, lócus do presente caso de análise (ROJAS, 2018).

A Comuna 13, “la trece” é uma favela articulada na região Oeste da cidade colombiana de Medellín. A cidade de Medellín conta com 16 comunas, mas a 13 certamente é a mais famosa na Zona 4, chamada de Centro Ocidental. Historicamente, a Zona 4, estabelecida nas íngremes encostas dos Andes, contava com uma população camponesa, que enfrentava um difícil trajeto até o centro da cidade, pelo afastamento, o relevo e a ausência de infraestrutura de transporte.

Durante um longo período da história recente, Medellín foi considerada a cidade mais violenta do mundo e a Comuna 13 uma das regiões mais perigosas da cidade (COLOMBIA'S..., 2013). Contudo, na contemporaneidade, em 2020 e há pelo menos uma década, a realidade de Medellín da Comuna 13 é outra: turistas visitam a Comuna para admirar os muros que contam a história da localidade, marcada por pobreza, isolamento e negligência, num quadro, hoje, de aparente superação.

Medellín é a cidade onde Pablo Escobar nasceu, ergueu seu império no tráfico de drogas e foi assassinado, em 1993. Contudo, Escobar contribuiu para a criação das condições da transformação urbana que ocorreu na cidade no início dos anos 2000, que fez de Medellín uma cidade acessível e segura. A transformação da cidade se deu a partir de interações entre os governantes e chefes do tráfico e experiências de planejamento urbano participativo. Pablo Escobar lançou, em 1982, o programa “Medellín Sem Favelas”, politicamente engajado, que clamava por dignidade para os pobres urbanos do município (CHEPESIUK, 1999).

O traficante chegou a ser eleito e ocupar, temporariamente, uma cadeira na câmara dos deputados da Colômbia, dando voz política às favelas e polarizando os territórios da cidade. Por meio de suas ações, Escobar colaborou para uma diferenciação territorial profundamente marcada em Medellín, que foi fortemente utilizada no planejamento urbano, o qual sucedeu o período conturbado vivido pelo município. Contudo, é importante destacar que a população marginalizada, nesse contexto, foi usada para negociação política de Pablo Escobar, que também se valia destas ações para colocar-se como um populista. De tal forma, a população não era necessariamente beneficiada a partir das políticas de Pablo Escobar (ROJAS, 2018).

Os problemas endêmicos das cidades, denunciados pelo aprofundamento das mazelas do tráfico, foram abordados pelos planejadores dos espaços públicos em Medellín, adotando uma prática de urbanismo social. O urbanismo social é aquele que não foca apenas em territórios já detentores de infraestrutura urbana, como também busca melhoria na qualidade de vida, junto à inclusão territorial. Dessa maneira, os gestores do município incursionaram em um planejamento territorial intersetorial, dando foco e voz a espaços vulnerabilizados e subalternizados do tecido urbano (RIBEIRO, 2020). Entre as intervenções feitas pelo Estado, o mesmo se faz presente nas favelas por meio de políticas de segurança e em equipamentos como Bibliotecas-Parque, escolas, obras de mobilidade e em espaços públicos.

As investidas no planejamento de Medellín não se restringiram a setores como saúde e educação. Um forte investimento em transportes, que propiciou uma integração maior dos territórios da cidade, que incorporava diversos modais, além de investimentos em bibliotecas-parque e centros culturais, integrou um plano que levou Medellín a ser considerada “a cidade mais inovadora do planeta” (BBC NEWS, 2013).

As *escaleras electricas* garantem acessibilidade e uma maior conectividade entre a Comuna e o restante da cidade. No momento em que não precisam mais percorrer um trajeto penoso e trabalhoso para ir e voltar para o enclave que é a favela numa encosta, os sujeitos ganham uma nova possibilidade de viver a cidade para além de seus territórios. Medellín ainda conta com a integração de outros modais de transporte, desde VLT (Veículo Leve sobre Trilhos), bondinhos, as *escaleras*, metrô e bicicleta. E ainda, no metrô, as tarifas variam de acordo com o grupo social dos sujeitos, promovendo uma integração possivelmente maior entre territórios (RIBEIRO, 2020).

A Comuna 13 é especialmente famosa por, além do fato de ter sido considerada uma das áreas mais perigosas da cidade mais perigosa do mundo, receber turistas de todo o mundo para fazer o que é conhecido por *grafittour*. Os muros da comuna, em especial do bairro San Javier, são cobertos por pinturas em mural ou *graffiti*, que aludem à história de reestruturação do bairro e a forma com a qual a Comuna 13 tornou-se referência de reforma urbana. Os heróis das pinturas são os próprios moradores e, eles, inclusive, guiam os turistas e visitantes pelo *grafittour*, tal como uma visita guiada a um museu, contudo, não há galeria entre os muros e sim muros que são telas. O *grafittour* garante, ainda, fonte de renda e trabalho para muitos dos moradores da Comuna, desde o trabalho do guia turístico até a produção artística visual, gastronômica e cultural, que é, em certa medida, consumida pelos turistas.

Ainda assim, o deslocamento forçado, a disputa territorial constante e o conflito armado não deixaram a Comuna 13 por completo. O que ajuda os moradores a sobreviver são suas redes de apoio social, estabelecidas por coletividades de resistência, mentoria e apoio social, mediante o reconhecimento das lutas e dos fatores identitários (CHAPARRO; YEPES; LONDONO, 2020). No contexto da pesquisa de Chaparro, Yepes e Londono (2020), 709 mulheres de San Javier foram entrevistadas sobre suas redes de cooperação e o suporte social encontrado como uma ferramenta para confrontar as situações de vulnerabilidade vividas pelo grupo. A partir das entrevistas, foi verificado que as práticas de turismo e espetacularização da

vida na exclusão faz com que as dores sejam transpostas do ambiente privado da casa ao ambiente público e, mais do que isso, que o entorno social seja fonte de patologias ao promover o acesso a memórias de dor e sofrimento e reforçar a violência sistemática das cidades. Contudo, tais práticas também são uma forma de buscar a superação de tal violência, em uma retroalimentação entre as práticas e o sistema.

Neste sentido é interessante notar que surgem apontamentos de que a arte de rua não configura apenas ganhos para a localidade, ainda que não haja perseguições como ocorre no Brasil. A capitalização sobre a realidade dos mais pobres, ainda que seja uma potencial fonte de renda, faz emergir outros problemas que se relacionam às patologias, não só do tecido social, mas da vida privada dos agentes.

Medellín passou por vários problemas de segurança incluindo um período de paramilitarização até ser iniciado o processo de promoção do urbanismo social no território da cidade. Especificamente na Comuna 13, muito marcada pela violência e a ilegalidade, a urbanização do território foi marcada pela periferização mediada pelo próprio Estado. A topografia rugosa, evidenciada pela fotografia tirada do alto da Comuna (Figura 6), contribuiu para o afastamento do centro e a constituição de moradias fora da legalidade, o agravamento de riscos com a ausência de condições básicas de sobrevivência, constantes alagamentos e a brutalidade policial, aliada à alta criminalidade, as quais marcaram a exclusão dos moradores da Comuna que mesmo na contemporaneidade se faz sistemática (SOTOMAYOR, 2017).

Nesse sentido, há estudos, ainda, que revelam a insatisfação do Estado com as intervenções no território, em termos de mobilidade e cultura, mostrando um lado perverso das intervenções de promoção da cultura urbana e do turismo. Os moradores apontam, segundo Sotomayor (2017), que há problemas mais urgentes na comunidade para os quais o Estado não olha e não intervém.

Figura 6 – Vista para Medellín a partir da Comuna 13 em San Javier



Fonte: Acervo pessoal (2018).

De acordo com Zuluaga (2012), a precariedade da presença do Estado representa a ausência da cidadania nos territórios. De tal forma, a presença por meio do militarismo e de infraestrutura não garantem a cidadania efetiva, não apenas na Comuna 13, mas em qualquer território com a ausência do Estado mediante instituições que promovam a cidadania. O autor apontou, ainda, em contraponto ao ideário do urbanismo social, que a Comuna serviu como um laboratório urbano para testes e que, ainda assim, até a contemporaneidade, a violência, expressa pela desigualdade, configura as ações coletivas na Comuna. Nesse sentido, a vida na Comuna é dinamizada pela exclusão e pela violência, além de serem expressas nas ações e manifestações culturais e coletivas.

As manifestações artísticas e culturais, quando partem dos moradores, de acordo com o autor, são capazes de gerar uma manifestação em defesa da vida, uma vez que conseguem romper com barreiras e limites bélicos. Assim, fica, mais uma vez, evidenciada a dualidade da cultura nesse contexto, sendo dinamizada pela violência e pela exclusão, mas também agindo no sentido de romper com as contradições impostas pela tragédia social das cidades contemporâneas. As experiências artísticas, em especial o mural, qualificam o discurso de muitos moradores, colocando os subalternos como interlocutores daqueles que visitam o espaço. Estes discursos acionam memórias, podendo gerar mais sofrimento em algumas pessoas, mas,

simultaneamente, são fonte de renda e de promoção do dissenso a partir das vivências dos moradores. De tal modo, a arte não acaba com a violência, porém aponta para outras oportunidades de ação nos territórios, não apenas no contexto da Comuna 13, mas em diversos contextos de territórios subalternizados na dinâmica neoliberal contemporânea.

O autor destaca, ainda, que as políticas culturais só obtêm verdadeiro sucesso quando conseguem utilizar a cultura para o ativismo. Verifica-se que, na Comuna 13, diversos agentes trabalham para a promoção do ativismo a partir das linguagens artístico-culturais. De tal modo, pode-se afirmar que a política cultural obteve sucesso neste território, contudo, não foi suficiente para romper com as contradições sociais advindas da ausência do Estado e da cidadania, que devem ser garantidas por outras pastas políticas.

De acordo com Pino (2021), a Comuna 13 renasceu da violência e, por meio da arte e da cultura, o território foi ressignificado. Isso ocorreu de tal forma que o turismo se tornou a principal fonte de trabalho e renda para muitos dos moradores da Comuna, como já verificado anteriormente. Contudo, com a COVID-19, Pino aponta que o impacto no turismo gerou desemprego e exposições a riscos extremos, uma vez que muitos ainda se arriscam a continuar trabalhando para manter o seu sustento, se expondo ao vírus responsável pela pandemia. Esta pode, inclusive, ser uma hipótese de porque muitos daqueles que foram contatados para depor na presente pesquisa cobraram por tal, na busca de uma nova renda.

Pino (2021) relata que a Comuna já teve, anteriormente, toques de recolher devido a operações militares e ações de censo populacional, de tal forma, os moradores já estariam “habitados” com o controle e o militarismo em suas vidas – vale ressaltar que o militarismo nunca deixou de se fazer presente na Comuna, mesmo que “pacificada”. Nesse contexto, de acordo com a autora, a violência emerge novamente da Comuna, de maneira mais intensa e não há proteção alguma aos líderes sociais, que se arriscam para articular e organizar campanhas de combate à fome e à pobreza. Mais uma vez, é reforçado o argumento de que as transformações apoiadas exclusivamente na cultura não foram capazes de garantir cidadania ou melhora efetiva na vida das pessoas: a renda advinda majoritariamente do espetáculo que se tornou a pobreza reside numa fonte informal e esgotável de possibilidades para estes agentes.

A partir dessa retomada do contexto geo-histórico de Medellín e da Comuna 13 desde o início do século, verificam-se alguns aspectos que colaboram para o desenvolvimento da presente pesquisa e contribuem, inclusive, para a análise dos outros casos. O primeiro destes é o fato de que a política cultural se faz presente no contexto do desenvolvimento do urbanismo social. Aliada a outras agendas políticas, a política cultural é um dos pilares da estratégia paísa de intervenção urbana em territórios vulneráveis. Contudo, o segundo aspecto verificado elucida o fato de que as ações culturais e a política cultural não são suficientes, nem mesmo quando aliada a outras agendas políticas, para a garantia da cidadania. Nesse sentido, para a presente pesquisa é importante ressaltar que, por mais que haja um fomento das culturas urbanas, elas não são capazes de romper com o sofrimento e as contradições causadas pela estrutura social pautada na exclusão.

Ainda assim, as ações culturais, com base nas narrativas dos territórios vulneráveis, são capazes de agenciar potencialidades a partir da promoção do dissenso. Essas potencialidades fundam-se em duas principais ações, sendo a primeira delas a possibilidade de promoção do ativismo e da anúnciação de novas possibilidades de ação para o território a partir das temáticas. A segunda potencialidade é do agravamento das contradições sociais, a partir da ativação da memória que pode agenciar sofrimento, como relatado pelas mulheres em um dos estudos analisados.

Verifica-se, finalmente, que as ações culturais não garantem cidadania mas são efetivas por promoverem o ativismo. Além disso, as práticas relacionadas ao urbanismo social garantem alguma melhoria na qualidade de vida, mesmo que seja pautada na geração de trabalho e renda pelo turismo, por exemplo. Nesse sentido, as ações no território demonstram uma dualidade de aprofundamento e rompimento com as barreiras sociais impostas pelo território.

4.3 MUROS E O (NÃO) ENCONTRO: DISCUSSÕES SOBRE A ARTE DE RUA NAS CIDADES E NO CASO DE ANÁLISE

O mural é uma obra de arte, uma pintura, executada diretamente em uma parede, ou muro, diretamente na superfície, para exposição permanente. Os murais diferem de outras formas de arte pictórica por estarem extremamente relacionados ao espaço e à arquitetura. A “tela” do mural também não é convencional, pois o artista

faz do concreto a base para a execução da obra, usualmente em muros, dos espaços públicos, nas metrópoles. Contudo, há uma problemática que atravessa os muros antes ainda de pensá-los como “tela” para os murais.

Nas grandes cidades, os muros são um grande símbolo da divisão e da impossibilidade de encontros na metrópole. Eles dificultam a vida compartilhada nas grandes cidades e determinam grandes enclaves de fronteiras quase intransponíveis. As ruas, segundo Jacobs (2011), são o palco do cotidiano e isso se expressa por meio dos grandes movimentos políticos e culturais que são realizados, ou ao menos poderiam se realizar, na desordem das ruas. Os espaços públicos têm a ver com pessoas, vida, encontros e trocas num tempo e ocorrência distintos do imaginário da utilidade das ruas para os automóveis. Frente a cidades muradas e extremamente asfaltadas, os encontros e a desordem na rua fazem-se comprometidos. A divisão imposta por essas estruturas se opõe à efetivação do direito à cidade: os muros e o asfalto são inimigos da sociabilidade urbana. As ruas das cidades são feitas para encontros e a presença de pessoas, junto à agitação promovida por elas, configura-se como um dos principais fatores que influenciam, até mesmo, a segurança e o bem-estar urbano.

Ao contrário da ideia de muros sem vida e que coíbem a vida nas cidades, o muralismo surge dando cor e colocando arte nos muros das metrópoles: o mural consiste numa pintura realizada em uma parede, diretamente na superfície. O Muralismo mexicano, que tem seu representante mais conhecido no México, Diego Rivera, se deu num movimento de resistência contra o governo de Porfírio Dias. Esse movimento alcançou a população analfabeta (e não apenas ela, mas toda a população que poderia se aproximar da arte por estar em espaço público), ressignificando a pintura de mural como ferramenta para manifestações políticas e sociais (ARGAN, 1968). Segundo Argan (1968), esta foi a principal corrente estética da arte moderna no México. Além disso, vale ressaltar que o discurso apresentado na arte muralista trouxe, pela primeira vez, as massas e os povos não brancos como heróis e protagonistas da composição apresentada.

Amaral (1987), em sua obra que reflete sobre a preocupação social na arte brasileira, destaca que os artistas que cumprem a função social específica já disposta são as antenas de seu tempo, contudo, a autora dispõe de que até mesmo a arte social e a arte de propaganda podem tornar-se ornamentais ao longo do tempo, podendo perder, portanto, seu caráter social. Todavia, será analisado e disposto, nos

capítulos que se seguem, a permanência do caráter social da arte de mural, possibilitado pela estrutura de base e o caráter público tomado por essa linguagem artística, uma vez que o mural não pode ser transferido do local onde se consolidou.

Dessa forma, verifica-se a existência de um movimento artístico que é colocado em espaço público, exposto no lócus de sua produção e que tem uma relação mais íntima com seu público, configurando, portanto, o que se entende por arte pública (MARQUEZ, 2018). Além disso, pode promover reflexões críticas sobre o arranjo da sociedade no qual se instaura, elaborando as possibilidades para a emergência do dissenso entre os diversos sujeitos que podem ser afetados por suas potencialidades.

Na cidade de Medellín, em especial na Comuna 13, os murais deixaram de ser palco de conflitos, pois estão presentes por toda a cidade. Os murais em questão contam a história da cidade e trazem, em suas temáticas, símbolos capazes de evocar a memória dos moradores e ilustrá-la para os visitantes e, por conta disso, agenciar atos políticos capazes de alterar a materialidade presente.

A memória, que pode ser entendida em termos políticos, é considerada um ponto-chave para pensar a cidade como um espaço de participação política e construção de identidades – individuais e coletivas. Isso ocorre porque ela consegue reconstruir o passado e ressignificar o presente, evocando sentidos que podem ser incorporados à ação política, permitindo a reconfiguração do espaço no âmbito socioespacial. Ao evocar o passado, compartilhando história local com marcos sociais, a memória coletiva reverbera pelas novas gerações (BETANCUR, 2018).

O simbólico como ferramenta do artístico e o artístico para expressão social e política fazem parte da memória coletiva em Medellín, com ênfase para os murais que, de acordo com Betancur (2018), funcionam como dispositivos da memória. As obras têm fundamental importância na configuração do urbano como um espaço de participação política, por meio da memória evocada pela arte. Para exemplificar a alusão a eventos sociais passados, um mural na parede de uma igreja no bairro Santo Domingo Sávio (Figura 7) reproduz o nome de quase 400 pessoas que foram assassinadas ao longo do período de profundas contradições e violências na cidade. Os nomes das vítimas aparecem ao lado dos nomes dos agressores num mural que foi construído num contexto que compreende um suposto processo de reconciliação entre as partes, ocorrido após o início das ações relacionadas ao urbanismo social.

Figura 7 – Mural em Santo Domingo Sávio com nome das vítimas e agressores do conflito armado em Medellín



Fonte: Grisales e Coimbra (2016).

Sobre o bairro Santo Domingo Sávio, vale ressaltar que ele não faz parte da Comuna 13. Na realidade, estão em regiões opostas da cidade, mas também é um bairro de origem popular do município e o estudo sobre o referido mural serve para apontar as potencialidades do simbólico para as expressões sociais e a consolidação do ativismo por meio da arte. O bairro também foi alvo das intervenções do urbanismo social e teve sua integração à cidade facilitada pela instalação do *metrocable* (Figura 8). Além disso, demonstra a potencialidade da efetivação da característica do lugar por meio da mediação entre as pessoas e o próprio espaço pelas narrativas expressas na arte.

Figura 8 – *Metrocable* em Medellín



Fonte: Acervo pessoal (2018).

As “pontes da memória” são, de acordo com Betancur (2018), as criações pictóricas, realizadas por jovens no espaço urbano. Por meio dessas representações, recorrem ao público para dar visibilidade às memórias da cidade, com um exercício de recuperação da herança política e de resistência ao conflito e às transformações sofridas pelo território. Essa reconstrução do passado ganhou força política em Medellín no início do milênio, dando visibilidade à guerra urbana, mas também reconfigurando as identidades dos grupos locais e utilizando a arte e a memória como formas de resistência e emancipação. A memória coletiva é uma forma de memória política, pois ela se cria em um contexto político e social, além de ser partilhada na ordem do sensível por agentes capazes de agir na sociedade e realizar ações políticas agenciadas pela memória. Especificamente no caso de Medellín, aqueles que eram silenciados num tempo anterior são convertidos em heróis nas representações dos murais, propondo uma subversão possível da ordem, em memória a uma ordem passada, contemplada pelo dissenso em relação ao presente.

A materialização da memória por meio do simbolismo e da arte, é uma maneira de transcender a realidade cotidiana e ocupar espaços que, anteriormente eram vazios, ou marcados por práticas violentas, por exemplo, com representações artísticas. Os murais em Medellín fazem uma ponte entre uma identidade local do passado, violenta e assassina, e uma identidade transformada, marcada pelo seu passado, mas que vive outra realidade no que diz respeito aos usos da cidade. Acionar a memória é um ato político, pois ao recordar, cria-se pontes para a memória, gerando pontes simbólicas. De modo que, os sujeitos são capazes de realizar uma crítica importante à realidade em que vivem, e, assim, transformá-la. O acesso à memória não se dá exclusivamente no plano sensível, para Butler (2016), ainda, a realidade material dos conflitos é indissociável de suas representações. Nesse caso específico, do mural em Santo Domingo Sávio, é possível elaborar que ele representa os conflitos do tempo passado, gerando o que se entende por ponte de memória (BETANCUR, 2018).

Quijano (2014) reitera que a utopia, além de poder liberar o discurso da realidade presente e propor uma subversão material e subjetiva, pode projetar os sonhos e as esperanças dos dominados. Os murais na Comuna 13 apresentam, por meio da estética, uma utopia com proposições para o futuro do local, unindo passado, presente e futuro – os murais são pontes de memória.

Para uma maior visibilidade dos murais, foram criados os *grafittours*. Sua criação, segundo Rojas (2018), foi impulsionada para remodelar o imaginário sobre a metrópole paisa³, que era tida como a cidade mais violenta do mundo. Os tours apresentam a turistas e até mesmo a outros cidadãos de Medellín os murais produzidos com e pela comunidade da “Treze”. O autor ressalta ainda que as pessoas da “Treze” se apropriaram dos murais de forma a sentirem que as obras pertencem ao território e, por tal, “cuidam” de cada um dos murais. No *grafittour*, os muros são as telas e os moradores e os turistas são os visitantes do grande museu a céu aberto que é a Comuna 13. Pode ser elaborada, contudo, uma hipótese de que com base na movimentação econômica local a partir dos murais e seus valores de troca é que o interesse se volta para sua manutenção e não para seus valores de uso, relacionados ao pertencimento e à capacidade de agência.

4.4 O OLHAR PAISA: DISCUSSÕES SOBRE AS ENTREVISTAS REALIZADAS COM MORADORES

No segundo semestre de 2020, a primeira entrevista sobre a Comuna 13 foi realizada, a partir de um roteiro estruturado, com um guia turístico do *grafittour*. Na ocasião, tive a oportunidade de questionar alguns aspectos e verificar, de forma empírica, pontos levantados neste trabalho.

As perguntas norteadoras nesta ocasião referem-se à história do trabalho do mesmo com os murais, sobre as temáticas presentes nas obras da comuna, como a arte mudou a vida naquele território e da importância econômica da arte para os moradores. O morador contou que sempre viveu na Comuna 13 com sua família e que foram, junto a várias outras famílias, afetados pela violência que marcava o lugar. Segundo ele, quando o movimento dos murais teve início na comuna, todos foram motivados a contar suas histórias para os visitantes, no *grafittour*. Além disso, os trabalhadores do ramo do turismo na comuna, segundo o entrevistado, ganharam uma nova fonte de renda que, para o entrevistado, representou a possibilidade de investir em seus estudos e ajudar a família, o que o deixa muito orgulhoso da transformação que fizeram na comuna.

³ Refere-se à região colombiana composta pelos departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda e Quindío. Medellín é a capital do departamento de Antioquia.

De acordo com o guia, os murais que compõem o *grafittour* mostram a história de todos que vivem ali. Ele ressalta que a Comuna 13⁴ não é conhecida apenas pelo turismo, mas também pela violência e a tristeza que foram experimentadas, pelos moradores, tempos atrás:

*Muchos de los murales que se encuentran aquí, representan gran parte de esa historia que nos tocó vivir, de los seres queridos que perdimos durante todo el conflicto. La tristeza que nos deja, por vivir algo tan duro para nosotros, pero, en gran parte, también, cuenta la transformación que se ha dado poco a poco, en el barrio, de cómo fuimos capaces de superar toda esa violencia que en algún momento nos afectó a tantos, pero que, hoy en día, es un lugar al que visitan millones de personas.*⁵⁻⁶

O mesmo guia apontou o mural dos “4 elementos do *hip hop*”, na Figura 9, como o seu favorito. Ele contou que sempre gostou da arte e se orgulha em dizer que seu bairro tem arte por todas as ruas. O *hip hop* é um movimento, segundo ele, surgido em Nova York, durante a década de 1970, que se refere a um estilo de vida, cujos principais elementos estão representados na obra: O *graffiti*, o *breakdance*, o MC e o microfone. Sobre a arte, ele ainda destacou que ela é de suma importância para os jovens da comuna, pois, assim, eles têm a possibilidade de expressar suas emoções e sentir “identificação” com a arte que já foi produzida antes deles. É importante demarcar, ainda, que, ao falar de arte na “Treze”, o guia refere-se a, além dos murais, as danças, as músicas e as galerias de arte (cercadas pelos muros).

⁴ Vídeo para a visualização da Comuna 13. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=D2hftU9CYXg>.

⁵ Tradução nossa: Muitos dos murais encontrados aqui representam grande parte daquela história que vivemos, dos entes queridos que perdemos durante todo o conflito. A tristeza que nos deixa, vendo algo tão difícil para nós, mas, em grande medida, também fala da transformação que se deu gradualmente, no bairro, de como conseguimos superar toda aquela violência que, em alguns momentos, afetou muitos de nós, mas hoje, é um lugar que milhões de pessoas visitam.

⁶ Entrevista concedida por Morador e guia local que não quer ser identificado (2020).

Figura 9 – Mural “Os 4 elementos do hip hop”



Fonte: Acervo pessoal (2018).

O entrevistado apontou, ainda, que a arte e a música são elementos que “curam” e integram os moradores da Comuna. Segundo ele, graças a esses elementos, as pessoas, (moradores) se transformaram, para melhor, abandonando as práticas violentas, que marcavam o cotidiano na Comuna anos atrás, mudando os conceitos das pessoas de fora sobre a própria comuna. Por conta disso, a vizinhança tem uma relação muito bem estabelecida com os murais, que também são produzidos por artistas locais. Os moradores da comuna, de acordo com ele, cuidam das obras, uma vez que muitos vivem das fontes de renda proporcionadas pela arte local. Segundo ele, o *grafittour*, que recebe cerca de 500 turistas por dia, também alterou a realidade financeira do bairro, por conta das novas fontes de renda.

Para o entrevistado, esse é um dos motivos pelos quais todos se apegam e cuidam das obras, além do fato de que todos se sentem identificados e sentem como se os murais lhes pertencessem. Por conta disso, a ideia presente é de que os murais pertencem à comunidade. Não são propriedade do artista, nem do guia, nem do proprietário do muro: são uma expressão coletiva, pertencem ao coletivo e o representam. Contudo, essa verificação serve como pilar para pensar a apropriação

da arte pelo mercado econômico, conferindo-lhe um estimado valor de troca para a comunidade.

Os visitantes do tour, ao passear pela Comuna, têm contato com outras formas de expressões culturais e artísticas como grupos de dança, cantores de *rap* e gazebos (que permitem ver a paisagem paisa de uma altitude elevada). A diferença dessa visita para a visita em um museu municipal, segundo o entrevistado, consiste em vários fatores, como que o museu municipal apresenta uma visão generalista da história, ao passo que o *grafittour* permite um conhecimento local a partir de obras observadas no local de sua produção.

Além deste, outros 3 moradores foram entrevistados, em 2021, a partir de um roteiro estruturado, aplicado através da ferramenta Google Formulários. Quando contactados para depor para a presente pesquisa, muitos moradores e artistas pediram pagamentos para colaborar no contexto da pesquisa, desqualificando-os para o estudo. Três moradores, voluntariamente, contribuíram para a pesquisa e, à frente, apresento uma discussão a partir do que lhes foi perguntado.

Os três entrevistados trabalham como guias turísticos e moram na Comuna. Todos alegam, também, que os murais são responsáveis por narrar as histórias da comuna, por meio de uma crítica social e promoção da resistência do povo: “*Habla de su gente, de los anhelos para seguir adelante, de la critica social y de la resistencia*”⁷. Ou seja, é evidenciada a importância das obras para a mediação entre os diferentes tempos da Comuna: o passado, com a história; o presente, com a crítica social e o futuro, com os desejos. Além disso, a presença da crítica social revela a presença de questões a serem trabalhadas na atualidade, mesmo com as intervenções do urbanismo social.

Quando perguntados sobre a forma que os murais mudaram a vida na Comuna, dois deles citaram o turismo como fonte de renda e progresso, enquanto um outro apontou que os murais servem como chamados aos moradores para a ação coletiva.

*Antes la ciudad era de 2 colores, gris y terracota, ahora en las montañas pobladas no solo se pintaron de color sino de vida, se estan haciendo un sin numero de proyectos y actividades, esta llegando el turismo y el progreso. El arte ha ayudado a transformar y a salvar la vida de lo que es el futuro, que son los niños y los jóvenes.*⁸

⁷ Tradução nossa: “Ele fala sobre seu povo, sua vontade de seguir em frente, críticas sociais e resistência”.

⁸ Tradução nossa: “Antes a cidade era de 2 cores, cinza e terracota, agora nas povoadas montanhas não eram apenas pintadas de cor, mas de vida, vários projetos e atividades estão sendo realizados,

A partir desta fala, destaca-se a estima pelas práticas culturais e do próprio turismo na comuna. De tal modo, é reforçado o argumento de que a arte de rua age como resposta às contradições sociais. Todos apontam que os murais não pertencem formalmente a ninguém, mas que servem a todos num processo educativo por meio do resgate à memória, além de serem importantes para a identidade coletiva local.

Sobre os turistas, os entrevistados apontam que todos ficam encantados com os murais, mas *“les impactam mais cuando hay una historia detras de ellos”*⁹. Os entrevistados também apontam que o turismo traz segurança à Comuna por meio da garantia da ocupação dos espaços públicos.

A partir das contribuições dos entrevistados, fica evidenciado que a arte de rua cumpre a função de denunciar e resistir às contradições sociais resultantes da produção do espaço. Além disso, servem como fonte de renda e sobrevivência para muitos dos moradores, a partir das atividades do setor do turismo. Também é importante destacar que o turismo garante, em certa medida, a segurança na Comuna. Contudo, as entrevistas não são suficientes para demonstrar avanços em termos de melhoria das condições de cidadania, direito à cidade e justiça espacial a partir das políticas culturais. Ainda é mantido o argumento de que há um agravamento das nefastas condições de vida nos territórios devido à ausência do Estado em formas não militares.

4.5 O OLHAR DE FORA: RELATO DE EXPERIÊNCIA A PARTIR DE VISITA EM 2018

Nas próximas páginas, apresento o resultado de algumas reflexões e impressões a partir de uma visita realizada na Comuna 13 e com o *grafittour*. Conforme apresentado anteriormente neste capítulo, em 2018 tive a oportunidade de visitar a cidade de Medellín e em especial a Comuna 13. O caminho para o bairro San Javier, a partir do centro da cidade de Medellín consiste em uma viagem de metrô e um breve trecho em táxi. Ao conversar com os moradores e até mesmo com o taxista é possível descobrir que, em um tempo passado, muitos taxistas e turistas não se arriscariam a visitar a Comuna, que era conhecida pelo perigo, tráfico e frequentes

o turismo e o progresso estão chegando. A arte ajudou a transformar e salvar a vida do futuro, sendo as crianças e os jovens.”

⁹ Tradução nossa: “Eles [os turistas] ficam mais impactados quando há uma história por trás deles [os murais].”

sequestros que nela ocorriam, mas, na atualidade, a visita à Comuna 13 compõe o escopo de muitas agências de turismo e é fácil de encontrar, na internet, guias para realizar tal visita. É possível desembarcar do táxi na entrada dos primeiros lances de escadas rolantes que fazem a Comuna mais acessível. Na Figura 10, é possível observar as escadas cobertas e com música ambiente, que favorecem o acesso e rompem com o paradigma do imaginário coletivo sobre o ambiente de favelas logo na entrada. Além disso, essas escadas permitem que os moradores construam suas edificações em pontos ainda mais altos das encostas, o que impulsiona o processo de favelização.

Figura 10 – Escadas rolantes na Comuna 13, vistas de cima, cobertas de vidro e com estruturas em laranja



Fonte: Acervo pessoal (2018).

A partir disso, é possível notar, portanto, que as transformações urbanas propostas na cidade de Medellín, fundadas no sistema de transporte, mas permeadas por aspectos culturais, em certa medida, foram capazes de alterar significativamente os fixos espaciais. A Comuna que era um território mais isolado da cidade, hoje estabelece uma integração mais eficaz por intermédio dos modais de transporte implantados. Outros espaços da cidade também contam com novos modais como o Veículo Leve Sobre Trilhos (VLT) ou bondinhos, que possibilitam avançar nas

encostas que formam o vale onde Medellín está situada. Contudo, o fomento à melhorias nos sistemas de transporte e à produção artística e cultural não parecem ser suficientes para suprir as contradições do processo de urbanização nas cidades modernas: a favelização, por exemplo, possivelmente impulsionada pelas melhorias estruturais no município, uma vez que agora é possível ir mais longe e alcançar terrenos cada vez mais irregulares.

A cada lance de escadas já era possível ver as paredes cobertas por murais muito coloridos e chamativos, com padrões visíveis de uma estética e narrativas que, ao analisar, tornam-se perceptíveis as referências à realidade local. Os murais por toda a Comuna não possuem mensagens que sejam de difícil relacionamento com a realidade local até mesmo pelo fato de citar a Comuna em algumas escrituras, como na Figura 11, que traz imagens que representam crianças moradoras da Comuna com o escrito “la trece es mundial”.

Figura 11 – Mural com crianças moradoras da Comuna



Fonte: Acervo pessoal (2018).

Na fotografia em meu acervo, no entanto, não é possível ver o mural completo. Além dos murais, foi possível ver dançarinos de *hip hop*, músicos locais e uma presença forte dos moradores ao longo de todo o percurso. O comércio ocorria não

apenas em espaços “fechados”, mas também em barracas nas vielas por onde era possível passar. Crianças brincam nos brinquedos públicos e jogam futebol por toda a Comuna. Não há presença de carros ou ônibus, apenas motos e bicicletas conseguem subir a encosta.

Fui recebida por um dos moradores locais para fazer um passeio guiado sobre a história que os murais da Comuna 13 contavam. O guia era amigo de um conhecido, mas qualquer um dos *grafittours* disponíveis não cobram nenhum preço fixo, ainda que recebam muita gorjeta dos turistas que visitam o bairro de San Javier. O primeiro mural com o qual me deparei foi o mural com a palavra “esperanza” (Figura 12). A diferença deste para os outros murais do bairro é que esse não é uma pintura sobre um muro e sim uma instalação em ferro.

Figura 12 – Mural *Esperanza* na Comuna 13

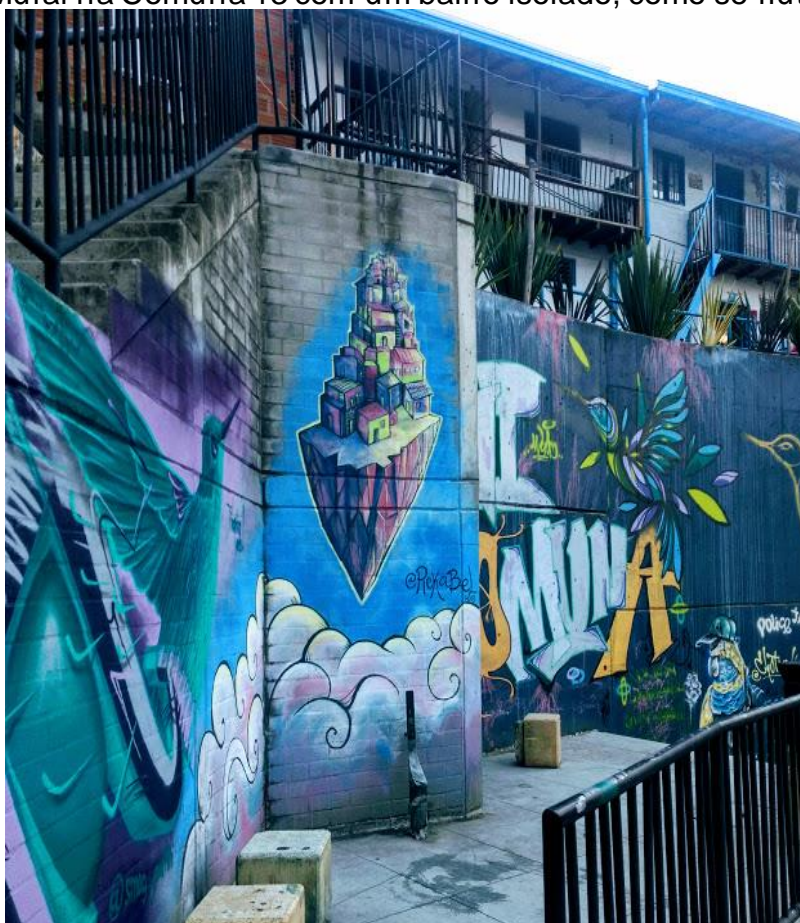


Fonte: Acervo pessoal (2018).

Os demais murais contam a história vivida pelos moradores de Medellín, especialmente pela Comuna 13, com temáticas cujos heróis são os nativos e os moradores da Comuna. Os murais denunciam uma Medellín que outrora fora fortemente dividida e hoje tem uma realidade diferente, de acordo com o guia que me recebeu. Grande parte da história contada pelos murais não pode ser facilmente compreendida sozinha sem a bagagem histórica sobre o cotidiano e a vida no município antes da transformação. Contudo, estar em um lugar onde as paredes são

cobertas por desenhos enormes já gera grande indagação. Não apenas os responsáveis pelo tour, mas todos os moradores compartilham as explicações e contam as histórias, fazem a mediação entre o mural e quem o vê. É evidente que a violência e as angústias, fruto da marginalidade e da exclusão são sofrimentos presentes na memória e no presente dos moradores que acabam por transformar suas histórias em fonte de renda por meio do turismo. Ao contar as histórias, muitos dos moradores relacionam os murais com histórias e memórias individuais, de vivências próprias. Nas Figuras 13 e 14 é possível observar alguns dos murais presentes na comuna.

Figura 13 – Mural na Comuna 13 com um bairro isolado, como se flutuasse no céu



Fonte: Acervo pessoal (2018).

Figura 14 – Mural na Comuna 13, retratando um trabalhador de idade avançada e traços fenotípicos de um nativo



Fonte: Acervo pessoal (2018).

A visita guiada, conhecida como *grafittour*, proporciona uma experiência parecida com um museu a céu aberto e faz convergir a contemplação e o entretenimento com e para a pintura, mediada pelo guia, com os personagens e as narrativas às quais essas representações aludem. Contudo, a partir de análises de temáticas dos sujeitos que podem **ver** e **conviver** com essas obras, é essencial verificar se elas são capazes de agenciar o dissenso e a política para a verificação, por exemplo, das potencialidades de transformação a partir desses murais, ao invés de serem meramente objetos de contemplação e de ativação da memória. As paredes da Comuna 13 contam a história da cidade de Medellín e preservam a memória e identidade local de forma a ser vista por todos, diferentemente do que ocorre com a arte de cavalete, em galerias fechadas, abrigadas em edifícios hostis. Pelo fato, ainda, de não serem cercadas pela segurança excessiva dos museus convencionais, as ruelas da Comuna são exposições sem curadoria com intervenções sem planejamento formal: a arte lá, tal como os muros, pertence a todos.

Ao final do *grafittour*, tive a oportunidade de visitar uma cafeteria local, onde conversei, de maneira informal, com o guia e os funcionários da cafeteria. Nessa

conversa, foi possível verificar, junto a eles, os benefícios propiciados pela transformação urbana sofrida por Medellín e, mais do que isso, a importância de uma arte comunitária para a memória coletiva e para a geração e movimentação da economia relacionada a ela. De acordo com eles, grande parte das fontes de renda na Comuna relaciona-se ao turismo e à arte de rua, reforçando, mais uma vez, a importância econômica conferida à arte e à cultura nesse espaço.

A partir da experiência na visita, algumas impressões foram importantes para a construção do presente trabalho. A primeira delas reside no fato de que as pessoas parecem apoiar-se na arte não apenas para estabelecer suas fontes de renda, mas também como mediação entre suas vidas e o próprio espaço. Contudo, também é notada uma “glamourização” e espetacularização da pobreza, que surge, em certa medida, a partir do turismo impulsionado no lugar. Na próxima seção deste capítulo apresento uma crítica sobre o “turismo de realidade” no contexto desse trabalho. Essa crítica é importante uma vez que consumir a pobreza ao invés de impulsionar ações de combate à mesma e fazer da marginalidade uma forma de capitalização não garantem, na realidade afastam cada vez mais, o rompimento com a lógica excludente da produção do espaço. Quando a mazela social vira fonte de renda, combatê-la deixa de ser prioridade.

4.6 DO EXÓTICO AO URGENTE: UMA BREVE CRÍTICA AO TURISMO NA MARGEM

Ao longo da escrita do presente capítulo, tive contato com uma discussão sobre o consumo e o espetáculo da pobreza. Compreendo que a relação desta discussão com o presente trabalho não é tão direta, mas não poderia ignorar a dualidade intrigante do que se entende por tour de realidade e como, no caso de Medellín, relaciona-se com a produção do espaço e da cultura em determinados territórios. Ademais, o lazer e a cultura nos tours de realidade urbanos são intimamente relacionados às culturas de margem, de extremo interesse no presente trabalho e em minha trajetória acadêmica.

O turismo é entendido como as atividades realizadas durante viagens e permanências em lugares distintos dos que vivem, por um período inferior a um ano, com fins de lazer, negócio ou outros. Tal definição pode ser contestada caso pensemos na definição de migração e a duração do deslocamento, por exemplo. O

turismo, ainda, cumpre um papel fundamental no setor terciário da economia, sendo uma das atividades que mais cresce no Brasil e no mundo, gerando fonte de renda para os agentes e territórios envolvidos na prática (UNWTO, [2008]).

No caso da Comuna 13, em Medellín, a partir dos estudos e das observações empíricas realizadas, pode-se afirmar que o turismo é uma das principais fontes de renda dos moradores da Comuna. Os turistas que visitam podem ter diversas motivações, mas, independentemente de qual seja a motivação, os visitantes acabam por consumir, por meio da fruição, da cultura produzida no local em termos de arte ou até mesmo dos modos de vida. De tal forma, aquela realidade social é transformada em um espetáculo.

É importante ressaltar, conforme já delineado neste capítulo, que o fomento à cultura e ao transporte não foram capazes de garantir cidadania ou superar as condições de exclusão às quais o território da Comuna 13 vem sendo condenado desde o século passado. Sendo assim, os visitantes e turistas acabam por consumir e fruir uma paisagem e um lugar atravessado por profundas mazelas sociais resultantes da própria produção do espaço. Esse consumo da pobreza torna-se fonte de renda para alguns moradores da Comuna, mas não garante a superação da pobreza. Pode ser possível, ainda, até mesmo que a manutenção da pobreza e da exclusão sejam interessantes para os agentes que dela se beneficiam.

O que ocorre é o chamado tour de realidade, ou *reality tour*. A proposta desse tipo de tour, que inclui visitas a favelas e vilas no Sul global, promove emoções intensas e extremas aos turistas. No caso do tour de realidade social, os visitantes acessam localidades em desvantagem econômica, com a pretensão de “sensibilizá-los” sobre a realidade social. Nesse sentido, as favelas (a pobreza, a exclusão e a marginalidade) são transformadas em atração turística, colaborando para uma naturalização da pobreza e da solidificação de um estereótipo da vida na margem. Além disso, os visitantes vivenciam um processo de glamourização da pobreza de uma forma tão trágica que, no estudo já citado, foram verificados depoimentos de turistas que alegavam que uma favela do Rio de Janeiro-RJ, “não era pobre o suficiente” (FREIRE-MEDEIROS, 2007, p. 65).

Se a rua como marca já é violenta, a favela como mercadoria no turismo é um sintoma da crueldade acrílica do espetáculo contemporâneo. A glamourização da pobreza, do sofrimento e da margem colocam a favela como algo exótico, ao invés de

urgente, associando o resultado nefasto da produção capitalista do espaço a uma forma de lazer e entretenimento na contemporaneidade.

Contudo, as práticas associadas ao turismo nas favelas surgem como fonte de trabalho e renda para muitos dos moradores. Vender a pobreza como espetáculo passa a ser uma forma de sobrevivência para diversos agentes. Desse modo, por mais que a aparente convivência e condições de vida melhoradas se façam presentes na Comuna, o espaço, por ser resultado de uma sobreposição de tempos, expressa as marcas do passado e do presente na Comuna, caracterizados pela pobreza e pela exclusão. A partir disso, abro questionamentos sobre o turismo de realidade e o consumo de culturas periféricas: qual a linha entre o espetáculo e a ação efetiva para o combate à pobreza e a garantia da cidadania? Quem se beneficia da manutenção da pobreza e dos tours de realidade em contextos como o da Comuna 13? Os turistas são afetados, de forma a agirem politicamente, pela realidade da Comuna expressa nos murais e na própria paisagem urbana?

4.7 DA MEMÓRIA À VIOLÊNCIA

Ao longo deste capítulo, pretendi realizar um exercício de deslocamento do ponto de vista da pesquisa que permitiu agregar novos modos de ver e pensar o objeto. No caso deste trabalho, foi possível delinear diversas escalas de apresentação e análise, desde o estado da arte do assunto até uma experiência pessoal sensível e de visita ao lócus da análise. Dessa forma, as diferentes escalas complementam-se a fim de responder as questões colocadas para o objeto de forma que engloba diferentes perspectivas.

Conclui-se, portanto, que os murais da Comuna 13, em Medellín, carregam consigo um caráter crítico da arte, mas não apenas este. É verificado o caráter ativista na arte de mural das ruas de Medellín uma vez que promovem agitação e propaganda, simplificando símbolos políticos na ordem estética, conectando, portanto, a arte e a política. Isso se justifica pelo fato de que são capazes de evocar a memória e, por meio dela, engendrar um posicionamento e agenciar uma postura crítica capaz de interferir na realidade material do lugar. As obras, ainda, não apenas evocam a memória, como também são responsáveis pela consolidação de uma identidade e uma memória coletivas locais.

Os murais, de certa forma, ressignificam os muros das cidades, que anteriormente representavam apenas o cercamento da terra na metrópole. Agora, o símbolo da propriedade privada serve como superfície de uma arte compartilhada e pertencente à comunidade. Diferentemente das obras de cavalete, expostas em museus, por estar em espaço público, ser exposta no local de sua produção e ser produzida e apreciada em comunidade, os murais em espaços públicos podem promover, por conta da mobilização da memória, um ativismo político, ao gerar agitação, dissenso e propaganda entre aqueles que por eles são entretidos.

Os murais da “Treze” não pertencem, formalmente, a ninguém, pois pertencem a todos da Comuna e aos visitantes em simultâneo, na concepção daqueles que visitam o espaço. Dessa forma, não apenas a experiência sensível, mas a materialidade das obras pode ser considerada comum às partes. Essa arte não é apenas pública, ela pode ser comum. Pelo fato de compartilharem a experiência sensível com os pares, aqueles que têm acesso à arte são tocados pela memória, que presentifica os conflitos e as histórias daquele lugar. Isso só é possível pelo seu caráter público e seu possível caráter comum, uma vez que permitem uma partilha polêmica do sensível, de forma antagônica, entre grupos distintos, diferentemente do que ocorreria em um museu, por exemplo, onde o grupo de espectadores é, em certa medida, selecionado e homogêneo.

O comum deve ser pensado enquanto prática, portanto, entendido como uma construção cotidiana constante. Mensurar o caráter comum das obras, das coisas e dos lugares não é passível de classificação definitiva, pois o comum não é permanentemente instituído. Como investigar o caráter comum da arte? O que é partilhado e por quem é partilhado? A investigação a partir das conversas e entrevistas com os que **fazem** o comum pode ser uma porta para a compreensão dessa prática cotidiana.

A arte é capaz de mediar a relação dos sujeitos (os moradores e visitantes) com o espaço a partir das pontes pela memória e pelo valor de uso que a ela pode ser atribuído. Tal valor é capaz de promover melhorias, a partir da arte, não apenas no sentido do pertencimento e de tornar os sujeitos moradores, ao invés de simples habitantes, mas também pelas possibilidades de inserção dos mesmos no mercado e na economia baseados nessa arte. As análises deste trabalho devem buscar compreender, essencialmente, as relações dos sujeitos por meio da imagem (“como a imagem faz lugar?” é uma pergunta para uma partida nesta pesquisa), portanto, a

metodologia a ser pensada para as perguntas elaboradas não se refere à análise das imagens e, tampouco, a explicações gerais e modelagens sobre o espaço, mas sim, pela busca das temáticas que permitem interpretar as vivências que se estabelecem nos espaços analisados.

Além disso, é importante ressaltar que as ações culturais, mediante as narrativas presentes nas obras de arte, são capazes de mobilizar o potencial da promoção do dissenso e, conseqüentemente, a ação política a partir dos agentes. Essa promoção se dá pelo ativismo e pelo agravamento das contradições sociais a partir do agenciamento da memória e da manutenção da pobreza, como verificado no estudo referenciado ao longo do capítulo. A partir deste segundo aspecto, urge o apoio social entre as vítimas deste processo.

É verificado que as ações culturais não garantem cidadania, ainda que promovam o ativismo e que o urbanismo social garanta alguma melhora na qualidade de vida, ainda que pautada na renda gerada pelo turismo que, cruelmente, transforma o sofrimento em lucro. Essa dualidade demonstrada no território abre portas para um aprofundamento no campo da pesquisa em cidadania e políticas culturais. De todo modo, verifica-se que a arte de rua cumpre a função de denunciar e resistir aos nefastos sintomas da produção capitalista do espaço urbano, além de servir para a mediação entre as pessoas e entre elas e o espaço, por meio do processo de triangulação.

O argumento principal deste trabalho, de que a arte de rua, simultaneamente, reforça e denuncia as contradições sociais vigentes na produção e na reprodução do espaço urbano, fica evidenciado no presente capítulo. Evidência que se dá, principalmente, por meio das contribuições dos depoentes e das análises sobre a ponte para a memória, apoiada no caráter ativista da arte de rua, o qual aponta para as mazelas sociais a partir da transformação do sofrimento coletivo em lucro, mediante as práticas de turismo de realidade, por exemplo.

5 ANÁLISE DE CASO II: ARTE DE RUA E SEU JOGO POLÍTICO NA CIDADE DE SÃO PAULO-SP

5.1 INTRODUÇÃO

Desde minha graduação, as manifestações culturais nas metrópoles instigam muita curiosidade e questionamentos em mim. Minha pesquisa para a monografia de conclusão de curso em Geografia foi centrada numa análise das transformações sofridas por uma rua em Belo Horizonte com grande influência de manifestações culturais, estruturando conflitos, cooperações e tecendo a produção desse espaço. Agora, motivada pela indignação frente às proibições das manifestações artísticas na metrópole de Belo Horizonte e de São Paulo, em diversas formas estou me aprofundando nas questões relativas à temática da arte urbana na metrópole contemporânea. Fonte de minhas inquietações, o documentário Cidade Cinza, de 2013, compila a manifestação das vozes de diversos artistas de rua da cidade de São Paulo contra as autoridades que, na época, ordenaram a cobertura de obras de arte (murais e *graffitis*) na cidade.

O presente capítulo traz uma base argumentativa que colabora para a sustentação da hipótese que venho defendendo ao longo desta dissertação: a arte de rua denuncia as contradições da produção do espaço ao mesmo tempo em que a reação dos espectadores à arte de rua aprofunda a exclusão e a marginalidade que se vive nas cidades contemporâneas. Para compor o capítulo, utilizei de recursos que se repetem nesta dissertação, ao longo das próximas páginas, nas quais apresento uma revisão documental da Lei Cidade Limpa, dos editais de arte urbana da cidade de São Paulo (por meio de dados públicos, acessados pela Lei da Transparência), o resultado da análise fílmica do documentário Cidade Cinza, o resultado preliminar da análise de uma investigação que vem sendo feita com artistas de rua do município de São Paulo e uma leitura crítica para fundamentar teoricamente esse artigo.

Em meu percurso, compreendo que a arte de rua é uma manifestação já marginalizada e vulnerável, pelas suas características de produção fortemente relacionada a grupos periféricos. Elaborei, aqui, a hipótese de que a Lei Cidade Limpa é uma forma de violência contra os artistas e os editais de fomento à cultura são instrumentos de segregação e censura. Para confirmar tais pressupostos, é de suma importância elucidar que, nas páginas que seguem, há a explanação do que

compreendo por violência, segregação e marginalização – conceitos-chave para a produção do espaço contemporâneo.

Além destas ferramentas, também foi realizado um grupo focal com artistas da cidade de São Paulo. Ao longo da elaboração deste capítulo, ainda, compus a comissão editorial do Boletim do Observatório da Diversidade Cultural, cujo tema era arte e espaço público. A oportunidade de fazer a curadoria dos convidados para o boletim, além de ler e revisar os trabalhos entregues também colaborou para a construção das ideias que apresento nas próximas páginas.

A cidade de São Paulo é a quarta maior aglomeração urbana do mundo, fortemente marcada pela verticalização, por extensas avenidas, pela lógica financeira e a racionalidade na organização e na produção do espaço. É neste contexto que nasce um estilo e técnica próprios do *graffiti* brasileiro. Logo no início deste capítulo, com o apoio do trabalho de Deborah Lopes Pennachin (2011) e do próprio grupo focal realizado com os artistas, me ocupei da descrição do processo histórico do *graffiti* especificamente na cidade de São Paulo: um dos berços da arte de rua brasileira.

Em São Paulo, desde a gestão de Serra/Kassab (2005-2013), a cidade passou pela “maré cinza”, um movimento no qual o governo local “declarou guerra ao pixo” e apagou os murais, *graffitis* e pixo da maior metrópole brasileira. As principais fontes de referência desse movimento dizem respeito a materiais midiáticos e legislações municipais, que servirão de base para a análise proposta. Além disso, o documentário “Cidade Cinza”¹⁰ retrata um movimento a partir dos principais artistas de mural da cidade de São Paulo que, na época, repintaram um dos murais em resposta à ação do governante. Tal ação ilustra a forma como os muros das cidades, uma vez que servem de superfície para a execução de obras artísticas, são espaços disputados por meio de um conflito político e ideológico nas metrópoles. A principal questão que se coloca é: por que há um conflito e qual conflito se estrutura sobre esse espaço de representação?

¹⁰ Em 2008, a prefeitura de São Paulo iniciou uma política de limpeza urbana, na qual os muros da cidade seriam pintados com a cor cinza de forma a apagar as intervenções neles realizadas. Artistas de renome internacional como Os Gêmeos, Nunca e Nina, que tiveram importantes obras destruídas pela iniciativa, se juntam para repintar um muro de 700 metros. O documentário se ocupa de retratar o processo da produção do novo mural, além de apresentar os entrelaces entre arte, cultura, vandalismo e a “guerra” contra o concreto e a vandalização da cidade. Os diretores, Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, conversam com alguns dos maiores grafiteiros da cidade e apresentam uma série de depoimentos importantes ao longo do documentário.

De acordo com Campos (2019), o *graffiti* chegou ao Brasil no final da década de 1970, ganhando características de artistas locais. As primeiras intervenções urbanas na cidade de São Paulo eram contestadoras da Ditadura Militar, o que aponta para a noção já discutida de política, desestabilizando o discurso vigente sobre a sociedade. Ademais, os artistas naquele período também se ocupavam da crítica da institucionalização da arte e da resignificação do espaço público. Muitas políticas públicas atravessam o mural, o *graffiti* e a pichação na cidade de São Paulo – à frente, ocupar-me-ei brevemente delas – passando de um status de ação marginalizada e criminalizada à uma atividade associada e validada pelo mercado e pelo Estado, já que muitos *graffitis* e murais são autorizados, tendo o conteúdo das obras sob curadoria e os locais das obras pré-determinados.

Quando, pela primeira vez, li Castellanos (2017) afirmar que o muralismo era um movimento perigoso, iniciei o questionamento dos sentidos que o termo perigo recebe. Isso pode ser expandido para outras manifestações visuais que se estabelecem nas cidades como murais, pixo e *graffiti*. Viver na metrópole é perigoso, uma vez que parte das relações são permeadas por violência. Contudo, Castellanos aponta ser perigoso, pois as obras, os murais, geram discussões públicas, podem apresentar, discutir e expor identidades, podem narrar os contextos das sociedades e gerar diálogo com as massas de uma forma extremamente pública: nos muros onde todos podem vê-las. De tal forma, é perigosa, pois não pede a vez no jogo da fala: os murais e *graffitis* gritam na urbe e colocam em xeque as estruturas vigentes, já que podem proporcionar uma espécie de paralaxe. Explico: a arte pode desvelar profundas contradições e questões, denunciando a agentes, que antes não notaram as contradições e desigualdades da vida contemporânea.

Contudo, o mural e o *graffiti* não são perigosos somente pelo movimento que instauram em campo. O mural e o *graffiti* são perigosos, pois aqueles que os fazem, os artistas, são colocados em uma situação de marginalização, de perigo constante frente à violência policial, de possibilidades de censura, apagamento e silenciamento. Frente ao sofrimento constante e a melancolia da vida da metrópole, aqueles que tentam dar cor à cidade e expressar publicamente suas angústias são violentados fisicamente e por meio das mais diversas formas simbólicas de violência, passando pelas leis que restringem suas ações até as condições de trabalho e os riscos aos quais são expostos.

Além disso, outro instrumento do Estado, que colabora com a segregação e a desigualdade entre os artistas de rua é o fomento mediante editais. Isso acontece por conta do acesso às possibilidades de se inscrever e as burocracias enfrentadas pelos artistas para serem finalmente contemplados. Ou seja, nem todos os artistas conseguem acessar as possibilidades por conta dos requisitos básicos impostos pelos editais. Compreendo que a propriedade é estruturante da vida no sistema capitalista por isso não se pode pintar qualquer muro com qualquer coisa. Contudo, a publicação de editais de fomento a obras de arte são formas de domesticar o conteúdo, designar os locais e, conseqüentemente, restringir os artistas em diversas formas: desde o processo criativo até a seleção minuciosa dos artistas que acessam o recurso e a permissibilidade de execução das obras. O acesso às possibilidades dos editais (publicados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo) é pouco democrático.

Em primeiro lugar, pela quantidade de obras e artistas selecionados ser um número limitado, incontavelmente menor do que a quantidade de artistas na cidade, uma vez que a seleção contempla algumas dezenas de artistas em uma cidade com milhões de habitantes. No grupo focal realizado, por exemplo, os artistas relatam o fato de que existem muitos mais artistas do que aparenta existir quando se olha para as amostras dos editais e para os artistas mais famosos e conhecidos do circuito. Em segundo lugar, pela violência da palavra: as regras do jogo vêm encriptadas no léxico jurídico que tange a interpretação dos editais e a composição das propostas.

Essa distinção colocada pela lei (Cidade Limpa), que será desdobrada à frente nesse texto e pelos editais de fomento colabora para a ampliação da marginalização. A arte de rua, que já era marginalizada, existe sob duas facetas da margem: aqueles que conseguem sobreviver dentro delas e aqueles apagados e que quase não existem fora. Isso porque, assim como já apresentado anteriormente, há os artistas institucionalizados e reconhecidos e aqueles outros que não estão na legalidade e correm riscos (tanto na execução da obra, por conta de carros, por exemplo, quanto o risco de serem presos ou terem suas obras apagadas, como aconteceu com as obras pintadas de cinza, em São Paulo).

5.2 O SPRAY E A CANETA: A ARTE DE RUA E OS GOVERNANTES NA CIDADE DE SÃO PAULO

De acordo com Pennachin (2011), São Paulo é uma espécie de Nova Iorque brasileira, em termos de arte de rua. Ou seja, é considerado o berço da arte de rua brasileira, com estilos e técnicas específicos das ruas paulistas, que se diferem do restante do mundo, especialmente pelo fato de que o mercado de tintas e ferramentas costumava ter preços muito elevados para os artistas, que, por isso, começaram a desenvolver seus próprios insumos. Esses diferentes insumos produzem diferentes traços e estilos da arte. Outra manifestação essencialmente brasileira, que pode ser observada em São Paulo é a pichação, que já foi discutida em capítulos anteriores.

De acordo com Campos (2019), o *graffiti* chegou ao Brasil no final da década de 70, ganhando características de artistas locais. Hoje, o *graffiti* tornou-se atração turística em São Paulo, incluído por agências de turismo em pacotes que apresentam lugares como o Beco do Batman¹¹, na Vila Madalena (Figura 15), o Bairro Cambuci, fortemente marcado pelo trabalho d'Os Gêmeos (Figura 16), o Minhocão, que é considerado uma galeria de arte a céu aberto (Figura 17) e o Escadão da Rua Alves Guimarães, em Pinheiros (Figura 18), próximo do Largo da Batata, citado anteriormente nesta dissertação.

Figura 15 – Beco do Batman, em São Paulo



Fonte: Castilho (2020).

¹¹ Vídeo para visualização do Beco do Batman, na cidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9ulxaR7708>.

Figura 16 – Bairro Cambuci, em São Paulo



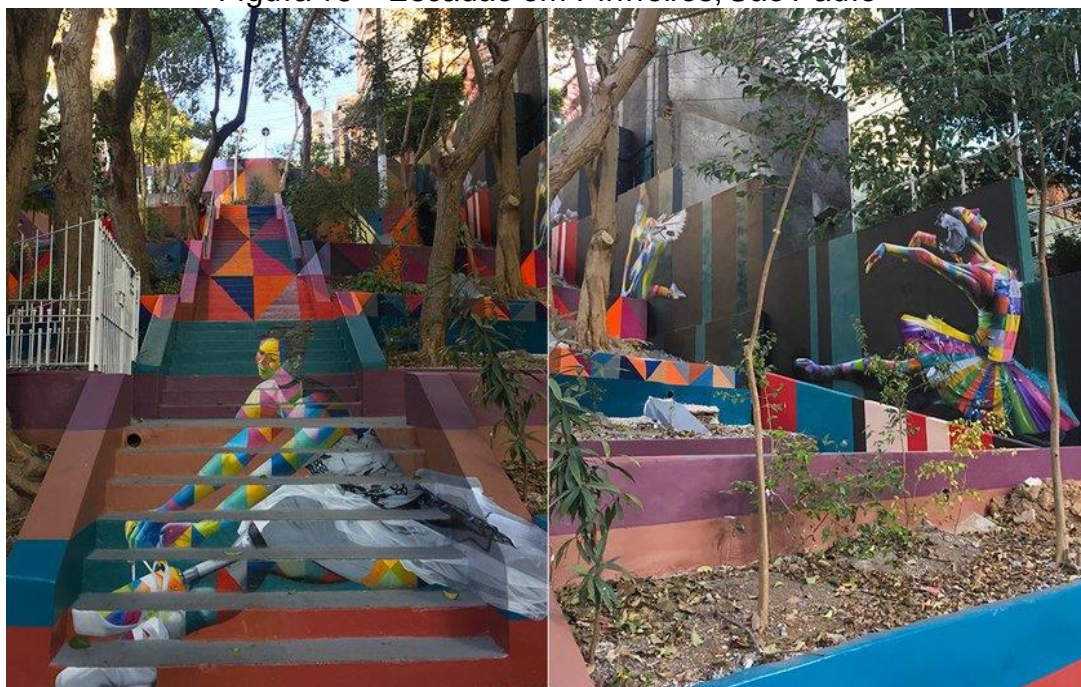
Fonte: Sartori ([2019]).

Figura 17 – Minhocão, em São Paulo



Fonte: A Vida no Centro (2018).

Figura 18 – Escadão em Pinheiros, São Paulo



Fonte: Sartori ([2019]).

Contudo, como já foi apresentado, o Estado cumpre um importante papel, por intermédio dos governantes, para a produção do espaço e da própria arte no espaço. Considerando a evolução do posicionamento dos governantes frente à arte de rua, o Quadro 1 abaixo mostra a evolução da política para o *graffiti* e o mural na cidade de São Paulo desde o governo do prefeito Jânio Quadros.

Quadro 1 – A política frente ao *graffiti*/mural na cidade de São Paulo

Governante	Período	Posicionamento frente a arte de rua
Jânio Quadros PTB	1986-1988	Criação da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU) instituída pela Lei nº 10.237, de 17 de dezembro de 1986.
Luiza Erundina PT	1989-1993	Legalização de obras artísticas públicas na cidade de São Paulo. Convite a grafiteiros para a execução de obras no espaço público.
Paulo Maluf PDS, PPR, PPB	1993-1997	Sem política específica. <i>Graffitis</i> foram pintados de cinza ao longo das gestões.
Celso Pitta PPB	1997-2001	

Marta Suplicy PT	2001-2005	Oficialização do Dia do <i>Graffiti</i> . Execução de eventos e produção de murais pela cidade.
José Serra PSDB	2005-2006	Sem informações. Criação da Sociedade Civil do Fórum de Arte de Rua.
Gilberto Kassab PFL, DEM, PSD	2006-2013	Retirada do Dia do <i>Graffiti</i> do calendário oficial. Institucionalização do programa São Paulo Cidade Linda (tratava de anúncios e propagandas, mas apagou murais e obras artísticas). Ampliação das funções da CPPU. Documentário Cidade Cinza surge como resposta ao programa. Início do Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU) como incentivo ao <i>graffiti</i> .
Fernando Haddad PT	2013-2017	Reapresentado à Câmara o Projeto de Lei, que propunha estabelecer parâmetros para a grafiteagem. Incentivo e proteção aos <i>graffitis</i> e murais, em especial no corredor da 23 de Maio. Criação de um mural com 15 mil m ² de <i>graffiti</i> na Avenida 23 de Maio, o corredor que liga as regiões Norte-Sul à cidade de São Paulo.
João Dória PSDB	2017-2018	Criação do programa Cidade Linda e, entre as ações, ele pintou de cinza os murais de <i>graffiti</i> da Avenida 23 de Maio, alegando estarem deteriorados por pichações. O juiz Adriano Marcos Laroca, entendeu que Dória e a prefeitura atacaram o patrimônio cultural ao cobrir alguns dos murais sem a anuência do Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São Paulo). O juiz também considerou a ação de Dória um ato de censura.

		Políticas de incentivo à arte de rua por meio de editais e criação do Museu de Arte de Rua.
Bruno Covas PSDB	2018-2021	Criação de programas de fomento à arte urbana com a segunda etapa do Museu de Arte de Rua. O principal projeto foi desenhado em um seminário de arte urbana organizado pela Prefeitura de São Paulo.

Fonte: Elaborado pela autora, com base em Pires e Santos (2018) e Pugliesi (2019).

É importante ressaltar o fato de que o *graffiti* e a arte urbana eram tidos como uma atividade de natureza transgressora, identificada como vandalismo no espaço público, mas, que recentemente, começou a ter uma valorização a partir do Estado. A partir da análise das informações contidas no quadro é possível notar que os governos alinhados mais à esquerda ou centro, como o PT (Partido dos Trabalhadores), tinham políticas que favoreciam os murais e *graffiti*, enquanto os governos mais à direita, como o PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira), agiram de forma a coibir tais expressões artísticas. Nota-se também, que após a sanção judicial contra o prefeito João Dória, o mesmo e seu sucessor iniciaram políticas de fomento à arte de rua.

A Lei Cidade Limpa (SÃO PAULO, 2006)¹², que dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do município de São Paulo, instituída sob a gestão de Gilberto Kassab, em 2007, sistematiza, ao longo de seus artigos, uma série de mecanismos verticais de imposições sobre a paisagem urbana de uma das maiores cidades do mundo. A lei define paisagem urbana e explicita o que defende, sendo o primeiro item o bem-estar estético, cultural e ambiental da população. Ademais, a lei também delibera sobre as estratégias da política de paisagem urbana em São Paulo, incluindo mecanismos de fiscalização, estabelecimento de normas, a criação de padronizações mais restritivas e o disciplinamento de elementos presentes em área pública. A lei incidiria, majoritariamente, sobre os anúncios presentes no extrato visível da paisagem urbana, contudo, abriu espaço para as proibições mais assertivas das manifestações artísticas de *graffitis* e murais.

¹² Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006.

No Manual Ilustrado de Aplicação da Lei Cidade Limpa e normas complementares, há definições do que se entende por arte pública e estabelecimento de regras para a instalação e execução de obras de arte pública no município. Boa parte das expressões de arte pública (instalações, murais, pinturas e empenas) precisa, a partir da lei e das normativas que a acompanham, da aprovação da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU), além de ter o conteúdo revisado pela mesma comissão. Murais e *graffitis* precedentes à lei foram apagados pela empresa contratada pela prefeitura para tal, sem definição prévia de quais deveriam ou não ser apagados (SÃO PAULO, 2016).

Contudo, nessa “maré” de apagamentos, um mural emblemático, que fora executado por artistas de renome na área dos murais e *graffitis* (Os Gêmeos, Vitché e Nunca), também foi apagado. O ocorrido foi motivação para um protesto, que aconteceu em 16 de julho de 2008, reunindo artistas, intelectuais e admiradores das obras. Após tal protesto, o prefeito, Gilberto Kassab, reuniu-se com Os Gêmeos e Andrea Matarazzo (secretário de Kassab), justificando que os funcionários da empresa contratada não saberiam diferenciar “o que tem valor e o que não tem” e retratou-se com os artistas encomendando um novo painel no mesmo espaço. Os desdobramentos dessa conversa são retratados no documentário “Cidade Cinza”, do qual me ocupei na próxima seção deste texto. Vale ressaltar, ainda, que o mural que havia sido apagado e gerou os protestos havia sido autorizado pela prefeitura de São Paulo no ano de 2002, sob outra gestão, de Marta Suplicy.

Em 2018, por meio de uma emenda à lei supracitada, foi aprovada a utilização da logomarca de governantes, ao invés do brasão oficial, abrindo uma possibilidade para a propaganda pessoal numa cidade onde a publicidade em espaços públicos é proibida. O prefeito em governo naquela data havia tido o uso de seu “slogan” barrado pela justiça, sendo alegado o uso para promoção pessoal, que anteriormente era proibida, pela lei Cidade Limpa, mas agora é autorizada, trazendo, em si, uma ilegalidade. A mesma lei proíbe diversas expressões artísticas na paisagem da cidade de São Paulo e foi responsável, inclusive, pelo apagamento do mural analisado no documentário Cidade Cinza.

No contraponto às leis que proíbem e ordenam as expressões visuais no espaço público, a prefeitura de São Paulo, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura, desde 2017 conta com editais de pintura de arte urbana para o Museu de Arte de Rua (MAR). Por meio dos dados públicos, fornecidos pela própria secretaria em

dezembro de 2020, referentes aos editais e mediante os próprios editais, analisarei de que forma esse instrumento, que, em certa medida, fomenta a arte, também pode ser um instrumento de exclusão e segregação dos artistas na metrópole.

O primeiro edital, que recebe o nome “Edital de Concurso de Pintura de Rua” (SÃO PAULO, 2017), seleciona projetos de coletivos (excluindo, de imediato, artistas que trabalham individualmente), constituídos no município há pelo menos três anos. Além disso, os proponentes devem enviar uma série de documentações, incluindo seus currículos, portfólios e históricos. O edital, além das exigências, conta com 28 páginas de informações encriptadas no linguajar jurídico e da administração pública, selecionando, desde aí, aqueles capazes de interpretá-lo ou a solicitação de documentos que precisam ser solicitados a órgãos públicos, gerando uma burocracia ainda maior.

A exemplo, com base no edital de 2017, houve a solicitação de portfólios e currículos de todos os membros dos grupos de artistas e coletivos, gerando um impeditivo a artistas que trabalham sozinhos ou com colaboradores que não têm trajetória solidificada, bem como oito diferentes declarações e comprovantes que precisam ser emitidos em órgãos públicos. O edital ainda conta com trechos complexos, que podem ser de difícil compreensão sem apoio de profissionais da área, como:

O inadimplente será obrigado a devolver o total das importâncias recebidas da Secretaria Municipal de Cultura, acrescido da respectiva atualização monetária e estará sujeito à aplicação de multa no valor de 10% (dez por cento) do valor do contrato. (SÃO PAULO, 2017, p. 11).

Ainda em 2017, a segunda edição do edital selecionou mais oito projetos, assim como a terceira, em 2018. A partir de 2019, os editais contemplaram mais projetos, sendo 32 naquele ano e 40 no ano de 2020. O edital do ano de 2020 tinha a temática dos projetos obrigatoriamente relacionada à pandemia da COVID-19, restringindo as obras a uma temática específica, pré-determinada pela Secretaria.

Sobre os editais e as leis que tangem a ordenação da paisagem é imprescindível destacar que passam por um processo chamado encriptação. Esse processo refere-se a uma série de ocultamentos que ultrapassam a linguagem propriamente dita, mas atinge os processos de comunicação, as normas que a língua opera e as possibilidades de sua modificação (NASCIMENTO, 2020). Todas as comunicações podem ser encriptadas e isso, no caso estudado, não se dá, portanto,

apenas no nível da escrita, mas até mesmo no processo de acesso e nas subjetividades envolvidas no mesmo. A forma com a qual a lei e os editais são elaborados, divulgados e executados são responsáveis pela exclusão de determinados grupos desse processo. Na seção em que discuto a perspectiva dos artistas, fica evidente a impossibilidade da igualdade e da democracia entre os grupos, por conta das disposições encriptadas do processo.

O jogo da linguagem, portanto, não é restrito ao léxico. O raciocínio por trás das ações dos agentes compõe esse jogo. Mais especificamente, o jogo da linguagem tem o significado das coisas fazendo sentido aos especialistas enquanto coloca os não especialistas numa forma silenciosa de violência. Essa disposição reforça a estrutura da exclusão na qual vivemos na contemporaneidade (SANÍN-RESTREPO apud NASCIMENTO, 2020).

Uma dificuldade da pesquisa foi encontrar os editais anteriores do Museu de Arte de Rua nos canais oficiais da Prefeitura de São Paulo. Contudo, foi encontrado o edital de 2017 por meio do Facebook da Prefeitura e, por conta da transparência do município, tive acesso aos locais de execução e aos executores contemplados pelos editais anteriores. A ausência desses dados de forma simplificada nos canais faz parte da encriptação do processo, excluindo determinados grupos da possibilidade de se prepararem para editais futuros, por exemplo. Mais uma evidência da encriptação e da exclusão a partir do edital é a formação da Comissão Julgadora do mesmo, escolhida pelo secretário de cultura e não por formas mais participativas de decisão. Dessa forma, é possível analisar a reprodução do poder do secretário e de suas inclinações a partir dos escolhidos para compor a comissão, reforçando a exclusão de outros grupos no processo. Ademais, ressalto que, no edital analisado, não cabia recurso às decisões da comissão, definindo como verdade, portanto, as definições desse grupo específico, escolhido por um membro do executivo. Nota-se, assim, evidências da reprodução da exclusão nos processos referentes à arte urbana na cidade de São Paulo.

Além do fomento pelo Estado, é interessante notar um fomento a partir do mercado. Numa cidade onde anúncios e propagandas são proibidos no espaço público, o notado efeito da indústria cultural sobre a vida das pessoas é explorado pelo mercado (PIRES; SANTOS, 2018). Contudo, ainda que seja uma arte, em certa medida “domesticada” por essas forças vigentes, remonta a identidade local (e até mesmo nacional). O artista Eduardo Kobra, que, segundo Campos (2019), sofreu forte

influência do muralismo mexicano, era detentor, até o ano de 2009, do maior mural do mundo, definido pelo “Guinness Book”.

O mural (Figura 19) remonta uma atividade fundamental para a economia brasileira, representa a origem indígena do cultivo e o processo de plantio e colheita do cacau. O trabalho foi subsidiado pela empresa de capital privado Cacau Show (e executado nas paredes da fábrica da empresa) e pode ser visto na Rodovia Castelo Branco, no Km 35. A obra em questão não se situa na cidade de São Paulo, mas Kobra ocupou-se de importantes obras relacionais no município, remontando a identidade de grupos que participaram da execução das obras (EXAME, 2017).

Figura 19 – Mural do Artista Kobra, Colheita de Cacau na Amazônia



Fonte: Stephenson (2018).

Dentre as obras de Kobra que resgatam a identidade do povo paulistano por meio da arte relacional produzida colaborativamente, destaco a obra executada na Cracolândia, com a colaboração de outros artistas ex-usuários de drogas: a obra “Desemprego” com currículos de paulistanos desempregados e outras obras colaborativas do projeto desenvolvido por ele, chamado “São Paulo: uma realidade aumentada”. Na série de painéis e murais do projeto, Kobra ocupou-se de intervenções urbanas para denunciar as contradições da metrópole. Outro claro exemplo dessa apropriação é o *graffiti* patrocinado pela Nike, com a premissa de ser um incentivo ao esporte, realizado no Minhocão, na época dos Jogos Olímpicos de 2016 (Figura 20), pelo coletivo “Os Gêmeos” (ARQFUTURO, 2015).

Figura 20 – Mural dos Gêmeos com a Nike no Minhocão de 2015



Fonte: Takaki (2015).

Destaco que, em São Paulo, no ano de 2020, ainda no contexto da pandemia da COVID-19, foi realizado um edital para o MAR (Museu de Arte de Rua). O Museu recebeu 20 obras que homenageiam os profissionais da saúde pelo trabalho prestado durante a pandemia do coronavírus, patrocinados pela prefeitura de São Paulo. O fato reforça que a arte pode ser um instrumento de propaganda a partir do Estado, uma vez que o governante recorre à arte pública para reforçar ideias propostas por ele. De acordo com o secretário municipal de cultura, “Dentro das limitações da quarentena, o MAR é uma excelente possibilidade de oferta de cultura para a cidade de São Paulo, aliando arte, esperança e homenagens às inúmeras pessoas que lutam contra a pandemia” (POSSOLO, 2020). Um dos componentes do grupo focal foi, ainda, convidado a executar um mural no MAR.

É importante notar que a arte de rua surgiu no Brasil, em especial em São Paulo, no sentido de contestar a ordem imposta no período da Ditadura Militar, ou seja, contestando o próprio Estado. Nesse sentido, verifica-se uma oposição ao Estado que surge nas metrópoles e nas brechas da cidade de São Paulo. Estas manifestações artísticas, originárias das periferias, foram cooptadas pelo mercado e pelo Estado ou tiveram os artistas que as produziram marginalizados e perseguidos pelas políticas que atravessam a arte. Dessa forma, é reforçado o argumento de que a arte de rua é capaz de denunciar as contradições da sociedade e contestar a ordem

imposta, neste caso ainda contestar um momento no qual a censura era presente na vida de todos os brasileiros: a arte de rua desafiava a repressão.

Também é possível verificar que, assim como ocorre em Medellín, a arte de rua tornou-se atração turística na cidade de São Paulo, o que revela o fato de que a arte de oposição passa a ser cooptada pelo mercado do espetáculo, podendo, por vezes, esvaziar-se em agência para ater-se ao estético que é consumido pelo circuito turístico. Vale ressaltar que isso não acontece em todos os casos, mas que há, sim, um esvaziamento da agência potencial da arte de rua, não apenas quando é cooptada pelo turismo, mas também pelo Estado e pelo mercado.

O Estado também aparece como fomentador da arte por meio de editais de fomento e incentivo à cultura ou convite a artistas para realizar obras na paisagem urbana. Contudo, os editais e os convites podem limitar o processo criativo dos artistas a determinadas temáticas e restringi-los ao fomento por conta das burocracias que atravessam os editais. Os editais surgem como uma ferramenta que apoia e dá visibilidade a determinados artistas, mas a sua existência de forma não democrática aprofunda a exclusão daqueles que não são contemplados e continuam a realizar suas obras fora da legalidade.

Contudo, a arte e o Estado não se encontram apenas no fomento ao turismo e à cultura na metrópole. Na cidade de São Paulo, pode ser observado que a política em relação à arte urbana se altera fortemente de acordo com os governantes que assumem a prefeitura, sendo, ora mais progressista, no sentido de fomentar a arte de rua e o trabalho dos artistas num geral, ora mais conservadora, trabalhando para a “limpeza” da cidade e fundando a perseguição aos artistas em políticas higienistas. Alguns artistas entrevistados, ainda, apontam que sentem como se as ações e políticas que atravessam a arte servem como resposta aos governantes anteriores, no sentido de promover descontinuidades a políticas culturais e não necessariamente a uma perseguição a artistas específicos – ainda que sintam uma censura e uma perseguição subjetiva da arte.

Finalmente, o mercado também coopta a arte por meio da contratação de artistas para a produção de obras específicas. Numa cidade onde os anúncios publicitários são proibidos, apoiar-se na arte de rua para a promoção pode ser uma alternativa para os agentes do mercado. Nas obras que são patrocinadas pelos agentes do mercado, muitas vezes há a encomenda do conteúdo específico a ser

produzido nas obras, o que, novamente, esvazia a potencial agência disruptiva na ordem do sensível que as obras de arte de rua poderiam ter.

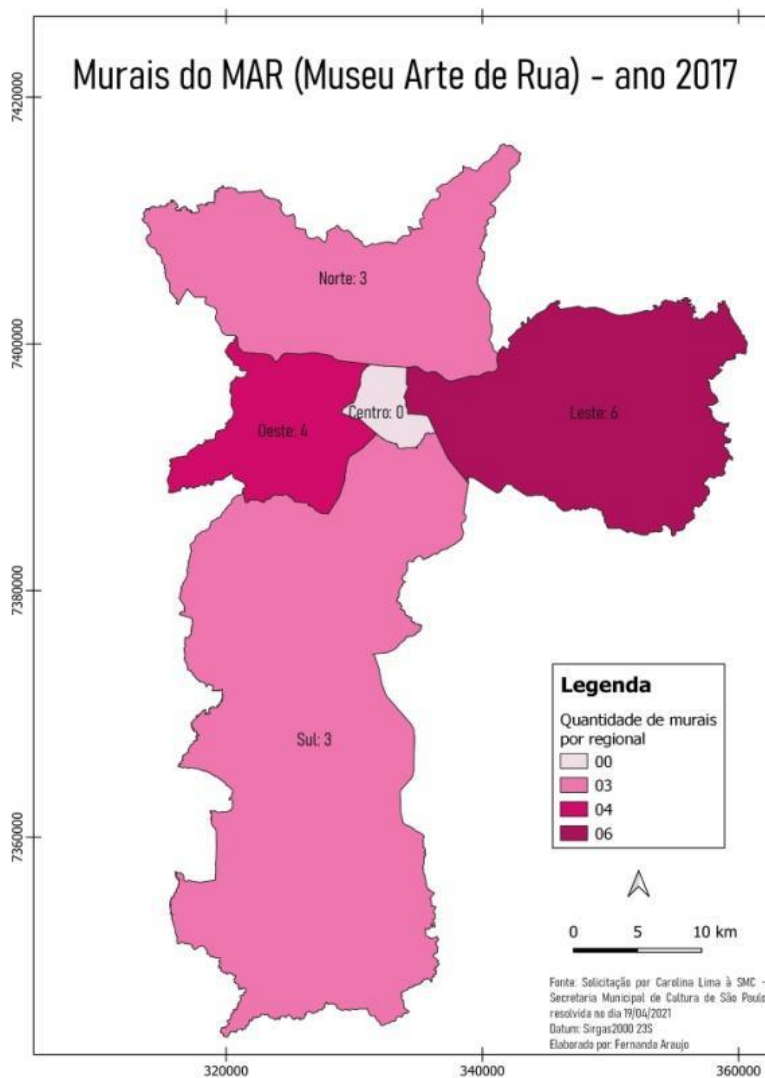
Nesse sentido, então, verifica-se o campo de tensão a partir de diferentes agentes que se interessam pelo domínio e controle da paisagem urbana e das inscrições que nela se fazem: os artistas, o Estado e o mercado. A cada novo governo, por exemplo, as políticas para a arte de rua são tensionadas de forma mais ou menos progressista, como resposta às políticas dos governos anteriores ou até mesmo ao teor das mensagens presentes nos muros das cidades. É importante notar que este campo de tensões reflete a exclusão de determinados artistas ao mesmo tempo que dá visibilidade e agrega capitais a outros artistas. Os que conseguem executar suas obras, garantem a permanência das mesmas na paisagem e, por vezes, são contratados por agentes do mercado ou têm suas obras expostas em galerias do circuito oficial da arte. Nestes momentos é possível verificar um esvaziamento da possibilidade de dissenso conferida pela arte de rua: o Estado e o mercado dominam a arte e controlam as mensagens que permanecem na paisagem urbana por meio de seus poderes e capitais.

5.3 O MUSEU DE ARTE DE RUA: UMA ANÁLISE ESPACIAL

Após solicitação à Prefeitura de São Paulo, foi informado que nos anos de 2019 e 2020 as contratações foram a partir de curadoria interna, não havendo, portanto, inscrições por edital¹³. A distribuição dos valores a partir das regiões da cidade encontra-se nos mapas 1, 2, 3 e 4 abaixo:

¹³ Informações obtidas via e-mail, em correspondência com a Coordenadora de produção da Secretaria Municipal de Cultura. Ver: Perroni (2021).

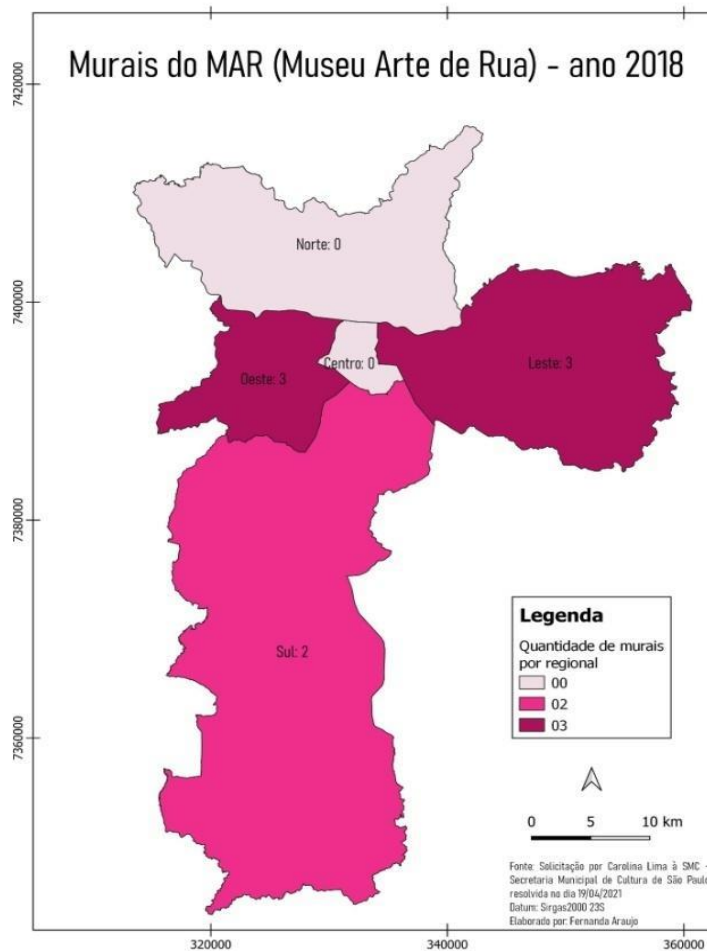
Mapa 1 – Murais do MAR 2017



Fonte: Elaborado por Fernanda Araújo, com base em Perroni (2021).¹⁴

¹⁴ Obras da edição 2017: 16 – Zona Sul: 3, Zona Norte: 3, Zona Leste: 6, Zona Oeste: 4, Zona Centro: 0. Investimento: R\$459.842,00 (Quatrocentos e cinquenta e nove mil, oitocentos e quarenta e dois reais).

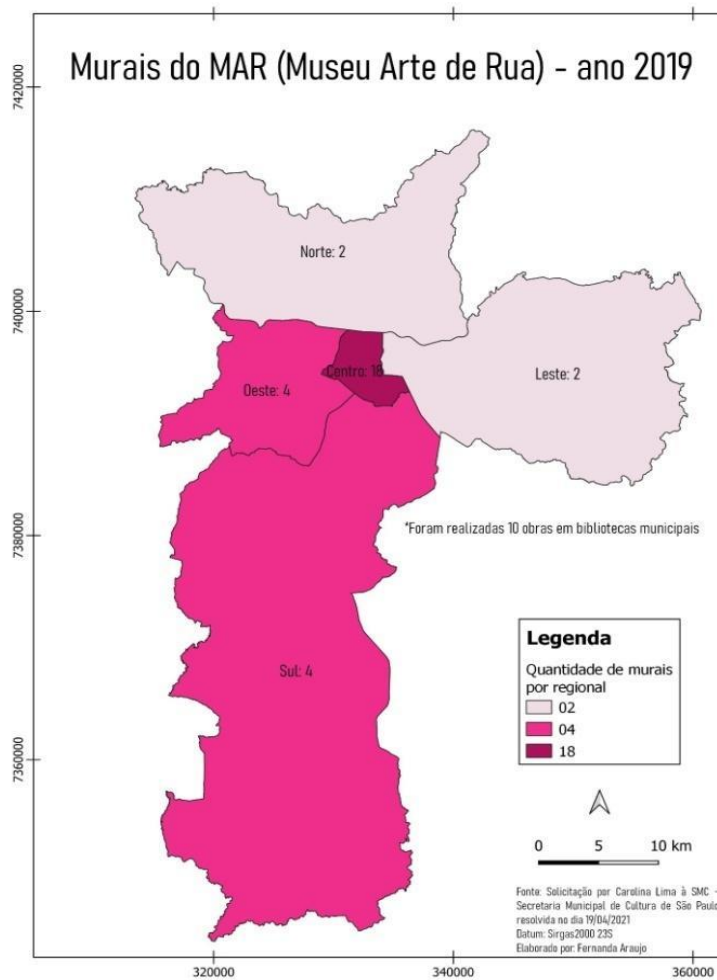
Mapa 2 – Murais do MAR 2018



Fonte: Elaborado por Fernanda Araújo, com base em Perroni (2021).¹⁵

¹⁵ Obras da edição 2018: 8 – Zona Sul: 2, Zona Norte: 0, Zona Leste: 3, Zona Oeste: 3, Zona Centro: 0. Investimento: R\$259.989,00 (Duzentos e cinquenta e nove reais e novecentos e oitenta e nove reais).

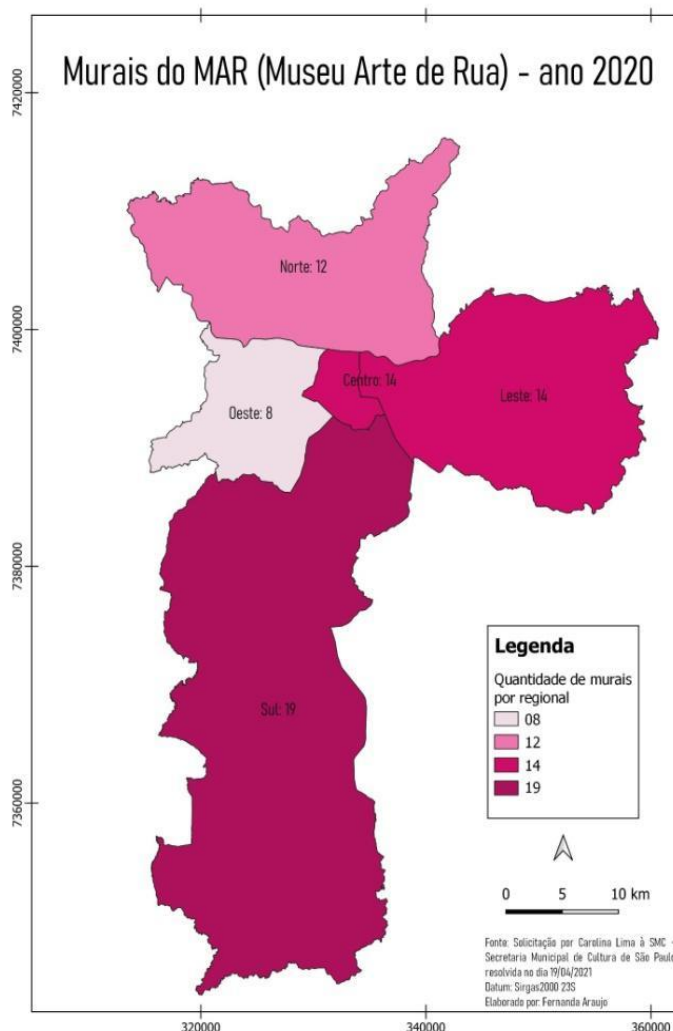
Mapa 3 – Murais do MAR 2019



Fonte: Elaborado por Fernanda Araújo, com base em Perroni (2021).¹⁶

¹⁶ Obras da edição 2019: 40 – Zona Sul: 4, Zona Norte: 2, Zona Leste: 2, Zona Oeste: 4, Zona Centro: 18, Bibliotecas Municipais: 10. Investimento: R\$1.576.170,00 (Um milhão, quinhentos e setenta e seis mil, cento e setenta reais);

Mapa 4 – Murais do MAR 2020



Fonte: Elaborado por Fernanda Araújo, com base em Perroni (2021).¹⁷

A partir da análise da distribuição das obras do MAR, é possível evidenciar que, nas edições ocorridas via edital, o recurso foi mais descentralizado, com um escape verificado da região central, onde há a concentração de capital financeiro na cidade. De tal modo, ainda que os editais impliquem em uma burocracia e gerem dificuldade para os artistas da margem produzirem e os moradores da margem acessarem, eles são um importante meio de democratização dos recursos e da cultura.

Uma representante da Prefeitura de São Paulo¹⁸ foi entrevistada sobre o MAR, para esta pesquisa, e, apresento à frente uma análise de suas respostas:

¹⁷ Obras da edição 2020: 67 – Zona Sul: 19, Zona Norte: 12, Zona Leste: 14, Zona Oeste: 8, Zona Centro: 14. Investimento: R\$2.275.741,50 (Dois milhões, duzentos e setenta e cinco mil, setecentos e quarenta e um reais e cinquenta centavos).

¹⁸ Coordenadora de produção da Secretaria Municipal de Cultura. Ver: Perroni (2021).

- a) a representante aponta que hoje a política da cultura conta com o *hip hop*, sendo uma importante vertente e recebendo diversos recursos em diferentes linguagens culturais ao longo do ano e que as manifestações artísticas relacionadas às artes de rua no espaço público vêm se tornando cada vez mais numerosas de modo a serem compreendidas como uma característica da própria cidade. A entrevistada também apontou que “Se o centro vem se construindo como uma referência de *graffiti*, as periferias são a origem desta forma de arte”;
- b) no contexto da pandemia, foi realizada uma edição do MAR, mas há outras ações relacionadas às culturas urbanas que tiveram continuidade mesmo em isolamento social. A representante destaca a existência do Mês do Hip Hop e projetos como Mês da Consciência Negra, Virada Cultural e Dia do Circo, que se relacionam com o MAR;
- c) todas as obras fomentadas pela Secretaria são previamente autorizadas pela CPPU;
- d) a representante aponta que a diversidade é um importante critério para a seleção no MAR. Foi evidenciada a busca por artistas que representem diferentes regiões da cidade e são priorizados. “Negros, indígenas, LGBTQIA+, artistas que nunca tenham participado de outras edições do projeto e que sejam de origem periférica”, destaca;
- e) a representante reconhece a importância da arte de rua para dar visibilidade a grupos marginalizados e valorizar dinâmicas próprias do tempo e do espaço da cidade, como ocorreu na edição de 2020, com obras relacionadas ao contexto da pandemia, no sentido de valorizar os profissionais da saúde e narrar por meio de mensagens de esperança;
- f) a representante aponta que há um esforço para a descentralização da política cultural no município.

Nesse sentido, a partir das análises da entrevista e dos dados obtidos na revisão documental e bibliográfica, revela-se uma postura dual do Estado em relação à política para a arte urbana em São Paulo. Sendo assim, é importante destacar que há um reconhecimento das potencialidades e da importância da arte de rua para a cidade, como símbolo identitário e, também, forma de resistência, por meio da visibilidade e da valorização de grupos subalternizados. Também é verificada a reconhecida investida na descentralização, com foco na periferia, tendo estes lugares

como a origem das manifestações de arte de rua. Contudo, as respostas da representante da Secretaria não foram suficientes para averiguar o comportamento do Estado no sentido da repressão, ainda que seja verificado um controle a partir da CPPU. Além disso, é fundamental notar que o MAR surge como uma política compensatória em resposta às críticas sofridas pelos governantes aos apagamentos dos murais a partir das políticas Cidade Limpa e Cidade Linda.

5.4 DA RUA PARA A TELA: ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS CIDADE CINZA E PIXO

Os documentários Pixo (2009) e Cidade Cinza (2013) apresentam diferentes pontos de vista sobre o pixo e o *graffiti* na cidade de São Paulo. Nas próximas páginas apresento uma análise fílmica dos dois documentários a partir das contribuições que eles trazem para os argumentos que vêm sendo construídos ao longo desta dissertação. A escolha destes documentários se deu pelo fato de que ambos tratam da cidade de São Paulo, refletem a realidade das manifestações de arte de rua e sua relação com o Estado e são tidos como referências na temática. A análise dos documentários foi muito rica para a aproximação do objeto de análise de forma remota. Os dois documentários podem ser encontrados na plataforma de vídeos, YouTube.

O documentário Cidade Cinza (2013) incide sobre a questão da política de limpeza urbana apresentada na gestão de Gilberto Kassab e a repercussão do apagamento do mural já citado neste trabalho. Já na primeira tomada do documentário, é possível ver a cidade de São Paulo numa vista aérea, enquanto Os Gêmeos (possivelmente a dupla de artistas de rua mais famosa do Brasil) narram sobre a metrópole e o “caos” urbano e apresentam a visão sobre a arte na metrópole: é uma espécie de vitória sobre o concreto. O filme aborda, em essência, a diferenciação entre cultura e vandalismo, o que remete às noções da ilegalidade e suas fronteiras mal delimitadas na contemporaneidade. Além disso, o documentário também traça a trajetória do movimento muralista e de *graffiti* no Brasil, a falta de reconhecimento do movimento artístico e a marginalização sofrida pelos artistas.

No contraponto, o documentário também acompanha os trabalhadores contratados pela prefeitura para realizar o apagamento das obras. É interessante notar que esses trabalhadores decidem, a partir de um julgamento moral próprio, o

que é arte e o que não é, determinando o que deve ser mantido na paisagem urbana. Não me ocupei da discussão do que é arte, pois o conceito é extremamente caro, mas cabe a crítica importante de que a ausência de um instrumento procedimental abre espaço para apagamentos e censuras sem precedentes. O que esse movimento revela e reforça é ainda mais do que isso: mesmo na aurora do século XXI, o pensamento colonialista persegue, classifica e tenta domesticar a arte dinâmica na maior cidade brasileira. De acordo com os artistas que compõem os depoimentos do documentário, a cidade é um suporte para a arte, diferente de outras expressões artísticas e, tendo muros de propriedades como suporte, questionam, não apenas os usos da cidade, mas a instituição da propriedade na cidade, ou seja, confrontam uma imposição da estrutura neoliberal.

A retirada dos murais, o apagamento com tinta cinza, se dá por meio de funcionários terceirizados da prefeitura de São Paulo, que seguem critérios próprios para selecionar quais obras serão apagadas. Tal procedimento poderia justificar o que o prefeito apontou como um erro: o apagamento do mural de 700m², d'Os Gêmeos. Ao longo do documentário, em diversos momentos, tais funcionários são entrevistados e fornecem suas opiniões sobre as manifestações artísticas, impondo um juízo de valor enviesado, que replica noções eurocêntricas de referências em arte. Um dos funcionários da ação do apagamento ainda aponta que, quando mais novo, realizava pichações na cidade de São Paulo e hoje era responsável pelo apagamento de muitas delas. Outro apontamento interessante trazido pelos funcionários, é o fato de que a ação é como “secar gelo”: por mais que pintem de cinza as obras, logo novos artistas concluem outras em outros espaços. A partir deste apontamento, é possível notar duas coisas sobre a arte de rua no município: a primeira delas é sobre a sua produção – orgânica, dinâmica e mais rápida do que a política – e a segunda delas é sobre a perseguição que sofre – o dinheiro investido na perseguição das obras, mesmo sabendo que é impossível erradicá-las, poderia ser investido em outras políticas públicas, mas continua sendo investido nos apagamentos.

Ocupar-me-ei de relatar a história, contada no documentário, sobre o mural apagado. De acordo com os depoimentos, após grande pressão da população e da mídia frente ao apagamento do mural, a prefeitura se pronunciou, pedindo desculpas aos artistas pelo equívoco. Além disso, autorizou a realização de outro mural, apesar de não ter fomentado sua execução, que dependeu de um financiamento da iniciativa privada. Em alguns casos na cidade, a iniciativa privada vale-se do financiamento de

obras de arte pública para autopromoção, uma vez que a publicidade é proibida na paisagem da cidade por conta da Lei Cidade Limpa. O relato apresentado à frente colabora para o argumento da pesquisa uma vez que a tratativa com artistas não marginalizados estruturalmente (artistas que “exportam” arte e têm obras expostas em museus do mundo inteiro) se deu de forma muito distinta do que ocorre, até hoje, com artistas que tentam deixar sua marca na cidade e são presos ou têm suas obras apagadas.

Os Gêmeos, principais artistas do mural apagado, são reconhecidos internacionalmente como importantes artistas do circuito, compreendido pelos artistas de *hip hop* e de arte contemporânea. Junto dos demais artistas, representam características culturais, políticas e até mesmo fenotípicas da brasilidade e, dessa forma, já têm um estilo próprio em suas narrativas. Ademais, de acordo com os depoimentos, os custos para a execução de obras de arte urbana, por conta dos insumos necessários, são muito elevados. Frente a isso, os artistas valem-se de formas improvisadas para criarem seus instrumentos de forma mais barata, gerando técnicas de pintura características da cidade de São Paulo. Entre outros fatores, graças a isso, esse grupo de artistas tornou-se conhecido no cenário mundial e foram os únicos que receberam as “desculpas” da prefeitura, deslocando o status de sua arte, saindo da condição que chamo de “arte perseguida” para o que classifico como “arte autorizada”. Outro ponto a ser salientado acerca das estratégias para instrumentos mais baratos é a necessidade do fomento da arte pelo Estado, pois muitos indivíduos não conseguem arcar com sua execução.

Quando, no grupo focal que será aprofundado à frente, os artistas foram perguntados sobre o ocorrido relatado no documentário Cidade Cinza, eles relataram o fato de que as políticas de arte de rua passam por descontinuidades quando ocorrem trocas de gestão no âmbito municipal e isso pode estar relacionado a uma resposta e oposição a outros governos. Sobre o caso específico do apagamento do mural d’Os Gêmeos, os artistas acreditam que a ação foi proposital, a partir da prefeitura, para realizar ações de promoção da mesma mediante a “reparação” do erro do apagamento e, segundo eles, isso acontece na cidade em diversos âmbitos, como a instauração do MAAU, o Museu Aberto de Arte Urbana, que também surgiu como reparo a uma política, que proibia manifestações artísticas e que havia sido mal recebida pela população.

O filme *Pixo* (2009), dirigido por Roberto Oliveira, apresenta a cidade de São Paulo como um quadro a ser pintado. A partir da análise do documentário é possível perceber que a pichação é uma forma de comunicação e expressão para muitos jovens que se sentem silenciados e marginalizados na cidade contemporânea. Os depoentes do documentário trazem algumas percepções que colaboram para a análise apresentada neste trabalho, sendo a mais relevante apresentada logo no início do documentário, quando um dos depoentes diz que “a pichação é pra afrontar mesmo” [sic]. A partir disso é possível reforçar o argumento de que a arte de rua, nesse contexto, tem um papel fundamental de “incomodar”, ou melhor, promover uma desordem na ordem do sensível.

Ainda que se assemelhe à proposta do *graffiti*, os pichadores, no entanto, sofrem repressões mais severas do que as relatadas pelos grafiteiros. Os relatos no documentário passam por exemplificação de situações em que os pichadores são obrigados pelos policiais que os abordam a beber a tinta que usavam para fazer suas obras, além de outras violências, como terem seus corpos pintados com as tintas, que são, por vezes, tóxicas, também agressões físicas a partir dos policiais. Os depoentes do documentário destacam que o *graffiti* é mais aceito e eles são mais marginalizados e é evidente que, mesmo sendo manifestações que provocam o dissenso e interferem na paisagem urbana, a reação ao pixo reforça uma marginalidade e uma segregação impostas pela própria produção do espaço urbano: os pixadores são artistas que se dizem “da favela” e se sentem silenciados.

Os depoentes apontam que o pixo surge para muitos como uma resposta à desigualdade da própria cidade e que têm o pixo como uma alternativa, uma vez que não têm o que fazer, ou seja, sentem-se impotentes frente à desigualdade. Também trazem que o pixo surge essencialmente como uma manifestação política e reforçam o fato de que os pixadores são perseguidos na cidade de São Paulo desde o governo de Jânio Quadros por realizarem uma ação de protesto por meio das intervenções na paisagem urbana.

De tal modo, então, pode-se afirmar que a intenção das manifestações artísticas tanto do pixo quanto dos murais e do *graffiti* é de transmitir uma mensagem para os moradores da cidade e transeuntes do espaço público urbano. Além disso, é possível notar, com a colaboração dos documentários, que a intenção dos artistas se situa no que entendemos pela busca da provocação do dissenso entre aqueles que são atravessados pela arte. Ou seja, o principal objetivo destas manifestações não é

estético e sim político. Entretanto, há uma parcela do processo criativo fortemente ligado ao espetáculo, desde a presença dos corpos nas ruas até a permanência e a recepção das obras.

Além disso, é verificado que ambas as manifestações são sitiadas e perseguidas pelo poder público. A hipótese é de que isso ocorra exatamente pelo potencial de dissenso que se verifica nas manifestações de arte de rua. O interesse pelo dissenso e pela dominação das mensagens que atingem as massas é algo evidenciado pela busca constante do controle da paisagem a partir do Estado e do mercado, mas os artistas continuam a encontrar formas de deixar seus protestos impressos nas estruturas da cidade de São Paulo, mesmo com a perseguição e a cooptação da arte pelos agentes do Estado e do mercado. Na próxima seção há uma análise aprofundada da perspectiva dos artistas, que colabora para a argumentação construída neste capítulo.

5.5 O CORPO PRODUTOR DA ARTE: OS ARTISTAS DE RUA

Para a aplicação da entrevista no período de escrita deste trabalho, foram contatados mais de 50 artistas da cidade de São Paulo, que disponibilizaram seus contatos no Mapa da Cultura da cidade. Os artistas contatados não necessariamente haviam se cadastrado para algum edital de fomento. Vale destacar que a distribuição se deu a partir dos contatos disponibilizados apenas por artistas que haviam sido selecionados na categoria “Arte de Rua” e os artistas contemplados pelo último edital do MAR (Museu de Arte de Rua). Além deles, foram coletados outros contatos por meio do *snowball method* (que consiste em que um respondente indique outros possíveis respondentes para uma entrevista, grupo focal ou outro método semelhante). Foi solicitado aos artistas que preenchessem um formulário que colaborou para a presente pesquisa. Até o momento, de escrita final desse trabalho, 09 foram os respondentes que subsidiaram as análises aqui apresentadas.

O próprio fato de ter poucas respostas para o formulário já pode revelar muito, mas, em essência, para essa pesquisa, revela a inconsistência entre as ferramentas on-line e a realidade dos grupos de artistas de rua. A hipótese para isso é de que para muitos grupos, a comunicação por meio de e-mails, o preenchimento de formulários on-line e o cadastro em bancos de dados e em sites que podem não ser próximos à realidade do uso cotidiano dos agentes restringe a comunicação deles por esses

meios. Na comunicação com os artistas que colaboraram com a pesquisa, foram observados relatos sobre como os artistas “não têm tempo” para responder e-mail e preferem, geralmente, a comunicação através do WhatsApp, por exemplo.

Para uma possível extrapolação nesse sentido, é interessante pensar em outras formas de contato com os agentes. Em outros contextos da pesquisa, nota-se que os artistas de rua respondem e estabelecem comunicação mais fácil por intermédio de outras redes sociais, como Instagram e WhatsApp, que são mais utilizadas pelos respondentes. Nesse sentido, fica evidente que realizar submissões de propostas a editais que requerem um extenso cadastro on-line, pode acarretar exclusão de diversos agentes antes mesmo do “início” dos processos de seleção. Destaco as aspas em início, pois esses processos e sua encriptação são iniciados muito antes do marco formal de seus lançamentos.

O formulário contou com perguntas básicas sobre a trajetória, opiniões e posicionamentos frente aos editais de fomento, temáticas presentes nas obras e sobre o processo criativo dos artistas, além de questionar a disponibilidade para a composição de um grupo focal, para a pesquisa de mestrado. Contudo, as próprias respostas do formulário já fornecem uma importante gama de dados que colaboram para a resposta da pergunta que estou buscando responder neste texto.

O formulário continha seções de perguntas, sendo elas: 1) sobre o artista (gênero, raça, bairro onde reside e tempo de experiência com a arte urbana); 2) da trajetória e do processo criativo de cada um e 3) sobre os editais de fomento e como estes afetam suas práticas. As duas primeiras seções colaboram profundamente para delinear o grupo que esses agentes fazem parte (seja pela raça, gênero e/ou região da cidade onde moram) e, conseqüentemente, as trajetórias vividas por esses artistas. Nessas seções, ainda, já é possível identificar de que forma as leis e ordenamentos a respeito das expressões artísticas e a localização (na cidade) das obras incidem sobre o processo criativo e a seleção da temática das obras. Já a última seção é crucial para compreender de que forma esses agentes, os artistas, recebem as leis e os editais de fomento.

Dos nove respondentes, oito se identificam com o gênero masculino, seis se identificam como brancos, um como preto e dois como pardos, a partir das categorias de raça propostas pelo IBGE (2008). Cada um deles mora em um bairro diferente do município de São Paulo. Sobre o tempo de atuação como artista de rua, o que ingressou no ramo mais recentemente atua há 5 anos e o mais antigo, há 26. A maior

parte deles teve sua iniciação no ramo por meio do pixo e começaram ainda na adolescência. Alguns dos entrevistados já realizaram obras internacionalmente em diferentes projetos e destacam isso quando perguntados.

A respeito de quando perguntados sobre a forma que eles veem a cidade e da relação de suas obras com a cidade, destaco as seguintes respostas:

- a) “[...] como uma grande tela a ser colorida”;
- b) “A cidade São Paulo é hostil, a pintura abre um escudo pra mim, e faz com que eu seja bem recebido em diversos bairros da cidade. Existem muitas cidades dentro da cidade, é preciso desfrutar de cada uma delas”;
- c) “Nas minhas obras procuro levantar ideias, propor assuntos para reflexão, mas evito entregar ideias prontas. Penso nas minhas obras mais como uma sugestão de pauta do que um argumento”.

Na sequência, foram perguntados sobre a presença de pautas identitárias e quais as principais temáticas e destaco as seguintes respostas:

- a) “Ao longo da minha trajetória, fui descobrindo o poder da imagem, a força que ela tem. Pude perceber o impacto em diferentes lugares, e muito por conta da relação entre espectador e obra, quando há uma identificação com o trabalho. Penso que muda de pessoa para pessoa, mas é por conta dessa identificação que o laço com a obra fica mais forte.”;
- b) “Acho importante ser o mais diverso possível nas representações, mas não levanto grandes bandeiras pois julgo que sendo homem branco, não é o meu papel falar por ninguém. Simplesmente tento valorizar todos os tipos de pessoas, e homenagear quem eu admiro”;
- c) [as obras representam] “Resistência do povo, natureza, homenagens, olhando sempre maneira simples [sic] das coisas somando conhecimentos, aprendendo com os temas e as situações.”.

A partir disso, é possível perceber que os artistas veem a cidade de uma forma não convencional. O urbano, marcado pela exclusão e pela propriedade privada, é visto pelos artistas como uma tela a ser pintada. Esses agentes fazem dos fixos urbanos um suporte para transmitir mensagens que rompem com o discurso vigente: essa estratégia é uma forma de buscar romper com a estrutura, seja pela “sugestão de pauta” ou com as representações da “resistência do povo”, contando a história e agenciando sentidos a partir de narrativas de diferentes grupos.

Todos os artistas apontam que realizar trabalhos na periferia, em relação ao centro, é mais acolhedor e que têm potencial de atingir mais pessoas no sentido de transformar suas vidas. Eles destacam, também, que na periferia são mais valorizados e que os moradores se sentem mais gratos e interagem mais com as obras. Todos eles também destacam que acreditam que suas obras têm um engajamento e um significado político, seja pelo próprio fato de fazer uma obra pública, seja por questionar a propriedade ao pintar em muros ou até mesmo pelo teor das temáticas presentes nas obras.

Os artistas também tiveram que apontar determinadas frases como verdadeiras. Os resultados foram os seguintes:

- a) “Faço arte no meu bairro e no centro”, 7 indicam como verdadeira;
- b) “Todos os meus projetos são classificados como ‘legais’”, 6 indicam como verdadeira;
- c) “Já fui contemplado por editais de fomento”, 4 indicam como verdadeira;
- d) “Sinto que as políticas de arte urbana são benéficas para cidade”, todos indicam como verdadeira;
- e) “Sinto que as políticas de arte urbana são benéficas para os artistas”, 4 indicam como verdadeira.

As respostas variam bastante quando perguntados sobre as possibilidades e a democracia nos processos dos editais. Alguns apontam que se sentem diminuídos, que a democracia é reduzida e que nunca foram contemplados, enquanto outros dizem que o processo é razoável ou muito justo. Todos os artistas concordam que há diferentes grupos “na cena” (no ramo da arte urbana) e que há uma diferenciação entre eles quando se trata da contemplação pelos editais de fomento.

Conclui-se, então, que há divergência entre o posicionamento dos artistas e a atuação dos mesmos no limite da legalidade e das benesses da política da arte urbana. Nota-se que há uma diferenciação entre os artistas presentes na cena, a forma como são recebidos em diferentes espaços e a relação que cada um deles estabelece com o Estado. A partir disso, é evidenciada a reprodução da exclusão, direcionada a determinados grupos na metrópole. Isso reforça o argumento levantado na análise do documentário Cidade Cinza (2013), já que determinados grupos (mais famosos, com mais capital social, intelectual ou financeiro acumulado) têm mais acessos, são melhor recebidos e menos excluídos do processo. Também fica evidenciada a exclusão pelo processo e pelo discurso, uma vez que os acessos são

mediados por instrumentos encriptados, aos quais nem todos os sujeitos têm acesso pleno e de forma igualitária, seja por desconhecerem as formas de aplicação, divulgação e submissão aos editais, por exemplo.

No dia 6 de abril de 2021, foi realizado um grupo focal com 3 artistas da cidade de São Paulo, virtualmente. Na ocasião, as principais questões abordadas com os artistas foram:

- 1) Quais as relações que se estabelecem entre a arte de rua e a dinâmica da cidade de São Paulo?
- 2) Como e por que vocês começaram a produzir na rua?
- 3) Vocês veem diferença entre *graffiti*, pixo e mural?
- 4) Quais vocês acreditam ser as maiores motivações para os apagamentos que ocorrem na cidade?

Ao longo das próximas linhas, apresento as principais falas dos depoentes do grupo focal realizado no dia 6 de abril de 2021, com 3 artistas de rua da cidade de São Paulo. Outros artistas foram convidados a compor o grupo focal, mas disseram ter dificuldades com o acesso à internet para que pudessem participar do grupo. O grupo focal teve duração aproximada de uma hora e meia e ocorreu por intermédio da plataforma Google Meet, para manter o distanciamento físico e possibilitar a investigação, mesmo no contexto da pandemia de COVID-19.

Os artistas apontaram, logo no começo da conversa, que muitos não sabiam fazer distinção entre as formas de expressão, em especial o que viria a ser mural, o que é a principal ocupação de um deles, na atualidade. Este artista, que faz murais, chamarei de A1, chegou a ser convidado pela prefeitura de São Paulo a executar murais que compuseram o Museu de Arte de Rua, que contou, também, com inscrições por meio de editais de fomento.

Os três artistas apontam que começaram a grafitar pelo que viam nas ruas e nas revistas, e, quando começaram, não tinham um propósito político, mas queriam “ocupar a rua” e “fazer parte”. Ainda que aleguem que não tinham um propósito político, que não tinham um engajamento político em suas obras, ocupar a rua e fazer parte de grupos que representam o rompimento com a ordem imposta é uma forma de fazer político na cidade. Uma vez que a vida nas ruas e nas cidades vem sendo erodida pelos automóveis, estar na rua e reivindicar o espaço público é um ato político em sua essência. Contudo, ainda no grupo focal, os artistas apontaram que a ação

política não se situa apenas nas mensagens, mas também na liberdade e no ato de ir “contra as regras” impostas.

Os artistas apontaram que a arte de rua saiu de um lugar no qual era extremamente malvista pela sociedade a um patamar, em certa medida, elitizado, com exposições de artistas que se originaram nas ruas em espaços como a Pinacoteca, de São Paulo. Sobre este deslocamento das ruas para os espaços do circuito oficial da arte, os artistas destacam que isso rompe com o propósito da arte de rua, que é de disseminar cultura e conhecimento pela cidade e, ainda, levar as produções culturais de um espaço da cidade a outro. Um dos artistas relata que durante a exposição d’Os Gêmeos na Pinacoteca^{19 20} (Figura 21), vinha tentando estabelecer formas de levar as crianças da periferia para a exibição, mas não conseguiu.

Figura 21 – Exposição Os Gêmeos na Pinacoteca



Fonte: Fanam (2021).

Os artistas apontam que é extremamente diferente realizar arte de rua no centro e na periferia, tanto pela recepção e pelo objetivo das obras, quanto pela própria relação que estabelecem com o espaço e com as pessoas do lugar. Um dos artistas, A2, apontou que uma das missões da arte de rua na periferia é fazer com que os artistas busquem o que ocorre no centro e levem o que está no “centro” para a periferia. Para eles, fazer arte de rua na periferia é mais que expressar opiniões

¹⁹ Série-Documentário d’Os Gêmeos, apresentado pela Pinacoteca. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLNCBHBxvjUw-zc0loqnlSMVAwEKT31uVn>.

²⁰ Vídeos da exposição d’Os Gêmeos na Pinacoteca. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_fRTGMnZ3xk, <https://www.youtube.com/watch?v=dzPoNyWW8g>.

populares, mas faz parte do processo de construção de conhecimento próprio de um lugar. Nesse sentido, é importante compreender a arte de rua como uma ferramenta emancipatória da própria periferia para estabelecer comunicação com seus pares, por exemplo. O mesmo artista, A2, apontou que depender do deslocamento dos moradores da periferia para as instituições culturais do centro, como universidades e museus, para o acesso ao conhecimento é um desafio subsidiado pelo Estado. Ou seja, dificultar o acesso ao conhecimento a partir do circuito oficial, que é um sintoma da exclusão sistemática das cidades, é uma ação reconhecida pelos artistas que veem na arte de rua uma possibilidade de romper com tal sistema.

Quando perguntados sobre importantes obras da cidade, os artistas destacaram uma obra de pichação, que, para eles “é a mais foda” da cidade: o escrito “olhai por nós[sic]” no Pátio do Colégio (ou Patteo do Collegio), como mostra a Figura 22.

Figura 22 – Pichação no Pátio do Colégio, em São Paulo



Fonte: Pinto (2018).

Realizada em 2018, a obra teve repercussão crítica a partir das classes médias, que apontaram ser um “crime contra a cidade” e alegavam que os produtores “não sabem escrever direito”. Nesse sentido, vale notar, ainda, que há um movimento de levar a periferia e sua estética ao centro. A grande imprensa fez repercutir o discurso de que o ocorrido é uma forma de vandalismo e não de protesto. O Pátio do Colégio

é o marco inicial da construção da cidade de São Paulo e foi onde, historicamente, se deu início a catequese dos nativos. Diariamente, no Pátio, concentram-se diversos moradores de rua, que são amparados por grupos assistencialistas, que levam comida e roupa, por exemplo. Independentemente de quais sejam as ações geradas pelo impacto da obra, foi verificado pelos artistas e a partir da consulta em veículos midiáticos que certamente gerou um “incômodo”, ou melhor, uma interrupção na ordem do sensível, que fizesse questionar esta representação no espaço público da cidade de São Paulo.

Os artistas apontaram que a obra questiona a religião e a dominação de todo o país e que a repressão sofrida pelos artistas reflete a estrutura da produção do espaço brasileiro. Contudo, os artistas destacam que nem todos conseguem acessar as mensagens que querem imprimir nas obras, o que é um desafio para os próprios artistas que se comprometem com o viés político da ação artística.

De acordo com os artistas, a arte de rua reflete a desigualdade e a exclusão presentes na sociedade brasileira em dois movimentos diferentes. Eles destacam que as obras “levam o olhar” para um lugar, ou seja, apontam e denunciam problemas da sociedade brasileira. Contudo, em simultâneo, quando a arte de rua é proibida ou perseguida, para eles é “coibir o acesso de cultura e conhecimento à periferia”. Para os artistas, a “favela consome e produz” muito mais arte do que realmente sabem que “consome e produzem”, pela própria repressão que as culturas periféricas sofrem na cidade, desde a perseguição sofrida pelos artistas visuais, passando pela criminalização dos bailes *funk* e até chegando na estigmatização da arquitetura periférica.

Sobre o mercado, os artistas falaram pouco, mas apontaram que muitos artistas precisam fazer obras com conteúdo que não querem ou não acreditam para se manterem financeiramente. Contudo, destacam que não é o dinheiro recebido que define o valor das obras que produzem, uma vez que o dinheiro se relaciona, para eles, à concepção de arte valorada pelas elites brasileiras.

Quando perguntados sobre a perseguição de artistas e de obras a partir do Estado e da própria sociedade, como ocorreu com a obra do Pátio do Colégio, os artistas apontam que a gênese das perseguições se dá na origem dos artistas (bairro, gênero e etnia, por exemplo), somado ao conteúdo das obras e ao interesse de promoção ou descontinuidade política (no caso de perseguições a partir de governantes). Os artistas apontaram alguns casos de perseguição ao longo do grupo

focal, sendo um deles o caso de ação judicial contra as organizadoras do Circuito Urbano de Arte, de Belo Horizonte, do qual irei me ocupar no próximo capítulo. Os artistas apontam que o caso belo-horizontino aparenta ter, para eles, um teor racista nas reações. Outros casos citados incluem uma obra onde Jair Bolsonaro havia sido caracterizado como um “demônio” e os moradores da favela onde a obra foi feita pediram pelo apagamento, a constante discriminação (por vezes pelos próprios artistas do circuito) de obras feitas por mulheres, gays e pessoas trans e o apagamento do mural d’Os Gêmeos, do documentário analisado previamente neste capítulo.

Sobre este apagamento, os artistas apontam que foi uma ação para promoção política. Nesse sentido, a prefeitura apagou a obra, pagou a multa e se retratou. Para eles, é impossível apagar uma obra do tamanho que foi apagada “por engano”, como os agentes da prefeitura alegaram na época. Como continuidade a isso, os artistas trouxeram o exemplo de quando João Dória “limpou” a Avenida 23 de Maio e em seguida surgiu com o projeto de um museu de arte de rua, como compensação ao apagamento. Para os artistas, o “cinza” e os apagamentos em São Paulo estabelecem uma guerra de poder. Essa guerra de poder, na realidade, é uma guerra pelo controle da paisagem urbana e das mensagens que ela irá refletir, seja com o cinza ou com as cores.

No que tange a sociedade e as classes médias, os artistas apontam que há uma forte polarização partidária em São Paulo que atravessa a política e a própria recepção da arte de rua que, por vezes, é tida como “comunista”, por ser mais autorizada por partidos de esquerda (como apontado na seção anterior). Um consenso entre os artistas, no entanto, é que em um panorama, os apagamentos são subjetivos e “bagunçados”, mas que por meio das políticas de controle da paisagem, está sendo instaurada uma prática de controle da própria produção artística e da vida dos artistas, que se sentem “controlados”, pois estão sendo mapeados e catalogados.

A partir das entrevistas e do grupo focal, portanto, é possível notar alguns aspectos que reforçam o argumento principal desta dissertação. Entre eles, destaco:

- a) há uma disputa que se estabelece num campo de poder por meio da busca pelo controle das representações que compõem a paisagem no espaço público das metrópoles;
- b) há um relacionamento entre o conteúdo das obras e a própria produção do espaço: de acordo com os artistas, as temáticas impressas em suas obras

buscam denunciar as contradições presentes nas cidades e sociedades contemporâneas;

- c) o fazer artístico da arte de rua é político, não apenas por conta das representações e seu potencial de dissenso, mas pelo próprio fato de ocupar o espaço público como forma de reivindicar a rua;
- d) a recepção da arte de rua pelas classes médias, pelo mercado e pelo próprio Estado é um sintoma do sistema de exclusão em que se funda a produção neoliberal do espaço, apoiada em pilares racistas, classistas e sexistas, tal como o próprio capitalismo;
- e) a produção e a recepção da arte de rua e a produção do espaço urbano, assim como a produção de lugares e das relações dos sujeitos com o espaço são processos íntimos, nos quais pode ser observado uma inferência entre os elementos. A localização da obra interfere em seu conteúdo e recepção a partir das condições espaciais de cada localidade que, no que lhe concerne, é reflexo da produção do espaço. Além disso, a recepção das obras e o próprio conteúdo delas pode estabelecer-se como ferramenta de mediação entre os sujeitos e o espaço, criando condições de lugar.

5.6 ANÁLISE TEÓRICA E ENTRELACES: A MARGEM TEM DOIS LADOS

Nesta seção do texto pretendi analisar, de uma forma aprofundada e apoiada em um referencial teórico específico, as situações encadeadas nas seções anteriores sob o prisma teórico-conceitual que fundamenta as noções de violência, exclusão (e margem), encriptação e jogo de linguagem no campo da produção contemporânea do espaço urbano.

É imprescindível compreender, e tomar como premissa, a noção de que o Estado impõe medidas por meio de práticas violentas. Ainda que sejam violências simbólicas, as imposições verticais colocadas a partir do Estado, por vezes irrefutáveis e apoiadas por agentes com um vasto acúmulo de capital, são responsáveis pela manutenção da ordem no espaço urbano. Essa manutenção da ordem impossibilita a inserção de novos agentes no campo, excluindo grande parte da população do processo democrático. Um autor que apresenta conceitos fundantes para minha pesquisa é Rancière (1996), por meio de suas noções de política e polícia. Valer-me-

ei dessas noções para também afirmar: as ações do Estado, sejam as ações propositivas (da Lei Cidade Limpa e dos editais de fomento), sejam as ações responsivas (como resposta às manifestações), são, todas elas, ações de polícia, por conseguinte, violentas. Topalov e Leme (1991) ocuparam-se do termo “ordem”, que também colabora para evidenciar a análise aqui proposta.

Contudo, para além dessas elaborações, aprofundo-me em Topalov e Leme para a análise. Topalov e Leme (1991) trouxeram importantes reflexões sobre a cidade. Ele aponta que estamos sempre vivendo uma “virada” nas dinâmicas do espaço urbano, ou seja, é um processo repleto de rupturas, maiores ou menores. Essas rupturas são proporcionadas, em essência, pela imposição de estratégias a partir de determinados agentes: no caso de análise presente, a execução de obras de arte pública como questionamento da ordem imposta, às pressões midiáticas e todas as outras formas de resistência já discutidas, podem ser compreendidas como tais rupturas.

Além disso, a exclusão dos artistas do processo de formulação desses instrumentos verifica-se como uma prática violenta e de exclusão. Telles (2009) traz a elaboração de que há uma linha muito tênue entre a legalidade e a ilegalidade no Brasil. Sendo assim as formas de exclusão e de expressão do necropoder (apresentadas pelos autores supracitados) são fundamentais na distinção da legalidade e da ilegalidade. As fronteiras entre esses termos são extremas e subjetivas a quem as aplica no cotidiano da metrópole.

Ao pensar, especificamente, no caso do apagamento das obras de arte urbana graças à Lei Cidade Limpa, exposto pelo documentário Cidade Cinza (2013), ficam evidenciadas a subjetividade e porosidade da legalidade. Isso porque no documentário somos apresentados aos profissionais que realizam a cobertura das obras de *graffiti* na cidade. A partir da análise de suas colocações é fácil notar que não há um protocolo bem definido acerca do que deve ou não ser considerado legal e, por consequência, mantido no espaço público. Nas falas dos artistas, com base no que se coloca no documentário, também é importante perceber que eles recebem diferentes tratamentos a partir de questões subjetivas relacionadas a seus corpos, aos capitais que acumulam e os locais que executam suas obras.

Esse argumento também é reforçado a partir das entrevistas, destaco duas respostas que foram dadas para a seguinte pergunta: “Há diferentes grupos na cena? Você acredita que haja uma diferenciação entre os artistas financiados/autorizados

para os demais?”. Um dos artistas destaca que “existem artistas privilegiados que sempre são contemplados nos mesmos editais, e para o equilíbrio existem os grupos que nunca são contemplados”, enquanto um segundo reforça: “existe uma diferenciação perante a lei, a polícia, e em alguns casos há também uma diferenciação entre os recursos que cada um dispõe para produzir e sobreviver”. Sendo todos eles artistas, é importante questionar por qual motivo alguns deles são perseguidos e outros são privilegiados.

Dessa forma, é reforçado o argumento de que determinados agentes nem sequer conseguem se inserir nas disputas nos campos de poder. Isso porque nunca são contemplados, escolhidos e sempre são perseguidos e silenciados. Tais fatos acontecem como resultado de disputas entre todos os agentes, sendo que esses excluídos não são reconhecidos, ou colocados ao nível de igualdade, como os demais. Há um desrespeito violento pela diferença.

A partir disso, é possível concluir que a participação e a democracia são inatingíveis na estrutura presente do neoliberalismo. Esses agentes, marginalizados, são colocados numa situação na qual precisam articular estratégias para serem reconhecidos e impor seus interesses no campo, como foi possível de ser feito com os artistas que receberam os pedidos de desculpas da prefeitura de São Paulo. Caso contrário, é provável que esses agentes vivam à margem do campo, como aponta um dos artistas entrevistados: “Durante todos os editais que participei, dos processos seletivos, me senti diminuído em todos”. O caso do apagamento dos murais em São Paulo demonstra a fragilidade dessas definições, reforçando a tese de Telles (2009) e a seletividade da legalidade no Brasil. Ademais, os capitais acumulados pelos sujeitos, dos artistas renomados que, ao contrário de outros, que tiveram suas obras apagadas, foram recompensados com a encomenda de um novo trabalho.

Ao pensar nessa distinção entre o marginal, o ilegal e o que está na legalidade, as noções de Quijano e Mbembe são de suma importância. A colonialidade do poder e o devir-objeto da humanidade expressam, em profundidade, as contradições sociais expressas a partir dos casos de análise e amplificam-se, instalando-se nas entranhas das relações sociais na contemporaneidade (QUIJANO, 2002). Concentrando esforços para analisar a questão urbana a partir das noções da necropolítica, é essencial pensar nos grupos marginalizados e apagados nos processos decisórios da produção do espaço e excluídos de seu direito à cidadania (MBEMBE, 2016). No espaço urbano, quem vive e quem morre é escolha do Estado (no caso neoliberal, a

associação Estado-Mercado). Numa extrapolação, todos os acessos e possibilidades são determinados a partir desse ente, de forma impositiva e violenta. A vida é reduzida ao seu potencial de geração de lucro, excluindo determinados indivíduos da cidadania e de seus direitos plenos, de forma a tornar suas vidas um instrumento da reprodução do capital daqueles que, em certa medida, são proprietários de suas vidas (no caso da cidade, o Estado-Mercado, a partir de suas leis e regras).

As cidades, em especial as situadas no Sul global, são o retrato da globalização e da desigualdade na periferia do mundo. Nelas, além da desigualdade de acessos e da ausência de cidadania, a violência também é aprofundada nas práticas de exclusão, silenciamento e força. Conforme aponta Quijano (2002), num contexto em que a desigualdade e a violência são legitimadas, práticas e ações que reforçam essa estrutura são, por vezes, naturalizadas. Ou seja, as imposições por intermédio dos instrumentos jurídicos (no caso que analiso, a Lei Cidade Limpa e os próprios editais de fomento), são naturalizadas e aceitas como se não representassem uma forma violenta de marginalização e exclusão de determinados grupos. Essa dominação faz-se presente no tecido social de maneira constante, afetando quase todos, senão todos, os aspectos da vida humana, ou seja, podemos extrapolar esse jogo de dominação para a leitura do mundo, a partir dessa imposição colonial do poder, que impõe uma segregação social na contemporaneidade.

O jogo da linguagem também se faz presente na preterida análise que vos apresento: por meio das noções de Nascimento (2020) e Sanín-Restrepo e Araújo (2020), defino que a linguagem dos editais e das leis estão encriptadas, impossibilitando a compreensão de determinados grupos e, conseqüentemente, articulando a exclusão desses. Explico: nem mesmo nas cartilhas que instruem sobre o ordenamento paisagístico da cidade de São Paulo a linguagem é clara e livre de dificuldades na interpretação. Por meio desse tipo de mecanismo fica evidenciado que determinadas condições de existência são veementemente impossibilitadas de alcançar uma série de possibilidades e estratégias na metrópole contemporânea, não apenas no contexto das políticas culturais.

A análise das leis e dos editais de fomento compõem uma etapa de minha pesquisa onde investigo a ausência da participação e a lei como mecanismo de exclusão. O que Sanín-Restrepo e Araújo (2020) elucidam, sobre o jogo de linguagem, é a encriptação, ou seja, a utilização de termos e arcabouço léxico próprio de um grupo, como juristas ou arquitetos, mas não se restringindo à linguagem verbal, como

já elucidado, sendo este um mecanismo de reprodução da estrutura da exclusão. Uma formulação importante trazida pelos autores, é a de que a encriptação de textos esconde mensagens neles, ou seja, nem todos têm acesso a todas as possíveis interpretações do texto. É muito interessante pensar que nem todas as pessoas têm o mesmo acesso ao que está contido em diversas disposições públicas. Mais uma vez, a exclusão a partir da encriptação aparece, portanto, como sintoma da violência estrutural imposta no sistema de exclusão que vivemos. Os próprios artistas, em suas respostas, evidenciam a dificuldade em participar dos editais, seja por conta das burocracias envolvidas, seja por conta do entendimento das premissas dos mesmos.

Ainda deixo, como contribuição ao campo, questionamentos, dos mais simples aos mais complexos, que essa análise fez nascer em mim. Começo questionando sobre a recompensação dos artistas de renome: já que a empresa contratada não sabe diferenciar, por que apenas os artistas de renome foram recompensados pela perda? A quem interessa e por que interessa a elaboração de uma lei que dispõe sobre o ordenamento do espaço urbano e coíbe manifestações artísticas numa cidade conhecida como um dos berços inovadores do *street art* a nível mundial? Quem participa da conversa que define o bem-estar estético, conceito que funda a lei e seus desdobramentos? Por que os editais já eliminam artistas em seu processo de inscrição ao passo que cooptam outros, dispostos a executar obras a partir das exigências verticais do Estado?

5.7 COMO REAGEM, AFINAL, À ARTE NAS RUAS DE SÃO PAULO?

A partir do presente capítulo, portanto, é possível verificar que as ocorrências na cidade de São Paulo que atravessam as questões da arte de rua reforçam o argumento inicial, apresentado ao longo dos capítulos anteriores da dissertação. No caso da cidade de São Paulo, fica evidenciado que a arte de rua denuncia as contradições sintomáticas da reprodução social do espaço e, simultaneamente, a reação à arte de rua aprofunda um dos principais sintomas da produção do espaço na contemporaneidade, que é a exclusão. O primeiro aspecto é destacado pelo teor dos conteúdos presentes nas obras e pelo ato político de estar e ocupar as ruas com a produção de obras artísticas nos espaços públicos. Já o segundo se manifesta a partir das verificadas reações das classes médias, dos governantes e do mercado, aprofundando a marginalização ou capitalizando a partir do sofrimento de uma classe.

A arte de rua surgiu no Brasil em um contexto de protesto e, até a atualidade, é verificado que os artistas de rua buscam estabelecer um movimento de oposição à ordem e à lógica de produção do espaço em suas práticas espaciais. Contudo, são verificadas ações, neste caso de análise, que estabelecem tentativas de cooptar estas manifestações, esvaziando-as em agência, ou de apagamento e silenciamento destes grupos que, comumente, são segregados e subalternizados nos espaços das cidades. É verificado, ainda, neste processo, um fluxo de relações entre o centro e a periferia da cidade, que atravessam os moradores, bem como atinge a arte em aspectos relacionados a produção e as temáticas.

Outro movimento violento, verificado a partir dos depoimentos dos artistas, é da tentativa do Estado em estabelecer um controle dos mesmos, a partir de processos de catalogação. Este controle, ou seja, controlar os agentes produtores da arte e responsáveis pelas manifestações artísticas nas cidades, pode ser compreendido como um sintoma da disputa que se coloca ao redor do controle da própria paisagem na cidade de São Paulo.

Há um evidente campo de tensões, articulado a partir de diferentes agentes, que se estabelece por meio de disputas pelo controle da paisagem urbana. Tal campo reflete a exclusão e a marginalidade presentes na própria cidade. Estes marginalizados buscam na arte de rua formas de se expressar e contestar tal lógica, reforçando o argumento já apresentado de que a arte da rua, simultaneamente, reforça e denuncia as contradições sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano.

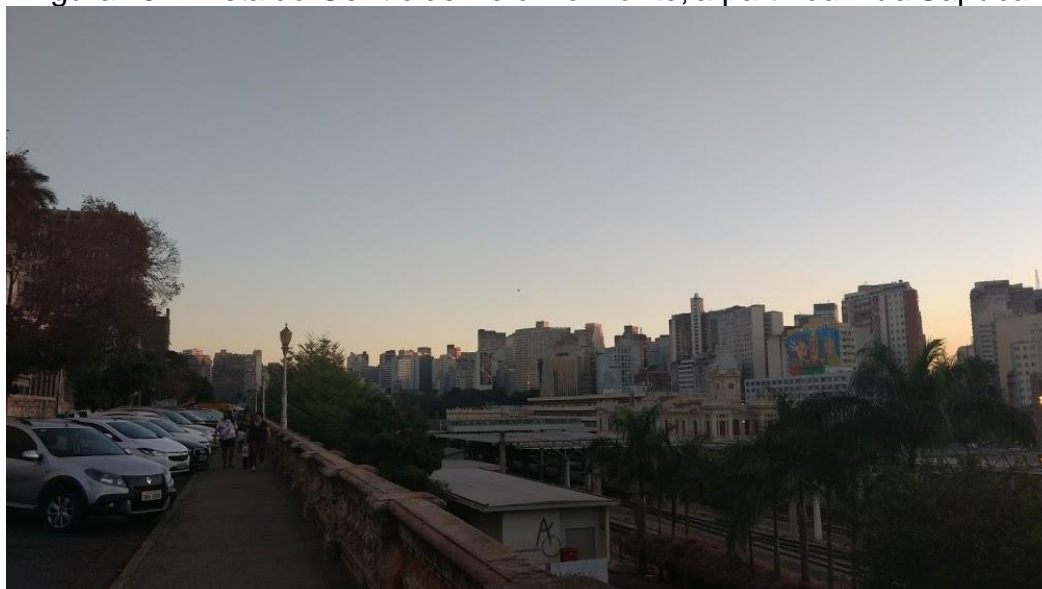
6 ANÁLISE DE CASO III: PERSEGUIÇÃO AO CIRCUITO URBANO DE ARTE (CURA) E OUTRAS DISCUSSÕES INCIPIENTES EM BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL

6.1 INTRODUÇÃO

Ao longo de minha monografia, como já citado previamente, analisei as transformações sofridas pela Rua Sapucaí, em Belo Horizonte, entre os anos de 2010 e 2019. A Rua Sapucaí é situada no bairro Floresta, na capital mineira, e é marcada por ter sido a primeira ocupação irregular do município, constituindo a primeira favela da cidade de Belo Horizonte, que experienciou a primeira remoção forçada do município. A Sapucaí, hoje, é um local de interesse da política e da cultura na cidade e, desde 2017, é palco da maior parte das ações do Circuito Urbano de Arte, o CURA.

O CURA tem como premissa ser o maior festival de arte pública do estado de Minas Gerais e objetivou criar o único mirante de arte urbana do mundo, sendo possível observar os murais em empenas cegas do centro de Belo Horizonte a partir de toda a Rua Sapucaí, tendo o festival obtido sucesso em seu objetivo. A composição estrutural da Rua Sapucaí permitiu que tal ambição tomasse forma, uma vez que o lado esquerdo da rua não tem nenhuma construção, apenas uma balaustrada que permite mirar o horizonte da cidade, que conta com as obras do CURA, e a Serra da Moeda, ao fundo (Figura 23).

Figura 23 – Vista do Centro de Belo Horizonte, a partir da Rua Sapucaí



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Até o ano de 2020 o CURA reunia 18 obras no hipercentro da capital mineira e 4 na região do bairro Lagoinha, onde há outro mirante, na Rua Diamantina, sendo este bairro também importante para a cidade em termos da política cultural e de patrimônio.

A própria escrita da presente dissertação e a formulação mais consistente da pergunta de pesquisa, aliada à emergência do caso mais emblemático de perseguição sofrido pelo festival, serviram de impulso para a formulação de questionamentos frente ao caso: foi aberto um inquérito judicial criminalizando as organizadoras do festival e o artista responsável pela obra “Deus é Mãe”. O inquérito foi aberto sob a alegação de que a presença da estética do pixo feria a lei de crimes ambientais, previamente apresentada.

De tal modo, foi impossível deixar de olhar para a cidade de Belo Horizonte e para as contribuições deste caso em relação ao argumento pretendido nesta dissertação, uma vez que estão intimamente relacionadas ao urbano e as perseguições sofridas pela arte e pela promoção do dissenso por meio das representações e do conteúdo da arte de rua. Ao lado deste caso, também serão analisadas, neste capítulo, outras obras do mesmo festival que sofreram ataques e perseguições desde 2017 e o potencial de dissenso e de interferência no espaço urbano a partir de outras obras, além de uma ação realizada pela Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte (BHTrans) no mirante da Rua Diamantina, onde ocorreu o CURA Lagoinha, em 2019. A escolha das obras analisadas se deu pelo fato de que algumas delas são obras que se enquadram na categoria de obras perseguidas, outras que servem como parâmetro para comparar as motivações das perseguições e outras que fazem um uso estratégico dos fixos na cidade.

O caso, referente não apenas ao inquérito, mas ao Circuito Urbano de Arte de Belo Horizonte, ainda é recente e não há muitos estudos sobre o mesmo, o que tem sido verificado desde a elaboração da monografia da graduação. Contudo, ainda que as fontes sejam escassas, a premissa com a qual trabalho e fundamenta a escolha deste caso é de que o inquérito é de cunho racista e funda-se na criminalização de artistas periféricos e da própria estética da periferia. Tal premissa reforça o argumento já apresentado de que ao tentar denunciar um sintoma da exclusão nas cidades, os artistas são vítimas de uma violência ainda maior.

De tal forma, ao longo deste capítulo, pretendi apresentar: o CURA, sua origem e histórico, bem como a sua importância para a cidade; uma análise de conteúdo das redes sociais do festival e uma análise do conteúdo das obras; assim como discutir

este e outros dois casos de perseguição verificados no CURA. Além disso, foram contatadas as organizadoras do festival e algumas vereadoras, do grupo “Mulheres de Luta”, que agiram a favor do festival na Câmara Municipal de Belo Horizonte. Contudo, ainda que tivessem respondido positivamente ao primeiro contato, nenhuma delas deu retorno até a escrita do presente capítulo.

Além disso, junto de uma obra do CURA, que se vale da estrutura dos fixos da cidade de Belo Horizonte, proponho a análise de uma intervenção feita pela BHTrans (Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte) na chamada Zona 30 em um período e espaço coincidentes com o festival. A intervenção pode ser entendida como uma forma de urbanismo tático e valeu-se de uma forma artística visual para alterar a dinâmica do espaço em uma rua do bairro Lagoinha. Vale ressaltar que a Zona 30 é uma iniciativa da BHTrans que ocorre em outros espaços da cidade e promove um convívio mais harmônico entre pedestres e veículos e, em outras ocasiões, também recorreu a intervenções de cunho artístico.

A maior parte da pesquisa realizada no presente capítulo consistiu em pesquisa documental, a partir de postagens em jornais e nas redes sociais oficiais do festival. Assim, parte dos dados utilizados é proveniente de jornais, experiências empíricas e entrevistas realizadas ao longo dos últimos três anos, desde a produção da monografia, em 2019. O capítulo, portanto, carrega em si um caráter de pesquisa exploratória e abre portas para investigações mais aprofundadas sobre o tema e os eventos ocorridos em Belo Horizonte, desde o ano de 2017. Contudo, não seria possível ignorar os ocorridos descritos à frente que, certamente, colaboram para o presente argumento de que a arte carrega um potencial de dissenso, além de interferir na produção e na organização do espaço.

6.2 ARTE DE RUA EM BELO HORIZONTE

A arte de rua e a arte urbana em Belo Horizonte contam com diversas formas de apropriação do espaço público. Estas são significativas para a dinâmica do cotidiano da metrópole, não apenas com as obras de arte, mas também com os corpos que as produzem. Além das artes visuais, Belo Horizonte conta com propostas como Duelos de MC's e *Poetry Slam's*, o Quarteirão do Soul²¹ (sendo estas manifestações

²¹ Duelo de MC's é uma batalha de rap *freestyle* que ocorre em Belo Horizonte, no baixio do Viaduto Santa Tereza, no centro da cidade, desde 2007. O *Poetry Slam* é uma forma de duelo poesia, que

relacionadas à música, ao *hip hop* e à poesia, por exemplo) e múltiplos coletivos que promovem intervenções no espaço público urbano em diversas linguagens artísticas e culturais. Contudo, vale ressaltar que elas têm muito em comum, não apenas a apropriação dos espaços públicos, mas também as origens nas periferias da cidade, como denotado no capítulo 3 deste trabalho. Nesta seção do capítulo, ocupei-me de discutir sobre o histórico das artes de rua na cidade de Belo Horizonte, desde Cândido Portinari até o Circuito Urbano de Arte, tendo como base a digressão apresentada na tese de doutoramento de Elisângela Batista da Silva, defendida em 2020, no NPGAU-UFMG.

A autora pauta sua digressão histórica num recorte que define como “de Portinari ao CURA”. De tal forma, é interessante notar que a presença da arte pública no Brasil, a partir desta revisão, inicia junto à segunda geração de modernistas, apoiada no trabalho de artistas como Di Cavalcanti, Kossovski e Portinari, tendo os dois últimos, confeccionado murais em Belo Horizonte (SILVA, 2020).

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

Ainda segundo Capelato (2005), o contexto latino-americano vivido a partir dos anos 1920, como a Revolução Mexicana, teve grandes impactos na América Latina e, no mesmo momento, surgiu uma busca pela identidade nacional. Apresento aqui, que o que aparenta ter ocorrido é, na realidade, a busca pela construção de um projeto identitário e não a retomada de uma identidade pré-existente. No Brasil, o modernismo

frequentemente ocupa os espaços públicos para ocorrer. Já o Quarteirão do Soul surgiu como uma forma de reencontrar amigos que frequentavam os chamados Bailes Black nos anos 1970 e constitui uma forma de resistência, pois institui uma forma de apropriação do espaço sem o aval do poder público municipal (RIBEIRO, 2008).

constitui a busca pela identidade nacional em novas bases, buscando romper (ainda que, preservando aspectos) com as bases das vanguardas europeias. Por outro lado, o modernismo no México, por exemplo, relacionou-se intimamente à conjuntura da Revolução Mexicana, onde Capelato (2005) aponta que, de acordo com Octávio Paz, a obra de Rivera seria ideológica, pedagógica, didática, doutrinária e maniqueísta. Os dois movimentos, contudo, contam com obras de grande conteúdo social e é a diversidade no movimento modernista, aliada a seus papéis sociais, que ressalta a importância do movimento, renova o campo cultural e cria formas identitárias: a cultura modernista produz consciência coletiva.

Já no Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922, para a qual São Paulo, durante a escrita deste trabalho, se prepara para a comemoração do centenário, foi um evento importante para a compreensão do modernismo no Brasil, ainda que o artista focado no processo, Portinari, não tenha feito parte dela efetivamente, mas sim da próxima geração de modernistas brasileiros. Ocorrida em fevereiro de 1922, a Semana apresentou uma forte ruptura com o formalismo, uma grande influência das vanguardas artísticas europeias e uma valorização da cultura nacional. Os artistas da Semana consolidaram, portanto, o que veio a ser conhecido como o modernismo brasileiro, que perpetuou por outras gerações, incluindo a geração de 30, a qual Portinari pertenceu (AMARAL, 1987).

Mário de Andrade (1942), um dos fundadores do movimento da arte moderna no Brasil, aponta que o movimento teve importante papel na criação de um espírito nacional, fundado após o que ele chama de escândalo público da Semana de Arte Moderna de 22. O movimento da arte moderna, segundo o autor, representou uma ruptura com a arte de princípios europeus que se pautou na busca de uma conclusão profunda sobre a realidade brasileira, estabilizando uma consciência criadora nacional. O movimento modernista foi um movimento que retratou o país, tendo como um dos principais expoentes Portinari, na geração de 30, que retratou a realidade brasileira e suas grandes contradições em suas obras. Portinari ainda foi responsável pela criação de uma das principais obras públicas da Pampulha, em Belo Horizonte, o mural da Igreja de São Francisco de Assis, projetada por Oscar Niemeyer (Figura 24).

Figura 24 – Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte



Fonte: Azevedo (2017).

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

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

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

6.3 O CIRCUITO URBANO DE ARTE

Em 2017, um ano após a instituição da Zona Cultural Praça da Estação, ocorreu a primeira edição do Circuito Urbano de Arte (CURA) que, até o momento da escrita deste trabalho, em maio de 2021, havia realizado 5 edições na cidade. O Circuito, em todas as suas edições, passou pela autorização da Diretoria de Patrimônio da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, uma vez que o Centro de Belo Horizonte é tombado. Contudo, diferente do que ocorre em São Paulo, o conteúdo das obras não é analisado e nem encomendado: a diretoria apenas analisa o portfólio dos artistas. É acordado entre o CURA, a prefeitura e os artistas, ainda, sendo proibidas obras que constituem propaganda ou ofensas a quaisquer grupos sociais (SILVA, 2020).

Dos 5 festivais já realizados, entre 2017 e 2020, três foram realizados apenas na Rua Sapucaí, um foi realizado na Rua Diamantina, no bairro Lagoinha, e um foi realizado na Rua Sapucaí e em modo virtual, expandindo as discussões e ações do festival, por conta da pandemia de COVID-19. Na primeira edição de 2017, foram realizadas 5 obras, festa na rua, debates e oficinas. No ano de 2017, ainda, a segunda

edição foi realizada em comemoração ao aniversário de 120 anos da cidade de Belo Horizonte, com 2 obras, festa na rua e debates. No ano de 2018, na terceira edição, foram realizadas 4 obras, festa na rua, debates e oficinas. Em 2019, no bairro Lagoinha, foram pintadas mais de 5 obras, incluindo a pintura da própria rua e a pintura de fachadas ativas do bairro, com participação de alunos de uma escola pública no local da execução de obras, debates e oficinas, além da festa na rua. Em 2020, na quinta edição, foram realizadas 4 pinturas em empenas e duas instalações de bandeiras e de uma escultura, além das atividades em formato virtual (SILVA, 2020). Nesse sentido, é possível notar que o CURA²² realizou ocupações da cidade para além das obras de arte, que permanecem até hoje na paisagem, por meio de festas, instalações, debates e outras atividades nos espaços públicos.

Em entrevista para o jornal digital Cidades Criativas, uma das organizadoras do CURA comentou alguns pontos de interesse para a presente pesquisa que serão apresentados e discutidos à frente. A organizadora aponta que o festival nasceu da ideia de pintar um prédio que, ao ser desenvolvida, culminou num festival cujo objetivo era colocar Belo Horizonte no mapa de *Street Art* e fomentar a cena local, por meio da criação de um mirante de empenas na Rua Sapucaí (FLORES, 2020).

Na mesma entrevista, a organizadora aponta que as três organizadoras compunham blocos de carnaval e eram frequentadoras de movimentos de ocupação do espaço público da cidade, já citados previamente, como o Duelo de MC's. Assim, fica demonstrada uma genealogia das agentes que produzem e são curadoras das obras com um engajamento evidente na busca pela ocupação e reivindicação dos espaços públicos. Além disso, a organizadora também informa que o CURA surge no mesmo ano que Dória enfrentava as polêmicas relacionadas ao apagamento dos murais na cidade de São Paulo. São Paulo era a única cidade brasileira que compunha o guia turístico da revista *Lonely Planets*, referência em turismo mundialmente, e a organizadora utilizou deste argumento para apresentar o projeto à prefeitura de Belo Horizonte, que tinha interesse em contrapor a gestão paulistana. O CURA contou com o apoio da Prefeitura de Belo Horizonte nas cinco edições realizadas (FLORES, 2020).

Nota-se, portanto, um interesse político em contrapor uma ação amplamente criticada como a do então prefeito de São Paulo. É evidente que a prefeitura de Belo Horizonte, por meio das políticas culturais, valoriza a ocupação de espaços públicos

²² Canal no YouTube do Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/CURACircuitoUrbanodeArte/featured>.

e o fomento do turismo na cidade. Ainda na gestão do prefeito Alexandre Kalil (2017-) Belo Horizonte entrou para o grupo das chamadas “Cidades Criativas”²³, da UNESCO, e teve o carnaval da cidade patrocinado por uma grande empresa nacional, evidenciando o interesse da gestão da cultura orientada para o turismo e para a promoção da cidade como uma marca.

Ainda que, de acordo com a organizadora, Belo Horizonte já tivesse um contato com a produção de murais em empenas cegas desde a década de 90, a primeira edição do CURA lidou com dificuldade de aprovação dos moradores, que julgavam que “ficaria feio”. Contudo, após a primeira edição, o processo tornou-se mais fácil. A organizadora ressaltou que todas as empenas passam pela autorização prévia dos moradores para ser pintada, mas que, em termos de conteúdo, nenhuma obra passa por autorização prévia. Ela relata que esta foi uma luta pautada no fato de que as eventuais comissões que seriam montadas para a avaliação não teriam capacidade técnica e impessoal de julgar as imagens (FLORES, 2020).

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

A organizadora apontou que a proposta do festival se orienta para a promoção do encontro das pessoas com a arte, no espaço, colocando a arte em seu dia a dia, interrompendo o cotidiano. Ela apontou, ainda, que o objetivo é promover debates e provocar, criando questionamentos e reflexões. Tais premissas reforçam o argumento do amplo acesso da arte de rua e a capacidade de dissenso e, por vezes, de denunciar contradições sociais resultantes do processo de produção do espaço. A arte, nos casos de análise anteriores e neste, não apenas interrompem o cotidiano, como apontado, mas, também, interrompem a ordem, seja pela promoção do dissenso, seja pelo violento controle dos corpos dos artistas (FLORES, 2020).

²³ A rede de Cidades Criativas da UNESCO é um projeto, lançado em 2004, para promover a cooperação entre cidades que reconhecem a criatividade como um fator importante para o desenvolvimento urbano. Belo Horizonte compõe a rede de mais de 100 cidades, desde 2019, por conta da gastronomia (UNESCO, 2019).

De acordo com a organizadora, o CURA amplia questões como o decolonialismo, a resistência artística, as questões relacionadas ao feminino, à negritude e à sexualidade, por exemplo (FLORES, 2020). Nesse sentido, nota-se a preocupação dos artistas em denunciar as contradições e a marginalidade vivida pelos grupos e é evidenciada a representatividade que muitas das obras trazem. Vale ressaltar, ainda, que nem todas as obras trazem temáticas relacionadas às pautas sociais supracitadas. Além disso, a presença de tais debates a partir das obras desloca as pautas para grupos que não tinham acesso a essas agendas, amplificando as vozes dos marginalizados. De tal forma, mediante o amparo legal e a não censura, os artistas têm a sua liberdade de promover o dissenso preservada.

A organizadora em questão também traz, na entrevista, o fato de que as escolhas dos locais das obras são estratégicas para gerar mais impacto. Nesse sentido, assim como, em São Paulo, os artistas pensam diferentes composições para diferentes contextos urbanos (centro x periferia), o espaço e a infraestrutura urbana são estratégicos nas transmissões das mensagens e das representações. A exemplo disso, tem-se o caso do próprio mirante, que só pôde ser criado na Rua Sapucaí por seus atributos físicos e estruturais (uma vez que se a elevação ou as construções se dispusesse de outra forma, não seria possível a composição do mirante), a instalação Bandeiras na Janela, que fica localizada no final de um viaduto, a instalação Entidades, no Viaduto Santa Tereza, um dos pontos mais marcantes da paisagem belo-horizontina, e a intervenção de urbanismo tático na Rua Diamantina. Todos estes exemplos compõem o grupo de obras para análise à frente.

Dentre as obras do CURA, as que servirão para a análise do caso são:

1. “Dralamaale”, de Priscila Amoni, 2017 (Figura 25);
2. “Ajo y Vino”, de Milu Correch, 2017 (Figura 26);
3. “Híbrida Astral – Guardiã Brasileira”, de Criola, 2018 (Figura 27);
4. “Empena de Letras”, de diversos artistas, 2018 (Figura 28);
5. “Entidades”, de Jaider Esbell, 2020 (Figura 29);
6. “Deus é Mãe”, de Robinho Santana, 2020 (Figura 30);
7. “Bandeiras na Janela”, de diversos artistas, 2020 (Figura 31).

Figura 25 – “Dralamaale”, de Priscila Amoni, 2017



Fonte: CURA (2017a).

Figura 26 – “Ajo y Vino”, de Milu Correch, 2017



Fonte: CURA (2017b).

Figura 27 – Híbrida Astral – Guardiã Brasileira, de Criola, 2018



Fonte: CURA (2020a).

Figura 28 – “Empena de Letras”, de diversos artistas, 2018



Fonte: Área de Serviço (2019).

Figura 29 – “Entidades”, de Jaider Esbell, 2020



Fonte: CURA (2020b).

Figura 30 – “Deus é Mãe”, de Robinho Santana, 2020



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Figura 31 – “Bandeiras na Janela”, de diversos artistas, 2020



Fonte: Área de Serviço (2020).

As obras supracitadas foram selecionadas por diferentes motivos. As obras 3, 5 e 6 são obras que sofreram perseguição e serviram para discutir de que forma o argumento de que a reação à arte de rua pode reforçar o processo de exclusão da produção do espaço. Já as obras 1, 2 e 4 foram obras que apresentam conteúdos relacionados ao conteúdo das obras perseguidas, mas não foram perseguidas e, portanto, serviram como um caso de controle, para analisar as obras perseguidas e as possíveis motivações para os casos. Finalmente, a obras 7 é um exemplo de intervenção no espaço público que contrapõe a lógica da produção do espaço.

6.4 HÍBRIDA ASTRAL E ENTIDADES

No ano de 2018, a obra “Híbrida Astral” foi pintada pela artista Criola, numa pintura de 1.365 metros quadrados na fachada cega do Edifício Chiquito Lopes, na Rua São Paulo, Centro da capital mineira, como parte do CURA daquele ano. Em 2020, a instalação Entidades foi proposta por Jaider Esbell e instalada no Viaduto Santa Tereza, também no Centro de Belo Horizonte, como parte do CURA de 2020. Além de serem obras do Circuito, ambas carregam traços em comum: seus artistas fazem parte de grupos subalternizados na exclusão resultante da produção do espaço e ambas sofreram perseguição a partir dos moradores de Belo Horizonte. Criola é uma mulher negra e Jaider, um homem do povo Makuxi. O trabalho de Criola foi contestado

na justiça sob a alegação de que “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso” enquanto a obra de Jaider sofreu ameaças de moradores que disseram que agiriam para a remoção da instalação (GARCIA, 2020).

A obra “Híbrida Astral” traz a temática do feminino e das raças negra e indígena, por meio da abordagem que apresenta na pintura, tal como se deu na obra de Priscila Amoni, “Dramalee”, em 2017. Uma das diferenças entre as obras, entretanto, é o fato de que Priscila é uma mulher branca. Assim como com todas as obras do Circuito, os moradores do Chiquito Lopes foram consultados previamente à execução da obra e aprovaram a mesma, com exceção de um, entre 55 moradores. Este mesmo morador buscou impedir a execução da obra, baseando-se num argumento de uma lei da época da Ditadura Militar (Lei 4591/64), revogada no Código Civil de 2002. A liminar foi negada, mas o processo passou mais de um ano sem decisão final (GARCIA, 2020).

De acordo com um depoimento da artista, ela apontou que a obra foi feita intencionalmente pautada na resistência e na busca para a visibilidade de um grupo marginalizado e, em sua percepção, as alegações e ações do morador são de cunho racista, principalmente pelo fato de que ele alega que o conteúdo da obra é de “gosto duvidoso” (GARCIA, 2020). Quando se considera que o gosto é algo socialmente construído, verifica-se que o resultado de percepções que agregam um somatório de vivências culmina em alegações como esta, que buscou a interrupção e o apagamento de uma obra feita por uma mulher negra em um espaço público. Vale ressaltar que o mural de Criola faz parte da visada de quem percorre uma das maiores avenidas de Belo Horizonte, a Avenida Antônio Carlos, sendo vista por milhares de pessoas todos os dias. A artista foi procurada para entrevista para esta pesquisa no segundo semestre de 2020, mas tal interlocução foi interrompida.

Na cidade, milhares se mobilizaram nas redes sociais contra o apagamento e, até mesmo, na contribuição de um abaixo-assinado a favor da manutenção do mural, que, em consulta feita em 10 de maio de 2021, contava com 32 mil assinaturas. Até a presente data, ainda, o mural permanece na empena do prédio, revelando o caráter público da arte, que não pertence ao morador, nem à própria artista e nem ao festival. De tal modo, as decisões sobre o mural acabam por repercutir por toda a cidade, por sua publicidade e alcance. Contudo, não foram apenas em defesa da manutenção da obra que os cidadãos se manifestaram. Na Figura 32 abaixo há *prints* de comentários feitos após postagem em uma rede social sobre o caso. Tais comentários demonstram

uma certa preocupação com a recepção estética das obras, no entanto, pode-se verificar que a recepção e as reações dizem mais do conteúdo político destas do que da própria estética. As temáticas mobilizadas pelas obras são mais importantes do que o conteúdo estético e a apresentação da recepção por meio da crítica ao conteúdo estético demonstra um conservadorismo do grupo.

Figura 32 – Respostas ao post no Facebook com a obra Híbrida Astral



Fonte: Lopes (2020).

Já sobre o caso da obra “Entidades”, do artista roraimense Jaider Esbell, a produção do CURA denunciou ameaças de destruição da obra, que ficou exposta durante o festival em um dos principais viadutos da cidade de Belo Horizonte, palco de outras manifestações de ocupação do espaço público, como o Duelo de MC’s, que ocorria no baixio do mesmo. A obra, composta pela instalação de duas estruturas de aço e plástico, representando duas cobras em cima dos arcos do viaduto Santa Tereza, que fazia referência à cultura dos povos originários, sofreu ameaças por meio da internet a partir de moradores extremistas religiosos e candidatos à vereança, por exemplo. Cada cobra da instalação tinha 17 metros de comprimento e 1,5 m de diâmetro e ficaram expostas por um mês. Na página oficial do festival no Facebook, um depoimento do artista responsável pela obra destaca que:

A Cobra Grande representa várias simbologias, desde a fertilidade e o caminho das águas, da fartura, porque ela vive debaixo da terra, nos grandes rios subterrâneos, mantendo o movimento da água sempre pulsando para que sejam mantidas as fontes. [...] O objetivo é uma expansão, tentando fazer as pessoas entenderem que Minas Gerais, assim como a Amazônia, ainda se mantém fortemente arraigada nessa base econômica garimpeira. (ESBELL, 2020, p. 1)

Nesse sentido, é possível verificar que o conteúdo da obra trata de um grupo marginalizado e subalternizado na formação territorial e econômica brasileira. De tal modo, o artista levou para o Centro de Belo Horizonte uma pauta de raça que extrapola as análises sociais do fenômeno, mas esbarram em uma questão espacial, uma vez que os indígenas brasileiros enfrentam questões relacionadas à terra, à moradia e à justiça ambiental, por exemplo, em um âmbito nacional. Na mesma edição do festival, outra obra, de pintura em empena, apresentou uma composição relacionada a um grupo indígena, neste caso, os Krenak, sendo considerada a maior obra de arte contemporânea realizada por um indígena no mundo (Figura 33). Esta obra, no que lhe concerne, não sofreu ataques com repercussão e magnitude dos sofridos pela instalação de Esbell.

Figura 33 – Obra que retrata os Krenak



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Outro relato, ainda sobre a obra de Esbell, postado pela organização do festival, destaca que:

Os ataques dos fundamentalistas religiosos à obra 'Entidades', do parente @jaider_esbell, só trouxe à tona uma realidade que nós, indígenas de várias etnias, vivenciamos na cidade de Belo Horizonte. A obra chegou como um alento, um sopro da floresta em nossas vidas. Nesta cidade vivenciamos enfrentamentos diários pelos direitos mais básicos como a livre expressão da cultura e a exposição da arte indígena nas ruas. E a violência que a obra tem

recebido reflete tão duramente em nossa alma indígena que o corpo chega a sentir essa violência contra o sagrado que ignoram. (TUKANO, 2020, p. 1)

Ainda que não haja relatos e bibliografia em grande volume sobre os casos, por serem recentes, ambos contribuem para a fundamentação do argumento pretendido nesta dissertação e abrem portas para pesquisas futuras na busca da compreensão das motivações e interesses dos agentes envolvidos na produção e na recepção das obras. Os dois casos evidenciam a busca dos artistas por tratar de conteúdos que remontam à questão da raça, de grupos subalternizados e marginalizados e de gênero, que são sistemas de exclusão da própria produção do espaço. Em simultâneo, a reação às obras também evidencia a presença destes sistemas na sociedade belo-horizontina. Contudo, é importante ressaltar que há diversas obras, não apenas no CURA, mas por toda Belo Horizonte, que remontam tais pautas e não tiveram repercussão, como o que ocorreu com as obras supracitadas.

A hipótese é de que tais reações tenham a ver com o interesse pelo controle do espaço público e do que é nele exibido, em especial no caso do viaduto, que é de grande circulação, e pelo potencial de dissenso provocado pelas obras, graças a seus temas e conteúdos abordados além de seus tamanhos, uma vez que têm exibição ampla e acessível a todos os transeuntes do Centro de Belo Horizonte, implicando, na ordem do sensível, em debates e reflexões acerca das contradições resultantes da produção do espaço. O controle da paisagem é de extremo interesse dos agentes da reprodução social e do próprio espaço, por conta das representações e seus potenciais. Além disso, outra hipótese é de que as manifestações dos moradores se relacionam a um sintoma do racismo estrutural em resposta à própria ascensão dos artistas que estavam outrora em uma posição marginalizada. As entrevistas realizadas e apresentadas à frente colaboram para a solidificação desta hipótese, mas, na presente pesquisa, não foi possível verificá-la a partir dos instrumentos aplicados.

6.5 DEUS É MÃE

Além das obras supracitadas, no entanto, outra obra do CURA, da edição ocorrida em 2020, durante a pandemia da COVID-19, também sofreu ataques e repressão a partir, desta vez, da Polícia Civil. Nesta ocasião, no entanto, a reação fez com que as organizadoras do festival fossem indiciadas, por meio da Lei de Crimes Ambientais, o que mobilizou manifestações públicas em defesa da arte. Ademais, o

caso teve tamanha repercussão que até mesmo no grupo focal realizado com artistas da cidade de São Paulo, foi citado pelos participantes. Os artistas, que depuseram no grupo focal, alegaram ser “um absurdo” ter que se explicar em um contexto como esse e ser indiciado por fazer uma obra pública que havia sido autorizada e fomentada. Além disso, os artistas apontaram para o cunho racista das acusações feitas.

A obra, neste caso, é “Deus é mãe”, do artista Robinho Santana. Robinho é um artista negro, nascido em Diadema, na Região Metropolitana de São Paulo, e sua obra tem 1.882 m², na fachada cega do edifício Itamaraty, na Rua dos Tupis, no Centro de Belo Horizonte. A obra retrata uma família típica brasileira: uma mãe negra e dois filhos. A moldura da obra conta com pichações, assim como outras obras do festival, como “Ajo y Vino” e a “Empena de Letras”. Contudo, por ter a presença da estética do pixo, o autor da obra e as organizadoras do evento foram indiciadas. É importante, ainda, ressaltar, que não há uma definição clara do que distingue o pixo e o *graffiti*, nem mesmo na Lei de Crimes Ambientais, em termos estéticos, mas sim em termos de autorização, que, no caso do CURA, todas as obras contaram com autorização prévia. Nas disposições da peça, no segundo parágrafo do artigo 65:

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. (BRASIL, 2011)²⁴

No dia 1 de fevereiro de 2020, nas redes sociais do festival, foi informado ao público de que as organizadoras haviam sido incluídas criminalmente em inquérito da Polícia Civil que investiga a ocorrência de crime contra o meio ambiente, por conta da presença da estética do pixo na obra “Deus é Mãe”. Na mesma postagem, foi citado o fato de que a obra foi ovacionada nacionalmente, com milhões de visualizações nos vídeos de divulgação e em reportagens na mídia. Foi informado, ainda, que as organizadoras entendem tal ação judicial como um ato ilegal e racista, que criminaliza artistas periféricos e a própria arte urbana, num contexto de perseguição “desproporcional” e que entraram com um pedido no Judiciário para trancar a investigação. A mesma postagem ressalta que a estética do pixo esteve presente em todas as edições do festival, tal como nas obras já citadas, e que ao atacar a arte

²⁴ Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011.

urbana e o festival, o inquérito também atacava a economia criativa e o turismo de Belo Horizonte (CURA, 2021a).

Em 13 de fevereiro, manifestantes se reuniram em frente ao edifício que é suporte da obra, Edifício Itamaraty, em um ato organizado por dois diferentes coletivos contra o inquérito aberto pela Polícia Civil (Figura 34). Na reportagem do jornal Estado de Minas, que tratou da manifestação ocorrida, foi reiterado que a execução da obra havia sido previamente autorizada pela Prefeitura e pelos proprietários dos imóveis da edificação. Além disso, foi apresentado o fato de que as organizadoras acusavam a Polícia Civil de “intencionalidade de criminalizar os artistas negros e periféricos, bem como a arte que retrata a diversidade e, especialmente, a negritude”. Ademais, foi destacado o fato de que há uma obra, ao lado da obra “Deus é Mãe”, com mais elementos da estética do pixo que não havia sido indiciada, apontando para o fato de que não seria “coincidência” a polícia “ir atrás de uma obra feita por um artista negro, com corpos negros representados” (WERNECK, 2021). Na mesma reportagem há um excerto de um depoimento de um representante da polícia civil, que dizia se tratar de uma acusação a atos cometidos anteriormente à pintura do painel.

Figura 34 – Manifestação a favor do festival



Fonte: Vieira (2021).

No dia 18 de fevereiro do mesmo ano, uma nova postagem nas redes do festival, trouxe novas informações sobre o inquérito em curso. De acordo com a postagem, o então prefeito, Alexandre Kalil, e o então secretário de Estado da Cultura

e Turismo, Leônidas Oliveira, haviam se manifestado a favor do festival. Na mesma postagem, foi incluído um ofício do prefeito e um agradecimento ao grupo de vereadoras progressistas “Mulheres na Luta” por ações realizadas na Câmara Municipal de Belo Horizonte a favor do festival. Uma das vereadoras e a organização do CURA foram contatadas para entrevista para a presente pesquisa. No ofício do prefeito, foram destacados pontos como o fato de que o município se orgulha de receber o CURA desde 2017 e que os belo-horizontinos compartilham do sonho de ter em Belo Horizonte o primeiro mirante de arte urbana do mundo. Além disso, destacou a relação harmoniosa entre a prefeitura e as organizadoras do festival, apontando que o projeto é “respeitoso, ordeiro, e que contribui muito para a cidade” (KALIL apud CURA, 2021b, p. 1). Essa colocação do prefeito demonstra, na realidade, uma mensagem para defender um projeto que, ao fim e ao cabo, não têm tais premissas, uma vez que objetivamente busca romper com a ordem por meio dos debates colocados. Finalmente, o prefeito agradeceu aos proprietários de imóveis que disponibilizam as empenas às cegas e aos envolvidos na execução do festival, manifestando o desejo de que o mesmo se expandisse para outras edições (CURA, 2021b).

Em 25 de fevereiro de 2021, foi postado nas redes do festival um comunicado de que o Ministério Público de Minas Gerais havia dado parecer favorável ao arquivamento do inquérito contra as organizadoras do festival e os artistas envolvidos na execução da obra. Além disso, na mesma postagem, informaram que os artistas haviam sido convidados para participar do evento “Verão Sem Censura”, da prefeitura de São Paulo, que tinha previsão de ocorrer para março do mesmo ano. Na primeira edição do evento, ocorrido em 2020, foram celebradas obras de artistas que foram atacadas ou censuradas pelo governo Jair Bolsonaro (CURA, 2021c).

A partir deste caso, portanto, podem ser reforçados os argumentos que vêm sendo construídos ao longo do presente trabalho. Isso porque, em primeiro lugar, a arte de rua serviu para trazer a pauta da negritude e da maternidade em um dos maiores murais do mundo, compondo a paisagem urbana de Belo Horizonte. É certo que se estivesse em um museu, ou se não tivesse as proporções que tem, que só é permitido pela construção que é seu suporte, não teria sucesso em transmitir tal conteúdo, especialmente em um contexto de pandemia e isolamento social, com profundo sucateamento da cultura e do setor criativo. O artista foi capaz de trazer duas pautas sensíveis resultantes da exclusão sistemática na qual a produção do espaço

se funda, sob a lógica neoliberal da contemporaneidade, e foi visto e ovacionado não apenas por cidadãos de Belo Horizonte, mas de todo o Brasil, por meio de uma intervenção autorizada na paisagem da capital mineira.

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

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

6.6 ZONA 30 E BANDEIRAS NA JANELA: INTERVENÇÕES TEMPORÁRIAS E URBANISMO TÁTICO

Para além das obras que foram perseguidas, revelando a interseção entre o processo de exclusão na metrópole, a arte urbana e a produção do espaço, uma intervenção da BHTrans e outra do CURA, realizadas em 2019 e em 2020, chamaram a atenção para a elaboração do presente trabalho, tendo em vista que se utilizaram do espaço urbano estrategicamente, para realizar intervenções temporárias na urbe. As duas obras não são murais, tais como a maior parte das obras do festival, e tiveram sua duração restrita ao período de execução do festival em seus respectivos anos. Uma delas é a instalação “Bandeiras na Janela”, já citada anteriormente, e a outra

consistiu numa intervenção da Zona 30 pintada no asfalto da Rua Diamantina, onde ocorreu a maior parte das atividades do festival em 2019. Pelo fato de que este capítulo é uma proposta exploratória e que a Zona 30 da BHTrans dividiu tempo e espaço com o CURA de 2019, à frente é apresentada uma discussão sobre o impulsionamento da Zona a partir do festival e os entrelaces possíveis entre as intervenções artísticas e as intervenções temporárias no espaço urbano na experiência belo-horizontina.

As Zonas 30 são áreas com velocidade máxima regulamentada de 30km/h, com dispositivos para reduzir o tráfego e diminuir a velocidade de veículos motorizados, favorecendo o fluxo de pedestres e ciclistas. Esse favorecimento se por intermédio do redesenho da geometria das ruas, da inserção de mobiliários e paisagismo que incentivem a permanência das pessoas nestes locais, ou seja, promove uma revisão da prioridade de circulação na via. De tal modo, pode-se afirmar que as Zonas 30 são consideradas uma forma de urbanismo tático, que age para a promoção da permanência das pessoas nos espaços públicos a partir do próprio poder público, a favor da recuperação dos espaços públicos e da manutenção dos encontros nos mesmos (TREVISAN, 2020).

As discussões para a implementação das Zonas 30 em Belo Horizonte tiveram início em 2014, em uma oficina aberta para a discussão de propostas para a infraestrutura de segurança para ciclistas no centro da cidade (TREVISAN, 2020). Mais tarde, em 2018, a cidade recebeu um *workshop* para promover a discussão sobre a implementação das Zonas 30 na cidade e foram definidas duas áreas para a viabilização de intervenções piloto para o projeto: uma, no bairro Cachoeirinha (Figura 35), e outra, no bairro Confisco (Figura 36), que consistiram em intervenções urbanas temporárias, também com expressões visuais e pinturas no asfalto, assim como a que ocorreu no bairro Lagoinha, no período do CURA.

Figura 35 – Zona 30 de Cachoeirinha



Fonte: Mattos (2019).

Figura 36 – Zona 30 de Confisco



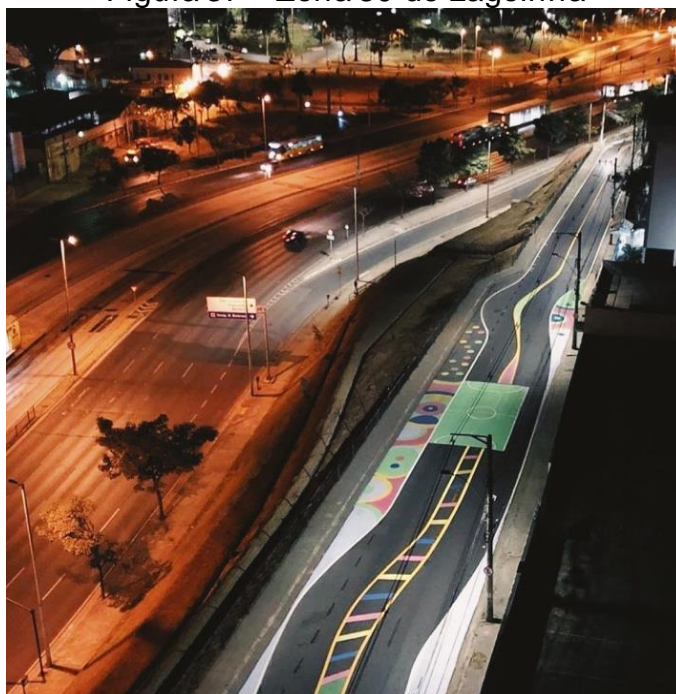
Fonte: BHTrans (2019).

Uma reportagem em um jornal mineiro de grande circulação, do dia 4 de setembro de 2019, alguns dias antes do início da edição do CURA Lagoinha, que teve

a Rua Diamantina como palco, a manchete que se referia à Zona 30 era: “Na véspera do Cura, rua da Lagoinha passa a priorizar pedestres e bikes” (PARANAIBA, 2019). Nesse sentido, é interessante notar a relação estabelecida, pela mídia, entre o festival e a priorização dos pedestres para o uso da rua. De tal modo, é importante verificar que a arte de rua e os festivais de arte não apenas promovem o dissenso a partir das representações, mas proporcionam inflexões na necessidade de ações para o uso da rua, sendo reconhecida a importância da permanência das pessoas nas ruas para a fruição cultural e a importância da prática cultural para a vida na cidade, uma vez que surge uma proposta de interrupção da lógica que prioriza o automóvel em detrimento das pessoas. Ou seja, a partir da presença do CURA, pode ter sido necessário pensar uma política de mobilidade, pautada numa intervenção temporária, para proporcionar a fruição do festival e da arte por si só. Contudo, a intervenção da BHTrans carrega, em si, características da arte de rua, em especial, de artes visuais, pois além do mobiliário urbano, o asfalto foi pintado de uma forma não convencional.

No site da Prefeitura de Belo Horizonte (PBH), a notícia sobre a intervenção foi veiculada com a manchete “Intervenção da PBH na rua Diamantina cria ambiente seguro e apoia Festival CURA”, também reforçando a relação entre a intervenção e o CURA. Na notícia da PBH foi informado, ainda, que além das pinturas, a Zona 30 contou com plantas, guarda-sóis, bancos e outros elementos temporários. Na mesma notícia foi reforçado o apoio dado ao CURA a partir da PBH e foi dado um breve panorama sobre as Zonas 30 na cidade. A Zona 30 do bairro Lagoinha, portanto, consistiu em uma pintura no asfalto que promovia a redução da velocidade de veículos automotivos e sugeria outros usos para a rua, como para o lazer, por exemplo (Figura 37) (BELO HORIZONTE, 2019).

Figura 37 – Zona 30 de Lagoinha



Fonte: Cura (2019).

Outra intervenção temporária, nesse caso promovida a partir do festival, em sua edição ocorrida durante a pandemia da COVID-19, foi a intervenção “Bandeiras na Janela”, já ilustrada acima neste capítulo. A intervenção contou com cinco bandeiras instaladas no antigo prédio da Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais, que foram produzidas pelos artistas Denilson Baniwa (Bercelos-AM), Randolpho Lamonier (Contagem-MG), Célia Xakriabá (São João das Missões-MG), Ventura Profana (Salvador-BA) e Cólera e Alegria (diversos-Brasil) e podiam ser vistas do Mirante da Rua Sapucaí e por quem passava, de carro, no Viaduto Floresta. Tanto o Viaduto Floresta quanto o Viaduto Santa Tereza limitam a Rua Sapucaí, onde fica o principal mirante do festival, e as instalações das bandeiras e a “Entidades” passaram a compor a paisagem percebida por boa parte dos moradores da cidade que acessavam o Centro, uma vez que estes viadutos conectam o Centro ao bairro Floresta e, conseqüentemente, à Zona Leste de Belo Horizonte.

Cada uma das obras da instalação trazia representações que se relacionam ao contexto espacial e social brasileiro. Segundo uma postagem, feita nas redes sociais oficiais do festival, a instalação se relaciona ao momento de isolamento social, no qual as janelas dos edifícios tornaram-se uma das principais fontes de contato com o mundo exterior, trazendo uma ferramenta antiga de manifestação política e identitária das bandeiras (CURA, 2020c). Por meio da instalação, o festival garantiu que milhares

de belo-horizontinos, em sua rotina diária, tivessem acesso a debates relacionados à exclusão e à sociedade brasileira. Cada uma das bandeiras trazia uma mensagem diferente, capaz de promover o dissenso e orientar um debate sobre a realidade brasileira em relação à latinidade, ao militarismo e aos povos indígenas, por exemplo.

Tanto a intervenção da BHTrans quanto a intervenção do CURA são intervenções artísticas, com propósitos distintos, mas que, assim como toda obra de arte analisada no contexto deste trabalho, surtem efeito na dinâmica da cidade e no cotidiano dos cidadãos. No caso das intervenções da Zona 30 do bairro Lagoinha, ainda, é interessante notar como a presença de um festival de arte urbana teve a potencialidade de mobilizar o poder público a instituir uma Zona de velocidade reduzida durante os dias do festival, mesmo que ele não tomasse todo o espaço da rua para ocorrer. Nota-se uma preocupação da prefeitura de Belo Horizonte, na gestão de Alexandre Kalil em manter o festival e em valorizar ações que ajam no sentido de resgatar as ruas.

Já no caso das bandeiras, o festival valeu-se dos fixos urbanos, neste caso um viaduto e um edifício, para veicular mensagens que, segundo os responsáveis pelo festival, tinham cunho político, identitário e de protesto. De tal modo, é verificado o potencial de dissenso nas obras do CURA pela promoção de diferentes ocupações do espaço urbano (na paisagem, com o corpo na rua e com as mensagens veiculadas) e pela instabilidade que passa a promover na ordem do sensível, intencionalmente, a partir das obras e das representações que compõem o escopo de obras do festival. É inegável a importância da própria estrutura urbana e o tamanho da cidade para o potencial de festivais como o CURA e de artistas de rua para a promoção do dissenso, por conseguinte, da ação política: a cidade cria o suporte para a arte e as intervenções contra a lógica da produção da cidade.

6.7 DENTRO E FORA: A MARGEM EM BELO HORIZONTE

Belo Horizonte, portanto, se configura como um palco de exemplos das relações que se estabelecem entre as expressões visuais da arte de rua e a própria produção do espaço urbano. A retomada dos casos de Belo Horizonte para as análises do presente trabalho foi de suma importância para os desdobramentos da pesquisa realizada ao longo da monografia, mas também para encontrar casos que abrem portas para análises e pesquisas futuras, em outras ocasiões. Durante a

elaboração do presente capítulo, o CURA estava em fase de captação de recursos para a edição de 2021, ou seja, caso a presente pesquisa fosse feita daqui a um ano, em 2022, certamente novas evidências para a argumentação aconteceriam, tendo em vista as premissas do festival e as posturas, já averiguadas, da população belo-horizontina, bem como a dualidade na aceitação e recepção da arte de rua em Belo Horizonte.

Ao contrário do que pôde ser verificado na análise do outro caso brasileiro, na cidade de São Paulo, a gestão municipal em Belo Horizonte, nos cinco anos que antecederam a escrita deste trabalho, se mostrou mais receptiva e próxima dos atores das culturas urbanas. É interessante notar, ainda, que, em relato das organizadoras do CURA, foi dito sobre o interesse do prefeito em se opor às políticas para a arte de rua em São Paulo e, também, fomentar o turismo. De tal modo, é reforçado o que foi dito pelos artistas no grupo focal utilizado para a análise dos casos de São Paulo de que a política dos governos para a arte de rua é, comumente, marcada por interesses dos próprios agentes em responder ou contrapor outros partidos e não necessariamente para beneficiar a cultura urbana e os artistas periféricos.

A partir do presente capítulo, é possível verificar, ainda, que o Circuito Urbano de Arte de Belo Horizonte e as ações da BHTrans, com o projeto Zona 30, abrem portas para desdobramentos de pesquisas na geografia cultural, na geografia urbana e nos possíveis entrelaces entre a mobilidade e a cultura como agendas do direito à cidade. A pesquisa exploratória aqui apresentada tem potencial para desdobramentos futuros com outros pesquisadores e em outros níveis de pesquisa.

Sobre a hipótese e o argumento levantados ao longo deste trabalho e sobre o diagrama apresentado no capítulo 3, é importante notar, com os casos do Circuito Urbano de Arte, que há outras possibilidades para as confluências entre os pontos do diagrama. Isso porque todas as obras do CURA são autorizadas e fomentadas, o que as colocaria “dentro” da margem. Contudo, os próprios artistas são vítimas da exclusão sistemática na qual a produção do espaço se funda, seja por aspectos de raça, classe ou até mesmo de propriedade, como é o caso dos agentes indígenas.

Cada um dos exemplos analisados no presente capítulo colabora para reforçar o argumento apresentado ao longo desta dissertação, uma vez que todas as obras tiveram a possibilidade de promover o dissenso e alterar a dinâmica do cotidiano em Belo Horizonte, seja pelas narrativas, pelos símbolos carregados ou pela interferência no espaço urbano. Vale destacar que tal potencial foi atingido, em parte, por conta do

tamanho das obras e na forma com a qual a presença delas interferiu na paisagem urbana, uma vez que outras obras presentes na cidade têm o seu potencial de dissenso inexplorado ou em menor escala, devido ao tamanho das obras meio ao tamanho dos fixos da própria cidade. No caso do CURA, é praticamente impossível não as notar.

Assim como verificado nos casos anteriores, no entanto, há um movimento, a partir de determinados agentes, de tentativas de criminalização de artistas periféricos e da própria estética da periferia. Tal movimento reforça, ainda, o argumento de que a reposta da sociedade, do Estado e do mercado à arte de rua é extremamente relacionada aos sintomas da própria produção do espaço, tendo em vista que reproduz a exclusão e a marginalidade às quais as pessoas das periferias são impostas, colaborando para a geração de uma circunstância de subalternidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do presente trabalho foi possível sanar as questões apresentadas na introdução, apresentar novas questões, sendo trabalhadas no próprio texto, e encontrar lacunas a serem preenchidas por meio de pesquisas futuras e outros trabalhos. No decorrer das próximas páginas, finalmente, ocupei-me de sumarizar os principais resultados obtidos ao longo dos últimos anos de pesquisa, considerando, inclusive, as atividades realizadas para a escrita de minha monografia de conclusão de curso.

A principal pergunta proposta na apresentação deste texto era: como se relacionam as obras de *graffiti*, mural e pixo à (re)produção social do espaço em diferentes contextos urbanos? A partir da revisão bibliográfica, cujos resultados foram apresentados nos três primeiros capítulos, foi possível estabelecer tal relação. Para tal, foram apresentadas respostas e considerações a questões secundárias, mas fundamentais para a compreensão da questão principal desta pesquisa.

No primeiro capítulo, então, foram apresentadas definições a respeito do espaço público. Nesse sentido, é importante destacar o fato de que este é concebido como o local de encontro entre diferentes classes e grupos e é onde a política e o dissenso mais facilmente acontecem. Estudá-lo na geografia é fundamental tendo em vista que a geografia humana se ocupa da cultura e dos simbolismos no espaço por meio do estudo, essencialmente da paisagem. Além disso, outro pressuposto e encaminhamento importante do capítulo funda-se na justificativa dos estudos sobre o espaço público: estudar as ruas é essencial para compreender os sistemas de relações que orientam a produção do espaço urbano.

No segundo capítulo, no qual as representações foram abordadas, chegou-se a alguns pressupostos, também importantes, que serão aqui destacados. Em primeiro lugar, evidencia-se o fato de que as representações são capazes de abarcar grandes contradições e dualidades, além de serem produto da mente humana e da divisão do trabalho. Estudar as representações na geografia é fundamental tendo em vista que elas, junto das identidades, são produzidas e produzem o espaço. A proposta, a partir do que foi apresentado no capítulo, passou a ser, de compreender as mediações promovidas pelas representações presentes no espaço público. Outro marco importante no capítulo foi a definição do que seria dissenso, que diz da organização do sensível sem ocultamento ou regime único de apresentação. Tal definição é

importante tendo em vista que uma das premissas do trabalho é de que a arte possui um potencial de dissenso, reorientando o olhar sobre o mundo. No mesmo capítulo, ainda, as definições de arte pública e arte ativista serviram de base para a construção do argumento de que a arte urbana, na forma em que é estudada neste trabalho, configura-se como “arte de oposição”, uma vez que são produzidas por agentes marginalizados e se propõem a questionar a produção e a organização do espaço urbano.

Ao longo do terceiro capítulo, finalmente, remontando os aspectos teóricos deste trabalho, são apresentados pressupostos referentes à arte de rua. Um ponto a ser destacado é de que a arte de rua rompe com a arte de cavalete pela sua forma de exposição: se dá nos espaços públicos e, por tal, é exibida mais amplamente do que obras presentes em museus. Ademais, as obras de arte de rua são, frequentemente, maiores, em área, do que as obras de cavalete. De tal modo, é, então, uma arte de consumo mais amplo, capaz de atingir grupos menos inseridos entre as elites e classes médias. Também é verificado o fato de que tais obras têm como origem, frequentemente, as localidades de periferia e margem, sendo, seus executores, agentes subalternizados e excluídos no processo de produção do espaço. Portanto, a repercussão de tais obras e a recepção das mesmas nas cidades pode gerar tanto o dissenso, como foi apresentado, como também pode aprofundar a marginalidade dos artistas, por meio da criminalização da estética da periferia que, por sua vez, faz-se uma criminalização das próprias contradições não superadas nas cidades.

Ao final do terceiro capítulo foi apresentada uma espécie de resposta para esta pergunta: a arte da rua, simultaneamente, reforça e denuncia as contradições sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano. Na altura do texto em que tal afirmação foi feita, foram apresentadas de que forma são reforçadas e de que modo as denúncias se fazem: por meio de relações de conflito, que marginalizam e criminalizam agentes que já eram subalternizados, e mediante as narrativas, que denunciam as contradições sociais, respectivamente. De tal modo, foi verificado que tais relações geram um ciclo infundável no qual grupos sistematicamente marginalizados denunciam as contradições aos quais eram subjugados e, em simultâneo, são marginalizados e criminalizados por tais práticas. Assim, a partir disso, nos três últimos capítulos deste trabalho, foram apresentados casos de análise que colaboraram para a construção deste argumento.

Ademais, no terceiro capítulo, ainda, foi apresentada uma proposta de modelo para a análise das obras de arte no âmbito da arte urbana. É interessante notar que tal proposta é, em simultâneo, apoiada pelos casos de análise, mas também é refutada, tendo em vista que são encontradas obras que podem situar-se em mais de um ponto do espectro apresentado, consistente de obras: 1) fomentadas; 2) autorizadas; 3) ignoradas e 4) perseguidas. No caso de Belo Horizonte, por exemplo, foi possível verificar a presença de obras de arte fomentadas e, ao mesmo tempo, perseguidas, por grupos de agentes distintos.

No que diz respeito aos casos apresentados a partir da segunda parte, cada um deles contou com suas particularidades, inclusive nas questões de pesquisa postas aos mesmos. Nesse sentido, as verificações obtidas a partir de cada um deles colabora para a construção do argumento de diferentes formas.

Em Medellín, na Colômbia, foi possível verificar que a presença da arte no espaço público gera uma dualidade importante para a compreensão deste espaço. A análise foi feita a partir da Comuna 13, na cidade colombiana. Em primeiro lugar, foi verificado o fato de que a presença da arte no espaço público no contexto da Comuna é capaz de promover agitação e propaganda, configurando o que se entende por arte ativista, além de serem responsáveis pela consolidação da memória e identidade locais. De tal modo, verifica-se que a arte é capaz de mediar as relações entre os agentes, sejam eles moradores ou visitantes, e o próprio espaço – e os outros tempos e marcas deixados no espaço. Contudo, é verificado que a presença das obras não é capaz de garantir cidadania, por exemplo, mas sim promover um aprofundamento dos processos nefastos da produção do espaço, como a favelização e a espetacularização da pobreza, transformando o sofrimento em lucro. Além disso, as pontes para a memória de um passado violento são fonte de patologias psicológicas aos moradores, que revisitam, em seu cotidiano, o passado perverso no qual viveram. Assim, fica verificado que as obras são capazes de denunciar as contradições do passado e do presente da Comuna, mas, em simultâneo, geram lucro na forma de turismo e sofrimento por meio da memória, aprofundando os padecimentos resultantes da produção do espaço neste contexto.

Já na análise a respeito de São Paulo também foi verificado o fato de que os artistas realizam esforços para a promoção do dissenso, por meio da denúncia da exclusão e outros problemas resultantes da produção do espaço, expresso pelas narrativas presentes em muitas das obras. Também foi verificado que a reação das

massas, do Estado e do mercado, em relação à arte de rua gera um aprofundamento da exclusão, analisado a partir de casos de referência para a cidade. No que diz respeito ao mercado, é notado um esforço para cooptar as obras de arte, despolitizando-as e fazendo-as servir à publicidade. Sobre o Estado, é notada a busca pelo controle dos artistas e pelo apagamento de obras que não agradam determinados agentes, além de aumentar a segregação por meio de legislações e editais de fomento à arte. No que diz respeito aos editais, é importante destacar que passam por um processo de encriptação, excluindo determinados agentes da possibilidade de concorrer pelo financiamento de seu trabalho, por exemplo.

Finalmente, no caso de Belo Horizonte, olhando, em específico, para o Circuito Urbano de Arte, foi possível notar a presença do racismo e de outros sintomas da exclusão em meio ao processo de criminalização de artistas e produtores culturais. Belo Horizonte é palco de casos emblemáticos da promoção do dissenso e da perseguição de artistas da periferia e contribuiu intensamente para a solidificação do argumento apresentado neste trabalho. Todas as obras analisadas trouxeram narrativas capazes de promover o dissenso e, em simultâneo, foram obras perseguidas, inclusive ao nível judicial, na tentativa de criminalizar a estética da periferia. Neste capítulo, ainda, foi notada a importância do tamanho das obras e do fato de estarem no espaço público para a geração do dissenso e das reações verificadas a partir de cidadãos e da polícia civil. De tal modo, é notada a possibilidade de denunciar as contradições sociais pelas obras, mas, em simultâneo, são geradas circunstâncias que dizem da subalternidade imposta a determinados agentes.

Ou seja, a hipótese levantada no capítulo 3 é reforçada a partir dos casos apresentados, de modo que as narrativas das obras contestam a realidade da produção do espaço e algumas das reações à arte de rua reforçam a exclusão. É importante ressaltar que há lacunas na pesquisa pelo tempo da mesma e por ser uma pesquisa de mestrado. A pretensão não é de sanar todas as lacunas da discussão da arte pública na geografia, mas de contribuir para o avanço dessa importante discussão no campo. As reações verificadas dizem de uma fração da realidade, pois, no contraponto, há várias formas de apropriação e resistência à violência e à exclusão sistemática que se dão no âmbito da produção e fruição da arte nas cidades. Nesse sentido, nas cidades estudadas e fora delas há experiências importantes para a consolidação do direito à cidade e para a promoção da democracia em ações relacionadas à arte pública.

Um importante aspecto da hipótese e dos resultados da presente pesquisa, a meu ver, é a capacidade verificada de promoção de dissenso da arte pública. Isso porque ela é capaz de reorientar a visão que se tem sobre a realidade urbana e promover debates e inflexões políticas sobre a paisagem. A arte é um importante componente do escopo de elementos que constituem as cooperações e conflitos que tecem o espaço público nas cidades contemporâneas. Outro aspecto a ser destacado diz respeito ao diagrama apresentado no capítulo 3, pois ele demonstra as possibilidades de classificação da percepção da arte pública nos casos analisados, mas ao longo da pesquisa foi notada uma convergência entre as classificações. Isso se dá devido ao fato de que muitas das perseguições ocorrem mesmo em obras autorizadas e tais ocorrências abrem portas para a verificação de que a perseguição ou a autorização consuetudinária entre as classes médias não reflete a legislação e os mecanismos jurídicos, mas sim um conjunto de regras e valores produzidos pelo grupo e apoiados na exclusão sistemática que resulta da produção do espaço. Nesse sentido, apresenta-se o quadro-síntese a seguir, que relaciona a questão apresentada no título a cada um dos casos de análise.

Quadro 2 – Quadro-síntese

Para que se arriscar na cidade? Para que riscar a cidade?	
Medellín	Nota-se, finalmente, que, na cidade de Medellín, o gesto estético e a preservação das obras cumprem uma função de manutenção da memória e da história daquele povo, ao mesmo tempo que os coloca em uma camisa de força, já que dependem da manutenção da condição subalterna e da miséria para a geração de renda, por meio do turismo. É notada a importância da arte e do consumo da mesma para uma melhoria das condições de vida, mas nesse contexto, a arte não foi, ainda, capaz de operar as ferramentas necessárias para a superação das contradições sociais e

	da condição de subalternidade dos grupos que a produzem.
São Paulo	Em São Paulo, nota-se um interesse dos artistas em produzir uma comunicação disruptiva, que interrompe o cotidiano na cidade e contrapõe as legislações que buscam o controle de seus corpos e de suas produções. No contexto de São Paulo, é demarcado um fazer político e ativista por meio da busca sistemática dos artistas (de <i>graffiti</i> e <i>pixo</i>) para não permitir que a cidade permaneça cinza, em conformidade com os ordenamentos verticais que impõem tais condições – arriscar-se em São Paulo tem como propósito buscar subverter a ordem presente.
Belo Horizonte	Em Belo Horizonte, no que lhe concerne, especificamente ao lançar os olhos para o Circuito Urbano de Arte, é notada uma cooptação da arte pelo turismo, reforçando a cultura do consumo, tendo a cidade como um espaço a se consumir. No entanto, a proposta se coloca, junto a outras insurgências na metrópole belo-horizontina, como plano de apropriação do espaço, em resposta, também, as legislações e à recepção da arte, além de buscar apresentar outras narrativas – outras visões de uma história – que dizem da identidade nacional. Surge, ainda, nesse contexto, outros apontamentos e questões, tais como: o

	que o CURA é capaz de gerar? De que forma o CURA pode ser, simultaneamente, arquivo e repertório das narrativas sobre a sociedade belo-horizontina e brasileira?
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Também foi relevante, ao longo do texto, elucidar a importância das relações entre dissenso, política e as representações para a geografia e os estudos da produção do espaço. Nesse sentido, deve-se destacar o valor da manutenção das possibilidades de dissenso para a consolidação de processos de produção de espaço, que não dizem da exclusão sistemática nas cidades neoliberais. Finalmente, é verificada a importância dos estudos da paisagem na geografia urbana, no que diz respeito à percepção espacial, uma vez que ela incide diretamente na própria produção do espaço graças ao potencial de desestabilizar a ordem material e sensível vigentes.

Ainda que a pesquisa não tenha sido realizada em campo e frente às dificuldades impostas pela COVID-19 – e não digo apenas do isolamento social, mas me refiro ao sofrimento mental que nos foi imposto – os resultados foram gratificantes. É evidente que as principais perguntas de pesquisa foram respondidas, mas, ao longo da mesma, novas questões foram suscitadas, dentre elas a que irei dedicar-me futuramente. Tal questionamento nasce das investigações sobre a política cultural em Belo Horizonte e a presença da arte no espaço público e de que forma estes movimentos são capazes de promover o que vem a ser urbanidade, descoberto ao longo da pesquisa. Isso porque é notado o fato de que as obras de arte têm potencial de dissenso e, em simultâneo, de aprofundar as mazelas sociais. Sendo assim, por quais motivos é interessante ao Estado, no contexto de busca pela promoção do direito à cidade, continuar a fomentar e apoiar tais manifestações em contextos como o de Belo Horizonte?

Os outros casos também abrem importantes portas de pesquisa, seja para aprofundar as análises aqui apresentadas em cada um deles ou para questionar considerações trazidas ao longo do presente texto. Além disso, verifico a necessidade de um aprofundamento das discussões, no campo da geografia, para a compreensão das práticas espaciais da arte e suas relações com o espaço urbano, não se

restringindo às artes visuais, como foi o caso deste trabalho, mas extrapolando para outras formas de apropriação do espaço.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

AMARAL, A. **Arte para quê?** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.

ANDRADE, M. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: CEB, 1942.

ÁREA DE SERVIÇO. **Empena de letras**. 30 jan. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/photos/1984411661676341/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

ÁREA DE SERVIÇO. **Bandeiras na janela**. 23 set. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/bandeiras-gigantes-sao-estendidas-no-centro-de-belo-horizonte-1.2389315>. Acesso em: 17 jul. 2021.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

ARQFUTURO. **Eduardo Kobra** – São Paulo, uma realidade aumentada. [S. l.], 21 jul. 2015. Disponível em: <https://arqfuturo.com.br/post/eduardo-kobra-sao-paulo-uma-realidade-aumentada>. Acesso em: 16 jul. 2021.

ASCHIDAMINI, I. M.; SAUPE, R. Grupo focal estratégia metodológica qualitativa: um ensaio teórico. **Cogitare Enfermagem**, [s. l.], v. 9, n. 1, p. 9-14, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/cogitare/article/view/1700>. Acesso em: 7 jul. 2021.

AZEVEDO, G. **Igreja São Francisco de Assis**: a igrejinha da pampulha. Belo Horizonte, 25 nov. 2017. Disponível em: <https://www.mineirosnaestrada.com.br/igreja-sao-francisco-de-assis/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

BARBOSA, J. N. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **Geographia**, [s. l.], v. 2, n. 3, p. 69-88, set. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13375>. Acesso em: 18 jul. 2021.

BBC NEWS. **Colombia's Medellin named 'most innovative city'**. [S. l.], 1 mar. 2013. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-21638308>. Acesso em: 18 jul. 2021.

BECO do Batman. São Paulo, 2020. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Paulo Taman. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9ulxaR7708>. Acesso em: 22 ago. 2021.

BELO HORIZONTE. Prefeitura. **Lei nº 11.010, de 23 de dezembro de 2016**. Dispõe sobre a Política Municipal de Fomento à Cultura e dá outras providências. Belo Horizonte: Diário Oficial do Município, 2016. Disponível em:

<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1173363>. Acesso em: 18 jul. 2021.

BELO HORIZONTE. Prefeitura. **Intervenção da PBH na rua diamantina cria ambiente seguro e apoia festival cura**. [Belo Horizonte], 2 dez. 2019. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/intervencao-da-pbh-na-rua-diamantina-cria-ambiente-seguro-e-apoia-festival-cura>. Acesso em: 17 jul. 2021.

BELO HORIZONTE. Prefeitura. [**Sem título**]. 18 nov. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/gentileza>. Acesso em: 14 jul. 2021.

BENGTSEN, P. Stealing from the public: the value of street art taken from the street. *In*: ROSS, J. I. (ed.). **Routledge handbook of graffiti and street art**. Londres: Routledge, 2016. p. 456-468.

BENGTSEN, P.; ARVIDSSON, M. Spatial justice and street art. **NAVEIÑ REET: Nordic Journal of Law and Social Research**, [s. l.], n. 5, p. 117-130, 2015. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/njlsr/article/view/111084>. Acesso em: 8 jul. 2021.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2020.

BERNARDO, J. Estudantes e trabalhadores no maio de 68. **Lutas Sociais**, [s. l.], v. 19, n. 20, p. 22-31, 2008. Disponível em: http://www4.pucsp.br/neils/downloads/pdf_19_20/2.pdf. Acesso em: 7 jul. 2021.

BERTELLI, G. B. Introdução. *In*: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (eds.). **Vozes à margem: periferias, estética e política**. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017. p. 13-18.

BETANCUR, L. F. A. **Los puentes de la memoria: jóvenes, arte y memoria en la ciudad de Medellín**. Medellín, 2018. Disponível em: http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/10220/1/AlvarezLuisa_2018_PuentesMemoria.pdf. Acesso em: 7 jul. 2021.

BHTRANS. [**Postagem do twitter**]. Contagem, MG, 16 set. 2019. Twitter: @OficialBHTRANS. Disponível em: <https://twitter.com/OficialBHTRANS/status/1173732708461285381>. Acesso em: 17 jul. 2021.

BISHOP, C. Antagonismo e estética relacional. **Tatuí**, [s. l.], v. 12, p. 109-132, 2011. Disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatui-12.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

BLANCO, J. R. **Artistic utopias of revolt: claremont road, reclaim the streets and the city of sol**. [S. l.]: Springer International Publishing, 2018.

BRASIL. Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 136, n. 31,

p. 1, 13 fev. 1988. Disponível em:
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm. Acesso em: 8 jul. 2021.

BRASIL. Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, ano 148, n. 221-a, p. 1, 18 nov. 2011. Disponível em:
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12527.htm. Acesso em: 16 jul. 2021.

BORTOLOZZO, G.; BARBOSA, S. H. Respeitável [espaço] público: o artista de rua como facilitador de interações sociais na cidade. *In*: ROSANELI, A. F. (org.). **Olhares pelo espaço público**. Curitiba: Setor de Tecnologia da UFPR, 2019. p. 21-51. Disponível em:
http://www.tecnologia.ufpr.br/portal/observatoriodoespacopublico/wp-content/uploads/sites/36/2019/10/LIVRO_2019_VF.pdf. Acesso em: 8 jul. 2021.

BORTOLOZZO, G.; ROSANELI, A. F. Poesia e territorialidade: o poetry slam como forma de r-existência no espaço público por meio da representação social de grupos identitários em São Paulo-SP. *In*: PANAIÁ, M. *et al.* **América latina**: interrogantes y desafíos en las territorialidades emergentes. Bahía Blanca: Ediusns, 2019. p.189-215.

BUTLER, J. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAGGIANO, S. **El sentido común visual**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.

CALDEIRA, D. A. **Largo da batata**: transformações e resistências. 2015. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16139/tde-08092015-150425/en.php>. Acesso em: 12 jul. 2021.

CAMARGO, M. Arte e política: a trajetória e o muralismo de Diego Rivera. **Aurora**, [s. l.], v. 8, n. 2, ago. 2015. Disponível em:
<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/aurora/article/view/4154>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CAMPOS, E. B. V. Grafite: manifestação artística presente no estado de São Paulo e suas implicações sociais e culturais. **Revista Científica do Centro Universitário de Jales**, [s. l.], ed. 10, p. 74-94, dez. 2019. Disponível em:
<https://reuni.unijales.edu.br/edicoes/14/edicao-completa.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CAPELATO, M. H. R. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, [São Paulo], n. 153, p. 251-282, dez. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19012>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo. Hucitec, 1996.

CASSAB, L. A.; RUSCHEINSKY, A. Indivíduo e ambiente: a metodologia de pesquisa da história oral. **Biblos**, Rio Grande, v. 16, p. 7-24, dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/125>. Acesso em: 18 jul. 2021.

CASTELLANOS, P. Muralismo y resistencia en el espacio urbano. **Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales**, Almería, v. 7, n. 1, p. 145-153, 2017. Disponível em: <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/castellanos>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CASTILHO, R. Beco do batman: conheça uma das principais atrações de São Paulo! **Melhores Destinos**. [S. l.], 14 mar. 2020. Disponível em: <https://www.melhoresdestinos.com.br/beco-do-batman-sao-paulo.html>. Acesso: 1 jun. 2021.

CHAPARRO, Á. M. M.; YEPES, L. M. C.; LONDOÑO, D. F. A. Apoyo social en mujeres sobrevivientes de desplazamiento intraurbano en Medellín-Colombia. **Revista de Paz y Conflictos**, [s. l.], v. 13, n. 1, p. 275-291, jul. 2020. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/revpaz/article/view/9591>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CHEPESIUK, R. **The war on drugs: an international encyclopedia**. [Santa Bárbara, Califórnia]: ABC-CLIO, 1999.

CIDADE Cinza. Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. Elenco: Os Gêmeos. São Paulo, SP: Sala 12 Filmes, 2013. 1 vídeo (72 min). Publicado pelo canal DNA Urbano. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=svFLNSQevag&ab_channel=DNAUrbano. Acesso em: 18 jul. 2021.

COLOMBIA - Medellin - Comuna 13. Medellín, 2019. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Carlos Elizalde. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D2hftU9CYXg>. Acesso em: 22 ago. 2021.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CÔRREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 219-237.

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

CURA. **Dramaale**. 6 ago. 2017a. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/photos/1347683018682545>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURA. **Ajo y vino**. 25 dez. 2017b. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/photos/1478709602246552/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURA. **[Sem título]**. 5 set. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/photos/2341557092628461/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURA. **Híbrida Astral**. 21 ago. 2020a. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/photos/3147607478690081/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURA. **Entidades**. 23 set. 2020b. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/photos/3249733278477500/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURA. **[Postagem do facebook]**. Belo Horizonte, 29 set. 2020c. Facebook: CURA - Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/posts/3269492776501550>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURA. **Ação ilegal e de cunho racista da polícia civil busca prender artistas e organizadoras do CURA**. Belo Horizonte, 1 fev. 2021a. Facebook: CURA - Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/posts/3601452799972211>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURA. **[Postagem do facebook]**. Belo Horizonte, 18 fev. 2021b. Facebook: CURA - Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/posts/3643421492442008>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURA. **[Postagem do facebook]**. Belo Horizonte, 25 fev. 2021c. Facebook: CURA - Circuito Urbano de Arte). Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/posts/3659293104188180>. Acesso em: 17 jul. 2021.

CURA. **[Canal do Youtube]**. Belo Horizonte, 2017. Youtube: CURA Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/CURACircuitoUrbanodeArte/featured>. Acesso em: 22 ago. 2021.

DUNKER, C. Dentro, fora, transfora. **Fora**. [S. l.], 15 maio 2018. Disponível em: <https://ofora.org/acoes/dentro-fora-transfora>. Acesso em: 8 jul. 2021.

ESBELL, J. [Entrevista cedida ao] Circuito Urbano de Arte. Belo Horizonte, 23 set. 2020. Facebook: CURA - Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/posts/3249733458477482>. Acesso em: 17 jul. 2021.

EXAME. **Kobra quebra novo recorde com maior mural do mundo em São Paulo**. [S. l.], 31 mar. 2017. Disponível em: <https://exame.com/casual/kobra-quebra-novo-recorde-com-maior-mural-do-mundo-em-sao-paulo/>. Acesso em: 16 jul. 2021.

FANAM, L. [Sem título]. 22 abr. 2021. 1 fotografia. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/agenda/exposicao-osgemeos-pinacoteca-sp/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

FELTRAN, G. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do "crime" numa tradição musical das periferias. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (eds.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017. p. 39-64.

FLORES, J. CURA: resistência por meio da arte. [Entrevista cedida a] Laura Barbi. **Letras**, Belo Horizonte, ano 15, n. 61, nov. 2020. Disponível em: <http://letras.cidadescriativas.org.br/wp-content/uploads/2020/11/Letras61-FINAL-BAIXA.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2021.

FREIRE-MEDEIROS, B. A favela que se vê e que se vende: reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [s. l.], v. 22, n. 65, p. 61-72, out. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/CN48WqwT3pmRD5XhtYGD7Lf/?lang=pt>. Acesso em: 1 jun. 2021.

GARCIA, G. Mural da artista crioula pode ser apagado por decisão judicial em Belo Horizonte. **ARTE!Brasileiros**. [S. l.], 25 nov. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/por-ai/criola-apagamento-mural-cura-bh/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GIMENEZ, B. M. **Soyes realistes, demandez l'impossible**. [2014]. 1 fotografia. Disponível em: https://www.santignasi.fje.edu/ca/noticies/batxillerat/berta_marques_gimenez_guanyadora_dun_dels_premis_de_recerca_jove_2013. Acesso em: 14 jul. 2021.

GOHN, M. G. Ciclos de protestos no Brasil: 1970-2019. **Mundos Plurales: Revista Latinoamericana de Políticas y Acción Pública**, Quito, v. 6, n. 1, p. 93-119, jul. 2020. Disponível em: <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/mundosplurales/article/view/3925/3497>. Acesso em: 8 jul. 2021.

GRISALES, S. P. A.; COIMBRA, J. C. La memoria y la comunidad en la experiencia de vulnerabilidad. El mural de Santo Domingo Savio. **Estudios Políticos**, [s. l.], n. 49, p. 95-111, jul. 2016. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/25732>. Acesso em: 7 jul. 2021.

HAIDER, A. **Mistaken identity**: race and class in the age of Trump. [Rio de Janeiro]: Verso, 2018.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAN, B. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

IBGE. **PCERP**: pesquisa das características étnico-raciais da população. [S. /], 2008. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9372-caracteristicas-etnico-raciais-da-populacao.html?=&t=o-que-e>. Acesso em: 17 jul. 2021.

JACOBS, J. **Morte e vida de grandes cidades**. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

KLEIN, N. **Sem logo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LACAN, J. **Seminário 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LEFEBVRE, H. **Le manifeste différentialiste**. Paris: Editions Gallimard, 1970.

LEFEBVRE, H. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1974.

LEFEBVRE, H. **La presencia y la ausencia**: contribución a la teoría de las representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LIMA, C. M. S. **As transformações dos usos do espaço público [manuscrito]**: a rua sapucaí em Belo Horizonte (MG). 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

LINKLATER, A. Symbols and world politics: towards a long-term perspective on historical trends and contemporary challenges. **European Journal of International Relations**, [s. /], v. 25, n. 3, p. 931-954, fev. 2019. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1354066118806566>. Acesso em: 8 jul. 2021.

LOPES, C. **Compilado de comentários feitos nos sites dos veículos jornalísticos G1 e Hoje em Dia**. 25 nov. 2020. 1 figura. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/por-ai/criola-apagamento-mural-cura-bh/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

MAHEIRIE, K. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. **Interações**, [s. /], v. 7, n. 13, p. 31-44, jan./jun. 2002. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/inter/v7n13/v7n13a03.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Rev. Bras. Ci. Soc.**, [s. /], v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/KKxt4zRfvVWbkbgsfQD7ytJ/?lang=pt>. Acesso em: 8 jul. 2021.

MARCHART, O. **Conflictual aesthetics**: artistic activism and the public sphere. Berlin: Sternberg Press, 2019.

MARQUEZ, R. Arte pública. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 12, p. 108-119, 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/arte-publica/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

MARTINS, S. Poder, política, urbano e a caixa de pandora. **Cidades**, [s. l.], v. 7, n. 11, 2010. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/revistacidades/article/view/526>. Acesso em: 18 jul. 2021.

MATTOS, C. [**Sem título**]. 26 abr. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/bhtrans-comeca-teste-com-zona-30-no-bairro-cachoeirinha-em-bh-1.2173878>. Acesso em: 17 jul. 2021.

MBEMBE, A. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em: 8 jul. 2016.

MELLO, M. A. S.; VOGEL, A.; MOLLICA, O. **Quando a rua vira casa**: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. 4. ed. Rio de Janeiro: Eduff, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/19128/12571>. Acesso em: 8 jul. 2021.

MITCHELL, W. J. T. The future of the image: rancière's road not taken. *In*: MITCHELL, W. J. T. **Image Science**: iconology, visual culture and media aesthetics. Chicago: University of Chicago Press, 2015. p. 79-92.

NALATA FESTIVAL. [**Sem título**]. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/09/sao-paulo-pretende-criar-maior-museu-brasileiro-de-grafite-a-ceu-aberto-no-largo-da-batata.ghtml>. Acesso em: 14 jul. 2021.

NASCIMENTO, D. M. **O sistema de exclusão na cidade neoliberal brasileira**. Marília, SP: Lutas Anticapital, 2020.

OSGEMEOS: segredos. São Paulo, 2021. 4 vídeos (97 min). Publicado pelo canal Pinacoteca de São Paulo. (Série documental). Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLNCBHBxvjUw-zc0loqnISMVAwEKT31uVn>. Acesso em: 22 ago. 2021.

OS GEMEOS: segredos. Visita guiada com os artistas Gustavo e Otávio Pandolfo. São Paulo, 2021. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_fRTGMnZ3xk. Acesso em: 22 ago. 2021.

PALLAMIN, V. Apresentação. *In*: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (eds.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017. p. 9-12.

PARANAIBA, G. Na véspera do cura, rua da lagoinha passa a priorizar pedestres e bikes. **Estado de Minas Gerais**. [Belo Horizonte], 4 set. 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/09/04/interna_gerais,1082332/na-

vespera-do-cura-rua-da-lagoinha-prioriza-pedestres-e-bikes.shtml. Acesso em: 17 jul. 2021.

PAZZINI, D. P. A prostituição entre o legal-ilegal, moral-imoral: um estudo de códigos e condutas nas casas noturnas de São Carlos-SP. *In*: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (eds.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017. p. 279-294.

PENNACHIN, D. L. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana**: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação da cidade de São Paulo [2002 a 2011]. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9GHJ87>. Acesso em: 8 jul. 2021.

PEREIRA, B. A. Fluxos insurgentes em São Paulo: os rolês que marcam a cidade. *In*: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (eds.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017. p. 171-190.

PERRONI, S. **[Entrevista sobre o MAR]**. Destinatário: Carolina Maria Soares Lima. [S. l.], 27 abr. 2021. Correspondência via e-mail.

PINO, S. Comuna 13: crisis durante el covid 19. **Laración**, Medellín, v. 3, n. 8, p. 19-22, 2021.

PINTO, P. **[Olhai por nós]**. 14 abr. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://quandoacidade.wordpress.com/2018/04/14/olhai-por-nois/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

PIRES, E. M.; SANTOS, F. A. A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: graffiti, lei cidade limpa e publicidade urbana. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 26, p. 1-37, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/pvvg8SNMvD8MmGyZ4v8FvYn/?lang=pt>. Acesso em: 8 jul. 2021.

PIXO. Direção e Produção: Roberto T. Oliveira. Roteiro e Fotografia: João Wainer. [São Paulo, SP]: [s. n.], 2009. 1 filme (61 min). Publicado pelo canal TX Now. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&ab_channel=TXNOW. Acesso em: 18 jul. 2021.

POSSOLO, H. Museu de arte de rua 2020: 23 obras de arte urbana, com temática ligada à covid-19. **Cidade de São Paulo**. [São Paulo], 28 jul. 2020. Disponível em: <http://www.capital.sp.gov.br/noticia/museu-de-arte-de-rua-2020-homenagens-e-esperanca-durante-a-pandemia>. Acesso em: 16 jul. 2021.

PUGLIESI, L. F. **Habitação social**: o graffiti como catalisador para resignação dos espaços coletivos e inclusão social. Campinas, SP: [s. n.], 2019.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, [s. l.], ano 17, n. 37, p. 4-28, 2002. Disponível em:

<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2192>. Acesso em: 8 jul. 2021.

QUIJANO, A. **Estética de la utopia in cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLASCO, 2014.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, J. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010a. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5091611/mod_resource/content/1/Raciere%20a%20est%C3%A9tica%20como%20pol%C3%ADtica.pdf. Acesso em: 8 jul. 2021.

RANCIÈRE, J. **El espectador emancipado**. [Buenos Aires]: Ediciones Manantial, 2010b.

RIBEIRO, R. A. C. **Identidade e resistência no urbano**: o quarteirão soul em Belo Horizonte. 2008. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MPBB-7CTHCY>. Acesso em: 8 jul. 2021.

RIBEIRO, D. Carlos Leite: "temos uma agenda emergencial: priorizar a inclusão nas cidades". Entrevistado: Carlos Leite. **Itaú Cultural**. [S. l.], 22 dez. 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/carlos-leite-temos-uma-agenda-emergencial-priorizar-a-inclusao-nas-cidades>. Acesso em: 9 jul. 2021.

ROJAS, M. F. P. **La lúdica asociada al grafitour como forma de recuperación de la memoria en la comuna 13 de Medellín**. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2018. Disponível em: <https://bdigital.uexternado.edu.co/handle/001/773>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SANÍN-RESTREPO, R.; ARAÚJO, M. M. The theory of encryption of power: itinerary of an idea. **Revista da Faculdade Mineira de Direito**, Belo Horizonte, v. 23, n. 45, p. 18-33, 2020. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Direito/article/view/23688/16902>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Prefeitura. **Lei nº 10.237, de 17 de dezembro de 1986**. Reestrutura a Secretaria da Habitação e Desenvolvimento Urbano, cria os cargos correspondentes, e dá outras providências. São Paulo: Diário Oficial da Cidade, 1986. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-10237-de-17-de-dezembro-de-1986>. Acesso em: 1 jun. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Prefeitura. **Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006**. Dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do município de São Paulo. São Paulo: Secretaria do Governo Municipal, 2006. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-14223-de-26-de-setembro-de-2006>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Prefeitura. **Manual ilustrado de aplicação da lei cidade limpa e normas complementares**. São Paulo: Gestão Urbana de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Edital nº 01/2017/SMC-NFC. Processo nº 6025.2017/0001267-6. [Abertura de inscrições para o 1º Edital de Concurso de Pintura de Rua]. **São Paulo**: SMC, 2017. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/editalMAR_1489427334.pdf. Acesso em: 8 jul. 2021.

SARTORI, J. [**Cambuci**]. [18 nov. 2019]. 3 fotografias. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/na-cidade/noticia/lugares-para-ver-arte-ao-ar-livre-em-sao-paulo>. Acesso em: 1 jun. 2021.

SERPA, A. **O espaço público na cidade contemporânea**. [São Paulo]: Editora Contexto, 2007.

SILVA, E. B. **Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte**. 2020. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/35311>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SOTOMAYOR, L. Dealing with dangerous spaces: the construction of urban policy in Medellín. **Latin American Perspectives**, [s. l.], v. 44, n. 2, p. 71-90, mar. 2017. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0094582X16682758>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar**. [Belo horizonte]: UFMG, 2010.

STEPHENSON, K. New record-breaking spray paint mural looks like an enormous chocolate bar. **Guinness World Records**. London, UK, 16 fev. 2018. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com/news/commercial/2018/2/new-record-breaking-spray-paint-mural-looks-like-an-enormous-chocolate-bar-515177>. Acesso em: 18 jul. 2021.

SUAU, A. **Fall of the Berlin wall**. 1989. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/11/09/world/berlin-wall-photos-30-year-anniversary.html>. Acesso em: 14 jul. 2021.

TAKAHASHI, H. Y. A mixagem de significações dos Racionais MCs: aspectos estéticos, políticos e religiosos na narrativa do rap. *In*: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (eds.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017. p. 107-134.

TAKAKI, A. [**Sem título**]. 30 set. 2015. 1 fotografia. Disponível em: <https://zupi.pixelshow.co/vem-junto-os-indios-azuis-de-cranio-invadiram-o-minhocao/>. Acesso em: 15 nov. 2021.

TELLES, V. S. Nas dobras do legal e do ilegal: ilegalismos e jogos de poder nas tramas da cidade. **DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**, [Rio de Janeiro], v. 2, n. 5-6, p. 97-126, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/dilemas/article/view/7192>. Acesso em: 8 jul. 2021.

THIRY-CHERQUES, H. R. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-53, jan./fev. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rap/a/3bmWVYMZbNqDzTR4fQDtgRs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 8 jul. 2021.

THOMPSON, J. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2009.

TOPALOV, C.; LEME, M. C. S. Os saberes sobre a cidade: tempos de crise? **Espaços e Debates**, [s. l.], ano 11, n. 34, p. 28-38, 1991.

TOUR virtual na Pinacoteca. São Paulo, 2020. 1 vídeo (41 min). Publicado pelo canal Sec. de Turismo e Viagens do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dzPoN-yWW8g>. Acesso em: 22 ago. 2021.

TREVISAN, E. Ruas de estar: projetos de zona 30 em Belo Horizonte. **Revistes UPC**, [s. l.], n. 12, 2020. Trabalho apresentado no 12º Seminário Internacional de Investigação em Urbanismo, 2020, São Paulo. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/336576/9921-11003-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 8 jul. 2021.

TUKANO, D. [Entrevista cedida ao] Circuito Urbano de Arte. Belo Horizonte, 2 out. 2020. Facebook: CURA - Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/posts/3280204905430337>. Acesso em: 17 jul. 2021.

UNESCO. **Belo Horizonte**. Paris, France, 2019. Disponível em: <https://fr.unesco.org/creative-cities/belo-horizonte>. Acesso em: 17 jul. 2021.

UNWTO. **Glossary of tourism terms**. [S. l., 2008]. Disponível em: <https://www.unwto.org/glossary-tourism-terms>. Acesso em: 15 jul. 2021.

VASCONCELLOS, C. M. **Imagens da revolução mexicana**: o Museu Nacional de História do México 1940-1982. São Paulo: Humanitas, 2007.

(A) VIDA NO CENTRO. **Grafites em SP Minhocão**. 8 dez. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://avidanocentro.com.br/blogs/como-a-economia-criativa-centro-sp/attachment/grafites-mandela-e-outros/>. Acesso em: 1 jun. 2021.

VIEIRA, M. **Manifestação de membros do CURA (Circuito Urbano de Arte) na avenida afonso pena, no centro de BH**. 13 fev. 2021. 1 fotografia. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/13/interna_gerais,1237557/cura-

protesta-contrainvestigacao-policial-por-pichacao-em-predio-de-bh.shtml. Acesso em: 12 jul. 2021.

WERNECK, N. Cura protesta contra investigação policial por pichação em prédio de BH. **Estado de Minas Gerais**. [Belo Horizonte], 13 fev. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/13/interna_gerais,1237557/cura-protesta-contrainvestigacao-policial-por-pichacao-em-predio-de-bh.shtml. Acesso em: 17 jul. 2021.

ZANATTA, M. S. Nas teias da identidade: contribuições para a discussão do conceito de identidade na teoria sociológica. **Perspectiva**, [João Pessoa], v. 35, n. 132, p. 41-54, dez. 2011. Disponível em: https://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/132_232.pdf. Acesso em: 8 jul. 2021.

ZULUAGA, M. L. A. Acciones colectivas frente a la violencia. Disquisiciones a partir de un estudio de caso: comuna 13 de Medellín (Colombia). **Opinião Pública**, Campinas, SP, v. 18, n. 2, p. 427-451, nov. 2012. Disponível em: https://www.cesop.unicamp.br/vw/110zOMDM_MDA_439f5_/v18n2a8.pdf. Acesso em: 8 jul. 2021.