

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
Escola de Belas Artes – EBA  
Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado

Eliza Caetano Alves

**UM PERCURSO DE MEMÓRIA: os rastros do Cura Circuito de Arte Urbana e  
do *slam* Clube da Luta na plataforma Instagram**

Belo Horizonte  
2021

Eliza Caetano Alves

**Um percurso de memória: os rastros do Cura Circuito de Arte Urbana e do *slam*  
Clube da Luta na plataforma Instagram**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Falci

Área de concentração: Artes

Belo Horizonte  
2021

709.8151  
C128p 2021

Caetano, Eliza, 1980-

Um percurso de memória [manuscrito] : os rastros do Cura  
Circuito de Arte Urbana e do slam Clube da Luta na plataforma  
Instagram / Eliza Caetano Alves. – 2021. 250 p. : il.

Orientador: Carlos Henrique Falci.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas  
Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.

1. Cura Circuito Urbano de Arte – Teses. 2. Clube da Luta – Teses.  
3. Performance (Arte) – Belo Horizonte (MG) – Teses. 4. Memória  
coletiva – Teses. 5. Poesia – Concursos – Teses. 6. Arte pública –  
Teses. 7. Redes de relações sociais – Teses. 8. Belo Horizonte (MG) –  
Festivais – Teses. I. Falci, Carlos, 1969- II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ELIZA CAETANO ALVES** - Número de Registro - 2019664938.

Título: "UM PERCURSO DE MEMÓRIA: os rastros do Cura Circuito de Arte Urbana e do slam Clube da Luta na plataforma Instagram"

Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez – Titular – UFMG

Prof. Dr. André Goes Mintz – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 28 de outubro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Andre Goes Mintz, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2021, às 11:48, 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 **Renata Moreira Marquez, Professora do Magistério Superior**, em 12/11/2021, às 14:28, 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 **Carlos Henrique Rezende Falci, Professor do Magistério Superior**, em 29/11/2021, às 10:18, 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](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 1074009 e o código CRC DB61B532.

*Aos meus pais, às minhas filhas, ao meu irmão.  
Aos que vieram antes e aos que virão depois.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao amigo, irmão e professor, Cacá.

Aos meus pais, pela acolhida, compreensão e força de toda a vida.

Às minhas irmãs da Igreja do Gerânio, Lenise e Flávia.

Ao meu irmão de plantas Julius.

Ao Isac, pelo sopro, pelo companheirismo e por tanto mais.

A todos os meus amigos, ao mesmo tempo âncora, remo e barquinho.

À Ana Lúcia, à Lorena e à Camila, por estarem sempre, pela compreensão e por multiplicarmos nossas forças.

Na pessoa de Natalia Arruda, agradeço a todos os profissionais que trabalham na Escola de Belas Artes da UFMG.

“Aquele que não deixou sua assinatura, que não  
deixou um retrato  
Que não esteve presente, que nada disse  
Como pode ser apanhado?”

Bertolt Brecht, do poema “Do guia para os  
habitantes da cidade”

## RESUMO

O presente trabalho dedica-se a observar a memória social plataformizada em dinâmicas digitais, enquanto fluxo e terreno de disputas ideológicas, lugar de esquecimentos e não-existências a partir de objetos de memória criados com expressões artísticas na cidade. O estudo partiu da observação preliminar, na plataforma social Instagram, da diferença de circulação de objetos de memória relacionados ao festival de arte urbana Cura e o Slam Clube da Luta, competição de poesia falada. Ambas as manifestações artísticas se dão no território do centro de Belo Horizonte. Para compreender tal diferença, observamos três eixos fundamentais formulados a partir da pesquisa bibliográfica. São eles: circulação, natureza da manifestação artística e categorias de memória. A análise abrangeu postagens relacionadas às *hashtags* identificadas como marcadores dos dois eventos. Investigar a diferença de circulação nos permitiu perceber os esquecimentos definidos por diversos atores em todo o processo: desde as escolhas expressivas relacionadas à natureza das manifestações artísticas, passando por suas táticas na plataforma, a atuação dos usuários e a atuação da própria plataforma, por meio de sua programação. Ao final, pudemos observar que, no meio digital, o papel de arconte, aquele que guarda e ordena o arquivo, se encontra distribuído entre atores mais ou menos evidentes.

**Palavras-chave:** Memória social. Arte. Cidade.

## ABSTRACT

This work is dedicated to observe the platformed social memory in its digital dynamics as a flow, as a space for ideological disputes, place for forgetfulness and non-existence, and from memory objects created with art expressions in the city. The study began with a prior observation, in social platform Instagram, of the difference in circulation of memory objects related to the urban art festival Cura and Slam Clube da Luta, a spoken poetry competition. Those art expressions are both located in the territory of the center of the city of Belo Horizonte. To understand the reasons of such a difference, we observed three fundamental thematic axis formulated from the bibliographic research. Those are: circulation, nature of the artistic expression and memory categories. The analysis embraces posts related to the hashtags identified as marker for the two events. To investigate the difference in circulation of the memory objects allowed us to note the memory and the forgetfulness defined by several actors within the process: from the expressive choices related to the nature of the artistic expressions, through its tactics in the platform, the actions of the users and the actions of the platform itself, by means of its programming. At the end, we could observe that, in a digital media, the role of the archon, of the one who keeps and establishes an order to the archive, is distributed among more or less obvious actors.

**Key words:** Social Memory. Art. City.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vista do viaduto da Floresta.....	14
Figura 2 – Muro do CRJ .....	15
Figura 3 – Praça Rui Barbosa.....	16
Figura 4 – Rua Espírito Santo, esquina com Av. Amazonas.....	17
Figura 5 – Rua da Bahia .....	18
Figura 6 – Teatro Espanca! e rua Aarão Reis .....	20
Figura 7 – Percurso pelo centro de Belo Horizonte.....	21
Figura 8 – Botões de interação em exemplo de post no Instagram .....	63
Figura 9 – O ciclo de vida dos objetos digitais no Instagram .....	66
Figura 10 – Vista do mirante da rua Sapucaí.....	70
Figura 11 – Baixio do Viaduto Santa Tereza .....	75
Figura 12 – Gráfico “Categorias de memória” – Cura .....	91
Figura 13 – Publicação com imagem do painel “Híbrida Astral” no perfil @ruasdebh .....	92
Figura 14 – Foto do Mural <i>Deus é Mãe</i> , de Robinho Santana. ....	98
Figura 15 – Mural sem título de Diego Mouro.....	100
Figura 16 – Empena “Voo”, do artista Comum e empena de letras de autoria dos artistas Bess, Carimbo, Diva, Dninja, Error, Fhero, Figo, Goma, Hisne, Kid, Mts, Musa, Naice, Nica, Okay, Pimenta, Sake, Sink, Surto, Tina e Tita.....	101
Figura 17 – Gráfico “Natureza da representação artística” - Cura .....	105
Figura 18 – Gráfico “Circulação” – Cura .....	106
Figura 19 – Gráfico “Categorias de memória” - Slam .....	108
Figura 20 – Gráfico “Natureza da Representação artística” - Slam .....	116
Figura 21 – Gráfico “Circulação” - Slam .....	117
Figura 22 – Gráfico comparativo 1: Circulação .....	119
Figura 23 – Gráfico comparativo 2: Categorias de memória .....	121
Figura 24 – Gráfico comparativo 3: Natureza da representação artística.....	125

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Eixo “Categorias de Memória”, aspectos analisados e perguntas-chave .....	85
Tabela 2 – Eixo “Natureza da representação artística”, aspectos analisados e perguntas-chave que orientam a análise .....	87
Tabela 3 – Eixo “Circulação” e aspectos analisados .....	88
Tabela 4 – Quadro-resumo: eixos, aspectos e perguntas-chave da análise .....	88
Tabela 2 – Comparação de pontuações – Eixo 1 .....	119
Tabela 3 – Comparação de pontuações – Eixo 2 .....	121
Tabela 4 – Comparação de pontuações – Eixo 3 .....	124

## SUMÁRIO

1	Prólogo: um percurso de cor.....	11
2	Introdução.....	22
3	O que lembramos juntos, o que esquecemos juntos.....	26
3.1	A memória que compartilhamos.....	26
3.2	O que é mesmo que esquecemos?.....	31
3.3	“Apague os rastros!”.....	35
3.4	O arquivo e seus mecanismos.....	38
3.5	Reordenação do passado e microtemporalidades de memória.....	41
4	Cidade: obra do encontro e privação da obra.....	47
4.1	Em ordem.....	49
4.2	O turbilhão que revela o leito do rio.....	53
<b>4.2.1</b>	<b>Arte pública e monumento.....</b>	<b>57</b>
<b>4.2.2</b>	<b>Arte pública crítica e o sintoma.....</b>	<b>58</b>
5	Análise.....	61
5.1	A plataforma Instagram.....	62
<b>5.1.1</b>	<b>A navegação por <i>hashtags</i>.....</b>	<b>67</b>
5.2	Uma breve descrição do Cura – Circuito Urbano de Arte.....	68
5.3	Uma breve descrição da poesia falada em Belo Horizonte e o <i>Slam</i> Clube da Luta... 71	
5.4	Metodologias e procedimentos de análise.....	75
<b>5.4.1</b>	<b>Análise dos <i>posts</i>.....</b>	<b>77</b>
<b>5.4.2</b>	<b>Categorias de memória.....</b>	<b>80</b>
<b>5.4.3</b>	<b>Natureza das representações artísticas.....</b>	<b>85</b>
<b>5.4.4</b>	<b>Circulação.....</b>	<b>87</b>
5.5	Análise das publicações relacionadas ao Cura – Circuito Urbano de Arte.....	89
<b>5.5.1</b>	<b>Categorias de memória.....</b>	<b>90</b>
<b>5.5.2</b>	<b>Natureza das representações artísticas.....</b>	<b>94</b>
<b>5.5.3</b>	<b>Circulação.....</b>	<b>105</b>
5.6	A poesia falada em Belo Horizonte e o <i>Slam</i> Clube da Luta.....	106
<b>5.6.1</b>	<b>Categorias de memória.....</b>	<b>108</b>
<b>5.6.2</b>	<b>Natureza das representações artísticas.....</b>	<b>109</b>
<b>5.6.3</b>	<b>Circulação.....</b>	<b>116</b>
5.7	A respeito da circulação dos objetos de memória produzidos a partir do Cura e do <i>Slam</i> no Instagram.....	118
5.8	A respeito das diferenças e semelhanças entre os objetos de memória produzidos a partir e com o Cura e o <i>Slam</i> – Categorias de Memória.....	121

5.9	A respeito da comparação entre Cura e <i>Slam</i> enquanto manifestações artísticas de naturezas diversas e a memória que produzem .....	124
6	Considerações finais .....	127
6.1	A respeito da plataforma Instagram enquanto ambiente de memória .....	127
6.2	Outros cruzamentos e comentários finais .....	130
	EPÍLOGO .....	140
	Referências .....	141
	APÊNDICE A – entrevista com Rogério Coelho, um dos idealizadores e realizadores do Slam Clube da Luta .....	146
	APÊNDICE B – entrevista com Juliana Flores, idealizadora e curadora do Festival Cura ...	159
	Apêndice c – tabulação da análise dos <i>posts</i> do Cura festival.....	175
	Apêndice d – Tabulação da análise dos <i>posts</i> do <i>slam</i> Clube da Luta .....	183
	Anexo A – reprodução dos 30 <i>posts</i> analisados do Cura Festival.....	191
	Anexo b – reprodução dos 30 <i>posts</i> analisados do <i>slam</i> Clube da Luta.....	221

## 1 PRÓLOGO: UM PERCURSO DE COR

Tempo 1: Década de 1980. Nasci e cresci em Belo Horizonte, passei minha infância e adolescência na região Nordeste, me lembro do grande muro da fábrica Renascença, da rua Jacuí, das festas do Preto Velho, de subir na estátua de metal da entidade no meio da praça. E da festa de São Judas, na igreja onde fiz primeira comunhão. Me lembro da colega de escola que morreu atropelada na avenida Cristiano Machado. Não sei o nome dela. Minha lembrança mais frequente da cidade é o Túnel da Lagoinha, ainda em mão dupla, o lugar em que tudo ficava escuro e meu pai fechava o vidro do carro, um Chevette 1984, para que nós não respirássemos a poluição, ele dizia. Ou, quando de ônibus, me preocupava com a poluição do ar, mas não podia fechar todas as janelas. Eu ficava olhando as luzes passarem lá dentro e sabia que do outro lado havia outra cidade, acessível por viadutos que eu não entendia. Eu raramente ia até lá. Me lembro que do alto do Viaduto Leste eu via o Relógio do Itaú e o edifício do Bemge. Me lembro de comer cachorro-quente das Lojas Americanas e também dos carrinhos do Parque Municipal e de ter medo de soltar a mão da minha mãe ao atravessar a avenida Afonso Pena.

Me lembro de olhar os pixos no alto dos edifícios abandonados como caligrafia japonesa ou hieróglifos. E de que quando aprendi a ler, lia tudo o que via pela frente: os nomes dos bancos escritos em neon no alto dos prédios, os nomes de lojas seguidas da abreviação “ltda” (que eu lia como se fosse uma palavra cujo som eu nunca consegui pronunciar), nomes de carros e qualquer coisa que estivesse escrita nos muros; os palavrões mais fáceis para alguém recém-alfabetizado e frases que eu não entendia: “abaixo a ditadura” ou “greve geral”. Na verdade, foi só aí que os pixos se tornaram hieróglifos, porque antes qualquer texto era assim, ininteligível.

Me lembro de perguntar aos adultos o que era o pixo, o que estava escrito ali: eram nomes, apelidos, vandalismo, sujeira. Mas eu ficava imaginando a pessoa que subia naquela altura e como ela fazia para escrever ali. Pensava que devia dar muito trabalho e que era perigoso e portanto ela devia querer muito escrever seu nome lá.

Henri Lefebvre diz que os antigos mercadores amavam suas cidades europeias modernas, as enfeitavam com obras de arte. Penso que poderia responder a Lefebvre que ainda hoje amamos nossas cidades enquanto nossas próprias obras, obras do encontro, ainda que nelas estejam inscritas as formas de opressão, silenciamento e exploração a que somos submetidos. Mais que passar, ir e voltar, desejamos ser parte das nossas cidades, inscrever a nós e a nossos corpos nela.

Tempo 2: dezembro de 2019. Participei do lançamento da segunda edição do livro *Uma Mulher*, da minha amiga e irmã Flávia Péret. O evento foi feito no espaço do Teatro Espanca!, foi uma reunião de poetisas e escritoras mulheres e propunha, para a ocasião, a aproximação, conversa, troca entre essas poetisas. Flávia tem uma longa e profunda conexão com as mulheres da poesia falada em Belo Horizonte, de modo que elas estavam presentes lá. Peguei o celular para registrar o momento e me impressionei bastante com a fala de uma poeta em resposta ao questionamento de outra, também pesquisadora, sobre a dificuldade de incluir os movimentos de poesia falada em estudos acadêmicos e sobre a falta de registros. Fiz o gesto de fotografar a primeira e ela me olhou com reprovação. Foi contundente: “Eu não gosto que tirem foto de mim. É uma coisa minha, não quero registro meu”. Baixei a câmera.

Ela também foi contundente na resposta. Disse algo que, de memória, me lembro mais ou menos como: isso que você gostaria que fizéssemos não é um desejo nosso. A universidade não é nossa. A gente não está aqui para ela. Se a academia quiser, que venha até nós, porque aqui fazemos as coisas do nosso jeito. Não são as palavras exatas, são uma lembrança que ficou daquele dia que para mim foi de escuta, em que tanta coisa carregada de significado foi dita, irmandades entre mulheres escritoras identificadas; enormes diferenças também.

Tempo 3, um relato impreciso: maio de 2021. Já faz algumas semanas que caminhei pela última vez nas ruas do hipercentro de Belo Horizonte. Apesar de trabalhar na esquina da rua Curitiba com Tupinambás, há um ano iniciei a quarentena por conta da pandemia de covid-19 causada pelo SARS-CoV-2 e passei a trabalhar de casa. O percurso diário pelo Centro, a pé, foi substituído por outro, entre quarto, banheiro, cozinha, mesa de trabalho, todas as manhãs. Nas poucas vezes em que precisei estar na região, vi as calçadas lotadas, os pontos de ônibus cheios, as lojas, quando abertas, gerando movimento, os ambulantes nas esquinas, muita gente sem máscara. Me senti bastante vulnerável nesses momentos, exposta à ameaça do vírus.

Mas há algumas semanas, na tarde do domingo, fui ao Centro para olhar novamente para as obras do Cura, passar pela rua Aarão Reis e pelo vão abaixo do Viaduto Santa Tereza, onde, há tempos, não se realizam *slams* de poesia. Comecei pela rua Sapucaí, no bairro Floresta, utilizada pelo Cura como mirante para os enormes murais. De lá é possível ver o amontoado de prédios concentrados na área quase plana do hipercentro.

A partir do Viaduto Santa Tereza, fui em direção ao Viaduto da Floresta. Havia gente tomando cerveja na mureta, alguns andando de *skate* pela rua. Tento me lembrar se a cerveja

vinha de vendedores ambulantes ou se havia bares abertos. Um morador de rua passou por mim falando sozinho ou falando comigo alguma coisa que não pude compreender.

No viaduto, nos prédios e nos muros, o concreto, o asfalto e o pixo, as casas dos moradores de ruas, semáforos e publicidade constroem uma imagem multifacetada em que é difícil separar informação, som e ruído.

As pinturas continuam lá, nos prédios, bonitas, algumas desbotadas. Penso que até a tinta esquece. Mas estavam lá, aquela dupla com línguas entrelaçadas de um artista recifense, a dupla de dançarinas mascaradas, o abraço fraterno de duas figuras aparentemente infantis, uma negra, realista, e outra, uma criatura fantástica de uma cor leve, azul ou verde. Quando está calor e abafado, ameaçando chuva, como nesse dia, as fachadas dos prédios pintados ficam com uma paleta meio amarelada meio roseada, mesmo o concreto aparente.

Na calçada estreita do Viaduto da Floresta, agora em direção à Avenida do Contorno, disputei lugar com o transeunte que vinha na outra direção e os ônibus ao meu lado. O asfalto ali já foi refeito tantas vezes que ficou da altura da calçada. Quando não foi necessário ficar atenta, pude olhar para a frente e para cima e ver em um ângulo difícil a pintura de uma mulher negra com uma criança no colo. Alguém que escreve muito alto em um prédio. Não sei quem são. Sempre à esquerda (do lado direito do viaduto só vemos o galpão de vidro espelhado da igreja evangélica, um *outdoor* mostrando um pastor fervoroso com o microfone na mão, letras douradas e fundo azul) uma rua entra por trás do prédio do CRJ, Centro de Referência da Juventude, e vai até a Praça da Estação. Não tinha reparado no grafite do muro, nunca passo ali a pé, o muro fica na contramão de quem desce o viaduto, que é a direção permitida para os carros. A calçada é estreita, como eu disse, e não é agradável caminhar do Centro para o Floresta por ali. Mas o grafite está lá. São onze figuras humanas em cinza, com círculos em diferentes lugares de seus rostos indicando tons de pele mais ou menos escuros. Me parecem irmanados, unidos por uma faixa que passa por trás de todos eles. Não sei quem pintou.

Figura 1 – Vista do viaduto da Floresta



Fonte: Acervo da autora (2021)

Uns metros à frente, no muro do CRJ, entre pixos de diversos tamanhos, uma pergunta me pareceu ser feita pela cidade para a própria cidade: “BH é quem?”. Qual a identidade desta cidade, me pergunto. A questão já afirma que essa identidade é alguém, uma pessoa, para aquele que escreveu. Anônimo. A cidade é alguém que faz o quê? Age como? “Que resposta seria esperada?”, penso. Ou muitos alguéns. Ou muitos diferentes alguéns que ninguém vê, como responde o grafite cinza logo atrás. Abaixo, a indicação de um ponto de vista, talvez sobre quem pergunta “Para os falador!!!”. Há também grandes letras acima e abaixo, mas eu não sei ler.

Figura 2 – Muro do CRJ



Fonte: Acervo da autora (2021)

Atravessando a Avenida do Contorno, seguindo à esquerda e pegando a Rua da Bahia à direita, chego à praça Rui Barbosa. O mato crescendo e as esculturas de leões e tigres têm cabeças ocas, destroçadas. São espaços que talvez guardassem a imagem da cidade como foi planejada. Foram esses os monumentos que ficaram, não sem marcas.

Figura 3 – Praça Rui Barbosa



Fonte: Acervo da autora (2021)

Viro à direita pela avenida Santos Dumont, calçamento novo e os modernos abrigos do sistema Movi, de transporte coletivo. Ao fundo, à esquerda, contra nuvens escuras, vê-se o mural com um homem negro de chapéu. Não é possível ver a cena completa. À direita, já desbotada, outra mulher negra se ergue segurando folhas sobre as árvores. Soube que foi uma mulher branca quem pintou. Agora começo a perceber os murais em relação à escala humana, em relação a meu próprio tamanho. Do mirante da rua Sapucaí, do outro lado da linha do trem, vejo as fachadas de dezenas de andares e essas pinturas gigantescas têm uma proporção que os meus olhos captam melhor. Talvez assim também com os prédios, não observamos o centro da cidade de baixo, da rua, olhando para o alto. É mais fácil apreendê-lo de fora, de longe, da altura da mureta da rua Sapucaí. De dentro, a sensação é outra.

De dentro, essas mulheres pintadas são enormes, ainda maiores, impõem a si, a sua potência, não se deixam passar despercebidas. Eu, na caminhada, pequena como uma formiga

prestes a ser pisada, vejo as pinturas nas frestas das avenidas, por trás das folhas das árvores, me inclino um pouco para cada lado para observar.

Sigo a rua Espírito Santo por dois quarteirões, e elas já não me acompanham. São muitos obstáculos entre a minha visão e cada empena. Chego ao cruzamento com a avenida Amazonas. Prédios, palmeiras-imperiais e, à esquerda, na fresta que surge com a rua dos Tupinambás, grandes fachadas cegas, uma marcada com pixos, outras duas coloridas, lado a lado. A pintura na primeira representa uma “escadinha” de pessoas apoiadas uma no ombro da outra para que se alcance o ponto mais alto do prédio e se deixe lá a sua marca em forma de pixo. Depois soube, se chama jeguerê. A outra, uma série de palavras, umas sobre as outras, pintadas em formatos e cores diferentes, todos típicos do grafite. Me chamou a atenção o fato de que a maior fachada, à direita dessas duas coloridas, era mesmo toda cinza, preenchida de pixos enormes. Identifiquei a mesma caligrafia do muro do CRJ. Entre eles, novamente, algumas frases compreensíveis aos analfabetos do pixo como eu. Me lembro de uma: “a cidade é uma prisão”. E outra no alto: “A nossa luta unificou! é sem teto junto com os camelo e os pixador!!!”. O prédio é o da Ocupação Vicentão, na rua Espírito Santo.

Figura 4 – Rua Espírito Santo, esquina com Av. Amazonas



Fonte: Acervo da autora (2021)

Vou até lá, e da calçada da rua Tupinambás não enxergo mais os murais. Continuo descendo até chegar à Rua da Bahia, onde avisto, ainda imponente, embora desbotado, o mural com a batalha entre uma raposa e um galo. Este, bem visível de perto, causa impacto. Atravesso a rua para ver melhor.

Na esquina seguinte, à esquerda, um Tiradentes velho, talvez dos que ficaram de uma outra época, já irreconhecível, descascado, mas é ainda possível identificar um grande rosto de olhos fechados, sereno. E um edifício azul pintado na lateral esquerda. Me lembro de, quando criança, achar interessante a pintura do prédio sobre o prédio. Pensava que o feito de tinta era mais bonito que o real e que por isso alguém tinha decidido fazer a pintura. Porque queria que os prédios da cidade fossem bonitos daquele jeito. Seguindo em frente pela Rua da Bahia até o Viaduto Santa Tereza, percebo um grande vão que permite ver os edifícios com mais distância, o vazio acima de um grande estacionamento que parece ser dos poucos imóveis que não se erguem muitas dezenas de metros do chão. Enxergo de novo a empena com o jeguerê, o mural de letras, as figuras frágeis que se abraçam que tinha visto antes no mirante.

Figura 5 – Rua da Bahia



Fonte: Acervo da autora (2021)

Na esquina, a Rua dos Tamoios se divide: por cima, se torna o Viaduto Santa Tereza e, por baixo, a lateral do Parque Municipal, pista de *skate*, bares, bancos, espaços abertos, cheios de gente, diferente das ruas pelas quais caminhava até agora, vazias num domingo, com a exceção dos arredores de algum bar. Escolho o caminho de baixo. Aqui, o espaço é dividido entre população de rua, pessoas que bebem uma cerveja, outras que andam de *skate*. Mais um pouco, as muitas pistas da Avenida dos Andradas sobre o rio Arrudas canalizado, alcançadas em uma caminhada sob o viaduto, abrigada do sol abafado e da possibilidade de chuva daquela tarde.

À frente, o vão do viaduto é colorido, pintado, pixado, cheio de recados, frases de ordem e imagens. Me viro para trás e vejo, de entremeio, dois murais. Duas mulheres, a primeira já avistada antes, com uma criança no colo, negra, camisa vermelha colorida. O ângulo não favorece, mas imagino que ela esteja ali para se encontrar com outra, essa uma figura talvez divina, talvez onírica, nua, mascarada, que esconde os seios com as mãos e o sexo com a coxa, mas está pronta para o ataque. Me lembro das inúmeras fotos dela que já vi, feitas a partir da parte de cima do viaduto. Ela tem uma igual, que dança com ela, mas não está visível dali. Me lembro que a artista é da Argentina e penso que, por algum motivo, não achava mesmo que aquelas mulheres eram brasileiras, ou belo-horizontinas.

Me aproximo da parte maior e mais livre do vão abaixo do viaduto, do outro lado da Avenida dos Andradas. Muito diferente do que me lembro antes do recolhimento imposto pela pandemia. Nas pilastras, paredes, qualquer espaço, ainda há frases, desenhos, cores que dizem a favor de alguma causa. Três ou quatro pessoas andam por ali. Tudo vazio e poucos carros passando, as paredes ficam mais densas à medida que me aproximo do tablado que serve de palco para os artistas dos Duelos de MCs, mas o vão é livre de pessoas. Há muitos meses não há uma batalha de rimas nesse lugar.

O teatro Espanca!, apesar da placa pequena, é percebido a muitos metros de distância. O grande rosto de Zora, uma liderança negra referência para muitas pessoas na cidade, fecha a entrada. O teatro parece entornar para os lados – os endereços vizinhos também têm grafites e pixos, muitas cores e muitos traços. Tudo fechado. A calçada ampla em frente e os pontos de ônibus não têm viv'alma. Diferente da presença das grandes pinturas nas empenas nas ruas por onde acabei de passar, a ausência é perceptível ali.

Figura 6 – Teatro Espanca! e rua Aarão Reis



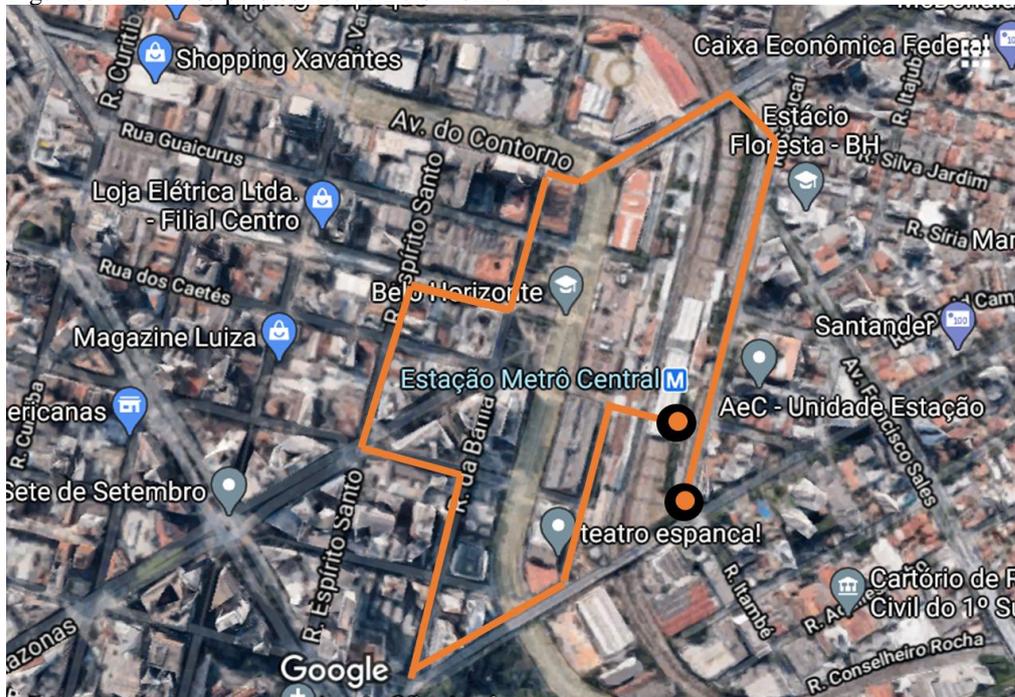
Fonte: Acervo da autora (2021)

Ainda assim, qualquer pessoa desavisada pode perceber que esse lugar é alguma coisa, alguma coisa acontece ali, nesse espaço livre, vazio. Talvez por ser espaço livre e vazio, ele carregue algo consigo, alguma coisa da qual muitas pessoas desta cidade fazem parte. Muitas outras não fazem. Uma posse conquistada, uma forma de estar no espaço que é outra. Já estive ali muitas vezes, mas, vendo esse lugar quando nada acontece nele, percebo que está impregnado do que já foi realizado. Nesse momento, ele é inteiro uma ausência muito eloquente, a dizer sobre sua presença. Nesse momento, esse lugar é mesmo como um campo de batalha abandonado provisoriamente, esperando os exércitos voltarem. Volto para casa, pego o celular, abro o computador.

Neste trabalho, talvez eu converse ainda com a criança que olhava a cidade de dentro do carro ou do ônibus, alerta, curiosa na tentativa de ler sua escrita. Percebendo como as lembranças sobre a cidade viajaram ao longo dos anos: de forma múltipla, conectada a algo coletivo e também a algo particular. Com afetos que se misturam a pessoas, espaços, prédios,

avenidas e a um túnel. Em um fluxo desordenado, repleto de ausências e presenças, imagens que eu olho e que me olham e que ainda assim me identificam com a cidade. Atenta aos sintomas de disfunções e às relações da cidade, reconhecendo as opressões; percebendo os projetos de sociedade que já se afirmavam anos atrás e que viajaram comigo. Ainda mais, atenta às estratégias, à potência de mudança, alerta para os projetos de futuro que se configuram agora. Entre a criança da década de 1980 e a observadora em 2021, vendo as figuras que se agigantam nas paredes com outro tipo de eloquência, percebendo aquelas e aqueles que se recusam ao registro, mas não abdicam da fala; que definem espaços de fala e onde querem escrever os próprios registros: no lugar mais alto da cidade, mais alto que os neons.

Figura 7 – Percurso pelo centro de Belo Horizonte



Fonte: Google Maps (2021)

## 2 INTRODUÇÃO

Este estudo se dedica a observar o cruzamento entre três campos: arte, memória e cidade. A intersecção entre caminhos me parecia, ao início da pesquisa, um espaço rico de possibilidades de associações, um ponto de vista cheio de potencialidades para observar processos que se entrecruzam. A produção da cidade é um processo, função direta da sociedade que a produz. A memória em fluxo é um processo (típico da contemporaneidade mediatizada após o advento das redes sociotécnicas), função direta de um projeto, resultado múltiplo, heterogêneo, contraditório, das disputas de narrativa da sociedade que compõe tal fluxo. E a arte, essa arte produzida na ou para ou com a cidade? Como aparece no fluxo memorial? De que maneira o afeta? Diferentes naturezas ou formas dessas manifestações artísticas afetam a memória de maneiras diferentes?

As imagens publicadas nas plataformas sociais (no caso deste estudo, o Instagram), a partir das experiências dos usuários com manifestações artísticas e os locais onde elas estão, tornam tais imagens produzidas rastros dessas obras e desses locais. Algo que usuário, obra, espaço e rede social formulam e lançam para fora de si. Segundo Jaime Ginzburg, a partir da concepção de Walter Benjamin, um rastro é “um elemento fragmentário, residual, pode ser lido como cifra de uma trajetória que o ultrapassa – a história de um indivíduo, uma sociedade, um país” (GINZBURG, 2012, p. 108). É dessa forma que observamos essas imagens, como um signo múltiplo, que aponta para algo além de si, que fala não apenas sobre o que declara.

Com o surgimento e a popularização de plataformas de compartilhamento de imagens como o Instagram, com presença relevante de imagens de obras de arte e da própria cidade nelas, cabe pensar: que tipo de rastros são produzidos com a rede social, dado seu funcionamento e o uso que ela propõe? Para que tipo de memória e que significado do espaço eles são capazes de apontar? Quais as limitações desses rastros da própria plataforma enquanto constituição de memória?

Para refletir sobre essas questões, escolhemos duas manifestações artísticas ocorridas no Centro de Belo Horizonte bastante diversas entre si. O *Slam* Clube da Luta, um *slam* de poesia falada marginal que é realizado há sete anos de forma gratuita, aberta ao público, no Teatro Espanca!, na rua Aarão Reis; e o Circuito de Arte Urbana, o Cura, um festival de pintura de empenas de grande porte. A observação se concentrou nos objetos de memória que essas manifestações geram e que são colocadas em circulação na rede social digital Instagram.

A partir de uma consulta preliminar a algumas *hashtags*<sup>1</sup>, percebemos uma grande diferença dos números que nos indicam a circulação daquelas relacionadas ao Cura Festival para as relacionadas ao *Slam* Clube da Luta. As *hashtags* do Cura reuniam 4.391 *posts* e as do *Slam* Clube da Luta, 1.262. Quais as razões dessa diferença? Ela poderia ser explicada por uma maior mobilização e reconhecimento do público, por uma fruição mais ampla dos murais e mais restrita dos espaços dos eventos de palavra falada. Poderia estar relacionada a um possível menor interesse dos integrantes do movimento da poesia marginal falada pelo Instagram, ou por um privilégio das artes visuais em uma rede social dedicada às imagens. Mas de que forma essas diferenças podem afetar os objetos de memória produzidos ou a circulação deles pela plataforma, a que grupos essas diferenças privilegiam e por que razão determinados grupos produzem manifestações artísticas com maior ou menor capacidade de circulação? Quais as consequências de atuações heterogêneas para a produção de memória?

O trabalho foi dividido em três partes. No primeiro, exploramos os conceitos ligados à memória, em particular àquela compartilhada por um grupo de indivíduos. Para isso, utilizamos formulações que marcam o desenvolvimento do campo da memória, reunidos nas proposições de Jô Gondar e Vera Dodebei. Passamos também pelo trabalho de Joël Candau, que contribui com a ideia de um “fluxo memorial” compartilhado constituído das contribuições múltiplas dos indivíduos e a importância do esquecimento nesse compartilhamento. Apoiamo-nos em Gilberto Velho e Nilson Alves de Moraes para falar do caráter político da memória e da conexão entre projeto e memória em uma sociedade, como resultado das disputas de narrativas que ocorrem nela. Em seguida, abrimos parênteses na discussão sobre memória para explorarmos possíveis origens para “esquecimentos” particulares. Para isso, recorreremos às lógicas de produção de não existência de Boaventura de Sousa Santos.

Ainda nessa segunda parte, discutimos o conceito de rastro, conforme proposto por Walter Benjamin, enquanto um objeto de memória múltiplo, que abre significados, e nos apoiamos também nas leituras de Jaime Ginzburg e Jeanne Marie Gagnebin sobre o trabalho do autor alemão. A ideia de rastro será fundamental para observar os objetos de memória que utilizamos nesse estudo. Paul Ricoeur contribui também para essa observação, colocando a noção do rastro em um contexto em que consideramos sua diferença para os documentos, monumentos e testemunhos.

---

<sup>1</sup> Expressões curtas colocadas pelos usuários na legenda de um post acompanhadas do símbolo “#” que permitem que o conteúdo seja localizável por essa expressão.

Da mesma forma, utilizamos o trabalho de Jacques Derrida sobre a natureza e os mecanismos do arquivo enquanto uma estrutura que institucionaliza, guarda e ordena e, com isso, confere poder de narrativa aos documentos. Tais proposições nos ajudam a compreender a plataforma Instagram e a forma como ela opera os objetos de memória em análise.

Finalizamos a primeira parte explorando lógicas de arquivo, memória e temporalidade típicas da contemporaneidade midiaticizada, após a introdução das tecnologias de comunicação digital na sociedade. Para isso, utilizamos as discussões de Anna María Guasch sobre a dinâmica digital na lógica do arquivo e a proposição de memória da multidão, por Andrew Hoskins. Junto a Hoskins, Ernst e Pogacar nos ajudam a compreender a múltipla conectividade dos conteúdos e seu constante manejo pelas plataformas, de forma a criar arranjos temporários efêmeros, “que abrem um novo tipo de articulação social de memória digital” (HOSKINS, 2017, p. 92).

Na segunda parte, recorreremos a Henri Lefebvre e David Harvey para explorar as dinâmicas de produção da cidade e seu caráter de obra, mais próxima à obra de arte do que a um produto material. Também discutimos as diversas camadas de relações sociais presentes na cidade, de ordens distantes ou próximas. Para compreender melhor o espaço da cidade e seus posicionamentos um em relação ao outro, recorreremos aos conceitos de isotopia e heterotopia propostos por Foucault.

Em um segundo momento dessa seção, exploramos a arte no ambiente da cidade e as implicações que esse espaço tem nas obras e manifestações artísticas. Buscamos suporte no trabalho de Renata Marquez e, com ela, nas reflexões de Malcolm Miles sobre o caráter mais ou menos crítico que as obras de arte assumem em relação à cidade, além do possível papel de monumento delas. Georges Didi-Huberman nos agrega a noção de sintoma e a discussão sobre imagem dialética, que nos permitirá compreender melhor as manifestações artísticas que produzem com o público e as plataformas os objetos de memória em estudo e averiguar se as diferenças entre suas naturezas resultam em diferenças na memória.

A análise dos objetos se dá na terceira parte, em que descrevemos e exploramos as manifestações artísticas, o Instagram e seu funcionamento e os *posts* recolhidos para compor o *corpus* da pesquisa. Também expomos a metodologia e os procedimentos utilizados, além das observações e constatações aferidos com esses procedimentos.

Ao final, entendemos que de fato o espaço mais fértil desta pesquisa se realiza não na análise feita a partir de um exame minucioso dos conceitos de um único campo, mas da escolha pelo cruzamento entre áreas de conhecimento que forçosamente têm implicações

umas nas outras. A intersecção entre arte, cidade e memória é o que consideramos que nos forneceria as reflexões mais relevantes e o que nos apontaria para uma maior compreensão das dinâmicas observadas.

Até por se localizar nessa tripla encruzilhada, este trabalho, como qualquer outro, tem limitações, já que não nos propusemos a exaurir nenhum dos vértices, mas apenas operar com os conceitos que nos fossem mais apropriados e pudessem oferecer a melhor contribuição na observação desse cruzamento. Como que construindo um diagrama espacial, um painel de cortiça em que fixamos objetos com alfinete, localizamos nossa tríade – arte, cidade, memória – e buscamos marcar alguns pontos conceituais que nos servissem de referência; para, a partir desses pontos, esticar o fio que nos levaria ao próximo e ao seguinte. Nosso interesse estava nas linhas entre os pontos, no preenchimento ou não dos espaços formados pelo conjunto.

De fato, chegamos a questões (mais que a respostas, afirmações) que consideramos profícuas e que se situam entre – entre manifestações artísticas mais ou menos críticas; entre as formas de atuar do Sul e do Norte; entre as milhões de imagens postadas e circuladas no Instagram; entre a atuação das lógicas opacas da plataforma e o que os usuários decidem ver. Nos espaços entre, onde se produz memória?

### 3 O QUE LEMBRAMOS JUNTOS, O QUE ESQUECEMOS JUNTOS

A construção de uma reflexão a respeito da forma como as duas manifestações artísticas em discussão aparecem, circulam e se tornam memória na plataforma digital Instagram precisa, necessariamente, passar pela compreensão do que chamamos de memória, em especial daquela supostamente compartilhada por um grupo de indivíduos. Da mesma maneira, é preciso observar as relações dessa memória dita social com as formas de acesso e circulação dos objetos simbólicos que a compõem e com a própria natureza desses objetos. Assim, nesta seção iremos discutir os conceitos de memória social; a natureza, os componentes e operadores de um arquivo; e a ideia de rastro como um objeto de memória que tem múltiplas leituras, significados e interpretações.

#### 3.1 A MEMÓRIA QUE COMPARTILHAMOS

O campo da memória coletiva foi estabelecido por Maurice Halbwachs no início do século XX. Para ele, a memória coletiva é algo que constrói a coesão social, um sistema de valores que unifica determinados grupos. Por isso, existiriam tantas memórias quantos grupos sociais. Segundo Vera Dodebei e Jô Gondar (2005, p. 8), os conceitos de Halbwachs – assim como de autores como Pierre Nora, Jacques Le Goff, Krzysztof Pomian e Michael Pollak, elaborados em um tempo em que as fronteiras sociais e geográficas eram mais estáveis, os núcleos de relações eram mais perenes e o tempo era mais homogêneo – não são capazes de definir de forma satisfatória o termo memória social em sua forma atual.

A dificuldade em uma definição estaria relacionada ao fato de os diferentes aspectos que envolvem este campo – teóricos, éticos e políticos – estarem em constante transformação.

Estamos diante de um território móvel, cujas fronteiras alojam uma multiplicidade de definições. [...] não podemos formular um conceito de memória social no sentido clássico do termo, ou seja, aquele que implica postular a identidade e a permanência de alguma coisa. Essa coisa se move, e os conceitos criados para pensá-la devem admitir e acompanhar sua mobilidade (GONDAR, 2005 p. 11).

Gondar irá, em vez de tentar formular uma definição estática, estabelecer quatro proposições sobre o tema, de forma a admitir sua mobilidade, mas manter o rigor ao delimitar seu campo.

Na primeira proposição, admite que o conceito de memória social é transdisciplinar. Ele é composto por reflexões da filosofia, da psicologia, da neurociência e da ciência da

informação e faz emergir um campo de questionamentos único, próprio, ainda não abordado por nenhuma outra disciplina.

A memória social, como objeto de pesquisa passível de ser conceituado, não pertence a nenhuma disciplina tradicionalmente existente, e nenhuma delas goza do privilégio de produzir seu conceito. Este conceito se encontra em construção a partir dos novos problemas que resultam do atravessamento de disciplinas diversas (GONDAR, 2005, p. 15).

A segunda proposição afirma que o conceito de memória social é ético e político. A escolha de uma abordagem para trabalhar com o conceito terá necessariamente implicações políticas que devem ser consideradas. Uma proposta de memória que busca a coesão social se baseia em uma posição fundamentalmente diversa de uma proposta que entende a memória como instrumento de resistência e transformação social, por exemplo.

Na terceira proposição, as autoras propõem que a memória é uma construção processual, e não uma reconstituição do passado. Aquilo que chamamos memória é algo criado por alguém em algum tempo, a partir de uma perspectiva. Portanto, a memória diz também dessa perspectiva.

A quarta e última proposição estabelece que a memória não se reduzirá à representação. Afinal, tomar as representações como correspondentes à dinâmica social que abarcam forças em constante tensão e todas as suas complexidades seria simplificador. “Se reduzirmos a memória a um campo de representações, desprezaremos as condições processuais de sua construção” (GONDAR, 2005, p. 23).

Trata-se de um processo de construção e reconstrução do passado a partir do presente. “A memória é de fato mais um enquadramento que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um ‘estar aqui’ que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele” (NORA, 1984, p. VIII *apud* CANDAU, 2012, p. 9).

Para Foucault, a memória é um conjunto de práticas e processos de formulação de si que rompem com a coerção social. Tomando essa concepção, em que o particular (e não o comum) é o que constitui a memória, tomá-la como representação se torna inviável. Significa perder o que a compõe, o conjunto de todas as coisas que nos afetam e que por isso nos fazem construir memória. A respeito da proposição do Foucault, Gondar (2005, p. 25) explica:

[...] se a memória é um processo, o que o deflagra são relações e afetos – em outros termos, são jogos de força. A representação poderia, ainda que não necessariamente, integrar esse processo, mas, nesse caso, viria depois, como tentativa de dar sentido e direção ao que nos surpreendeu.

Joël Candau também aponta que a subjetividade permeia a relação que temos com o passado e que a construção de um fluxo memorial incorpora representações dos vários sujeitos relacionados a esse fluxo. Por isso, ainda que grupos de indivíduos compartilhem mais ou menos suas representações do passado, cada indivíduo produz por si uma política de memória. “[...] é por causa dessa marca individual no ‘fluxo memorial’ que nunca há, propriamente dizendo, construção de uma memória coletiva, mas de várias” (CANDAU, 2012, p. 858). Para o autor, os indivíduos fornecem essa “coloração idiossincrática” que irá se juntar a outras representações do passado para compor um fluxo memorial que será sempre constitutivo de um contexto político.

O esquecimento, segundo Candau, é parte da constituição da memória. O autor afirma a importância da triagem, da subtração no processo de formação da memória, igualmente do ponto de vista individual, desde o processo biológico, e do ponto de vista coletivo. “O esquecimento parcial, observam González & Ferreira, baseando-se nos apontamentos de Jelin (2008), é a condição da reconstrução subjetiva do passado. É preciso triar, eliminar, para colocar em acordo as representações do passado com as exigências do tempo presente e os interesses do futuro” (CANDAU, 2012, p. 859). Dessa forma, o autor entende que o princípio da perda é constitutivo da memória humana. Entre o que há de subjetivo e o que há de coletivo nas memórias de um grupo, ainda que não possamos dizer que as memórias desse grupo sejam efetivamente compartilhadas por todos os indivíduos, é possível afirmar que os esquecimentos desse mesmo grupo o são. A questão, portanto, não é *se* é preciso esquecer, mas *que lugar* o esquecimento deve ocupar. Uma questão que se relaciona às escolhas de uma determinada sociedade: ela pode ter uma memória mais aberta – por isso mais múltipla, diversa, que admite, enfrenta e lida com uma série de fatos e versões – ou fechada, que apenas suprime aquilo com o que não quer lidar. Há benefícios e desvantagens a serem pesados entre esses extremos.

Uma memória aberta à multiplicidade, constituída de um “nós inclusivo”, pode oferecer tantos pontos de vista que se corre o risco de “fazer o jogo daqueles que têm interesse em mascarar seus crimes” (CANDAU, 2012, p. 849). Por outro lado, uma memória fechada em excesso, constituída de um “nós exclusivo”, pode “proibir qualquer conciliação” (CANDAU, 2012, p. 849). Essas escolhas sociais a respeito da memória têm relação não apenas com o passado, mas também com o futuro visto a partir de um momento presente. Isso porque a memória não é um movimento único que parte do presente e olha um passado

estático. Ela é muito mais uma das visões possíveis do passado, reconhecível apenas a partir do olhar do presente. Um olhar que sempre mira, também, um futuro possível.

A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido... Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que este presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1985, p. 224).

Para Gilberto Velho, a partir da visão retrospectiva trazida pela memória, em que a trajetória de um grupo é mais ou menos organizada, é possível antecipar um efeito futuro e assim criar um projeto para esse grupo, com objetivos e ações para que esses objetivos sejam alcançados.

Portanto, se a memória permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada de uma trajetória e biografia, o projeto é a antecipação no futuro dessas trajetória e biografia, na medida em que busca, através do estabelecimento de objetivos e fins, a organização dos meios através dos quais esses poderão ser atingidos. A consistência do projeto depende, fundamentalmente, da memória que fornece os indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente, sem a consciência das quais seria impossível ter ou elaborar projetos (VELHO, 1994, p. 101).

Velho não quer com a ideia de projeto implicar que se fale de um sujeito que elabora estratégias calculadas, independentes de suas circunstâncias e valores. O que a proposição implica é que projeto e memória são articulados pelos grupos sociais de forma a dar significado à vida dos indivíduos.

A construção e reconstrução da memória são, portanto, algo que interfere no projeto, no desejo e na modelagem do futuro de um grupo. Uma determinada construção da narrativa de um grupo sobre seu passado (que aponta para o presente e para o projeto futuro) é, portanto, a expressão das disputas, lutas, resistências, da complexidade de discursos sempre controversos, divergentes desse grupo. É por isso que se trata de um campo complexo, de disputas de significados e discursos, um campo essencialmente político. “Toda memória social é produzida na perspectiva de uma disputa em que algumas ideias, estratégias e sentidos são permitidos, enquanto outros são omitidos, silenciados, ocultos ou manipulados” (MORAES, 2005, p. 96).

Nesse campo de disputas, atores e projetos discursivos colocam suas estratégias de forma a propor um projeto em interação com outras estratégias e grupos sociais. Assim, na disputa, podem confrontar, desqualificar ou desconsiderar outros discursos. “O modo de dizer e demonstrar consiste, portanto, em uma ferramenta estratégica de poder social, constituindo o

que Foucault denominou regime de verdade” (MORAES, 2005, p. 98). Por outro lado, a memória também pode ser tomada para que se torne forma de resistência de grupos não hegemônicos e de reformulação de identidade desses grupos.

O poder político estrutura a memória como expressão de sua vontade, estratégia, projeto, “viabilizando um sentido e produzindo uma imagem que pretende que o outro a tome como real” (MORAES, 2005, p. 104). No entanto, a memória social constitui-se como o resultado múltiplo de um debate de posições e de uma disputa em que o discurso do poder político é um dos atores.

Após o século XX, os meios de circulação de informação e de comunicação de massa se tornaram o principal local de transmissão e debate de discurso e, por consequência, de memória. A mídia substituiria a história na constituição da memória social (MORAES, 2005, p. 99). A memória, para Pierre Nora (1993), passa a ser arquivística, como discutiremos mais à frente. “Ela se apoia no que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem. O movimento que começou na escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética” (NORA, 1993, p. 14).

Com a popularização do uso da rede mundial de computadores, nos anos de 1990 e, décadas depois, das chamadas redes sociais<sup>2</sup> como plataformas de conexão entre indivíduos e grupos, observa-se uma significativa expansão da produção de objetos de memória e de sua transmissão, com possíveis consequências sobre as representações identitárias de grupos.

Com as ferramentas disponibilizadas nesses ambientes, indivíduos ficaram mais propensos a produzir e fazer circular conteúdos. Por outro lado, houve uma exteriorização da memória, na forma de uma profusão de imagens (PENARANDA, 2011, p. 4). A dinâmica específica de circulação de signos provocada pela internet e pelas redes sociais torna necessário explorar melhor esses espaços enquanto arquivo e seus conteúdos enquanto rastros deixados por indivíduos em interação com seus grupos sociais, o que faremos mais adiante.

Como exposto, a memória social é hoje um campo complexo e em construção, um fluxo e um enquadramento, mais que uma narrativa definida e consagrada, que tem a ver com práticas e processos de formulação de si. Nesse campo, temos os esquecimentos e apagamentos como elemento que é constituinte do lembrar coletivo. Um campo de disputas éticas e políticas, que implica em definições de projeto de futuro, uma construção que parte do passado, em que este é lido no momento presente em direção ao futuro e que nas últimas

---

<sup>2</sup> As redes sociais enquanto plataformas de interação entre indivíduos na internet foram criadas como plataformas empresariais que buscaram formas de monetização como seu objetivo principal desde seu início. Cabe ressaltar que não podem ser pensadas como redes sociais no sentido pleno da expressão.

décadas ganhou mais uma camada de complexidade com o estabelecimento das redes digitais sociotécnicas.

Também é possível perceber nas discussões expostas que as políticas de memória são sempre produto das questões da sociedade em que estão inseridas. Por conta disso, abriremos um parêntese nesta seção que se dedica à memória para abordar as ausências e os apagamentos a partir de outro ponto de vista, que possa contribuir para compreendermos por que alguns fenômenos podem tender a ser mais esquecidos que outros.

### 3.2 O QUE É MESMO QUE ESQUECEMOS?

Compreender a memória e o lembrar compartilhado nos leva, como vimos, imediatamente ao esquecer, e faz emergir questões ligadas ao apagamento ou à minimização de determinadas práticas, modos de vida, conhecimentos, culturas, pessoas. Nesse sentido, as reflexões de Boaventura Sousa Santos sobre a razão metonímica e as Epistemologias do Sul serão úteis a este estudo para observar o que não está expresso, o que é diminuído ou desconsiderado.

Para o autor, a modernidade traz consigo um modelo de racionalidade em que o todo é entendido como superior a um conjunto das partes – a razão metonímica.

Na verdade, o todo é uma das partes transformada em termo de referência para as demais. É por isso que todas as dicotomias sufragadas pela razão metonímica contêm uma hierarquia: cultura científica/cultura literária; conhecimento científico/conhecimento tradicional; homem/mulher; cultura/natureza; civilizado/primitivo; capital/trabalho; branco/negro; norte/sul; ocidente/oriente; e assim por diante (SANTOS, 2002, p. 242).

Sob essa lógica, toda vez que um dos lados dessas dicotomias é considerado inferior, eles se tornam meros obstáculos para se atingir as realidades a que se dá relevância. Dessa forma, inevitavelmente se perde uma riqueza de experiências sociais inesgotável, não porque elas não existam, mas porque a arrogância da razão metonímica não as deixa serem vistas e experimentadas. Na razão metonímica, o mundo fica menor e o tempo presente também, já que esse presente é constituído de um volume restrito de experiências.

Para isso, a razão metonímica fabrica uma série de lógicas de produção de não existência: monocultura do saber e rigor do saber, monocultura do tempo linear, lógica da classificação social, lógica da escala dominante, lógica produtivista.

São, assim, cinco as principais formas sociais de não-existência produzidas ou legitimadas pela razão metonímica: o ignorante, o residual, o inferior, o local e o improdutivo. Trata-se de formas sociais de inexistência porque as realidades que elas conformam estão apenas presentes como obstáculos em relação às realidades que contam como importantes, sejam elas realidades científicas, avançadas, superiores, globais ou produtivas. São, pois, partes desqualificadas de totalidades homogêneas que, como tal, apenas confirmam o que existe e tal como existe. São o que existe sob formas irreversivelmente desqualificada de existir (SANTOS, 2002, p. 248).

Comentaremos aqui duas dessas formas, mais pertinentes aos fenômenos que iremos observar. A primeira, denominada por Santos “monocultura do saber e rigor do saber”, trata do conhecimento e da produção artística e consiste em delegar à ciência moderna um critério único de verdade e, à alta cultura, um critério único de qualidade estética.

A cumplicidade que une as “duas culturas” reside no facto de ambas se arrogarem de ser, cada uma no seu campo, cânones exclusivos de produção de conhecimento ou de criação artística. Tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente. A não-existência assume aqui a forma de ignorância ou de incultura (SANTOS, 2002, p. 247).

Há, ainda, entre as lógicas de produção de não existência descritas por Boaventura, uma outra que interessa a este estudo, a da Classificação Social. “Nesta lógica a desqualificação incide prioritariamente sobre os agentes, e só derivadamente sobre a experiência social (práticas e saberes) de que eles são protagonistas” (SANTOS, 2002, p. 252). A Classificação Social afirma diferenças de forma a gerar uma hierarquia social. No entanto, a intencionalidade dessa hierarquia é negada e sua prática é tomada como consequência de uma diferença natural insuperável. As classificações de raça ou de gênero são as mais notáveis.

O entendimento da realidade de uma maneira que reduz uma diversidade de partes a um todo hegemônico – a razão metonímica – provoca a perda de uma série de práticas, conhecimentos, produções artísticas, formas de produzir riqueza, etc. “A produção social destas ausências resulta na subtração do mundo e na contração do presente e, portanto, no desperdício da experiência” (SANTOS, 2002, p. 248). A resposta que Santos propõe para o problema está nos conceitos de sociologia das ausências e sociologia das emergências.

A sociologia das ausências visa identificar o âmbito dessa subtração e dessa contração de modo a que as experiências produzidas como ausentes sejam libertadas dessas relações de produção e, por essa via, se tornem presentes. Tornar-se presentes significa serem consideradas alternativas às experiências hegemônicas, a sua credibilidade poder ser discutida e argumentada e as suas relações com as experiências hegemônicas poderem ser objeto de disputa política (SANTOS, 2002, p. 248).

A sociologia das emergências consiste em proceder a uma ampliação simbólica dos saberes, práticas e agentes, de modo a identificar neles a tendência de futuro sobre a qual é possível atuar para maximizar a probabilidade de esperança em relação à probabilidade de frustração. Trata-se de um “exercício de imaginação sociológica” para conhecer as possibilidades de esperança e para definir princípios de ação.

Expandir o presente ao aumentar a multiplicidade de experiências possíveis consideradas é do que trata a ideia de ecologia – dos saberes, das temporalidades, dos reconhecimentos, das produções e distribuições sociais. É necessário ativamente reconhecer e incluir realidades ausentes, cuja ausência foi também ativamente produzida.

Expandir o presente também traz outra perspectiva para se pensar o futuro, que deixa de ser “infinitamente abundante e infinitamente igual” (SANTOS, 2002, p. 126) em uma lógica de tempo linear. Esse futuro deixa de ser um vazio que pode ser tudo e que pode ser nada e se torna uma multiplicidade de possibilidades. Para que essas possibilidades se concretizem, precisam ser cuidadas no presente. Assim, Santos propõe, com Ernst Bloch, uma substituição das ideias de tudo e nada pela ideia de possível, capaz de revelar a totalidade inesgotável do mundo.

Surgem o “não” e o “ainda não”, também conceitos de Bloch (1995, p. 306 *apud* SANTOS, 2018, p. 255). O primeiro é uma forma de expressar a falta de alguma coisa e a vontade de superar essa falta. O segundo, o conceito que preside a sociologia das emergências. “Ainda não” fala do que existe apenas como tendência, um movimento ainda latente.

Objectivamente, o Ainda-Não é, por um lado, a capacidade (potência) e, por outro, possibilidade (potencialidade). Esta possibilidade tem um componente de escuridão que reside na origem dessa possibilidade no momento vivido, que nunca é inteiramente visível para si próprio, e tem também um componente de incerteza que resulta de uma dupla carência: o conhecimento apenas parcial das condições que podem concretizar a possibilidade; o facto de essas condições só existirem parcialmente (SANTOS, 2018, p. 255).

Dessa forma, o “ainda não” traz em si incerteza e é essa incerteza que contrai o futuro, “tornando-o escasso e objecto de cuidado” (SANTOS, 2018, p. 255). É possível aqui traçar uma relação com a ideia de projeto da forma utilizada por Gilberto Velho ao pensar a memória como algo prospectivo e não só retrospectivo, que estabelece um projeto para o futuro de um grupo e dessa forma confere valor às ações dos indivíduos.

Dos exercícios alicerçados na sociologia das ausências e na sociologia das emergências, emergem as ideias de Epistemologias do Sul. Segundo Santos (2018, p. 300):

“As Epistemologias do Sul se referem à produção e validação dos conhecimentos ancorados nas experiências de resistência de todos os grupos sociais que sistematicamente têm sofrido a injustiça, a opressão e a destruição causada pelo capitalismo, o colonialismo e o patriarcado”.

Boaventura argumenta que temos hoje uma sociabilidade que remonta ao século XV, origem do colonialismo. Nesse momento é traçada uma fronteira abissal entre Sul e Norte, tão profunda que se torna invisível. Essa fronteira divide aqueles que são humanos – europeus colonizadores – e aqueles que são sub-humanos – povos colonizados, mulheres, negros, indígenas. A sociabilidade colonial permite a destruição, a pilhagem, o genocídio. A sociabilidade metropolitana é a ideia de sociedade de Kant, dos direitos humanos, da Revolução Francesa.

Essa divisão drástica entre as duas sociabilidades se dá a partir de uma lógica tríplice de dominação do Sul pelo Norte, composta pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado, onde o desenvolvimento do primeiro é sustentado pelos outros dois. A própria social-democracia europeia só é viabilizada pela exploração dos recursos das colônias das populações consideradas sub-humanas. “Para que a democracia tivesse vigência na Europa, foi preciso a pilhagem total da América Latina e da África” (BOAVENTURA, 2019).

Nas Epistemologias do Sul, o sul pode coincidir com o hemisfério Sul do planeta, geograficamente. Mas pode não coincidir.

Designei como “Sul anti-imperial” ao vasto, e imensamente diversificado, campo de tais experiências (de resistência). É um sul epistemológico, não geográfico, composto por muitos suís epistemológicos que têm em comum o fato de serem saberes nascidos nas lutas contra o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Produzem-se onde quer que essas lutas aconteçam, tanto no Norte quanto no Sul geográficos. O objetivo das Epistemologias do Sul é possibilitar que grupos sociais oprimidos representem o mundo como próprio e em seus próprios termos, porque só assim poderão transformá-lo segundo suas próprias aspirações (SANTOS, 2018, p. 301).

Enquanto as Epistemologias do Sul são originadas nos conhecimentos gerados na luta contra o capitalismo, as Epistemologias do Norte se baseiam na separação entre as sociabilidades metropolitanas e coloniais de forma que o que é “válido, normal ou ético” para a primeira não se aplica à segunda. “Já que a linha abissal é tão básica quanto invisível, permite falsos universalismos que se baseiam na experiência social das sociedades metropolitanas e apontam para a reprodução e para a justificação do dualismo normativo metrópole/colônia” (SANTOS, 2018, p. 306).

É necessário o alerta de que, apesar de se dar na luta contra as formas de dominação (capitalismo, colonialismo e patriarcado), as Epistemologias do Sul não se colocam como o

inverso das Epistemologias do Norte. “Seu objetivo é superar a dicotomia hierárquica entre o Norte e o Sul. O Sul que se opõe ao Norte não é o Sul que o Norte constituiu como vítima, mas um Sul que se rebela para superar o dualismo normativo existente” (SANTOS, 2018, p. 308).

Parece claro que, se tratamos de uma forma de conceber o mundo e compreender as dinâmicas sociais que nos permeiam, a lógica da razão metonímica e da dominação do Sul pelo Norte não poderia deixar de estar impregnada também nos fluxos de memória que produzimos, na produção da própria cidade e nas plataformas digitais: desde a sua concepção, passando pela forma de operar até a maneira com que são utilizadas. As ideias de liberdade e “empoderamento” do indivíduo por meio da *internet* e das redes sociais deve, então, necessariamente, ser relativizada – assim como a memória que resulta da circulação desses conteúdos por meio delas.

Os arquivos disponíveis em plataformas digitais e a memória que deles resulta também podem estar dominados por lógicas de produção de ausências, incluindo os arquivos que observamos neste trabalho. Para que possam contribuir para a compreensão do nosso objeto, é preciso olhar esses objetos de memória a partir de uma perspectiva ampla, atenta às presenças e às ausências que carreguem significação, uma perspectiva de rastro. Por essa razão, exploraremos a seguir os conceitos de arquivo e rastro.

### 3.3 “APAGUE OS RASTROS!”<sup>3</sup>

“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1985, p. 229). A afirmação de Walter Benjamin aponta para um conceito de história em que a memória é tomada no lugar de ação e construção e não de aglutinador social ou de constatação de uma verdade dada. A frase se mostra especialmente pertinente ao observarmos os tempos produzidos e vividos em sociedade após o advento das tecnologias de informação digitais e das redes sociais. Um tempo saturado de “agoras” múltiplos, particulares, coletivos ou pertencentes a grupos específicos. Muito diverso do conceito dogmático de progresso determinado pela teoria e pela prática da social-democracia que, segundo o autor, não guarda qualquer vínculo com a realidade. Para Benjamin (1985, p. 229): “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”.

---

<sup>3</sup> Verso do poema I do “Guia para os habitantes da cidade”, de Bertolt Brecht.

Para ir além do historicismo, Benjamin propõe uma teoria crítica que discutirá a história a partir de fragmentos que permitam que as narrativas sejam sempre construídas e reconstruídas a partir da experiência e de pontos de vista subjetivos. Para ele, a memória não é um instrumento para explorar o passado, mas sim um meio, um contexto. Ele a compara com o solo em que uma cidade antiga estivesse soterrada. É necessário agir como alguém que escava, que revolve o solo para fazer emergir os fatos. Mas é igualmente necessário delimitar e observar o local do achado, compreender quem é esse que se lembra.

O autor então elabora um conceito de “rastros”, compatível com a ideia de uma história construída a partir de pontos de vista diversos, possibilidades diversas de narrativas, que aponta para a multiplicidade na observação de um objeto capaz de construir memória. Um rastro é entendido como signo a ser lido e interpretado, como explica Jaime Ginzburg (2012 p. 112): “Tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível. Além de sua presença imediata, nele se encontra uma cifra, que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá”. Segundo o autor, o rastro é um fragmento, ao mesmo tempo em que permite interpretações, extrapolações, leituras, e “pode ser lido como cifra de uma trajetória que o ultrapassa – a história de um indivíduo, uma sociedade, um país” (GINZBURG, 2012, p. 108).

Trata-se, portanto, não apenas de um signo no sentido clássico, algo que “tenta transmitir uma ‘mensagem’, como se diz, relacionada às intenções, às convicções, aos desejos do seu autor [mas de algo que] pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança” (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

Jeane Marie Gagnebin explora a concepção de rastro proposta por Benjamin ao lê-la a partir da condição de refugiado do autor alemão – para ela, uma chave de compreensão pertinente. O rastro é ser descrito como algo deixado de forma não intencional, talvez algo que aquele que o produziu gostaria de apagar. Ela recupera o apontamento de Levinas ao afirmar que o que faz do rastro um signo que tem algo de extraordinário é exatamente o fato de que sua produção é involuntária, não obedece ao desejo de alguém que quer transmitir uma mensagem a outrem.

Mas, mesmo tomado como signo, o rastro tem ainda isto de excepcional em relação a outros signos: ele significa fora de toda intenção de fazer signo e fora de todo projeto do qual ele seria a visada [...]. O rastro autêntico [...] decompõe a ordem do mundo; vem como em sobreimpressão (LEVINAS *apud* GAGNEBIN, 2012, p. 31).

Assim é com o ladrão que deseja ocultar os sinais de sua passagem, com um refugiado ou fugitivo. E, por isso mesmo, o trabalho do detetive pode ser comparado ao do psicanalista

e ao do historiador, como o fez Giovanni Morelli. O psicanalista busca na análise os sinais daquilo que não está explícito, e o historiador busca nos rastros de monumentos, artefatos ou documentos aquilo que na história ainda não foi contado.

O pesquisador historiador, o detetive ou o psicanalista não se perguntam mais sobre as intenções do sujeito que deixou uma marca, escrita, artística, socioeconômica, mas sim sobre o que podem revelar rastros reconhecidos como signos de algo que ficou sem que sejam frutos de uma intenção explícita (GAGNEBIN, 2012, p. 33).

Essa condição de clandestinidade e de ilegalidade é a chave hermenêutica da leitura de Benjamin do primeiro e nono poemas de *Do guia para os habitantes de cidades*, de Brecht. Trata-se de “apagar os rastros”, seja por cautela própria, no primeiro poema, seja por intervenção rápida de anfitriões, cuja hospitalidade se torna cada vez mais fugaz, no nono: “A injunção do primeiro poema ‘Apague os rastros’ completa-se para o leitor do nono na observação suplementar: melhor do que quando são apagados para ti” (GAGNEBIN, 2012, p. 28).

O rastro carrega significado, portanto, exatamente por sua precariedade, pela possibilidade de ser apagado, pelo que não apresenta enquanto discurso. É em si um paradoxo, porque fala do que está e do que foi oculto, perdido: “presença de uma ausência e ausência de uma presença” (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

Ginzburg fala dessa ausência e da potência relacionada à leitura de um rastro como signo, um termo de mediação que permite construção, reconstrução e multiplicidade:

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro (GINZBURG, 2012, p. 109).

Entre tantos objetos de memória que podem ser lidos como rastros, a fotografia ganha atenção específica. Ela tenta capturar um momento e, no entanto, será vista em outro tempo como algo que sobrou de um instante que é sempre efêmero. A imagem fotográfica é então uma cifra, um fragmento ao qual sempre haverá algo (ou muito) que escapa. “Nesse sentido, a fotografia seria um caso extremo de concretização do rastro. O objeto carregado de historicidade, que nela está presente, está ausente diante de nós” (GINZBURG, 2012, p. 115). A imagem impressa da fotografia nunca é um documento imediato, mas “uma imagem mínima, uma miragem, que precisa ser interpretada” (GINZBURG, 2012, p. 114).

A partir da ação de alguém em torno de um evento ou objeto – de algo a ser fotografado –, é possível pensar que cada imagem gerada pode ser também vista como um rastro deixado pelo próprio objeto fotografado. Uma fotografia é então uma informação produzida com o objeto ou evento fotografado, mas cuja forma, recorte, conteúdo, significado, escapa a ela própria. As fotografias podem, inclusive, ganhar sentidos diferentes dos pretendidos pelo próprio autor das imagens, dependendo, por exemplo, de quem as olha e do contexto em que são vistas, tempo e conjunto em que estão agrupadas, classificações dadas a elas, entre outras possibilidades.

Não se trata, portanto, de um signo que tenta transmitir a mensagem que foi intenção de seu autor, mas de uma imagem que tenta trazer junto de si algo invariavelmente ausente: o momento em que a imagem se deu. Essa natureza de rastro que não se separa da fotografia é fundamental para a compreensão do objeto deste estudo. Falamos majoritariamente (há também no conjunto analisado algumas ilustrações) sobre imagens fotográficas publicadas na plataforma Instagram. Essas fotografias são tomadas aqui como objeto de memória que carrega em si o paradoxo do tempo. Segundo Elane Oliveira (2010), a noção de ruína e a fotografia têm muito em comum. “[...] o que está no cerne dessa relação e intrínseco às duas é a noção de tempo e, arriscaríamos dizer, de um tempo paradoxal: tempo passado/presente, morto/vivo, aparente/oculto; tempo-fragmento, quebrado, descontinuado” (OLIVEIRA, 2010, p. 1).

Samain (2012) nos lembra que as imagens são fenômenos, processos vivos, acontecimentos. Feitas fundamentalmente de ausência e presença. “As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de nós para que sejam desdobrados seus segredos. As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas” (SAMAIN, 2012, p. 160). Por isso, colocamo-nos diante das imagens deste estudo como arqueólogos que as olham enquanto rastros, atentos ao que elas podem nos dizer com o que manifestam enquanto presença e enquanto ausência.

### 3.4 O ARQUIVO E SEUS MECANISMOS

Observar registros de memória como rastros, intrinsecamente precários, frágeis e múltiplos, sinaliza para outra questão fundamental: disponibilização, classificação, ordenação desses registros. Afinal, a forma do arquivo pode determinar acessos ou favorecer uma ou outra narrativa histórica. Por isso, recorreremos aqui às reflexões de Jacques Derrida a respeito do arquivo e de suas dinâmicas.

Em *Mal de arquivo*, o autor parte da origem da palavra, do *Arkhe* grego, que indica ao mesmo tempo começo e comando. Assim, defende que a palavra traz em si não apenas o sentido do começo, do original, mas também o sentido do comando, da direção, de algo que está ligado ao poder. O arquivo nasce do *Arkheion*, o domicílio, local de residência dos magistrados superiores e de sua autoridade que determinava, na Antiguidade, que ali seriam guardados os documentos oficiais.

A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto. [...] Em tal estatuto, os documentos, que não são sempre escritos discursivos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma topologia privilegiada. Habitam este lugar particular, este lugar de escolha onde a lei e singularidade se cruzam no privilégio (DERRIDA, 2001, p. 7).

O arquivo nasce e se estabelece a partir de um lugar de poder – o poder de guardar, mas também de unificar, identificar, classificar e, por fim, consignar, “reunir os signos” (DERRIDA, 2001, p. 13). Como guardavam, os arcontes eram responsáveis também por interpretar o arquivo. “É preciso que o poder arcôntico [...] caminhe junto com o que chamaremos o poder de consignação” (DERRIDA, 2001, p. 14). Segundo o princípio de consignação, o arquivo deve constituir um *corpus* único em um sistema, ou uma sincronia dos elementos que articulam sua unidade. Uma ciência do arquivo deve pensar a institucionalização dos documentos, sua legitimidade, aquilo que lhe confere autoridade e que a faz vigorar.

Observar o arquivo é então compreender esses diversos gestos que o produzem. O conteúdo do arquivo deve ser pensado diante da estrutura que ele estabelece e que, dessa forma, contribui para produzir. “A estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001, p. 29).

Paul Ricoeur parte da ideia de arquivo para refletir sobre aquilo que ele contém e, como efeito, sobre a tarefa do historiador. O autor entende que o arquivo tem caráter institucional, já que consiste em uma reunião de documentos de uma determinada instituição, constituído e organizado por ela e também autorizado por ela. Nessa perspectiva, o documento é, mais que uma informação, um meio de prova, uma evidência, um registro que “alimenta a pretensão de que a história tem que se basear em fatos” (RICOEUR, 1997, p. 198).

O autor formula sua crítica à noção de documento em alguns níveis. Primeiro, afirmando que qualquer rastro pode ser um documento caso o historiador possa observá-lo como tal, “desde que ele saiba interrogar seus vestígios e questioná-los” (RICOEUR, 1997, p. 199). Nessa investigação, o documento guardado com a intenção de registro pode ser o que menos interessa. O documento que não tem a função prévia de informar – o que inclui a noção de testemunho involuntário ou “testemunhos contra a vontade” (que Ricoeur busca em Marc Bloch) – pode então carregar mais significado, ou potencial de responder às perguntas que o historiador faz.

Ricoeur (1997) aponta, com J. Le Goff, que a história positivista considera o documento como algo que carrega em si uma objetividade em relação aos fatos, diferente do monumento, que tem finalidade celebrativa dos acontecimentos que sejam convenientes aos poderosos celebrar. Os documentos são, portanto, tão institucionais, autorizados e selecionados quanto os monumentos, já que são parte do arquivo institucionalizado.

Nasce uma crítica que assume como tarefa descobrir o monumento que se esconde atrás do documento, crítica mais radical do que a crítica de autenticidade, que garantira a vitória do documento sobre o monumento. Ela se apega às condições de produção histórica e à sua intencionalidade dissimulada ou inconsciente. É preciso então dizer, com Le Goff, que, uma vez desmistificada a sua significação aparente, “o documento é monumento” (RICOEUR, 1997, p. 199).

Na contemporaneidade, a abundância de documentos e bases de dados computacionais, e a capacidade de processamento desses dados poderia ser vista como ampliação da memória coletiva. No entanto, o autor ressalta:

Os *data* dos bancos de dados veem-se de repente aureolados da mesma autoridade que o documento político pela crítica positivista. A ilusão é até mais perigosa: a partir do momento em que a ideia de uma dívida para com os mortos, acerca dos homens de carne a que algo realmente aconteceu no passado, deixa de dar à pesquisa documentária a sua finalidade primeira, a história perde a sua significação. Em sua ingenuidade epistemológica, o positivismo pelo menos preservava a significância do documento, ou seja, funciona como rastro deixado pelo passado (RICOEUR, 1997, p. 199).

Assim, a ampliação da quantidade de documentos e de dados pode significar uma ampliação da memória apenas se esses documentos e dados forem vistos e tomados por sua significância, a de serem rastros de um passado.

Se, portanto, nem a revolução documentária nem a crítica ideológica do documento/monumento atingem em seu fundo a função que o documento tem de informar sobre o passado e de ampliar a base da memória coletiva, a fonte de autoridade do documento, como instrumento dessa memória, é a significância ligada

ao rastro. Se os arquivos podem ser ditos instituídos, e os documentos, coletados ou conservados, é com o pressuposto de que o passado deixou um rastro, erigido por monumentos e documentos como testemunho do passado (RICOEUR, 1997, p. 200).

Nesta dissertação, trabalhamos com dados que podem ser localizados nessa “revolução documentária”. Portanto, exigiram recortes que pudessem produzir, além de mero volume de informações, diversidade de tipologias e expressões, de modo a favorecer sua possível significância, sempre subordinada às perguntas feitas a eles. São, assim, observados na pesquisa de maneira a buscar seu valor como rastro, signo aberto a interpretações, à luz do que podem contribuir para a compreensão dos fenômenos tratados.

### 3.5 REORDENAÇÃO DO PASSADO E MICROTEMPORALIDADES DE MEMÓRIA

A introdução das tecnologias de comunicação digital na sociedade trouxe transformações para o modo como os arquivos se estruturam e são acessados, com aspectos específicos da dinâmica digital interferindo na lógica arquivística e criando, segundo Anna Maria Guash, um arquivo nativo de uma nova cultura da memória.

A digitalização dos materiais armazenados significa trans-arquivação: a organização da memória cede terreno aos estados de circulação, mais construtivos que reconstrutivos [...]. Os processos de conexão das bases de dados apontam o princípio de uma relação com o conhecimento que dissolve a hierarquia associada com o arquivo clássico (GUASCH, 2010, p. 164).

Para a autora, lida-se nesse ambiente com arquivos móveis e instáveis, sujeitos a um processo infinito e indefinido, arquivos que nunca estão completos e que criam um novo paradigma baseado em um acesso direto e casual aos signos.

Os conteúdos colocados em circulação a partir das plataformas, a atuação das lógicas dessas plataformas e a interação dos usuários dentro delas têm o efeito de reordenar o passado “por e através da múltipla conectividade dos tempos, atores e eventos que também deslocam os parâmetros da memória e dos estudos de memória<sup>4</sup>” (HOSKINS, 2017, p. 87, tradução nossa).

Hoskins desenvolve esse pensamento a partir da observação dos meios de comunicação, sua transformação nas últimas décadas e o confronto dessa transformação com o pensamento sobre memória coletiva. O paradigma da mídia do século XX – em que os meios de comunicação de massa eram capazes de transmitir uma única mensagem a grandes

---

<sup>4</sup> (...)by and through multiple connectivities of times, actors and events, which also shifts the very parameters of memory and memory studies. (HOSKINGS, 2017, p87)

audiências, em que os indivíduos não eram capazes de interagir com esses conteúdos – e os conceitos associados a esse paradigma foram objeto de revisão à luz dos arquivos em formato digital. A partir da mídia digital, as relações dos indivíduos entre si e com grupos variados se transformaram, de forma a também modificar profundamente os atos de lembrar e esquecer. Dessa forma, tornou-se indispensável atualizar o pensamento sobre a memória que diz respeito aos grupos sociais.

A revolução mais ampla é a “virada conectiva” (Hoskins 2011a, b): um forte coquetel de imediatismo, volume e onnipresença do digital, que dão forma a uma nova base de conhecimento – uma “infraestrutura de informação” (Bowker e Star 2000) – que leva pessoas e máquinas a novas relações umas com as outras (HOSKINS, 2017, p. 86, tradução nossa).<sup>5</sup>

A possibilidade não apenas de responder a uma mensagem transmitida por um meio de comunicação de massa, mas também de produzir conteúdos, compartilhar, editar, curtir ou criar caminhos de acesso a esses conteúdos (*links*), unida à disponibilidade, ao acesso e à rastreabilidade de um volume agora muito mais numeroso de conteúdos, dá forma ao que o autor chama de *multitude*.

A *multitude*, criada a partir da transformação dos meios de comunicação, é, em sua origem, arquivística: “entrelaçada e distribuída por tempos, espaços, formas incertas, de decadência e emergência” (HOSKINS, 2017, p. 86). Os mínimos atos dos indivíduos passam a ser arquivados no ambiente digital (quer eles percebam ou não), e o arquivo do sujeito altera a constituição do social de forma a ancorar o presente em um “agora profundo: um agora com vestígios e conectividades imprevisíveis e muitas vezes invisíveis e inimagináveis” (HOSKINS, 2017, p. 86).

A *multitude* localiza o indivíduo em um espaço entre o cidadão comum e o emissor e, por isso, a oposição entre público e privado se torna defasada, assim como a oposição no pensamento sobre memória entre individual e coletivo. Como resultado, a ideia de *multitude* ultrapassa a limitação do coletivo como uma forma de memória distinta e localizável. A memória da *multitude* coloca o indivíduo no centro e cria massas estabelecidas em redes fluidas, flexíveis, efêmeras, que se formam e se dissolvem continuamente.

---

<sup>5</sup> The broader revolutionary change here is the ‘connective turn’ (Hoskins 2011a, b): a heady cocktail of immediacy, volume and pervasiveness of the digital, which shape a new knowledge base – an ‘information infrastructure’ (Bowker and Star 2000) – that brings people and machines into new relations with one another (HOSKINS, 2017, p. 86).

Mas são precisamente esses arranjos temporários tecnológicos que dissolvem o pessoal, que abrem um novo tipo de articulação social de memória digital: imediata, hiperconectiva, remota, mas cujos parâmetros (tamanho e duração) são imprevisíveis, já que têm uma característica que a ideia tradicional do social não necessariamente possui, de que são arquivísticos (HOSKINS, 2017, p. 92, tradução nossa).<sup>6</sup>

A memória da multidude é constituída pela participação e, por isso, não se pode partir da ideia de que restaura uma lembrança que um dia foi plena e se perdeu. Ela se torna um conjunto de relações que acontecem nas interações humanas, mas também nos vestígios de suas ações no ambiente digital, sempre sujeitas às dinâmicas da própria rede: “A estrutura social e cultural do lembrar se moveu tanto dentro da máquina quanto dentro de nós” (HOSKINS, 2017, p. 94, tradução nossa).<sup>7</sup>

Essa dinâmica modifica os parâmetros que definem o que, quando e por que lembrar, e reduz a importância dos antigos guardiões da memória.

As medidas tradicionais (não importa o quão imprecisas) de um princípio do lembrar além do eu – o coletivo (social) e o cultural – foram baseadas primariamente nos agregados cumulativos de coleções definidas espacialmente: a multidão, o público, o número de visitantes. Hoje, na nova ecologia da memória, o contágio e a viralização se tornaram medidas crescentemente significativas da memória da multidude. (HOSKINS, 2017, p. 88, tradução nossa).<sup>8</sup>

A partir do conceito de multidude e suas implicações para a memória coletiva, fica evidente a dificuldade de definir e localizar o passado em um ambiente de fluxo, em que os arquivos se tornam presentes sempre que acessados. “A memória da multidude está por toda parte, dispersa e ainda simultânea e passível de ser buscada: conectada, organizada em rede, arquivada” (HOSKINS, 2017, p. 86, tradução nossa).<sup>9</sup>

Mas, para além de criar fluxos múltiplos de memória, a multidude também ajuda a construir uma relação com o tempo distinta daquela vivida na época em que o paradigma era a comunicação de massa. Ela contribui para multiplicar os tempos presentes e criar

---

<sup>6</sup> But it is precisely these temporary technological arrangements, which dissolve the personal, that open up a new kind of social articulation of digital memory: immediate, hiperconnective, remote, but whose parameters (size and duration) are unpredictable as they have a feature that the traditional idea of the social does necessarily possess, that they are archival (HOSKINS, 2017, p. 92).

<sup>7</sup> The social and cultural ‘frameworks’ of remembering have moved both inside the machine and inside us (HOSKINS, 2017, p. 94).

<sup>8</sup> Traditional measures (no matter how imprecise) of a threshold of remembering beyond the self – the collective (social) and the cultural – were based primarily on the accumulative aggregates of spatially-defined collections: the crowd, the audience, visitor numbers. Today, in the new memory ecology, it is contagion and virality that have become increasingly significant measures of memory of the multitude (HOSKINS, 2017, p. 88).

<sup>9</sup> The memory of the multitude is all over the place, scattered yet simultaneous and searchable: connected, networked, archived” (HOSKINS, 2017, p. 86).

temporalidades que muitas vezes têm relação com o próprio funcionamento da plataforma. Dessa forma, torna-se valoroso pensar sobre como o tempo se estrutura nesses arranjos.

Na dinâmica das plataformas empresariais, chamadas de redes sociais, a linha do tempo apresentada ao usuário confirma a observação de Ernst (2013, p. 70). As redes sociais se tornam um ambiente onde o que importa é o agora. Isso estabelece uma relação arquivística não apenas com o passado, mas também com o atual. O arquivo coloca a lembrança, o conteúdo de memória, em pé de igualdade com o conteúdo do presente. “Essa nova conectividade ou memória de rede social é reivindicada como inauguradora de uma temporalidade de ‘presente contínuo’ ou ‘presente-passado imediato’”. As operações das plataformas, combinadas com as interações entre ser humano e computador, segundo Ernst (2013, p. 71), “resultam em novas maneiras de negociar o presente”.

Os conteúdos audiovisuais emergem (de forma muitas vezes aparentemente desordenada) ou não emergem (permanecem no esquecimento?) por razões que vão desde a dificuldade de indexação desse conteúdo até as interações que ele provocou quando publicado, e que continua provocando – enfim, por razões que são definidas e redefinidas de acordo com o algoritmo da plataforma (exploraremos a operação do Instagram, objeto deste estudo, na seção 5). No entanto, o aparecimento dessas imagens do passado se mistura ao conteúdo produzido e colocado em circulação no presente, no grande mar de imagens e textos publicados todos os dias. Para Martin Pogacar, esse é um aspecto crucial do dilema contemporâneo, que o autor define como conectividade diacrônica.

Implica que tempos e lugares distantes estão forçosamente infestando nossa experiência do dia a dia, não apenas como memórias, mas também como peças audiovisuais que coexistem com um presente profundamente audiovisualizado. Cada vez mais, singularidades de momentos passados recuperadas do tempo em bites de sons e vídeo re-presentificam o passado em exoesqueletos audiovisuais do nosso estar em comunidade. Fragmentos do passado são ressuscitados, mas também passam por curadoria, filtro e descarte. Tanto quanto a mediação do passado é limitada pela conectividade policiada das plataformas digitais, o passado ainda assim encontra meios inventivos e nobres de revelar e ocultar as abordagens afetivas e renderizações de coisas e pessoas, eventos e períodos do passado e passados.<sup>10</sup> (POGACAR, 2017, p. 28, tradução nossa)

---

<sup>10</sup> This implies that distant times and places are forcefully infesting our everyday experientiality, not only as memories, but also as audiovisuals from the past that coexist with heavily audiovisualized present. Increasingly, singularities of past moments salvaged from time in video clips and sounds bites are re-presenting the past in audiovisual exoskeletons of our being together. The snippets of the past are resurrected (media archaeology; see Huhtamo and Parikka 2011; see also Pogacar 2016) but also curated, filtered, and discarded (micro archiving, see Pogacar 2016). As much as mediation of the past is bound to the corporately policed connectivity of digital platforms (van Dijck 2013; Hoskins 2011), the past nevertheless finds illustrious and inventive ways to reveal and conceal the affective approaches and renditions of things and people, events and periods past and passed. (POGACAR, 2017, p. 28)

Dessa forma, nas plataformas digitais, o que lembramos do passado são as representações audiovisuais das experiências que, misturadas às representações das experiências presentes, nos são oferecidas a partir de curadoria, filtro e descarte. Todas essas operações são realizadas pela plataforma depois de o usuário ter incluído o conteúdo na rede.

No ambiente digital, o que é comum não é mais definido apenas pelas instituições, mas pela hiperconectividade, pelas redes e pelo próprio arquivo. A memória compartilhada por um grupo social é criada a partir das conexões e da circulação dos conteúdos, frequentemente criados por indivíduos, e não por profissionais de mídia, entes governamentais ou autoridades técnicas. Nesse ambiente, as instituições oficiais de memória não têm mais exclusividade no manejo do conteúdo e não guardam mais o poder de definir o que se tornará memória e o que será esquecido, fundando uma “nova ecologia de memória” (HOSKINS, 2017, p. 87). Nela, os conteúdos são criados pelos indivíduos, ainda que com direcionamentos subjacentes propostos pelas plataformas de circulação. Como vimos, os arquivos passam a se localizar no limite entre público e privado, deixam de ser propriedade de uma pessoa, um estado ou instituição. “Eles são sistemas socio-técnicos, nem inteiramente sociais nem técnicos” (VAN HOUSE AND CHURCHILL, 2008, p. 306 *apud* HOSKINS, 2017, p. 87).

A produção de memória se confunde com a própria vivência do indivíduo que cria e coloca em circulação uma infinidade de conteúdos. Ainda segundo Hoskins (2017):

O ato de recordar se tornou mais urgente que a experiência que está sendo recordada. O meio se transforma em memória. Não há ato de lembrar ativo, assim como não há testemunho não mediatizado para produzir a memória que não é mídia (HOSKINS, 2017, p. 88).

A quantidade de publicações que obras de arte, locais ou eventos urbanos, por exemplo, podem gerar por meio de indivíduos interessados em inseri-los na rede irá, portanto, influenciar o quanto serão lembrados ou esquecidos, segundo a visão de Hoskins.

Nesse sistema complexo, é possível perceber a agência do indivíduo que produz, publica e, frequentemente, indexa o conteúdo, substituindo as instituições em parte considerável desse processo. No entanto, para que não se tire a conclusão de que esse fato por si só resulta em mais acesso e mais agência do indivíduo, e que por isso o ambiente digital seria mais democrático, há que se observar atentamente a agência das próprias plataformas de conteúdo, seus sistemas e algoritmos, nesse acesso.

A memória que circula nas plataformas digitais não é produto apenas das interações produzidas e provocadas pelo ser humano. Ela é determinada também pelas lógicas do

arquivo – das plataformas, ou seja, dos algoritmos que as operam, cujas determinações e formas de atuação não são públicas ou transparentes. A atuação da plataforma se dá em uma variedade de operações realizadas a partir das definições de um algoritmo criado com objetivos também bastante diversos e distantes dos fatores que poderiam influenciar o manejo de conteúdo capaz de gerar memória – capturar e vender dados dos usuários, produzir receita a partir de publicidade, criar redes de influência voltadas à geração de lucro, por exemplo.

O ordenamento dos data-objetos digitais é realizado todas as vezes novamente pelo algoritmo e não no momento da compilação do arquivo, como no caso de um álbum de fotografias tradicional. Essa diferença aparentemente técnica tem ramificações significativas. Os algoritmos têm poder (Beer, 2009) ou atuação (Callon e Muniesa, 2005) (SCHWARZ, 2013, p. 10).

A plataforma, operada nas conexões e interações humanas que ela permite, e sua base de dados são aquilo que cria ou não cria conjunto, classificação, possibilidade de localização e recuperação de conteúdos. Ela faz o registro aparecer, circular; ou desaparecer, ser apagado por falta de circulação. Dessa forma, o algoritmo é um dos atores que conferem ao arquivo poder de retórica e, assim, recalibra nossa relação com o passado.

Para seguirmos à próxima seção, em que exploraremos a produção da cidade e as manifestações artísticas em seu espaço, é preciso lembrar que “a plataforma” – e conseqüentemente “o algoritmo” – não são entes descolados da sociedade que os criou. Eles são construídos para atender objetivos específicos. Enquanto arquivo, a plataforma tem um propósito (expresso em um algoritmo) que direciona a própria produção dos objetos de memória que circulam por ela. Daí a importância de observar esses objetos enquanto rastros, de forma atenta também ao que não era o objetivo do autor ao produzi-los. Rastros que podem ser observados não só pelo que declaram, mas pelo que não declaram explicitamente: desde o modo como o algoritmo irá lidar com eles (e as diferenças entre os manejos de diferentes postagens) até a maneira como a interface da plataforma organiza as memórias.

#### 4 CIDADE: OBRA DO ENCONTRO E PRIVAÇÃO DA OBRA

A criação da cidade ocidental moderna, na Europa do final do período medieval, se deu a partir de necessidades impostas pela nova forma de produção e circulação de bens que surgia com o capitalismo, ainda incipiente. A concentração de pessoas favorecia as trocas, os serviços, a divisão do trabalho, e também tornava necessária a proximidade de moradias dos trabalhadores assalariados para a oferta de bens e serviços a esses trabalhadores e à própria burguesia, de forma a favorecer também o consumo.

No entanto, o surgimento dessas cidades não se estruturou como um fenômeno exclusivamente econômico. Já em sua origem, ainda antes do surgimento da indústria, elas eram local de apoio para mercadores e artesãos, de oferta de diversos tipos de suporte aos camponeses da zona rural. Assim, tornaram-se um espaço que reunia saberes e promovia encontros, centros de vida social onde as relações iam além das trocas mercantis. A cidade também reunia os produtos dessa dimensão social, as técnicas e as obras. Para Henri Lefebvre, a cidade é em si uma obra, uma criação:

[...] e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos. Com efeito, a obra é valor de uso e o produto é valor de troca. O uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é Festa (que consome improdutivamente, sem nenhuma outra vantagem além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro) (LEFEBVRE, 2001, p. 12).

Isso significa dizer que a reunião de pessoas, atividades e recursos no território da cidade forma um tecido, uma trama em que as conexões se dão não apenas por conta das vantagens econômicas e produtivas, mas também por outro valor oferecido por essa estrutura, algo que se produz em outra camada, uma produção social e cultural.

O momento de surgimento das cidades modernas se configura dessa forma como um processo duplo, ou um processo com dois aspectos diversos – industrialização e urbanização – um ligado a um modo de produção de riquezas e outro ligado a uma sociabilidade, que se chocam desde a origem (LEFEBVRE, 2001). Afinal, a industrialização se configura como uma nova organização para a produção de riquezas, com ganhos de escala e aumento do excedente produtivo por meio da exploração do trabalho. A divisão do trabalho passa a tornar o trabalhador um ente alienado do seu ofício, cujo conhecimento é desnecessário. A urbanização – uma construção permanente do espaço feita em camadas de relações dinâmicas, de encontro, troca de saberes e construção subjetiva, como veremos mais à frente – tem

perdas com o processo de industrialização na medida em que os sujeitos da cidade são também aliados da possibilidade de realizá-la, construí-la.

No entrelaçamento dos dois fenômenos (urbanização e industrialização), o surgimento e a consolidação do modelo industrial também destroem o valor da cidade enquanto obra das dinâmicas do encontro. Na passagem de um sistema em que a dominação da população camponesa era feita por meio da opressão para outro que se utiliza da exploração do trabalho, ocorre uma degeneração da capacidade criadora dos trabalhadores. Assim, a intensificação da exploração do trabalho tende a reduzir a geração de valor da cidade enquanto obra, minimizando seu valor de uso.

O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso (LEFEBVRE, 2001, p. 14).

Nesse sentido, a industrialização aparece como um processo que rompe com a criação de valor de uso e, assim, com a própria urbanização. Ao deslocar a população para os subúrbios, onde estão localizadas as fábricas, a industrialização aliena do proletariado o valor de uso da cidade enquanto reduz “encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver” (LEFEBVRE, 2001, p. 23).

A dinâmica urbana, seus encontros e confrontos, poderia viabilizar a transformação de um ideal de democracia de origem camponesa em uma democracia urbana e ameaçar os privilégios da classe dominante. Por isso, a burguesia impediu tal transformação “expulsando do centro urbano e da própria cidade o proletariado, destruindo a ‘urbanidade’” (LEFEBVRE, 2001, p. 23). O deslocamento do proletariado para as periferias precárias, desprovidas de espaços comuns, de locais de encontro e de “Festa” retira dessa classe o valor de uso da cidade no processo de industrialização. O trabalhador perde o sentido da obra. “O proletariado deixará se esfumar em sua consciência a capacidade criadora. A consciência urbana vai se dissipar” (LEFEBVRE, 2001, p. 25).

Na esteira de Lefebvre, David Harvey também entende a urbanização como processo anterior ao amadurecimento do capitalismo e, ao mesmo tempo, indissociável dele.

Desde sua origem, as cidades surgiram da concentração geográfica e social do excedente produtivo. A urbanização sempre foi, portanto, um fenômeno de classe de alguma forma, já que o excedente foi extraído de algum lugar e de alguém enquanto o controle sobre o uso do excedente tipicamente permanece nas mãos de poucos

(como a oligarquia religiosa ou um guerreiro poeta com ambições imperialistas)<sup>11</sup> (HARVEY, 2012, p. 5, tradução nossa).

Para Harvey, com a consolidação do capitalismo, a situação ganha outra dinâmica. A busca permanente por mais-valia significa que é necessário criar produção excedente, necessária para a urbanização. De forma inversa, o capitalismo precisa que a urbanização absorva a produção excedente que permanentemente é criada. Dessa forma, uma conexão interna emerge entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização. A urbanização se tornou então um processo eficiente de absorção do excedente produtivo em grandes escalas. “Mas às custas de um processo de destruição criativa florescente que implica a desapropriação das massas urbanas de qualquer direito à cidade”<sup>12</sup> (HARVEY, 2012, p. 22, tradução nossa).

#### 4.1 EM ORDEM

A partir de sua origem, no final da Idade Média e por meio de suas relações com a industrialização, a cidade moderna ganha contornos e camadas que determinam e são determinadas por diferentes sociabilidades, organização do trabalho, uso de seu espaço, criação e desenvolvimento de instituições, entre outros.

Sendo hoje a cidade uma rede intrincada de relações sociais, econômicas, técnicas e políticas, é possível perceber que sua construção e reconstrução permanentes se dão a partir de diversas camadas de relações. Há certamente a subordinação às grandes organizações e ao Estado, que impõem seu poder de forma abstrata, mas a cidade também origina relações de outro nível, mais concreto, mais próximo dos indivíduos.

[...] uma espécie de subsistema no sistema total, filosófico-político, com o sistema das necessidades, o dos direitos e dos deveres, o sistema da família e dos estados (profissões, corporações), o da arte e da estética (LEFEBVRE, 2001, p. 39).

A cidade guarda relação com a composição e o funcionamento da sociedade em que está inserida em determinado momento histórico. Assim, ela se transforma à medida em que tal sociedade se transforma. “Entretanto, as transformações da cidade não são os resultados passivos da globalidade social, de suas modificações”, afirma Lefebvre (2001, p. 51). A constituição e transformação da cidade se dão também e de forma fundamental nas relações

<sup>11</sup> Urbanization has always been, therefore, a class phenomenon of some sort, since surpluses have been extracted from somewhere and from somebody, while control over the use of the surplus typically lies in the hands of a few (such as a religious oligarchy, or a warrior poet with imperial ambitions). (HARVEY, 2012, p. 5)

<sup>12</sup> (...) at the price of burgeoning processes of creative destruction that entail the dispossession of the urban masses of any right to the city whatsoever. (HARVEY, 2012, p. 22)

entre as pessoas que compõem essa sociedade. Famílias, profissionais, indivíduos são agentes transformadores na medida em que vivem, se organizam e se relacionam no espaço da cidade. Assim, a produção da cidade se dá entre essa ordem próxima dos indivíduos e uma ordem distante, regida por grandes instituições, por um código jurídico, uma cultura. Por isso, Lefebvre (2001, p.51) considera que “a cidade é uma mediação entre as mediações”:

Contendo a ordem próxima, ela a mantém; sustenta relações de produção e de propriedade; é o local de sua reprodução. Contida na ordem distante, ela se sustenta; encarna-a; projeta-a sobre um terreno (o lugar) e sobre um plano, o plano da vida imediata; a cidade inscreve essa ordem, prescreve-a, escreve-a, texto num contexto mais amplo e inapreensível como tal a não ser para a mediação (LEFEBVRE, 2001, p. 52).

Dessa forma, para Lefebvre, a cidade é um objeto múltiplo, mais comparável a um livro, que pode ser construído por meio de seu texto, subtexto, contexto, que com um objeto meramente manipulável. Tal comparação exige cuidados.

Se comparo a cidade a um livro, a uma escrita (a um sistema semiológico), não tenho o direito de esquecer seu caráter de mediação. Não posso separá-la nem daquilo que ela contém nem daquilo que a contém, isolando-a como se fosse um sistema completo. [...] Sobre esse livro, com essa escrita, vêm-se projetar formas e estruturas mentais e sociais (LEFEBVRE, 2001, p. 53).

A análise de uma sociedade pode ser realizada a partir do texto da cidade, mas tal empreendimento exige extrapolações do que se pode ler. Ainda que a cidade carregue significados, necessariamente relacionados à sociedade na qual se insere, ou mais, ainda que a cidade defina, demande, ordene a leitura desses signos, sua análise exige reflexão. “A totalidade não está presente imediatamente nesse texto escrito, a Cidade. Há outros níveis de realidade que não *transparecem* (não são transparentes) por definição. [...] Esse texto passou pelas ideologias. Ele as ‘reflete’ também” (LEFEBVRE, 2001, p. 53, grifo do autor).

Lefebvre percebe a cidade enquanto uma estrutura multiplamente articulada e desarticulada de camadas sobrepostas. Feita, por um lado, da realidade do dado sensível, arquitetônico, de prédios, praças, edifícios institucionais, locais de reunião e espaços vazios. E, por outro lado, de uma realidade social, que Lefebvre chama de “urbano” e que se constitui a partir das relações. Tais relações também se dão em camadas: de ordem próxima – indivíduos, famílias, profissionais e seu modo de viver, grupos organizados, corporações, comunidades; ou distante – grandes instituições e ideologias políticas, religiões, etc. Obviamente não é possível separar o urbano da realidade imediata e concreta, já que o dado concreto reflete as relações.

Por isso, cidade é em si a mediação e o produto da mediação entre todas essas camadas. “[...] o código específico do urbano é uma mediação desse código geral, uma versão, uma tradução, incompreensíveis sem o original e o originário” (LEFEBVRE, 2001, p. 61). Para compreender a cidade, não podemos esquecer aquilo que não é dito ou escrito, o que está sob o texto e que jaz nos gestos, nas relações entre indivíduos e na vida cotidiana; ainda, o que está acima, as instituições e ideologias capazes de atuar sobre a vida cotidiana daqueles que habitam a cidade e reger essas mesmas vidas.

A análise dos fenômenos urbanos exige diversas modalidades – o olhar para a forma, para a função e para a estrutura. Lefebvre descreve três níveis de ordem que guardam entre si relações conflitantes e articuladas: o nível mais elevado é o que diz respeito às relações sociais nas quais a cidade está inserida. A cidade passa ser o local em que essas relações se tornam sensíveis, onde significam uma ordem. Ela expressa essa ordem, suas instituições e ideologias.

Os edifícios reais, imperiais, presidenciais “são” uma parte da cidade: a parte política (capital). Esses edifícios não coincidem com as instituições, com as relações sociais dominantes. E, no entanto, essas relações atuam sobre eles, esses edifícios representam a eficácia e a “presença” social dessas relações (LEFEBVRE, 2001, p. 66).

No nível médio, a cidade é constituída das organizações locais, dos problemas e soluções de funcionamento, das autoridades municipais. Nesse nível, a cidade expressa a estrutura social. “Paradoxalmente, considerada neste nível, a cidade se compõe de espaços desabitados e mesmo inabitáveis: edifícios públicos, monumentos, praças, ruas, vazios grandes ou pequenos” (LEFEBVRE, 2001, p. 66).

Ao discorrer sobre o terceiro nível, mais específico, Lefebvre propõe dois caminhos possíveis: o primeiro parte do mais geral ao mais singular – assim, observando a atuação e os efeitos das instituições sobre a vida cotidiana, é possível entender a cidade como expressão do nível superior; o segundo faz o caminho inverso e entende o privado como índice do institucional. A observação da “[...] vida cotidiana dissimulada: seus ritmos, suas ocupações, sua organização espaço-temporal, sua ‘cultura’ clandestina, sua vida subterrânea” (LEFEBVRE, 2001, p. 67) expressa o nível mais geral. Para Lefebvre, o habitar, ou a dimensão da vida privada “são pontos de partida e chegada das redes que permitem as informações e que transmitem as ordens” (LEFEBVRE, 2001, p. 67).

Entre esses níveis e dentro de cada um revelam-se relações dialéticas, coerentes ou deslocadas entre si, que confirmam ou contradizem o espaço político, religioso, cultural, etc. Lefebvre distingue essas relações em isotopias ou heterotopias.

Em cada nível definem-se isotopias: espaço político, religioso, cultural, comercial etc. Em relação a essas isotopias, os outros níveis se descobrem como sendo heterotopias. Entretanto, a cada nível são descobertas oposições espaciais que entram nessa relação: isotopia-heterotopia. Por exemplo a oposição entre o “habitat” coletivo e o “habitat” do pavilhão. No plano específico, os espaços também podem ser classificados conforme esse critério da isotopia-heterotopia, constituindo a cidade inteira a isotopia mais ampla, que engloba as outras, ou antes que se sobrepõe às outras (aos subconjuntos espaciais ao mesmo tempo subordinados e constituintes) (LEFEBVRE, 2001, p. 67).

Os conceitos de isotopia e heterotopia também são objeto do olhar de Michel Foucault, explorados em conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos em 1967. No entanto, diferentemente de Lefebvre, Foucault não trata das relações sociais no ambiente urbano, mas da forma como o homem ocupa, percebe e vivencia o espaço e do posicionamento de um lugar em relação a outros. Foucault investiga nosso olhar sobre o espaço e a ordem que se estabelece nesse espaço, desde a Idade Média, em que hierarquias se estabelecem entre os espaços – sagrados e profanos, protegidos e desprotegidos, cidade e campo, celeste, supraceleste e terreno. O espaço medieval era, portanto, o espaço da localização. Depois, com a proposição de Galileu de um espaço celeste infinito e aberto, o espaço medieval se dissolve; passa a ser um ponto em movimento permanente. Assim, a ideia de extensão substitui a de localização. Em seguida, a relação com o espaço passa a se basear no posicionamento. “A alocação é definida pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podem ser definidos como séries, organogramas, grades” (FOUCAULT, 2013, p. 114).

Esse espaço em que vivemos e que Foucault explora no final da década de 1960 não pode ser descrito como um espaço vazio. “Vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (FOUCAULT, 2013, p. 115).

Diante dessas relações, alguns espaços podem se posicionar de forma única em relação a todos os outros. Eles “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas” (FOUCAULT, 2013, p. 115). Esses espaços, que contradizem ou suspendem todos os outros posicionamentos (e por isso existem sempre em relação a eles), são as utopias e as heterotopias. As utopias podem ser a própria sociedade aperfeiçoada ou invertida, mas sua característica fundamental é de que não são reais.

As heterotopias, por outro lado, são lugares de suspensão da regra, da ordem, do posicionamento, mas que existem. São locais criados dentro da própria cultura como utopias efetivamente realizadas em que os posicionamentos daquela sociedade são representados, mas também contestados. São “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2013, p. 116).

Para descrever as heterotopias, Foucault discorre sobre alguns princípios. O primeiro é o fato de que não há culturas ou sociedades que não construam heterotopias. O segundo é o de que sociedades diferentes podem ter formas diversas de operar a mesma heterotopia. O terceiro fala sobre a capacidade de uma heterotopia de justapor espaços e posicionamentos incompatíveis em outros lugares. O quarto trata da relação dos espaços heterotópicos com uma suspensão também do tempo: “A heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo” (FOUCAULT, 2013, p. 117). Sobre esse quarto princípio, o autor desenvolve duas tipologias diferentes de suspensão do tempo. Se por um lado museus e bibliotecas, por exemplo, são lugares em que a suspensão do tempo passa por um esforço cumulativo, constituído para conter todos os tempos simultaneamente, por outro há as heterotopias que são criadas de forma passageira, provisória.

São heterotopias não mais eternizadas, mas absolutamente crônicas. Assim são as feiras, esses maravilhosos locais vazios na periferia das cidades, que se povoam, uma ou duas vezes ao ano, de barracas, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpentes, videntes (FOUCAULT, 2013 p. 419).

O quinto princípio propõe que as heterotopias carregam sempre um sistema de entrada e de saída que permite o acesso a esses espaços ao mesmo tempo que os delimita e isola. O sexto e último diz respeito à função que elas têm em relação ao espaço em que estão inseridas.

Ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentada [...]. Ou então, ao contrário, o papel das heterotopias é criar um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem arranjado quanto nosso é desordenado, mal-disposto e bagunçado. Isso seria a heterotopia não de ilusão, mas de compensação [...] (FOUCAULT, 2013, p. 120).

#### 4.2 O TURBILHÃO QUE REVELA O LEITO DO RIO

Conforme exposto anteriormente, a cidade pode ser entendida como um lugar que fala, por meio das ordens que estabelece, sobre a sociedade em que se insere. Trata-se de um

espaço privilegiado de mediações, de linguagem, de simultaneidade e encontro. Como já discutimos, um lugar de mediação, que se estabelece desde sua origem, a partir do valor de uso e do valor de troca que gera e a partir da trama que cria pela concentração de pessoas, funções, encontros em um mesmo espaço. Um lugar construído e reconstruído a partir da reunião. Uma obra, mais que um local para potencializar produtividade e trocas financeiras, um espaço dedicado ao valor de uso. É nesse sentido que David Harvey observa: “Este reunir-se é simbolizado por Lefebvre na busca pela centralidade. [...] De que outra forma e em que outro lugar nós podemos nos reunir para articular as nossas reivindicações e demandas coletivas?” (HARVEY, 2012, p. 17, tradução nossa).<sup>13</sup>

A questão permite especular também sobre a cidade como um campo privilegiado para a arte, presente na cidade moderna ocidental desde o seu nascimento, como parte do valor de uso, da “festa”, na concepção de Lefebvre, e do ornamento. Ela contribui para a constituição da cidade como obra e não apenas como produto, mantida pela própria burguesia.

Amavam sua cidade tal como uma obra de arte, ornamentada com todas as obras de arte, eles a amavam, esses mercadores das cidades italianas, flamengas, inglesas e francesas. De maneira que, paradoxalmente, a cidade dos mercadores e dos banqueiros continua a ser para nós o tipo e o modelo de uma realidade urbana onde o uso (a fruição, a beleza, o encanto dos locais de encontro) predomina ainda sobre o lucro e o proveito, sobre o valor de troca, sobre os mercados e suas exigências e coações (LEFEBVRE, 2001, p. 51).

Para Lefebvre, a urbe pode, ela mesma, ser comparada à obra de arte: “[...] a cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos” (LEFEBVRE, 2001, p. 51).

A arte é entendida pelo autor como proposição para restituir o sentido da obra subtraído do proletariado quando do processo de suburbanização. Nesse momento, o trabalhador e sua família acabam afastados da centralidade, transitam a partir de um setor de *habitat* para seu local de trabalho – a indústria instalada em locais esparsos.

A arte poderia trazer de volta então o benefício e a vivência da cidade para além do produto, do seu valor de troca, do que essa parcela da população produz e pode comprar. “[...] a arte restitui o sentido da obra; ela oferece múltiplas figuras de tempos e de espaços

---

<sup>13</sup> That coming together is symbolized by Lefebvre in the quest for centrality. (...) How else and where else can we come together to articulate our collective cries and demands? (HARVEY, 2012, p. 17).

apropriados: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseados em obra” (LEFEBVRE, 2001, p. 116).

Mas se a modernidade viu se consolidar a forma urbana como a conhecemos, também trouxe rupturas sucessivas na concepção de arte, que passaram a se apresentar nos trabalhos produzidos, expostos e fruídos fora dos espaços convencionais. A arte contemporânea feita para a cidade ganha complexidades, já que o espaço em que se encontra adiciona uma série de camadas ao trabalho artístico.

Por ser a arte pública atuante no campo público, sua crítica necessariamente se estende a uma série de questões sobrepostas, como a diversidade dos públicos e culturas urbanos, as funções e gêneros do espaço público, as operações de poder e os papéis dos profissionais do ambiente construído em relação aos moradores urbanos não profissionais (MILES, 1997, p. 1, tradução nossa).<sup>14</sup>

Renata Marquez considera, a partir do pensamento de Miles sobre arte pública, que é possível identificar trabalhos artísticos que se inserem na cidade por duas vias diferentes. Na primeira, as obras se comportam quase da mesma forma que se comportariam se estivessem em um museu ou galeria. “O espaço público converte-se em museu e os trabalhos funcionam como objetos estetizantes – no sentido decorativo – desse espaço” (MARQUEZ, 2000, p. 7). Para Miles, são obras autorreferenciadas, ditas autônomas. O espaço público se torna uma extensão dos lugares próprios da arte, na forma de um “espaço neutro” onde a obra é colocada. “Ela se coloca confortavelmente dentro dos espaços conceituais do planejamento da cidade e igualmente nos espaços sem valor da arquitetura modernista, para que haja uma relação mais ou menos fácil da arte com o design do espaço físico”<sup>15</sup> (MILES, 1997, p. 59, tradução nossa). Trata-se de uma obra de arte autônoma no sentido de que é autorreferenciada, opera independente do espaço onde está inserida.

Outra via possível é a trilhada por obras que criam um segundo tipo de relação com a cidade, um que tem sua centralidade nos corpos que circulam pelo espaço – por isso, nas interações que podem provocar, nas associações e apropriações que podem despertar, nos afetos que podem mobilizar ou nas questões de domínio público que podem fazer surgir. Elas operam sobre um espaço “desorganizado pelos usuários e, enquanto tal, um espaço

---

<sup>14</sup> Because public art acts in the public realm, its critique necessarily extends to a series of overlapping issues, such as the diversity of urban publics and cultures, the functions and gendering of public space, the operations of power, and the roles of professionals of the built environment in relation to non-professional urban dwellers (MILES, 1997, p. 1).

<sup>15</sup> It sits comfortably within the conceptual spaces of city planning and equally value-free spaces of modernist architecture, so that there is a more or less easy relation of art to the design of the physical site. (MILES, 1997, p. 59).

psicológico mais que físico, que não pode ser definido por coordenadas de um mapa” (MILES, 1997, p. 59).

Essa definição de arte pública – ramificação específica dentro do termo, extraída empiricamente da observação de um grupo de obras – caracteriza-se por ser uma arte crítica. Por arte crítica no espaço urbano, entende-se então uma manifestação interativa com o seu meio, um evento capaz de criar deslocamentos semânticos nesse espaço preexistente e capaz de atuar especificamente sobre o corpo da cidade gerando frestas para a reflexão e a atenção (MARQUEZ, 2000, p. 8).

Nessa concepção de arte pública crítica, os trabalhos artísticos não tomam a cidade apenas como espaço físico estático, feito de ruas, prédios, praças, monumentos. Eles se colocam em relação a uma cidade viva, seus fluxos, sua dinâmica. Assim, eles passam a guardar um viés etnográfico que parte do artista que observa e interfere nas questões do cidadão comum que transita pelas ruas.

Os dois espaços (o da obra de arte autônoma e o da obra crítica) refletem papéis diversos para a arte que chamamos pública. Aquele coloca em primeiro plano a ideia de que a arte é pública por uma questão de acesso. O local onde está, fora de museus e galerias, amplificaria as possibilidades de fruição por um público que não frequenta esses lugares consagrados à arte. Em relação a essa função, Miles faz a ressalva de que a necessidade de uma “educação cultural” e de uma intermediação entre o cidadão comum e a obra devem nos levar a relativizar a real possibilidade de ampliação de acesso.

Trabalhos de arte contemporânea no espaço público são vistos por públicos diversos que não têm, em grande medida, nenhum contato com arte em galerias, apesar de possivelmente serem habilitados a ler os códigos da cultura de massa. Isso levanta questões quanto à amplitude para a qual toda arte é “pública” e o nível de educação necessário para um observador entender a obra, e um local é visto como espaço público ou tem outro conjunto de dimensões na esfera pública (MILES, 1997, p. 6, tradução nossa).<sup>16</sup>

Para o autor, não é o lugar que torna a obra acessível; por isso, a questão é menos “arte pública” e mais “a recepção da arte pelos públicos”.

O segundo papel, exercido pela obra crítica, faz dela parte da vida que se dá na cidade e “um meio de articular os valores implícitos de uma cidade quando seus usuários ocupam o lugar de determinar o que uma cidade é” (ZUNKIN, 1996, p. 43 *apud* MILES, 1997, p. 59).

---

<sup>16</sup> Works of contemporary art in public spaces are encountered by diverse publics who have, to a large extent, no contact with art in galleries, though they might be adept at reading the codes of mass culture. This raises questions as to the extent to which all art is ‘public’ and the level of education required if an observer is to understand the work, and whether a site is seen as physical space, or has another set of dimensions in the public realm.

Há poucos exemplos permanentes desse tipo de obra, já que ela produz mais frequentemente processos sociais que objetos.

Entre esses dois vieses, cabe ainda uma reflexão que Miles nos traz. Se a arte pública opera no espaço público, a falta de um compromisso crítico com as dinâmicas específicas do local necessariamente levará à afirmação da ideologia dominante, como faziam as esculturas do século XIX, ao funcionarem como monumentos (MILES, 1997, p. 85). Por isso, é a obra autônoma que situa a arte pública na história do monumento.

#### 4.2.1 Arte pública e monumento

Ao dissertar sobre a arte pública, Malcom Miles se refere ao monumento de forma parecida à descrita por Paul Ricoeur, que vimos na seção 3: “Monumentos são produzidos dentro de uma estrutura de valores dominantes, como elementos na construção de uma história nacional [...] defendendo uma estabilidade que dissimula as contradições internas da sociedade e sobrevive às flutuações diárias da história” (MILES, 1997, p. 36, tradução nossa).<sup>17</sup>

Monumentos falam de um passado, mas o tratam como o único passado possível e são erguidos para impressionar os contemporâneos. Também são feitos para serem duradouros, para permanecer sobre a passagem do tempo. Monumentos e obras de arte no espaço público têm em comum que frequentemente ambos dependem da boa vontade de grupos hegemônicos para se realizarem.

O que arte pública e monumento têm em comum, além de ambos estarem situados em espaços públicos, é que os dois definem e tornam visíveis os valores do domínio público, e o fazem de uma forma que está longe de ser neutra, nunca simplesmente decorativa. Se a linguagem visual usada parece diversa, o modelo subjacente de intenção pode ainda guardar similaridades: a mediação da história a partir da posição de poder é encarnada no monumento, enquanto o comissionamento da arte pública não é menos afirmativo de certos valores ou gostos, frequentemente dependente do sustento público [...] (MILES, 1997, p. 38, tradução nossa).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Monuments are produced within a dominant framework of values, as elements in the construction of a national history [...] standing for a stability which conceals the internal contradictions of society and survives the day-to-day fluctuations of history (MILES, 1997, p. 36).

<sup>18</sup> The commonality, beyond that both are sited in public spaces, between public art and the monument is that both define and make visible the values of the public realm, and do so in a way which is far from neutral, never simply decorative. If the visual languages used seem diverse, the underlying model of intention may still have similarities: a mediation of history from the position of power is embodied in the monument, whilst the commissioning of public art is no less affirmative of given values or tastes, often dependent on state support [...] (MILES, 1997, p. 38).

O autor considera três possíveis enfoques para a noção de monumento. No primeiro, ele o compreende como instrumento de imposição de uma ideologia dominante que busca estabilidade social.

No segundo enfoque, o autor trata o monumento como marco de um lugar, um significante de um local, cujo consumo é passível de olhar crítico e se transforma ao longo do tempo, às vezes perdendo seu propósito original. As duas classificações podem se sobrepor, já que uma obra pode ter sido realizada como imposição de ideologia, mas seu uso ou recepção pela população pode se transformar a partir do olhar crítico.

No terceiro enfoque, Miles especula se o monumento pode ser democratizado. Aqui, o autor observa a transição da linguagem alegórica das esculturas do século XIX para o realismo enquanto arte da política radical, citando o exemplo de *O Pensador*, de Auguste Rodin. A obra representa, segundo o próprio escultor, o pensamento fértil do trabalhador da terra. Miles também cita obras que representam cidadãos comuns de certas comunidades como um avanço em direção à democratização do monumento, que deixa de referenciar apenas os poderosos.

Os antimonumentos dariam um passo além. Eles recusariam o esquecimento dos monumentos convencionais, que se lembram no lugar da sociedade (YOUNG, 1992, p. 55 *apud* MILES, 1997, p. 50). Para o autor:

A história representada por estátuas é um fechamento, evitando a imaginação de futuros alternativos por meio da negação da possibilidade de passados alternativos; mas se esse monumento é uma abertura nas estruturas de valores recebidas pela sociedade, deslocando os pressupostos de uma história “oficial”, ele é um ato de resistência (MILES, 1997, p. 50, tradução nossa).<sup>19</sup>

Frequentemente, as obras de arte pública se situam entre esses dois lugares: “[...] parcialmente cientes de suas implicações políticas e sociais, mas ainda aderindo a vocabulários de formas convencionais e governados pela necessidade dos artistas e dos gestores de arte de sustentar-se financeiramente”.<sup>20</sup> (MILES, 1997, p.52)

#### **4.2.2 Arte pública crítica e o sintoma**

---

<sup>19</sup> The history represented by statues is a closure inhibiting the imagining of alternative futures by denying the possibility of alternative pasts; but if this monument is an opening in society’s received structure of values, dislocating the assumptions of an ‘official’ history, it is an act of resistance (MILES, 1997, p. 50).

<sup>20</sup> [...] partially aware of their political and social implications, yet adhering to conventional vocabularies of form and governed by the need of artists and arts managers to make a living. (MILES, 1997, p.52)

No texto *Cidades em instalação*, Renata Marquez parte da metáfora da cidade como corpo para alcançar a ideia de sintoma, como entendida por Georges Didi-Huberman, aplicada à arte pública na cidade.

Na cidade vista como um corpo, as manifestações agrupadas dentro da ideia da arte sintomática trabalham justamente os traços, as anomalias e os vestígios do funcionamento. Essas zonas problemáticas são então articuladas pela ação criadora do “detector hábil” ou “detector correto”, termos de Stafford – na pessoa do arquiteto, do artista, do urbanista e mesmo do homem comum das ruas, para lembrar CERTEAU (1996) – em tais zonas (MARQUEZ, 2000, p. 80).

Para Didi-Huberman, a obra de arte nos olha tanto quanto é olhada sempre que é índice do vazio que encontramos nela. É esse vazio, que nos diz respeito e em alguma medida nos constitui, que nos encara. “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 34).

O filósofo trabalha com o conceito de imagem dialética de Walter Benjamin para chegar à imagem crítica – que abre compreensões, explicita ambiguidades, tensiona sentidos. A imagem que interrompe o fluxo natural das coisas ao levantar questões sobre elas.

Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda a sua dimensão “crítica”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como o turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito do mesmo rio (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 171).

Assim é a imagem que opera o sintoma, que faz aparecer:

[...] corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui” [...], torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre aberta, como diz tão bem Walter Benjamin (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 171).

Imaginando que seja a cidade o rio da metáfora proposta por Didi-Huberman, com seu leito, estruturas, fluxos, viva e dinâmica, a arte sintomática para a cidade é aquela que faz aparecer o sintoma, que mostra o que jaz sob a observação banal e interrompe o curso normal da representação na cidade – um lugar de constantes disputas. Nesse lugar, Malcolm Miles observa que a arte pode se colocar de forma a contribuir para o que chama de

desenvolvimento urbano, ao estetizá-lo. Mas pode também colocar-se dentro do recorte de uma moldura crítica e tornar-se algo que age pela regeneração do espaço.

Dessa forma, a arte pública crítica pode se tornar uma maneira de reivindicar o direito à cidade na concepção de Lefebvre, atualizada por Harvey:

O direito à cidade é, portanto, mais do que o direito de acesso individual ou de um grupo aos recursos que a cidade incorpora: é o direito de transformar e reinventar a cidade mais de acordo com o desejo de nossos corações. Ele é, além disso, um direito coletivo mais que individual, já que reinventar a cidade inevitavelmente depende do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. A liberdade de fazer e refazer a nós e à nossa cidade é, quero argumentar, um dos mais preciosos, embora um dos mais negligenciados, os direitos humanos (HARVEY, 2012, p. 4, tradução nossa).<sup>21</sup>

A seguir, iremos explorar as duas formas de expressão artística na cidade em questão neste trabalho, além de relacionar a natureza dessas obras, enquanto arte pública crítica, à memória que elas produzem e fazem circular na plataforma Instagram. As formas – bastante diferentes entre si – com que elas se relacionam com o espaço, com as pessoas no espaço, a maneira como reivindicam e o quanto reivindicam a cidade, podem ter influência sobre sua memória e dessa forma sobre a memória da cidade, na plataforma? De que modo o arquivo e seus mecanismos operam, de maneiras distintas, diferentes manifestações artísticas e diferentes reivindicações sobre a cidade? E, por fim, essas formas de operar podem ser vistas como mecanismos para a construção de uma determinada narrativa de memória que, na concepção de Gilberto Velho, aponta para um determinado projeto futuro? Para que futuro as formas de operar que observamos neste trabalho apontam? Essas são algumas das reflexões que orientaram a realização da nossa análise, na seção que segue.

---

<sup>21</sup> The right to the city is, therefore, more than a right of individual or group access to the resources that the city embodies: it is a right to change and reinvent the city more after our hearts' desire. It is, moreover, a collective rather than an individual right, since reinventing the city inevitably depends upon the exercise of a collective power over the processes of urbanization. The freedom to make and remake ourselves and our cities is, I want to argue, one of the most precious yet most neglected of our human rights (HARVEY, 2012, p. 4).

## 5 ANÁLISE

Nesta seção serão abordados os objetos da pesquisa: a presença do Festival Cura BH e do *Slam* Clube da Luta na plataforma Instagram. Para isso, ele está dividido em sete partes. A primeira dedica-se a explorar as formas de operação da plataforma Instagram, arquivo que abarca os conteúdos em questão. A segunda e a terceira descrevem brevemente os objetos de pesquisa tratados. A quarta se refere às metodologias de pesquisa e aos procedimentos de análise empregados. Por último, trazemos análises comparativas entre os dois objetos para cada eixo conceitual observado.

Antes de iniciar, é primordial expor as razões pelas quais os dois eventos foram escolhidos para este estudo. O trabalho busca, como já expusemos anteriormente, observar a memória produzida a partir de manifestações artísticas sobre um determinado território (o hipercentro de Belo Horizonte). Por isso, escolhemos dois eventos artísticos que acontecem nesse território. A partir dessa primeira semelhança, buscamos selecionar eventos de características diversas. Dessa forma, torna-se possível observar as distinções na presença que produzem na plataforma e as possíveis relações entre essas distinções e a natureza de tais manifestações artísticas.

Assim, chegamos ao Cura, um festival que promove a pintura de empenas de grande porte no hipercentro com vultoso impacto visual. E ao *Slam* Clube da Luta, o mais antigo *slam* de poesia falada de Belo Horizonte, realizado no Teatro Espanca!, na região do Viaduto Santa Tereza. Nesse caso, um evento tipicamente ligado à juventude de periferia, com uma realização que se aproxima de uma performance (COELHO, 2017, p. 50) e enquadramentos da experiência, temporalidade e efemeridade intrínsecas a esse tipo de manifestação.

Em uma breve consulta preliminar para este estudo, verificamos um abismo em presença das duas manifestações artísticas no Instagram. Nas quatro *hashtags* que conseguimos localizar relacionadas ao Festival Cura, estão marcados 4.391 *posts*, 85% deles concentrados em duas delas: #curabh e #curaart. Ao buscar o *Slam* Clube da Luta, deparamo-nos com cinco *hashtags* que somavam 1.262 *posts*. No entanto, durante a análise verificamos que duas delas eram ocupadas de forma tão heterogênea que não poderíamos afirmar que se tratava de um arquivo relacionado ao *Slam*. Ficaram então três *hashtags* com 817 *posts* (esse percurso será mais detalhado adiante). A pergunta que guiou a presente análise foi: quais são os fatores que podem causar essa diferença? E que implicações ela tem? Ao final, não interessa comparar no sentido de determinar uma “eficiência” de cada uma dessas expressões em produzir memória nas plataformas diante de uma semelhança entre elas, mas,

considerando as diferenças entre as duas manifestações, levantar possíveis características, fatores, aspectos que podem determinar a maior ou menor produção e circulação de conteúdos produzidos a partir delas; eventualmente, levantar hipóteses sobre as diferenças de produção de memória nas plataformas digitais. Afinal, como vimos na seção 3 deste trabalho, as escolhas que uma sociedade faz em relação às políticas de memória revelam não só um possível passado, mas um projeto de futuro dessa sociedade a partir das práticas de construção de memória no presente.

Antes de seguir para a análise da presença dos objetos de memória produzidos pelo Cura e pelo *Slam* na plataforma Instagram, é necessário nos determos brevemente sobre a própria plataforma e suas formas de operar. Em vista disso, apresentaremos observações realizadas a partir do uso da plataforma Instagram e de documentos divulgados em meios da própria empresa sobre seu funcionamento. Dessa maneira, colhemos informações relevantes para a compreensão da plataforma segundo os conceitos trazidos pela pesquisa bibliográfica, especialmente no que se refere à observação do Instagram enquanto arquivo.

## 5.1 A PLATAFORMA INSTAGRAM

Na profusão de imagens criadas e publicadas nas redes sociais – foram cerca de 50 bilhões de imagens publicadas apenas na plataforma Instagram entre a sua criação, em 2010, e julho de 2021<sup>22</sup> – e especialmente, neste estudo, em relação às imagens que retratam a cidade e lugares públicos significativos, as formas de identificação, classificação e circulação, é possível observar as plataformas operando de forma a criar um arquivo, ainda que não fosse essa a intenção ou objetivo dos proprietários da rede social ou de seus usuários. Compreender a dinâmica desse arquivo, os agentes que a definem e sua forma de operação torna-se condição essencial para que se discuta a agência das postagens e da plataforma na memória criada a partir dos eventos observados.

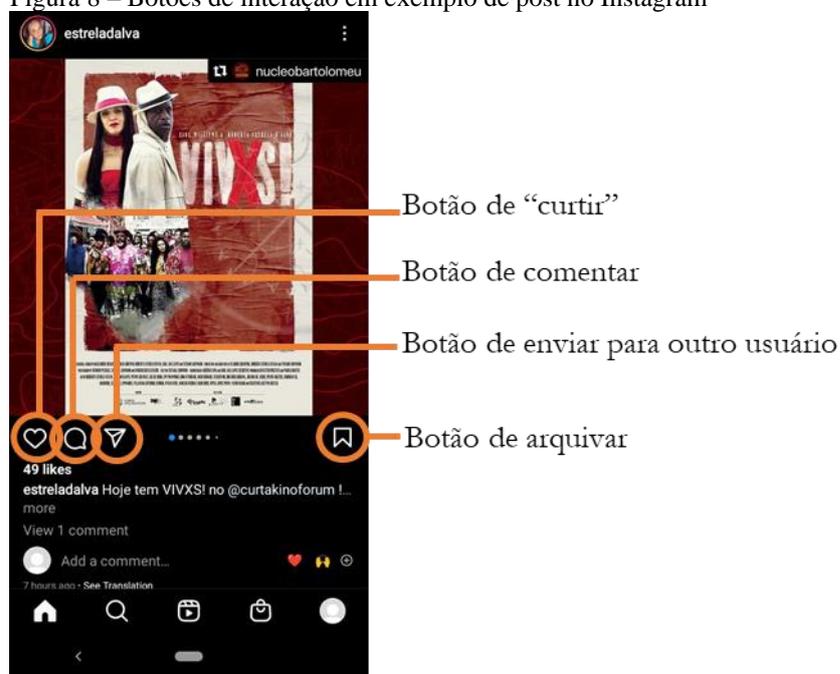
A apresentação das imagens no Instagram se dá em uma linha do tempo, uma sequência de fotografias (acompanhadas de legendas e comentários, além de um botão em forma de coração para que o usuário inca que “curte” do conteúdo, um ícone para que o usuário envie a outro usuário o conteúdo e outro para arquivar o conteúdo para ver depois). A sequência é vista “arrastando-se” o conteúdo que está na tela para cima, de forma a fazer surgir o seguinte, e o seguinte, e assim por diante, infinitamente. Essa sequência não é

---

<sup>22</sup> Disponível na página da agência de marketing digital americana Omnicore <https://www.omnicoreagency.com/instagram-statistics/>. Acesso em: 26 ago. 2021.

exatamente uma linha do tempo, que coloca os *posts* em ordem cronológica de publicação. Segundo a empresa, ela é criada priorizando as principais publicações para cada usuário. A respeito de como são escolhidas as principais publicações, a empresa pouco esclarece. Se quando de sua criação a linha do tempo era efetivamente uma linha do tempo, que mostrava as publicações em ordem cronológica, desde 15 de março de 2016, o critério de exibição ficou menos transparente. O algoritmo da rede passou a funcionar de forma parecida ao do Facebook (após o Instagram ser adquirido pelo Facebook). Ou seja, critérios não esclarecidos fazem com que publicações consideradas mais importantes apareçam primeiro.

Figura 8 – Botões de interação em exemplo de post no Instagram



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

À época, a empresa declarou apenas que o conteúdo mais importante era definido a partir de critérios de alcance (número de pessoas que tiveram o *post* exibido em sua *timeline*) e engajamento (número de pessoas que curtem e compartilham a imagem). Em comunicado aos seus usuários intitulado “Veja os momentos com que você se importa primeiro”, o Instagram informou que as pessoas perdiam, em média, 70% de sua *timeline*:

Para melhorar sua experiência, o seu feed será, em breve, ordenado para mostrar os momentos com os quais acreditamos que você irá se importar mais. A ordem das fotos e vídeos no seu feed será baseada na probabilidade de você se interessar pelo

conteúdo, na sua relação com a pessoa que postou e na ordem do post na linha do tempo (INSTAGRAM, 2016, tradução nossa).<sup>23</sup>

Dois anos depois, em 22 de março de 2018, foi anunciada uma nova mudança, após reclamações dos usuários (um abaixo-assinado foi criado e teve assinatura de mais de 100.000 usuários). O objetivo da mudança, segundo o Instagram, era dar mais controle ao usuário de seu *feed* e permitir que *posts* novos tivessem mais chances de aparecer no início do *feed*.

Em uma conferência de imprensa convocada pelo Instagram no dia 1º de junho desse ano, a empresa deu esclarecimentos a respeito de quais critérios utiliza para compor seu *feed*. Segundo matéria escrita para o *site* Tech Crunch pelo jornalista Josh Constine, presente no evento, o detalhamento não é revelado para que pessoas ou empresas não passem a utilizar a plataforma de maneira a manipular o algoritmo artificialmente e ganhar mais visibilidade.

Em junho de 2021, a rede social inaugurou uma série de *posts* em seu *blog* para “dar mais luz sobre o funcionamento do Instagram” (MOSSERI, 2021, [s.p.] tradução nossa).<sup>24</sup> O primeiro *post*, de 8 de junho, afirma que tentará responder à pergunta “Como o Instagram decide o que aparece pra mim primeiro?” (MOSSERI, 2021, [s.p.] tradução nossa).<sup>25</sup> No entanto, pouca informação foi acrescentada em relação ao que já havia sido anunciado. De forma vaga, o texto afirma que a empresa “reúne toda a informação que tem sobre o que foi postado, a pessoa que fez esses *posts* e as suas preferências” (MOSSERI, 2021, [s.p.] tradução nossa).<sup>26</sup> Essas informações são o que a empresa chama de “sinais”. E há milhares deles, a partir dos quais são feitas previsões – cerca de uma dúzia – sobre como o usuário irá interagir com aquele *post*. “Nós adicionamos ou removemos sinais e previsões ao longo do tempo, trabalhando para nos tornarmos melhores em trazer à tona o que interessa a você” (MOSSERI, 2021, tradução nossa).<sup>27</sup>

Segundo o Instagram, a ordem é criada de maneira personalizada para cada usuário, de acordo com o que a programação aprende sobre seu comportamento passado. Se um usuário costuma interagir com determinados tipos de imagens, provavelmente ele verá mais dessas

---

<sup>23</sup> To improve your experience, your feed will soon be ordered to show the moments we believe you will care about the most. The order of photos and videos in your feed will be based on the likelihood you’ll be interested in the content, your relationship with the person posting and the timeliness of the post.

<sup>24</sup> Shedding more light on how Instagram works (MOSSERI, 2021, [s. p.]).

<sup>25</sup> How does Instagram decide what shows up for me first?

<sup>26</sup> Next we take all the information we have about what was posted, the people who made those posts, and your preferences.

<sup>27</sup> We add and remove signals and predictions over time, working to get better at surfacing what you’re interested in (MOSSERI, 2021, [s. p.]).

imagens. Assim, mesmo que um indivíduo siga exatamente os mesmos usuários que outro, as linhas do tempo que eles verão serão diferentes.

Os três principais critérios declarados pela empresa para construir a *timeline* dos usuários são: 1) interesse – o quanto o algoritmo prevê que o usuário gostará de um *post*, o que é determinado por seu comportamento anterior a respeito de conteúdos similares; 2) o quão recente o *post* é; 3) relacionamento – o quão próximo um usuário é do usuário que compartilhou o conteúdo, baseado nas suas interações com aquele indivíduo dentro da plataforma – comentários em *posts* passados e marcação em conteúdos anteriores, por exemplo.

Além desses, há três outros fatores que influenciam o *ranking*, segundo a empresa. A frequência com que um usuário abre o Instagram, já que o algoritmo tentará mostrar quais são os conteúdos mais interessantes para aquele usuário desde a última vez que ele abriu; a quantidade de perfis seguidos – se uma pessoa segue muitos perfis, verá menos conteúdo de cada um deles; e quanto tempo o usuário passa no Instagram a cada vez que abre a plataforma (INSTAGRAM, 2016).

Como sintetiza Damin (2020, p. 58):

a anatomia de uma plataforma como o Instagram é, de acordo com Van Dijck, Poell e De Waal (2018), abastecida com dados organizados e automatizados através de algoritmos e interfaces, formalizada por uma relação de propriedade, conduzida por um modelo de negócios e gerenciada por acordos de usuários.

A exemplo de outras plataformas ditas sociais em ambiente digital, no Instagram a constituição e a validação do arquivo se dão segundo lógicas constituídas pelo comportamento do público e pelo algoritmo que programa a criação das *timelines*, cujo funcionamento detalhado é tratado de forma sigilosa pela empresa. Ainda que o arquivo seja composto por documentos produzidos pelo público (constituído de pessoas físicas e também de empresas e marcas que buscam visibilidade) e que esse mesmo público decida que esses documentos devem ser compartilhados por critérios particulares, a dinâmica da plataforma define o que será visto e por quem. Ela funciona como a estrutura do arquivo – algo que também determina, segundo Derrida, o que será arquivado e como será arquivado em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro (DERRIDA, 2001, p. 29).

Segundo Damin (2020), as escolhas que o algoritmo faz com o objetivo de manter o usuário por mais tempo na plataforma criam uma lógica de “bolha” que afeta a memória presente na plataforma.

Quanto mais interesse o usuário mostra a respeito de determinada pessoa ou assunto, mais ele verá disso e, conseqüentemente, o que será lembrado dessa rede pelo usuário seguirá um percurso potencialmente artificial. O que pode reduzir a fronteira da sua visão de mundo e suas experiências dentro do Instagram, em uma espécie de seleção memorial (DAMIN, 2020, p. 72).

Ao agir com a plataforma, publicando, “curtindo”, guardando, comentando, buscando conteúdos, os usuários fornecem informações que aumentam a eficácia da ferramenta em seu objetivo.

São muitos os dados e informações, de valor tangível e intangível, que os usuários estão confiando ao Instagram e, conseqüentemente, ao Facebook. Uma vez que no coração das informações há uma sutileza que pode conter sentimentos, gostos e intenções por parte do usuário e que aquilo que o usuário produz pode ser cruzado com os dados coletados a partir de outros dispositivos, mais direcionado (e acertado) é o que a plataforma oferece para o usuário consumir. Entre consumidores e consumidos, o ciclo se retroalimenta em uma arena que tenta autoprotoger-se por meio das políticas de dados e dos termos de uso (DAMIN, 2020, p. 74).

Criação e compartilhamento de objetos digitais no Instagram produz memória: individual, coletiva, memória da repetição dos gestos (memória-hábito) e afetiva. Mas assim como há criação de memória, há esquecimento; portanto, um ciclo de vida da memória gerada por esses objetos digitais. Damini demonstra esse ciclo de vida com o seguinte esquema:

Figura 9 – O ciclo de vida dos objetos digitais no Instagram



Fonte: Damini (2020, p. 133)

Na fase 1, o objeto digital é criado por um usuário e inicia um processo de ativação da memória. Na segunda fase, há a circulação, uso, interação dos outros usuários com o objeto criado. Nela, a plataforma recebe informações e pode expandir ou contrair a circulação do objeto de memória de acordo com suas dinâmicas. Na fase 2, há o apagamento do objeto de memória de forma deliberada (pelo usuário ou pela própria plataforma) ou seu arquivamento, que o coloca em um estado de suspensão e não mais de circulação. Na fase 4, se dá o esquecimento. “Independente se esse período é longo ou curto, mesmo que ele seja lembrado

logo em seguida, o esquecimento é a ponta final de seu ciclo de vida. O esquecimento, a morte do objeto digital, está inserido como componente, como *unidade*, de sua vida” (DAMIN, 2020, p. 135, grifo da autora).

É relevante notar que nesse ciclo, a partir da interação ou uso desses objetos digitais, os algoritmos agem e estimulam ou não a criação de novas memórias.

Por meio dos algoritmos, o Instagram direciona/escolhe o que será mais visto pelo usuário, o que consideramos também uma seleção do que será lembrado. E, se o ato de criação é a atualização da memória (BERGSON, 2005; 2010; 2011), a plataforma influencia não somente no que se lembra, mas também no que é esquecido (silenciado), e ainda no que se cria, no como se cria (memória-hábito) e para quem se cria, já que o algoritmo privilegia a visualização dos objetos digitais das pessoas que o usuário mais interage (DAMIN, 2021, p. 130).

Assim, com a atuação do algoritmo e o comportamento dos usuários, o Instagram compõe um arquivo vivo, que tem novos elementos incluídos, outros excluídos e sua ordem modificada a partir das novas publicações que são feitas. Trata-se de um arquivo que se modifica instantaneamente a cada vez que um indivíduo inclui na plataforma uma imagem marcada por uma *hashtag* escolhida, segundo seus próprios critérios, ou a cada vez que há interação dos usuários com imagens marcadas. Ou mesmo se há alguma razão comercial para que uma marca ou empresa remunere a rede social para disseminar uma dessas imagens (já que também é possível pagar para “impulsionar” um *post*, ou seja, para que ele seja mostrado para mais pessoas de uma determinada demografia). Um arquivo que se modifica, inclusive, segundo qual indivíduo o acessa e segundo seu comportamento em relação ao próprio arquivo e a outros usuários.

### 5.1.1 A navegação por *hashtags*

Desde dezembro de 2017, o Instagram permite que o usuário “siga” uma *hashtag*, assim como segue um usuário. Nas palavras da companhia, dirigidas aos usuários em sua página oficial: “Seguir uma *hashtag* é como seguir um amigo” (INSTAGRAM, 2017, [s. p.]). As *hashtags* são expressões curtas colocadas pelos usuários na legenda de um *post* acompanhadas do símbolo “#”. Com elas, torna-se possível que a plataforma leia esse texto e coloque o conteúdo junto a outros do mesmo texto. Assim, quanto mais popular uma *hashtag*, maior é o conjunto de conteúdos formado por ela. Essas etiquetas são utilizadas pelos

usuários para criar conjuntos de conteúdos, para afirmar a relação de um conteúdo produzido com um ou mais temas.

A validação do arquivo – e segundo a lógica da plataforma, também a visibilidade do conteúdo – é dada, nesse ambiente, pelo comportamento do público (que, por sua vez é influenciado pela plataforma). A *hashtag*, enquanto mecanismo de agrupamento, pode ser proposta por qualquer usuário. No entanto, o agrupamento só se verifica na medida em que a classificação se torna um signo comum. Ou seja, quando os outros usuários reconhecem uma determinada *hashtag* como algo que identifica de maneira eficaz um determinado assunto. Por isso, entendemos, com Luciana Bicalho e Carlos Falci, que a *hashtag* deve ser tomada como “um processo sógnico, que possui uma função mediadora de vinculação sociotécnica e encadeamento de signos, que conformam a produção de sentidos na rede” (2017, p. 98).

A possibilidade de “seguir” ou de buscar *hashtags* como se seguem usuários constitui uma forma de navegação que coloca para o usuário um determinado conjunto, uma seleção que acaba por determinar um gesto de memória específico na criação de um arquivo instável, quando o recurso é aplicado, por exemplo, a uma determinada manifestação artística.

A partir da navegação com o uso das *hashtags*, cria-se uma temporalidade específica em camadas que se configuram e reconfiguram. “É como se o modo de ligar os fatos, dentro do evento de memória, trouxesse a esse evento sua própria temporalidade, que se desenvolve na medida em que novas conexões são realizadas” (BICALHO; FALCI, 2017, p. 198).

Após essa exploração do Instagram, para uma melhor compreensão dos objetos de memória estudados, partiremos para uma breve descrição das manifestações que os originam – o Cura Festival e o *Slam* Clube da Luta.

## 5.2 UMA BREVE DESCRIÇÃO DO CURA – CIRCUITO URBANO DE ARTE

O festival Cura, Circuito Urbano de Arte, é o primeiro festival de pintura em empenas (as faces cegas de prédios de grande porte) de Belo Horizonte e já teve, até 2020, cinco edições: em agosto e dezembro de 2017, em novembro de 2018, em setembro de 2019 e em setembro/outubro de 2020. Além da pintura de grandes empenas em prédios do hipercentro da cidade (a única exceção foi a edição de 2019, realizada no bairro da Lagoinha, vizinho ao Centro), o festival promove mesas de debate, feira de arte, festas e ações que dialogam com a chamada arte urbana, aquela que acontece tipicamente nas ruas e locais públicos. Durante um período de cerca de 15 dias, os artistas pintam simultaneamente as diversas empenas

selecionadas, enquanto a programação de debates e festas é realizada para que o público acompanhe o processo de pintura. Os artistas podem participar sendo convidados pela curadoria ou, desde a edição de 2020, candidatando-se à convocatória que o festival publica.

O Cura ganha a paisagem do Centro de Belo Horizonte a partir de uma organização centralizada. O trabalho foi idealizado por três produtoras culturais, Janaína Macruz, Juliana Flores e Priscila Amoni. Juntas, elas fazem o trabalho de articulação com o poder público, os responsáveis pelos imóveis a serem pintados e os artistas, além de organizarem a equipe de profissionais dedicados à realização do festival e captarem recursos para custear a produção.

Segundo Juliana Flores<sup>28</sup>, idealizadora e realizadora, em entrevista concedida para esta pesquisadora (APÊNDICE B), o Cura é viabilizado por meio de leis de incentivo à cultura em âmbitos municipal, estadual e federal e tem também marcas patrocinadoras. Considerando todas as edições, já foram patrocinadores ou apoiadores do festival: as marcas de cerveja Stella Artois, Budweiser, Wäls e Beck's; a cooperativa de serviços de saúde Unimed Belo Horizonte; a Companhia Energética de Minas Gerais, Cemig; as marcas de tintas Suvinil e Coral; a rede de lojas de tintas Casa & Tinta; o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) de Minas Gerais; a rede de empresas Órbi; o Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, BDMG; a fabricante de produtos de PVC Tigre; o Governo do Estado de Minas Gerais; a Uber; e Transportes Patrus.

O festival mantém perfis nas redes sociais Twitter, Instagram e Facebook, além do site <https://cura.art/>. No Twitter, o perfil do Cura (@cura\_art) tem 1.278 seguidores, no Instagram (@cura.art), 66.703 e no Facebook (@curafestival), 21.266 (dados colhidos diretamente dos perfis em 27 de maio de 2021).

A estrutura de comunicação atua em função do momento de realização do festival e inclui um breve período antes e após a pintura das empenas. Tal operação inclui assessoria de imprensa, equipe de redes sociais que varia de três a quatro profissionais e equipe de audiovisual com cerca de sete profissionais. Acerca dos objetivos a que o festival se propõe em termos do trabalho de comunicação, Juliana explica:

A gente quer ser sério, mas a gente quer ser meme, a gente quer trazer muita imagem pra alimentar as pessoas que não podem acompanhar o festival pessoalmente. Com vídeos, com trechos, com falas, com fotos, então a gente quer engajamento, claro, quer mobilizar. [...] Pra quem quiser acompanhar pelas redes, vai ter coisa o tempo inteiro. [...] A gente quer que as pessoas presencialmente vejam as obras, mas a gente quer que a imagem daquela obra rode o mundo. E aquela imagem fica (APÊNDICE B).

<sup>28</sup> As citações de Juliana Flores foram colhidas em entrevista dada a este trabalho. A íntegra da entrevista pode ser lida no Apêndice B.

A motivação das realizadoras para iniciar o festival foi utilizar a arte urbana para criar interesse turístico pela cidade de Belo Horizonte.

Quando a gente começou a pensar o festival, tinha uma expectativa turística. Partindo da ideia de que o beloizontino ama BH, a gente tem noção do quanto BH é incrível, que tem pessoas criativas, aquele caso de amor que a gente estava vivendo com a cidade. A gente achava que tinha uma dificuldade de transpor tudo de incrível que a gente pensa daqui, das pessoas, dos criativos e criadores pra além das montanhas. [...]Tinha uma intenção clara de atrair olhares nacionais e por que não internacionais pra cidade de BH por meio da arte urbana (APÊNDICE B).

Desde a primeira edição, o Cura buscou criar uma coleção de arte pública, considerando a cidade como o espaço dessa coleção e observando a paisagem para determinar onde “falta” uma pintura, onde poderia haver mais: “a gente mapeia os prédios a partir de desejo mesmo, o que a gente quer pintar, e do *visu* da Sapucaí. Então é ‘ah, está faltando um prédio aqui nessa ponta, tá faltando um aqui no meio’, é bem pra preencher esse horizonte” (APÊNDICE B).

Figura 10 – Vista do mirante da rua Sapucaí



Fonte: cura.art

Essa ideia de uma coleção também norteia a escolha das estéticas a serem representadas no conjunto e dos artistas.

A gente trata as 14 empenas como a coleção do Cura do Mirante da rua Sapucaí. E nessa primeira coleção o nosso foco era uma diversidade estética. A gente queria contemplar a estética do grafite da década de 80 como surgiu no Bronx [em Nova Iorque, Estados Unidos], que é a estética da caligrafia urbana, então a gente fez uma empena de letras. Ao lado, na mesma edição a gente colocou o [artista] Comum, fazendo aquele stencil que é o jeguerê, uma torre humana que é típica do vandal. A gente quis homenagear o grafite como ele surgiu, quis contemplar o que eles chamam de muralismo contemporâneo, que são essas pinturas que é a técnica mais clássica de pintura em grande formato. E quisemos contemplar diversidade estética por meio dos artistas. Ou seja, diversidade de gênero, racial, étnica, enfim. A gente quis trazer uma diversidade. Você chega no mirante, você vê de tudo, essa foi a nossa proposta (APÊNDICE B).

### 5.3 UMA BREVE DESCRIÇÃO DA POESIA FALADA EM BELO HORIZONTE E O SLAM CLUBE DA LUTA

Em 2016 foram contabilizados, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, 26 encontros periódicos de poesia, segundo levantamento de Camila Felix (2018, p. 6). Nesses encontros, de formato mais ou menos parecido, há alguns elementos fundamentais: o microfone aberto a quem quiser se inscrever para falar seus poemas, a ausência de música ou efeitos sonoros para acompanhar a fala, a ausência de figurino e outros elementos cenográficos, os encontros periódicos mais ou menos regulares, a frequência intensa de poetas jovens e negros das periferias das cidades, a temática ligada a questões de desigualdade social, violência, questões de gênero, racismo, LGBTQIAP+fobia,<sup>29</sup> machismo. Quando há uma competição entre os poetas, com notas dadas por jurados e pelo público, dá-se o nome de *slam*. Quando não há a competição, mas apenas a prática do compartilhamento das poesias pela performance da palavra falada, o evento leva o nome de sarau.

Os saraus já tiveram significado diverso do que têm hoje enquanto evento de poesia marginal. No passado (e de forma menos frequente ainda hoje), tratava-se de reuniões de pessoas para ler ou recitar poemas ou música. O grupo conhecido como Geração Beat de poetas estadunidenses recitava em encontros em que o objetivo era “retomar a tradição oral da poesia, ao mesmo tempo em que se procurava juntar a música, o jazz principalmente, com a poesia” (GOES; BUENO, 1984, p. 10 *apud* FELIX, 2018, p. 12).

Os *slams* também nasceram nos Estados Unidos, em Chicago, na década de 1980. Além de dar nome a finais de campeonatos esportivos de *baseball* e tênis, por exemplo, a palavra é reconhecida na língua inglesa por expressar o som de uma porta ou janela que se fecha. “Algo próximo do nosso ‘pá!’ em língua portuguesa. A onomatopeia foi emprestada

---

<sup>29</sup> Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e demais orientações sexuais e variações de gênero.

por Marc Kelly Smith, um trabalhador da construção civil e poeta, para nomear o *Up-town Poetry Slam*, evento poético que surgiu em Chicago, em 1984” (NEVES, 2017, p. 93).

Nessas primeiras reuniões, já se observava um formato parecido com o que vemos hoje nas cidades brasileiras e de outros países. Apesar das regras simples, os *slams* foram se tornando eventos complexos, como comenta Roberta Estrela D’Alva, atriz, *slammer* e fundadora do ZAP! *Slam*, de São Paulo.

Poderíamos definir o poetry slam, ou simplesmente slam, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, ele se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo mundo (D’ALVA, 2014, p. 109 *apud* NEVES, 2017, p. 36).

Em Belo Horizonte, os saraus começaram a acontecer com o formato da literatura falada, marginal, a partir da iniciativa do grupo que veio a se chamar Coletivoz. O coletivo tem articuladores atuantes, mas declara, em seu *site* na internet, não ter liderança centralizada. Também afirma expressamente não ter vínculo com partidos políticos ou entidades religiosas e não ter fins lucrativos. É pertinente ressaltar a longevidade do coletivo, que atua desde 2008 – são treze anos de atividade na mobilização e facilitação de saraus de poesia na região metropolitana, uma mobilização em rede complexa e consolidada.

O Coletivoz é realizado por co-responsáveis pelo projeto. Neste momento são os “articuladores” Rogério Coelho e Eduardo DW. Termo que dispensa o nome de “um” curador. Assim, outros apreciadores do sarau podem se tornar articuladores e co-responsáveis pelo mesmo, bastando apenas para isso interessarem-se pelo corpo de tarefas e obrigações (COLETIVOZ, [s. d.; s. p..])

Rogério Coelho<sup>30</sup>, um dos fundadores do Sarau do Coletivoz explica em entrevista a este trabalho que, a partir de conexões propiciadas pelo teatro, foi a São Paulo em 2008 conhecer o Sarau do Cooperifa, organizado por Sérgio Vaz, na Zona Sul da capital paulista. E voltou com a ideia de estabelecer um evento no mesmo formato em Belo Horizonte. “Nós fomos pra lá, pra um sarau. Eu vi, naquele bar, trezentas pessoas e falei ‘como isso é possível num bar, na favela?’. Um sarau, na periferia. Pensei, ‘a gente tem que fazer isso em Belo Horizonte também, eu nunca vi isso lá’” (APÊNDICE A). Assim, o sarau do Coletivoz

---

<sup>30</sup> Todas as falas de Rogério Coelho se encontram transcritas no Apêndice A, que contém a íntegra da entrevista realizada para este trabalho.

começou no bar do seu Zé Herculano, no Bairro Independência, região do Barreiro, no dia 10 de setembro de 2008.

A partir daí surgiram vários outros saraus na Região Metropolitana de Belo Horizonte. No levantamento de Camila Félix em seu *Atlas dos Saraus da RMBH*, realizado em 2016, eram 26. O estudo traz o levantamento dos saraus e *slams* existentes associado à localização geográfica deles na Região Metropolitana, a maior parte em regiões periféricas e alguns no Centro de Belo Horizonte. Dentre os que se localizam no Centro – e que, portanto, interessam mais a esta pesquisa que busca observar a memória desse território –, estão:

- Sarau Sementes da Poesia – todo terceiro domingo do mês, no Parque Municipal Américo Renné Gianetti.
- Sarau Vira-Lata – terças-feiras em itinerância pelo Centro.
- Sarau da Partilha – sem informação sobre periodicidade, em itinerância pelo Centro.
- Sarau Barulho-música poesia – sem informação sobre periodicidade, em itinerância pelo Centro.
- Sarau Vagabundo – toda primeira sexta-feira do mês da Escola Livre de Artes, Arena da Cultura, Av. dos Andradas, 367, Centro.
- *Slam* Clube da Luta – toda última quinta-feira do mês no Teatro Espanca!, rua Aarão Reis, 542, Centro.
- Antissarau – todo domingo em itinerância pelo Centro de Belo Horizonte.

Essa é uma lista curta, repleta de ausências e desatualizada, já que os saraus e *slams* são movimentos dinâmicos, bastante fluidos. Os *slams* e saraus circulam, “acendem e apagam”, como descreve Rogério Coelho, mas também se mantêm e permanecem por seu compromisso com o público: “A gente tem uma fidelidade com quem vier. O público não precisa ter necessariamente, mas a gente tem. A fidelidade é acontecer, continuar”.

A partir do mapeamento de Camila Félix, da pesquisa de campo e também via *internet*, chegamos ao *Slam* Clube da Luta como o principal evento de poesia falada recorrente e com periodicidade definida a acontecer no Centro de Belo Horizonte. Há outros com itinerância, como vimos, mas o *Slam* Clube da Luta foi o único que conseguimos localizar em atividade atualmente (apesar do hiato do momento de pandemia de covid-19) naquela região e que, portanto, poderia nos dar possíveis marcas de memória produzida a respeito do território na plataforma Instagram.

Além disso, o Clube da Luta faz a articulação com o *Slam* BR, a disputa que concentra os melhores *slammers* de várias partes do país e elege um representante do Brasil na Copa do Mundo de *Slam*, realizada em Paris anualmente. Isso o torna um articulador fundamental do movimento dos *slams* e saraus em Belo Horizonte e o ponto de partida desse trabalho, para relacionar os objetos de memória relacionados ao Centro da cidade e gerados pelo movimento de poesia falada.

O Clube da Luta começou em 2014, é também organizado pelo Coletivoz e teve seu início de forma parecida com o sarau do grupo. Novamente, o coletivo soube do movimento em São Paulo, onde já aconteciam *slams*, e foi conhecer, como relata seu idealizador Rogério Coelho, em entrevista concedida a este trabalho<sup>31</sup>:

Os meninos falavam pra gente “Vocês têm que ver o *slam*, o *slam* é massa, uma competição e tal”. Aí a gente foi pra São Paulo em 2013, finalzinho de 2013 e a gente foi, viu de novo, fez o mesmo movimento. Vai em São Paulo, busca uma coisa e traz. [...] Mas a gente foi, conheceu, rodou pra caramba, foi em diversos lugares e falamos “vamos fazer um *slam* aqui também. Vamos ver se a galera gosta” (APÊNDICE A).

Em relação à localização do Clube da Luta, a região da Praça da Estação e do Viaduto Santa Tereza, a proximidade entre os equipamentos públicos, a facilidade de acesso (a presença da Estação Central do metrô e de dezenas de linhas de ônibus do transporte público) e a disponibilidade de espaços amplos e de estruturas diversas contribuem para que coletivos culturais e movimentos sociais a utilizem para finalidades além daquelas do uso cotidiano da cidade (o trânsito de trabalhadores, estudantes, vendedores ambulantes, etc.) como aponta o estudo de Paula Figueiredo, *Resistência cultural e juventudes na Praça da Estação: ativismos urbanos e transformações espaciais a partir da cultura e do lazer*, de 2020.

Desde os anos 2000, após um processo de requalificação da Praça da Estação e de alguns desses edifícios históricos, visando a tornar a região um local voltado para as artes e a cultura, vêm ocorrendo apropriações por coletivos de cultura e por movimentos sociais que ultrapassam o uso rotineiro dos espaços urbanos. A atuação desses coletivos e movimentos, que dialogam também com outros atores sociais, como a população de rua e ambulantes ali presentes, está contribuindo para a ressignificação daquela região do Centro de Belo Horizonte. (APÊNDICE A)

O processo (que não iremos detalhar neste trabalho, já que escaparia a seu escopo e considerando que outros estudos já o fizeram) tornou o local uma escolha bastante estratégica para a realização do *Slam* Clube da Luta, como explica Rogério Coelho:

---

<sup>31</sup> As citações de 2021 de Rogério Coelho foram retiradas da entrevista dada a este trabalho. O texto integral da entrevista está disponível no Apêndice A.

Quando a gente pensou no *slam*, foi o primeiro lugar. Praça Sete, perto do metrô, pessoas circulam por ali, tem uma movimentação cultural que foi se apropriando desse lugar, dessa vivência. [...] Eu creio que depois de 2010, depois dessa retomada do carnaval e de vários movimentos que foram passando por ali, o lugar tem uma outra referência. Tem um poder de agregar. (APÊNDICE A)

A relação entre a região do baixio do Viaduto Santa Tereza, com espaço físico e simbólico para a reunião, marcado com signos de populações periféricas e acompanhado de outros eventos e manifestações artísticas de periferia é, portanto, estratégica.

Figura 11 – Baixio do Viaduto Santa Tereza



Fonte: Acervo da autora

#### 5.4 METODOLOGIAS E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Para analisar os objetos de memória produzidos pelas duas manifestações artísticas realizadas no baixo centro de Belo Horizonte, nos baseamos nos conceitos selecionados para desenvolvimento deste trabalho e nos caminhos de investigação que esses conceitos apontam. Esses não são, obviamente, os únicos parâmetros possíveis e não pretendem, de forma nenhuma, esgotar os caminhos investigativos viáveis. Ainda assim, como em qualquer

pesquisa, esta também depende, em alguma medida, de uma valoração da qual não se consegue separar o caráter subjetivo do pesquisador, dependente de visões de mundo e experiências também subjetivas.

Não é ambição deste trabalho oferecer uma leitura objetiva, até porque não acreditamos que seja possível. É, sim, um propósito o esforço e exercício de perseguir o olhar de um pesquisador honesto em direção ao objeto, o mais atento ao que a análise pode nos esclarecer. Esta constitui-se, portanto, de uma entre várias observações possíveis, que não se pretende exaustiva e está, obviamente, sujeita a revisões e contrapontos.

Apesar das limitações deste ou de qualquer outro estudo que possa ser realizado a partir dos parâmetros colocados, consideramos importante que os desafios de uma pesquisa que não lida com referências absolutas, objetivas, e que nos coloca em uma condição de segurança e certeza sejam enfrentados, e não apenas recusados. Dessa forma, é possível produzir reflexões relevantes acerca de temas que não habitam o território do exato, de forma a contribuir para sua compreensão.

A análise foi realizada a partir de alguns procedimentos: a pesquisa bibliográfica que nos forneceu conceitos fundamentais desenvolvidos ao longo das seções 3 e 4; a busca de dados disponíveis na *internet* sobre a plataforma Instagram e as manifestações artísticas Cura Festival e *Slam* Clube da Luta; e o registro e análise dos *posts* classificados como “principais” pela plataforma e registrados nas *hashtags* (mais adiante explicitaremos o percurso que nos levou a essa seleção de *hashtags*):

- #curabh, #curaart, #curaarte, #curafestival, com conteúdos relacionados ao Festival Cura.
- #slamclubedaluta, #coletivoz, #slammg, com conteúdos relacionados ao *Slam* Clube da Luta.

Foi identificada também a necessidade de entrevistas com articuladores dos dois eventos: Rogério Coelho (*Slam* Clube da Luta) e Juliana Flores (Festival Cura). O objetivo foi colher mais informações sobre as condições de produção dos conteúdos publicados, sobre preocupações e objetivos dos grupos organizadores e participantes dos eventos e sobre a própria natureza das representações artísticas tratadas no trabalho, que poderiam influenciar a circulação dos conteúdos na rede Instagram. O texto integral das entrevistas está disponível nos Apêndices A e B.

É relevante comentar que outras entrevistas seriam pertinentes a este trabalho, com artistas e público do Cura Festival e do *Slam* Clube da Luta, assim como uma observação

mais atenta e específica dos eventos presencialmente. No entanto, o período de pandemia do vírus Sars-CoV-19 nos impôs uma série de restrições a essas atividades e seguimos apenas com as entrevistas aos organizadores dos eventos, que se revelaram bastante esclarecedoras.

A seguir, passaremos a explicar como se deu a análise dos *posts*.

#### 5.4.1 Análise dos *posts*

Como já exploramos ao longo da seção 3 deste trabalho, a ampliação da quantidade de documentos produzidos na contemporaneidade não significa necessariamente ampliação da memória. Para que isso ocorra, é necessário que esses documentos sejam tomados por sua significância, segundo Paul Ricoeur.

Se, portanto, nem a revolução documentária nem a crítica ideológica do documento/monumento atingem em seu fundo a função que o documento tem de informar sobre o passado e de ampliar a base da memória coletiva, a fonte de autoridade do documento, como instrumento dessa memória, é a significância ligada ao rastro. Se os arquivos podem ser ditos instituídos, e os documentos, coletados ou conservados, é com o pressuposto de que o passado deixou um rastro, erigido por monumentos e documentos como testemunho do passado (RICOEUR, 1997, p. 200).

Nesta dissertação, trabalhamos com dados que podem ser localizados nessa “revolução documentária”. Portanto, exigiram recortes que pudessem produzir, além de mero volume de informações, diversidade de tipologias e expressões, de modo a favorecer sua possível significância, sempre subordinada às perguntas feitas a eles. São, assim, observados na pesquisa de maneira a buscar seu valor como rastro, signos aberto a interpretações, à luz do que podem contribuir para a compreensão dos fenômenos tratados.

Ainda que possa ser mais fácil colher dados disponíveis diretamente da plataforma, o processo de selecionar e definir o material que seria observado certamente lida com desafios metodológicos próprios desse fenômeno. A primeira questão enfrentada foi a dificuldade de atingir amostra proporcional a partir de um universo que não conseguimos mensurar. Não é possível, por exemplo, detectar todas as publicações presentes no Instagram sobre as manifestações artísticas tratadas. Há os que não são indexados com *hashtags* que detectamos. Os que não foram marcados com *hashtags*. Há os que estão em perfis em que os usuários escolhem deixar suas postagens privadas, inacessíveis para aqueles que não aceitam como seguidores. Certamente, não sabemos com precisão qual é o universo e, portanto, se torna tarefa impossível definir um *corpus* de pesquisa proporcional e representativo que fosse

também preciso. Bicalho e Falci (2017) nos lembram que ignorar a opacidade do funcionamento dos algoritmos das plataformas – e por isso considerar que todos os dados estão de fato disponíveis – é um equívoco. “Não conhecemos a fundo os mecanismos de operação dos algoritmos, sendo impossível inferir a quantidade exata dos dados existentes. Isso nos leva ao questionamento da representatividade ou proporcionalidade das amostras para a criação de generalizações” (BICALHO; FALCI, 2017, p. 194).

O recolhimento de *posts* a serem analisados partiu primeiro da localização de *hashtags* que se mostravam importantes para referenciar os arquivos do *Slam* Clube da Luta e do Cura Festival na plataforma Instagram. Selecionar conteúdos a partir da ordem de relevância da ferramenta para as *hashtags* definidas implica que esse *corpus* seja formado também por critérios de correlação dos *posts* e de interação do público com eles, entre outros critérios invisíveis que a plataforma aplica. Por isso, pensamos a memória não só por uma ordem cronológica, mas de aparecimento na plataforma por correlação.

Desde que a plataforma deixou de formular sua linha do tempo apenas por ordem de postagem, o critério puramente cronológico se tornou impossível em uma busca desse tipo. Assim, com esse recorte percebemos a emersão dos conteúdos em um ambiente em que a produção da memória se dá, em grande medida, pela circulação. “Há, assim, uma coexistência de redes de memórias e, ao mesmo tempo, uma coexistência de temporalidades. [...] Poderíamos dizer que as temporalidades surgem em função das *hashtags* e da forma como elas organizam as memórias sobre os acontecimentos em torno de si” (BICALHO; FALCI, 2017, p. 209).

Chegamos a três *hashtags* relacionadas ao *Slam* (*#slamclubedaluta*, *#coletivoz*, *#slammg*), que reúnem 932 *posts*, e a quatro relacionadas ao Cura (*#curabh*, *#curaart*, *#curaarte*, *#curafestival*), que reúnem 1.262 *posts*. A partir dos conjuntos de conteúdos capturados, foi feita a análise de 30 *posts* publicados por perfis públicos (que permitem acesso de qualquer usuário aos *posts*, independentemente de serem seguidores ou não daquele que publica), classificados como “principais” pela plataforma Instagram dentre os relacionados às *hashtags* utilizadas. Foram retirados da análise os *posts* que, embora estivessem marcados com as *hashtags*, não tinham relação com as manifestações artísticas observadas.

O número de 30 *posts* não significa uma amostra proporcional, já que foram tomados o mesmo número de *posts* de cada uma das manifestações, mesmo considerando que a quantidade total de *posts* dos dois arquivos é bastante diferente. O número foi considerado apropriado por se tratar de uma quantidade para a qual era viável se realizar um exame

bastante múltiplo, que abarca uma diversidade de aspectos conceituais para explicar as diferenças de circulação observadas, ao mesmo tempo em que nos provia quantidade suficiente para dar diversidade aos tipos de *posts*, comentários, perfis, etc.

Os *posts* foram extraídos em busca realizada a partir de perfil criado especialmente para a pesquisa, sem acessos anteriores à plataforma Instagram. Dessa forma, minimiza-se a interpretação de dados sobre comportamentos anteriores do usuário que consulta, que poderiam condicionar os resultados oferecidos pelo algoritmo.

Em relação à identificação dos *posts*, a análise colheu as seguintes informações: perfil que fez a publicação, data da publicação, número de *hashtags* utilizadas, número de usuários marcados na publicação, tipo de publicação, audiência (número de seguidores do perfil que publicou), lista de todas as *hashtags* utilizadas.

Após a captura e identificação, foi feita a análise de cada *post* a partir de três eixos relevantes para as perguntas propostas, com base na bibliografia deste trabalho: categorias de memória; natureza das representações artísticas na cidade; e indicadores de circulação dos objetos de memória analisados. Para esse último, colhemos dados quantitativos oferecidos pela própria plataforma e utilizamos o *software* livre Wefind para colher as informações de taxa de engajamento. Para o exame dos dois primeiros, foram formuladas perguntas-chave que ajudaram a caracterizar as manifestações artísticas observadas e os rastros ou objetos de memória que elas deixam na plataforma. Essa forma de avaliação foi utilizada para seccionar os eixos analisados em vários aspectos, de forma a deixar mais evidentes os critérios e raciocínios seguidos. Ao mesmo tempo, o recurso permite certa plasticidade para ajustar perguntas e conceitos à natureza e às diferenças entre as manifestações artísticas em questão.

A cada uma dessas perguntas foi atribuída uma pontuação para indicar graus das características avaliadas de forma a permitir uma aproximação entre os três eixos (categorias de memória, natureza das representações artísticas e circulação) e, em seguida, uma abordagem articulada entre eles. A partir do cruzamento dessas análises, pudemos formular hipóteses e/ou questionamentos sobre a memória construída em torno, com e por essas manifestações artísticas. Ao dividir esses aspectos bastante múltiplos e complexos e analisá-los por meio das perguntas estabelecidas, e em seguida estabelecer valoração numérica a esses aspectos, predominantemente analíticos, certamente não pretendemos reduzir ou simplificar sua observação. Antes, nosso interesse foi permitir a aproximação de um aspecto com o outro e depois de um eixo com outro, de forma a construir um perfil do conjunto de objetos de

memória a partir desses fatores múltiplos. Para facilitar essa aproximação e em seguida, a observação do conjunto de características, utilizamos a pontuação numérica.

A seguir, descreveremos as perguntas utilizadas para cada um dos três eixos indicados acima.

#### **5.4.2 Categorias de memória**

Neste eixo, buscamos caracterizar os arquivos gerados pelas manifestações artísticas quanto às suas categorias de memória. Como vimos na seção 3, a memória que compartilhamos socialmente é sempre um fluxo dinâmico e heterogêneo, produto do grupo que a compartilha e de disputas de narrativas e de projetos. É parte da construção da identidade desse grupo e está ligada a uma determinada construção de futuro, segundo as concepções de Joel Candau (2012) e Gilberto Velho (1994). Por isso, perguntamos, no primeiro aspecto analisado, “Memória que mira resistência”, se aqueles objetos de memória estão mais próximos a corroborar com uma identidade e um projeto vigentes ou se buscam transformá-lo.

Ainda pensando na caracterização quanto ao tipo de memória, no segundo aspecto deste eixo, “Caráter de rastro”, questionamos os objetos analisados em relação a seu caráter de rastro (com aberturas, frestas para a multiplicidade e para leituras diversas) ou de documento (como algo que se pretende testemunho de algo que aconteceu, uma prova da verdade). Além disso, avaliamos sua localização dentro de um arquivo, um contexto de publicação que contribui para uma determinada narrativa e a centralizam, em maior ou menor grau.

No terceiro aspecto, “Memória que reflete as narrativas do Sul”, a fim de confrontar esses objetos de memória com os apagamentos produzidos por um projeto hegemônico em vigor, buscamos identificar se tais objetos expressam o Sul ou o Norte. Ou seja, a parte hegemônica que se pretende totalizadora ou a parte não hegemônica cuja existência é reduzida ou eliminada, segundo a concepção de razão metonímica de Boaventura de Sousa Santos (2018).

Foram analisados e pontuados de forma cumulativa nos aspectos “Memória que mira resistência”, em cada *post*, a imagem publicada, a legenda e os comentários gerados, por considerarmos que os aspectos poderiam se apresentar de forma mais ou menos intensa nesses três espaços. Foi atribuído o multiplicador 2 à pontuação da imagem, já que ela é a

informação privilegiada na plataforma Instagram, mais visível e, por isso, mais considerada pelo usuário. As perguntas-guia consideradas foram:

a. Trata-se de uma memória que:

1) aponta problemas/propõe outras lógicas de cidade?

2) ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta?

Se a resposta aponta para a primeira opção, atribuiu-se um ponto. (Pergunta elaborada com base nas concepções de Joël Candau e Gilberto Velho conforme discutidas na seção 3, de que a memória é articulada por grupos sociais como resultado de uma disputa que gera escolhas, em que a memória olha o passado sempre articulando um projeto de futuro. Assim, a pergunta busca compreender se o projeto indicado nos posts é conservador do status quo ou propõe transformações em relação à cidade. discutidas na seção 3 deste trabalho.

Nessa análise convencionamos que:

- Quando o *post* fala diretamente sobre *slams* de poesia ou saraus, entende-se que, pela natureza do evento (de reunião não celebrativa, mas de reflexão, discussão política, protesto, etc.), trata-se de uma memória que aponta problemas ou propõe outras lógicas de cidade.
- Entende-se que imagens que representam grupos não hegemônicos nas pinturas de empenas em grande escala realizadas pelo Cura apontam problemas ou propõem outras lógicas de cidade.
- Quando o post fala diretamente sobre slams de poesia ou saraus, entende-se que, pela natureza do evento, trata-se de uma memória que aponta problemas ou propõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade.

b. Trata-se de uma memória que:

1) aponta problemas/propõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade?

Se a resposta foi sim, atribuiu-se um ponto. (Da mesma forma que a pergunta anterior, nos baseamos nas concepções de Joël Candau e Gilberto Velho, desta vez buscando verificar se o projeto indicado nos posts é conservador ou propõe transformações em relação a populações desfavorecidas da cidade.)

c. Trata-se de uma memória que:

1) expressa algum tipo de reformulação da identidade de grupos não hegemônicos?

Se a resposta foi sim, atribuiu-se um ponto. (Pergunta elaborada com base nas discussões de Nilson Alves de Moraes que constam da seção 3 deste trabalho sobre as disputas travadas na articulação da memória social, em que alguns sentidos são permitidos enquanto outros são omitidos ou silenciados, o que torna o campo da memória necessariamente político.)

Na observação dos posts, convencionamos que:

- Quando o post mostra imagens de grupos não hegemônicos em fotografias, pinturas ou desenhos associando-os aos slams de poesia, entende-se que se trata de reformulação de identidade, dada a natureza do evento.
- Entende-se que pessoas que se manifestam explicitamente nos posts como “de periferia” ou LGBTQIAP+ ou pessoas negras (ainda que não retintas), mulheres e indígenas são pessoas de grupos não hegemônicos.
- Entende-se que comentários que incluam falas ou imagens (“emojis”) caros aos movimentos de afirmação de identidade de grupos não hegemônicos, como punhos fechados, símbolos de explosão ou corações pretos, indicam reformulação de identidade desses grupos.

As três pontuações em cada um dos itens avaliados (foto, legenda, comentários) foi somada e dividida por três para que, ao final, o eixo “Categorias de Memória” tivesse uma pontuação de 0 a 3.

- Caráter de rastro: trata-se de uma memória mais identificada como rastro ou como parte de um arquivo institucionalizado? (As perguntas-chave do aspecto “Caráter de rastro” foram elaboradas com base nas discussões de Walter Benjamin, Jaime Ginzburg e Jeanne Marie Gagnebin sobre o rastro enquanto signo diferente daquele convencional, aberto para ser lido como indicador de algo que o ultrapassa e pode mesmo voltar-se contra a intenção daquele que o emite.)

Neste caso, o *post* foi pontuado como um todo (imagem, legenda, comentários), já que as perguntas dizem respeito ao local/perfil/conjuntos em que o post está.

a. O objeto de memória:

1) está disperso na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupá-lo?

2) ou está centralizado, ou seja, foi publicado por um perfil que o coloca dentro de um conjunto dedicado a um tema (por exemplo, perfil dedicado a fotografias da cidade de Belo Horizonte ou perfil dedicado ao grafite)?

Se a resposta aponta para a primeira opção, atribuiu-se um ponto.

Na análise desse aspecto, convencionamos que:

- Considera-se que posts localizados em perfis dedicados a um tema (por exemplo, os dedicados a fotografias de Belo Horizonte, à arte urbana ou ao grafite) ou de pessoas que publicam exclusivamente ou muito predominantemente sobre o tema do post analisado (por exemplo, perfis de pessoas que registram suas atuações nos slams) estão centralizados em um arquivo.
- Por objetos de memória não centralizados, entende-se os posts que estão publicados em perfis que tratam de temas diversos ou de temas que não têm relação direta com os eventos pesquisados (por exemplo, perfis pessoais com eventos privados, familiares, etc., e que, eventualmente, têm uma publicação relacionada ao tema).

b. O objeto de memória:

1) foi inserido de forma “avulsa” (sem referência além do perfil em que foi publicado) na plataforma?

2) ou passou por indexação, categorização por meio da atribuição de *hashtags*?

Se a resposta aponta para a primeira opção, atribuiu-se um ponto.

Nesta análise, são considerados objetos de memória que passaram por indexação ou categorização aqueles publicados com *hashtags* que os reúnem a outras publicações em conjuntos significativos para o arquivo que se forma sobre as manifestações artísticas em questão e sobre a cidade (por exemplo, grafite, arte urbana, poesia marginal, Belo Horizonte, etc.).

c. O objeto de memória:

1) favorece extrapolações, interpretações, leituras?

2) ou trabalha como um documento que registra que algo aconteceu enquanto “verdade”, incluindo informações que indicam uma narrativa de memória clara e fechada (nome, data, autores, objetivos)?

Se a resposta aponta para a primeira opção, atribuiu-se um ponto.

Nesta análise, quando o post preconiza, seja pela imagem, seja pela legenda, informações abertas à interpretação (textos reflexivos, com informações subjetivas, análises, imagens representativas e não apenas contendo informação objetiva), considera-se que favorece extrapolações, interpretações e leituras. Por outro lado, quando o post, seja pela legenda, apresenta apenas informações objetivas, considera-se que se trata de uma narrativa de memória fechada.

A soma das pontuações das três perguntas atribui ao *post* uma pontuação de 1 a 3 no aspecto “Rastro ou Arquivo Institucionalizado”.

- Norte ou Sul: a publicação apresenta narrativas do Norte ou do Sul globais? (As perguntas-chave desse aspecto foram baseadas nas concepções de Boaventura de Sousa Santos a respeito da razão metonímica como uma série de práticas de produção de não-existência expostas na seção 3 deste trabalho.)

a. O objeto de memória:

1) apresenta narrativas/narradores diversos, conectados aos valores dos povos colonizados?

2) ou apresenta a visão dos colonizadores?

Se a resposta aponta para a primeira opção, atribuiu-se um ponto.

b. É objeto de memória que apresenta indivíduos ou representações de indivíduos considerados inferiores pela lógica da classificação social (mulheres, indígenas, pessoas que se identificam como de periferias, negros, LGBTQIAP+)?

Se a resposta é afirmativa, atribuiu-se um ponto.

A soma das pontuações das duas perguntas foi multiplicada por 1,5 para que se chegasse a uma pontuação de 0 a 3 no aspecto “Norte ou Sul”.

A partir da média da pontuação desses três aspectos em todos os *posts* analisados, chega-se a uma caracterização do conjunto no que se refere ao eixo “Categorias de Memória”.

Para facilitar a compreensão, os aspectos e perguntas-chave relacionados ao eixo Categorias de Memória foram sintetizados na tabela abaixo.

Tabela 1 – Eixo “Categorias de Memória”, aspectos analisados e perguntas-chave

Eixos	Aspectos	Perguntas-chave
Eixo 2 - Categorias de memória	Memória que mira resistência	Trata-se de uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas de cidade? Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta? Trata-se de uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade? Trata-se de uma memória que expressa algum tipo de reformulação da identidade de grupos não hegemônicos?
	Memória que reflete as narrativas do Sul	O objeto de memória apresenta narrativas/narradores diversos, conectados aos valores dos povos colonizados ou dos colonizadores? É objeto de memória que apresenta indivíduos ou representações de indivíduos considerados inferiores pela lógica da classificação social (mulheres, indígenas, pessoas que se identificam como de periferias, negros, LGBTQIAP+)?
	Caráter de rastro	O objeto de memória está disperso na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupá-lo? Ou está centralizado, ou seja, foi publicado por um perfil que o coloca dentro de um conjunto dedicado a um tema. O objeto de memória foi inserido de forma “avulsa” (sem referência além do perfil em que foi publicado) na plataforma? Ou passou por indexação, categorização por meio da atribuição de <i>hashtags</i> ? O objeto de memória favorece extrapolações, interpretações, leituras? Ou trabalha como um documento que registra que algo aconteceu enquanto “verdade”, incluindo informações que indicam uma narrativa de memória clara e fechada (nome, data, autores, objetivos)?

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

### 5.4.3 Natureza das representações artísticas

Neste eixo foi feita a análise qualitativa das duas manifestações artísticas em relação aos conceitos teóricos abordados na seção 4, dedicados à reflexão sobre a natureza das obras que se realizam no espaço da cidade. Para cada um dos aspectos a seguir, foi atribuída uma pontuação de 0 a 3, sendo que 0 indica que o aspecto não se apresenta naquela manifestação artística; 1 indica que o aspecto se apresenta em baixo grau; 2, que o aspecto se apresenta em médio grau; e 3, se apresenta em grau importante.

- A manifestação artística se apresenta como heterotopia?

Considerando que um espaço heterotópico, segundo Michel Foucault, conforme discutido na seção 4 deste trabalho, se caracteriza por:

- Criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real.

- Constituir-se como uma espécie de lugar fora de todos os lugares, embora efetivamente localizável.
- Suspender, neutralizar ou inverter o conjunto de relações que se encontram designadas, refletidas ou pensadas.

A manifestação artística observada se constitui como heterotopia?

A pontuação 0 indica que o aspecto em questão não se apresenta naquela manifestação artística, e a pontuação 3, que se apresenta.

- A manifestação artística se apresenta como sintomática/crítica ou não sintomática de acordo com os conceitos de Georges Didi-Huberman e Malcolm Miles conforme discutidos por Renata Marquez e expostos na seção 4 deste trabalho?

Considerando que um objeto artístico não sintomático:

- Funciona como objeto estetizante – no sentido decorativo – do espaço.
- É autorreferenciado ou autônomo e, portanto, tem sua fruição independente da relação com o espaço que ocupa.

E que um objeto sintomático:

- Tem sua centralidade nos corpos que circulam pelo espaço da cidade e, por isso, nas interações que pode provocar, nas associações e apropriações que pode despertar, nos afetos que pode mobilizar ou nas questões de domínio público que pode fazer surgir.
- Explora de alguma forma os traços, as anomalias e os vestígios do disfuncionamento da cidade.

A manifestação artística observada se apresenta como sintomática?

A pontuação 0 indica que o aspecto em questão não se apresenta naquela manifestação artística; 1 indica que o aspecto se apresenta em baixo grau; 2, que o aspecto se apresenta em médio grau; e 3, se apresenta em grau importante.

- A manifestação artística é objeto de produção de não existência a partir do seu não reconhecimento pelo cânone enquanto critério estético de validação da arte, conforme discutido por Boaventura de Sousa Santos e exposto na seção 3 deste trabalho?

Considerando que o cânone artístico, entendido como artifício da prática social de produção de não existência denominada por Santos (2018, p. 255) “monocultura do saber e rigor do saber”, delega à alta cultura um critério único de qualidade estética. A obra/evento tem validação do cânone artístico (validação externa ao grupo participante, feita por algum tipo de autoridade naquele campo, como especialistas, curadores, publicações especializadas, críticos, academia)?

A pontuação 0 indica que a obra em questão não se localiza como objeto invalidado ou invisibilizado pelo cânone; 1 indica que esse processo de produção de não existência ocorre em baixo grau; 2, que ocorre em médio grau; e 3, ocorre em grau importante.

Abaixo, apresentamos quadro esquemático que sintetiza os aspectos analisados e as perguntas-chave do eixo “Natureza da Representação Artística”.

Tabela 2 – Eixo “Natureza da representação artística”, aspectos analisados e perguntas-chave que orientam a análise

Eixos	Aspectos	Perguntas-chave
Eixo 3 – Natureza da representação artística	Heterotopia	A manifestação artística se apresenta como heterotopia? Considerando que um espaço heterotópico se caracteriza por: Constituir-se como uma espécie de lugar fora de todos os lugares, embora efetivamente localizáveis; Suspende, neutralizar ou inverter o conjunto de relações que se encontram designadas, refletidas ou pensadas.
	Sintomático	Sintomático ou não sintomático? Considerando que um objeto artístico não sintomático: - funciona como objeto estetizante – no sentido decorativo – do espaço; - é autorreferenciado ou autônomo e, portanto, tem sua fruição independente da relação com o espaço que ocupam.  É que um objeto sintomático: - tem sua centralidade nos corpos que circulam pelo espaço da cidade, e por isso, nas interações que podem provocar, nas associações e apropriações que pode despertar, nos afetos que pode mobilizar ou nas questões de domínio público que pode fazer surgir; - explora de alguma forma ‘os traços, as anomalias e os vestígios do funcionamento da cidade.
	Não validado pelo cânone	A manifestação artística é objeto de produção de não-existência a partir do seu não reconhecimento pelo cânone enquanto critério estético de validação da arte? Considerando que o cânone artístico, entendido como artifício da prática social de produção de não-existência denominada por Santos “monocultura do saber e rigor do saber”, delega à alta cultura um critério único de qualidade estética, A obra/evento tem validação do cânone artístico (validação externa ao grupo participante, feita por algum tipo de autoridade naquele campo, como especialistas, curadores, publicações especializadas, críticos, academia)?

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

#### 5.4.4 Circulação

Análise quantitativa de dados que indicam maior ou menor circulação de um conteúdo na plataforma Instagram. Aqui, levamos em conta os seguintes indicadores:

- número total de *posts* das *hashtags* analisadas;
- audiência total dos 30 *posts* analisados;
- conexões – número de *hashtags* utilizadas e usuários marcados;
- média do número de engajamento<sup>32</sup> dos *posts* analisados.

Tabela 3 – Eixo “Circulação” e aspectos analisados

Eixos	Aspectos	Perguntas-chave
Eixo 1 - Circulação	Audiência	n.a.
	Conexões	n.a.
	Engajamento	n.a.
	Número de posts	n.a.

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

De forma a esquematizar toda a análise nos três eixos, os aspectos observados e as perguntas-chave que nos orientaram nessa observação, elaboramos o quadro-resumo a seguir:

Tabela 4 – Quadro-resumo: eixos, aspectos e perguntas-chave da análise

Eixos	Aspectos	Perguntas-chave
Eixo 1 - Circulação	Audiência	n.a.
	Conexões	n.a.
	Engajamento	n.a.
	Número de posts	n.a.
Eixo 2 - Categorias de memória	Memória que mira resistência	Uma memória que: aponta problemas/propõe outras lógicas de cidade? Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta?
		Uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade?
		Memória que expressa algum tipo de reformulação da identidade de grupos não-hegemônicos?
	Memória que reflete as narrativas do Sul	O objeto de memória apresenta narrativas/narradores diversos, conectados aos valores dos povos colonizados ou dos colonizadores?
		É objeto de memória que apresenta indivíduos ou representações de indivíduos considerados inferiores pela lógica da classificação social (mulheres, indígenas, pessoas que se identificam como de periferias, negros, LGBTQIAP+)?
	Caráter de rastro	O objeto de memória está disperso na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupá-la? Ou está centralizado, ou seja, foi publicado por um perfil que o coloca dentro de conjunto dedicado a um tema

<sup>32</sup> Calculado como número de *likes* + número médio de comentários nas publicações / número de seguidores x 100, pela ferramenta Wefind.

		O objeto de memória foi inserido de forma "avulsa" (sem referência além do perfil em que foi publicado) na plataforma? Ou passou por indexação, categorização por meio da atribuição de <i>hashtags</i> ?
		O objeto de memória: favorece extrapolações, interpretações, leituras? Ou trabalha como um documento que registra que algo aconteceu enquanto "verdade", incluindo informações que indicam uma narrativa de memória clara e fechada (nome, data, autores, objetivos)?
Eixo 3 - Natureza da representação artística	Heterotopia	A manifestação artística se apresenta como heterotopia? Considerando que um espaço heterotópico se caracteriza por: Constituir-se como uma espécie de lugar fora de todos os lugares, embora efetivamente localizáveis; Suspende, neutralizar ou inverter o conjunto de relações que se encontram designadas, refletidas ou pensadas.
	Sintomático	Sintomático ou não sintomático? Considerando que um objeto artístico não sintomático: - funciona como objeto estetizante – no sentido decorativo – do espaço; - é autorreferenciado ou autônomo e, portanto, tem sua fruição independente da relação com o espaço que ocupam.
		E que um objeto sintomático: - tem sua centralidade nos corpos que circulam pelo espaço da cidade, e por isso, nas interações que podem provocar, nas associações e apropriações que pode despertar, nos afetos que pode mobilizar ou nas questões de domínio público que pode fazer surgir; - explora de alguma forma 'os traços, as anomalias e os vestígios do funcionamento da cidade.
	Não validado pelo cânone	A manifestação artística é objeto de produção de não-existência a partir do seu não reconhecimento pelo cânone enquanto critério estético de validação da arte? Considerando que o cânone artístico, entendido como artifício da prática social de produção de não-existência denominada por Santos "monocultura do saber e rigor do saber", delega à alta cultura um critério único de qualidade estética, A obra/evento tem validação do cânone artístico (validação externa ao grupo participante, feita por algum tipo de autoridade naquele campo, como especialistas, curadores, publicações especializadas, críticos, academia)?

Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Após a exposição detalhada dos procedimentos e parâmetros conceituais, seguimos à análise dos objetos de memória relacionados ao Cura Festival e, em seguida, ao *Slam* Clube da Luta.

## 5.5 ANÁLISE DAS PUBLICAÇÕES RELACIONADAS AO CURA – CIRCUITO URBANO DE ARTE

Para que fossem recolhidos os *posts* relacionados à presença do Festival Cura no Instagram, foi realizado um percurso de navegação pela plataforma em busca dos possíveis arquivos do festival. A partir da primeira busca, pelo nome do festival, foi imediatamente localizado o perfil oficial (@cura.art) e, em seguida, as principais *hashtags* marcadas nos

conteúdos relacionados a ele. Foi analisada uma amostra dos *posts* das *hashtags* #curabh (2.516 *posts* totais, 16 *posts* observados), #curaart (1.390 *posts* totais, 9 *posts* observados), #curaarte (252 *posts* totais, 2 *posts* observados), #curafestival (233 *posts* totais, 2 *posts* observados). No total, estão marcados 4.391 *posts*, 85% deles concentrados em duas *hashtags*: #curabh e #curaart.

Assim como no conjunto relacionado ao *Slam* Clube da Luta, faríamos aqui a eliminação daqueles *posts* que, embora não se relacionassem ao evento, estivessem contidos no arquivo delimitado pelas *hashtags*. No entanto, não identificamos nenhum *post* não relacionado ao Cura.

### 5.5.1 Categorias de memória

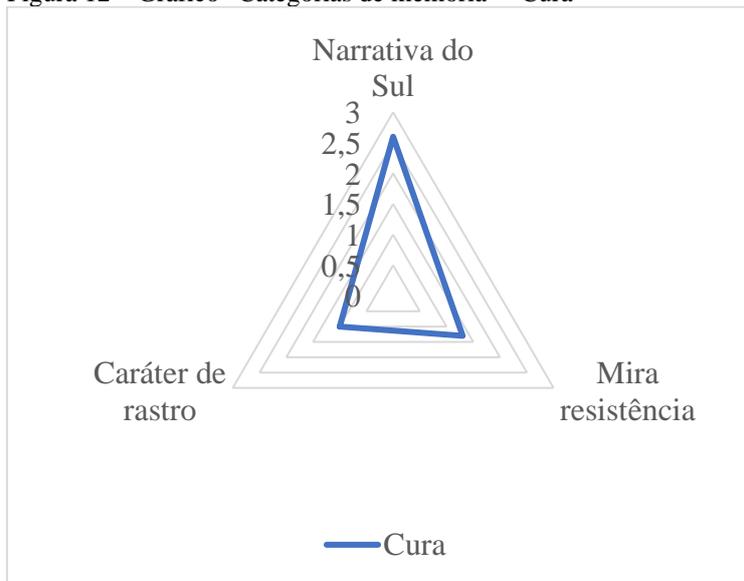
A caracterização dos *posts* relacionados ao Cura na categoria de memória buscou compreender cada um deles e o conjunto apresentado, em relação a três bases: avaliar se eles se mostravam mais próximos a reafirmar as identidades sociais e o projeto vigente ou se buscavam transformá-lo; averiguar seu caráter de rastro enquanto signo múltiplo, aberto a múltiplas narrativas, incluindo o contexto arquivístico em que se inserem; e observar os possíveis apagamentos produzidos pelo projeto hegemônico em vigor.

Por conseguinte, ao responder as perguntas já explicitadas no item 5.4 desta seção, utilizadas para caracterizar os *posts* observados em relação a que categoria de memória o conjunto se inclina, os dados tabulados nos forneceram os seguintes resultados. Em uma escala de 1 a 3, temos para o Cura Festival:

- 1,6 no aspecto “Memória que mira resistência”;
- 1,1 no aspecto “Rastro”;
- 2,5 no aspecto “Memória que reflete narrativas do Sul”.

Ao inserir esses dados em um gráfico de radar, obtivemos a seguinte figura:

Figura 12 – Gráfico “Categorias de memória” - Cura



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

A partir da tabulação das respostas aos itens do questionário (Apêndice C), pudemos observar alguns fatores.

O número de comentários é bastante significativo, 700, e influencia a pontuação atribuída no aspecto “Memória que mira resistência”, já que nele comentários e legenda são pontuados de forma separada. Dentre todos os *posts* observados, há apenas um que não recebeu comentários. Ainda assim, a maior parte dos comentários é celebrativa, traz frases elogiando o mural representado ou a paisagem da cidade. Os comentários no arquivo do Cura somam 16 pontos, de 90 pontos possíveis (1 ponto para cada aspecto de categorias de memória multiplicado por 30 *posts*). Quanto mais pontos, mais próximo de ser uma memória que “Mira Resistência”, ou seja, que aponta para uma transformação do *status quo*.

As legendas, em sua maioria, exploram o aspecto artístico das empenas ou o embelezamento da cidade. Isso talvez porque 20 dos 30 *posts* observados estão em perfis que falam de arte urbana ou publicam imagens celebrativas de Belo Horizonte. No aspecto “Categorias de Memória”, as legendas somam 25 pontos, de 90.

É possível observar a presença de duas obras em especial no arquivo do Cura: o mural *Deus é Mãe*, de Robinho Santana e *Híbrida Astral*, de Criola. Ambas foram questionadas – a primeira foi alvo de inquérito da Polícia Civil que investigava crime ambiental, e a segunda, objeto de um processo judicial movido por um morador do prédio onde está. Das 30 publicações, 12 são imagens das empenas que sofreram ataques. Cinco delas se referem diretamente aos ataques. É possível que esses questionamentos tenham atribuído maior

pontuação ao conjunto dos *posts* do Cura Festival analisado, especialmente no aspecto “Memória que mira resistência”, pela natureza e quantidade dos comentários e legendas.

Sobre *Híbrida Astral*, gostaríamos de relatar com mais detalhes uma publicação que originou comentários com posicionamentos bastante diversos. Na postagem 25 (Anexo A, p. 210), do perfil @ruasdebh, a legenda incita os seguidores a se manifestarem sobre a polêmica que envolvia o mural à época. Reproduzimos abaixo a publicação, incluindo sua legenda e a conversa incitada pelo *post* na sequência da forma como aparece na plataforma:

Figura 13 – Publicação com imagem do painel “Híbrida Astral” no perfil @ruasdebh



Fonte: Perfil @ruasdebh (2020)

Ela pode ser vista de longe e não passa despercebida para quem anda pelas avenidas e ruas de BH. A obra chamada “Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira” da talentosíssima @criola foi motivo de polêmica nos últimos dias indo parar na justiça e correndo risco de ser apagada.

Uma pena não é mesmo?



Você acha que mais prédios devem receber mais obras, ou o que já temos está bom?

Conta aí pra nós!

FOTO DESTAQUE

-----

[@jaderrezende](#)

-----

Centro

-----

Quer ser destaque em nossa galeria e mostrar o seu olhar sobre BH?

Siga [@ruasdebh](#) e use [#ruasdebh](#) em seus registros!

. . .

[#ruasdebh](#) [#BH](#) [#belohorizonte](#) [#beaga](#) [#minasgerais](#) [#MG](#) [#belorihills](#) [#visiteBH](#)  
[#bhlovers](#) [#bhsurpreendente](#) [#justica](#) [#curaart](#) [#graffiti](#) [#arte](#) [#polemica](#)”

([@ruasdebh](#), 2020)

“[lusmarmariz](#)

Arte é feita pra admirar. Sim. Arte TAMBÉM é feita pra instigar. Parece que esta aí cumpre bem o seu papel.

[danillaarauju](#)

Amo BH

[ricardo n e t t o](#)

Muito estranha a imagem... tem algo por trás disso!

[lawrencebh](#)

O cara lá tá todo errado! Mas o desenho é estranho!

[lawrencebh](#)

[@lawrencebh](#) o que tem a ver uma mulher com uma cobra coral entrando no umbigo dela e ela toda plena segurando a menstruação de uma vagina alheia??

[thaiscrisfisio](#)

[@lawrencebh](#) estranho é pouco

[salomaofernandes](#)

As cores são lindas, mas não gostei dessa cobra atravessando as entranhas da mulher. Embora não tenha gostado disso, parabéns à artista pela qualidade do trabalho.

[devahramalho](#)

Da série: "Coisas que não entendo"... Qual a diferença entre um outdoor publicitário e uma pintura? Pq um é poluição visual, combatida ferozmente... E o outro defendido?

jaderrezende

Valeuzaço @ruasdebh! Parabéns pelo alerta contra o retrocesso e estupidez humana! Tamo junto! 🙌🙏❤️👊🙌

thaiscrisfisio

Bem perturbador”

(@RUASDEBH, 2020)

Vemos aqui comentários celebrativos, em defesa do festival, reflexões sobre a diferença ou semelhança das imagens publicitárias e artísticas, até leituras e interpretações dos sujeitos sobre a pintura. @thaiscrisfisio acha a pintura perturbadora e, respondendo ao comentário de @lawrencebh, afirma que dizer que ser estranho, é pouco. @lawrencebh mostra seu incômodo, apesar de deixar claro que não concorda com o morador: “o que tem a ver uma mulher com uma cobra coral entrando no umbigo dela e ela toda plena segurando a menstruação de uma vagina alheia??” (@RUASDEBH, 2020).

A troca nos dá uma amostra da diversidade de leituras e da controvérsia provocada pelo mural. A legenda, que inclui uma pergunta e convoca o usuário a opinar, pode ter contribuído para isso. No entanto, pudemos constatar que são raras as oportunidades de controvérsia provocadas por esses objetos de memória, o que pode apontar, em nossa observação, que a plataforma tende a não privilegiar ou incentivar os debates e controvérsias. Mais à frente, em nossas considerações finais, retomaremos esse ponto.

### 5.5.2 Natureza das representações artísticas

Neste eixo, a sustentação da pontuação atribuída à cada manifestação artística é feita em argumentação subsequente. O primeiro aspecto analisado foi a tipificação ou não da manifestação como heterotopia.

Eixo 3 - Natureza da representação artística	Heterotopia	A manifestação artística se apresenta como heterotopia? Considerando que um espaço heterotópico se caracteriza por: Constituir-se como uma espécie de lugar fora de todos os lugares, embora efetivamente localizáveis; Suspende, neutralizar ou inverter o conjunto de relações que se encontram designadas, refletidas ou pensadas.
---	-------------	---

A pontuação 0 indica que o aspecto em questão não se apresenta naquela manifestação artística, e a pontuação 3, que se apresenta.

A visada dos murais do Cura por quem caminha ou se desloca de ônibus ou a pé pelo Centro de Belo Horizonte, ou ainda por quem os observa de algum ponto panorâmico, de longe, chama a atenção por suas cores e pelos temas representados. As dimensões das empenas e o próprio uso delas para a representação artística (partes de construções que originalmente não se prestam intencionalmente a nenhum efeito estético sobre a cidade, mas apenas a objetivos estruturais dessas construções) propõem deslocamentos e podem provocar reflexões. De alguma forma, as pinturas podem mobilizar, surpreender o indivíduo que transita pelos locais de onde são vistas, transformar a visão da cidade.

Ainda assim, essa visada não provoca outros deslocamentos imediatos, não estimula outros gestos daquele que mira. Essa pessoa pode manter-se em seu percurso até o local de trabalho ou de moradia – caminhando, em seu automóvel ou de dentro do transporte coletivo sem ser interrompido, questionado, olhado pela obra.

As imagens agigantadas de mulheres negras com seus filhos, de figuras mitológicas com referências africanas ou de uma mãe indígena com seu filho-rio no colo, um homem negro que cuida dos cabelos do outro em um gesto de afeto, para citar alguns exemplos, trazem elucubrações sobre a cidade e suas ordens, sobre identidade e mecanismos de produção de não existência. Ainda assim, os murais parecem integrar-se mais à paisagem e constituí-la (ainda que propondo transformações identitárias e da paisagem da cidade) do que neutralizar ou inverter momentaneamente os conjuntos de relações constitutivos da cidade.

A calçada permanece a calçada e o gesto do transeunte por ela permanece o mesmo. A rua continua sendo o lugar por onde os automóveis passam. As lojas seguem vendendo, os trabalhadores seguem trabalhando, os consumidores continuam a consumir. A população de rua segue suas táticas de sobrevivência, os vendedores ambulantes não deixam de anunciar seus produtos para os que passam. Não há, nos murais, outro convite imediato que não seja o da mirada. Ainda que olhar uma figura contundente e significativa como as apresentadas pelos murais do Cura, que em sua maioria produzem imagens que podemos chamar de contra-hegemônicas, possa ser instigante, não há na fruição da obra um convite a outro gesto, para um entrar pela “fresta por onde o esquecido cotidianamente e o ignorado são restituídos pela intervenção artística”, como sintetiza Marquez (2000, p. 83).

Dessa forma, atribuímos a essa característica a pontuação 1, considerando que ela se apresenta em baixo grau.

A seguir, discutiremos o caráter sintomático ou não sintomático do Cura.

### Sintomático ou não sintomático?

Eixo 3 - Natureza da representação artística	Sintomático	Sintomático ou não sintomático? Considerando que um objeto artístico não sintomático: - funciona como objeto estetizante – no sentido decorativo – do espaço; - é autorreferenciado ou autônomo e, portanto, tem sua fruição independente da relação com o espaço que ocupam.
		E que um objeto sintomático: - tem sua centralidade nos corpos que circulam pelo espaço da cidade, e por isso, nas interações que podem provocar, nas associações e apropriações que pode despertar, nos afetos que pode mobilizar ou nas questões de domínio público que pode fazer surgir; - explora de alguma forma 'os traços, as anomalias e os vestígios do disfuncionamento da cidade.

É possível perceber, pelas publicações relacionadas ao festival, que a percepção do público em relação aos murais do Cura passa por considerá-los figuras estetizantes da cidade. Ainda que propor, como figuras estetizantes, imagens que afirmam identidades não hegemônicas dentro das ordens vigentes da cidade possa provocar reflexões e deslocamentos, não se deixa de falar em deixar a cidade mais bonita.

O propósito estetizante está presente inclusive na motivação inicial da criação do festival, de celebrar a cidade de Belo Horizonte e os artistas, criadores da cidade, criando uma coleção de murais pintados em empenas que pudesse colocar BH no circuito turístico brasileiro e até mundial relacionado ao grafite, segundo a entrevista com Juliana Flores. Percebe-se, tanto nas escolhas dos artistas quanto nas escolhas que esses artistas fazem sobre os temas que irão pintar, o desejo de pautar discussões substanciais para o ambiente da cidade: discussões sobre raça, desigualdade de gênero e expressões de populações não hegemônicas, principalmente. A linguagem artística escolhida pelo festival, o grafite, também afirma uma cultura urbana produzida por indivíduos provenientes dessas populações e que é produto de tradições de uma certa cultura urbana, originária das periferias. Essa escolha é sinal do propósito de provocar deslocamentos e reflexões. No entanto, como várias expressões desse tipo, as ordens e dinâmicas da cidade parecem ter encontrado uma forma de absorver o festival e a estética que ele cria. Nesse sentido, os murais se tornam também signos apreendidos e por isso compreendidos enquanto forma de valorizar ou embelezar a cidade, o que os aproxima da função estetizante. A natureza contemplativa das imagens dos murais e o belo expresso nelas carregam o risco de estetizar a realidade da cidade como ela é, ainda considerando a intenção das obras de apontar sintomas.

Tais escolhas curatoriais e a natureza das imagens pintadas, ainda assim, não nos permitem dizer de uma “ausência de moldura crítica ou ética para a arte pública”, que levaria a obra “à sua cumplicidade com a doença urbana”, como escreveu Miles (1997, p. 105 *apud* Marquez, 2000, p. 75). O transeunte pode, por meio delas, repensar identidades, paisagens, cidades; celebrar, na cidade, pessoas, estéticas e grupos diversos daqueles encontrados em imagens publicitárias, por exemplo. Esse elemento não pode ser ignorado.

É importante ressaltar, nesse sentido, o registro de eventos como um processo judicial e um inquérito policial contra empenas do Cura. A empena de Robinho Santana, intitulada *Deus é Mãe*, que representa uma mãe negra com seus dois filhos, na rua dos Tupis, 38, foi objeto de um inquérito da Polícia Civil que investigava crime contra o meio ambiente, em janeiro de 2021. O argumento seria a presença do pixo no entorno do mural como moldura para a figura principal. O artigo 65 da Lei Federal n. 12.408, de 25 de maio de 2011 estipula que “Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa” (BRASIL, 2011, [s. p.]). E ainda, em seu segundo parágrafo, institui que a prática do grafite não é crime quando:

[...] 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, [s. p.]).

O Ministério Público deu parecer favorável ao arquivamento do inquérito em fevereiro do mesmo ano. Aqui, parece relevante que o questionamento à obra tenha se dado por conta da integração da estética do pixo a ela. Ao “abraçar” o grafite, como uma expressão artística bela, a cidade parece ter relegado ao pixo uma função mais provocadora.

Figura 14 – Foto do Mural *Deus é Mãe*, de Robinho Santana.



Fonte: Instagramite, 2020

O painel *Híbrida Astral*, da artista Criola, que citamos anteriormente, foi questionado judicialmente por um morador do prédio onde a empena foi feita. Nesse caso, a pintura da figura mitológica negra foi atacada com o argumento de que se tratava de arte “de gosto duvidoso”. O morador foi classificado pelo prefeito de Belo Horizonte, Alexandre Kalil, de “boçaloides”, em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura (RODA, 2020). A fala do prefeito parece ser indício de que o ataque não expressa o que pensam grandes parcelas dos habitantes de Belo Horizonte, mas não pode ser desconsiderado.

Tais episódios, acompanhados de comentários que questionam a validade desses mesmos murais observados durante a análise dos *posts* do Instagram, revelam uma expectativa (frustrada) de que a obra de arte fosse o que traz beleza e harmonia. Os questionamentos demonstram que as pinturas constituem imagens que discutem a ordem vigente o suficiente para provocar reações contrárias por parte de cidadãos ou setores mais conservadores da sociedade. Contudo, essas reações ainda aparecem de forma isolada em relação a manifestações que classificam os murais como obras que “valorizam” a cidade ou a deixam “mais bonita”.

Uma pesquisa realizada com uma amostra de 400 moradores da cidade de Belo Horizonte para a dissertação *Imagens de transformação e resistência na apropriação do*

*espaço urbano de Belo Horizonte* (SILVA, 2020) parece confirmar o sentido dessa observação, em que os painéis do Cura são considerados em suas possibilidades de fazer emergir sintomas, mas também guardam o viés celebrativo. Na pesquisa, 63,5% dos entrevistados consideram que o grafite “colore a cidade”. Praticamente todos, 93,3%, consideram o grafite uma arte; e 42% entendem que há um viés de protesto. Em relação à pichação, 53% entendem como “protesto”; 41,8%, que “suja a cidade”; e 15,3% consideram arte. Em questão aberta que perguntava aos entrevistados “o que mudou a partir da arte urbana”, a pesquisadora notou tom positivo das respostas:

alguns termos se repetiram nas respostas: cor, cores, colorido, beleza, bonita, alegria, viva, agradável, identidade, pertencimento, moderna, revitalização, paisagem. “A cidade está mais colorida e com mais detalhes para se observar”. “A cidade está mais colorida, bonita de se ver. “A cidade fica mais bonita, colorida, alegre; um ambiente mais prazeroso, agradável e culturalmente estimulante.” “A cidade fica mais viva, perde um pouco do cinza e preto presente nas grandes arquiteturas e colore um pouco os ambientes.” “A cidade ficou mais colorida, mais vívida. Trocou o cinza dos prédios, por expressão artística que dá gosto de ver, de parar para admirar” (SILVA, 2020, p. 201).

Os murais do Festival Cura se inserem entre os espaços citados por Miles (1997 *apud* MARQUEZ, 2000, p. 50) como possíveis para a arte quando essa se localiza nas ruas: tanto no espaço de autonomia da obra de arte quanto no espaço representacional, aquele que prioriza o espaço em torno dos corpos dos habitantes da cidade. A dimensão, cores e contundência dos motivos dos murais são elementos que fazem com que a obra seja capaz de interferir na paisagem para afetar as pessoas que passam. No entanto, trata-se de um formato que privilegia o espaço de autonomia da obra, e não a relação com os corpos que transitam ou habitam a cidade. Os murais afetam o espaço conceitual da cidade, a paisagem, e, dessa forma, produzem objetos estéticos. “Quando a representação do espaço é decisiva, vem à tona a questão do monumento tradicional e das formas viáveis para a sua atualização” (MARQUEZ, 2000, p. 50).

Entre os enfoques de monumento trazidos por Miles, entendemos que as empenas se localizam no lugar daquelas obras que permanecem na linguagem do monumento, mas que avançam em busca de democratização.

Não se pode dizer que a cidade é mero cenário ou suporte para os murais do Cura Festival, mas tampouco que suas anomalias e traços de disfuncionamento são matéria das obras, no sentido de tornarem-se objeto de procedimentos como descontextualização e recontextualização de seus signos, ou de interrupção de fluxo, pontos observados por

Marquez (2000, p. 80) a respeito da imagem crítica ou sintomática, conforme exploramos na seção 4.

O agigantamento das figuras pintadas nas empenas traz uma interferência na paisagem que carrega em si significados conectados a problemas, disfunções, “doenças” da cidade, como as desigualdades de raça e gênero, entre outros. Empenas como “Voo”, do artista Comum, que representa artistas urbanos se apoiando uns nos ombros dos outros para pintar o ponto mais alto possível de uma construção, ou a empena sem título de Diego Mouro, que retrata uma cena de afeto não sexualizado entre homens negros, parecem querer falar alto com os habitantes da cidade para dizer, entre iguais, que homens negros, o sagrado feminino, as mães negras, a natureza, os povos indígenas, são todos belos, grandes, gigantes. Antes ainda, gritar que existem – uma ação que implica que a sociedade, de forma geral, e também a cidade, produzem formas de não existência dessas populações, expressões, identidades.

Figura 15 – Mural sem título de Diego Mouro



Fonte: cura.art

Figura 16 – Empena “Voo”, do artista Comum e empena de letras de autoria dos artistas Bess, Carimbo, Diva, Dninja, Error, Fhero, Figo, Goma, Hisne, Kid, Mts, Musa, Naice, Nica, Okay, Pimenta, Sake, Sink, Surto, Tina e Tita



Fonte: Cura.art

A arte é meio para trazer para o centro – de uma possível reflexão, da paisagem diante dos olhos e da própria cidade – essas imagens. Fazer com elas um raro contraponto possível a monumentos também agigantados da publicidade e da arquitetura. Nesse sentido, os murais se aproximam de uma abordagem dos sintomas da cidade.

Ainda assim, trata-se de obras, por natureza, contemplativas, que se constroem sobre a paisagem. Não percebemos nas obras uma estratégia ou intenção de desconstrução de fluxos da cidade, conforme discute Marquez (2000, p. 82) a partir de conceitos de Deleuze e Gattari. Elas apontam essas “doenças”, mas não atuam na reversão delas. Para isso, é necessário que o artista tenha o olhar do “*hacker urbano*”:

O inesperado, o infiltrado, o subversor – o hacker urbano – trabalha na maioria das vezes isoladamente, não fazendo parte de um evento ou programa maior, o que estabelece um dos contrapontos ao que foi estudado em relação aos lugares institucionalizados para a arte (MARQUEZ, 2000, p. 75).

Assim, avaliamos que os murais do Cura têm pouco efeito de interrupção de fluxo ou de interrupção semântica, o que não nos permite analisá-los como imagem crítica sintomática. Atribuiremos, por isso, a pontuação 1, que indica que o aspecto se apresenta em baixo grau.

O próximo aspecto a ser discutido relacionado à caracterização da natureza do Cura enquanto expressão artística é sua validação pelo cânone.

Eixo 3 - Natureza da representação artística	Não validado pelo cânone	A manifestação artística é objeto de produção de não-existência a partir do seu não reconhecimento pelo cânone enquanto critério estético de validação da arte? Considerando que o cânone artístico, entendido como artifício da prática social de produção de não-existência denominada por Santos “monocultura do saber e rigor do saber”, delega à alta cultura um critério único de qualidade estética, A obra/evento tem validação do cânone artístico (validação externa ao grupo participante, feita por algum tipo de autoridade naquele campo, como especialistas, curadores, publicações especializadas, críticos, academia)?
---	-----------------------------	---

A pontuação 0 indica que a obra em questão não se localiza como objeto invalidado ou invisibilizado pelo cânone; 1 indica que esse processo de produção de não existência ocorre em baixo grau; 2, que ocorre em médio grau; e 3, ocorre em grau importante.

Não vamos, neste trabalho, nos aprofundar no tema do mercado ou circuito da arte, sua rede intrincada de entes validadores que movimenta globalmente somas de recursos financeiros consideráveis. Vamos nos ater, aqui, aos indícios de validação externa, por atores percebidos como de maior saber, como publicações especializadas, especialistas, críticos, curadores, dentro do festival.

A página de *internet* do Cura, dentro do menu “Imprensa”, inclui *hiperlinks* para dezenas de matérias publicadas pela imprensa geral ou especializada sobre o festival. A presença de matérias em publicações especializadas dá indícios de que o evento tem reconhecimento e visibilidade como um dos principais festivais brasileiros de arte urbana. Alguns exemplos são a revista mexicana *All City Canvas* (que informa que o Cura é o primeiro festival de arte urbana em Belo Horizonte e busca dotar de cor e criatividade o horizonte urbano por meio de obras de artistas locais, nacionais e internacionais), a *Street Art News*, fundada pelo curador e negociador de arte contemporânea francês Rom Levy (que informa a realização da primeira edição do festival e ressalta a presença de artistas brasileiros e estrangeiros), e a *Street Art United States* (que afirma que “o festival busca transformar a

paisagem de BH, resgatando a trajetória da arte urbana na cidade e reconhecendo sua dimensão e força no país e no mundo”).<sup>33</sup>

Outro indício observado é o fato de que boa parte dos artistas participantes do Festival Cura têm atuação internacional, com trabalhos realizados em diversas cidades do mundo e reconhecimento do circuito da arte contemporânea. Tereza Dequinta e Robézio Marqs (do duo Acidum Project) são brasileiros com dezenas de murais em cidades do Brasil e do mundo e participação em grandes festivais dedicados à arte urbana. Criola já pintou murais em várias cidades do Brasil e em Paris, e, segundo a página do festival, “é considerada porta-voz da nova safra feminina de artistas visuais que utilizam o grafite como instrumento de afirmação e empoderamento negro”. DMS já realizou exposições individuais e coletivas e pintou murais no Brasil e em países do continente asiático. Entre os artistas estrangeiros, a argentina Hyuro (falecida em novembro de 2019) passou pelos principais festivais de arte urbana do mundo e tem murais pintados em vários países da Europa e da América Latina. Marina Capdevila é catalã e tem murais pintados na América do Norte, América do Sul e Europa. Também já teve exposições dedicadas às suas ilustrações em diversas cidades dos Estados Unidos e da Europa. Milu Correch é de Buenos Aires e também tem trabalhos em dezenas de cidades europeias, Argentina, Bolívia, Brasil e Marrocos. Ao mesmo tempo, o festival também convida artistas locais menos consagrados. A mistura de estilos e de artistas com diferentes graus de notoriedade no circuito artístico é algo perseguido pelas organizadoras como uma estratégia de valorização da arte urbana e de busca de equiparação com as outras manifestações da arte contemporânea, como aponta a idealizadora e realizadora do Cura Juliana Flores: “E o que a gente vê é que as vezes ao chamar alguém muito conhecido do grafite com um artista contemporâneo que nunca pintou uma empena é legal. A gente está misturando, isso dá valor pra coleção inteira e eleva artisticamente cada obra ao pensar essa coleção”. (FLORES, 2021)

Durante a entrevista, Juliana afirma que posicionar o grafite como expressão artística contemporânea tão valiosa e sofisticada quanto as que habitam museus é um dos objetivos do Festival.

Durante um tempo a gente disse: não importa o mercado, vamos fazer o que a gente quer, o que a gente acredita. Mas é claro que a gente tá criando ali um festival (que a gente trabalha demais pra pensar da forma mais criativa. A gente pensa artisticamente, não nos entendemos como curadoras, mas pensamos a relação com a cidade, a arquitetura, linguagem, a gente pesquisa muito e é muito legal sim quando uma Bienal de São Paulo quer fazer uma matéria com a gente ou levar a obra do

<sup>33</sup> Matérias disponíveis em: <http://cura.art/imprensa/>.

Jaider pra lá. Acho que dei algumas entrevistas para publicações especializadas em arte contemporânea então eu acho que isso é legal não só para o reconhecimento artístico, mas do trabalho. Esse festival tá puxando gente junto ali, a galera do grafite, das letras. Essa empena nossa de letras rodou o mundo (FLORES, 2021).

O trabalho do artista Jaider Esbell citado no trecho da entrevista acima; a escultura inflável *As Entidades*, instalada temporariamente nos arcos do Viaduto Santa Tereza durante o período do festival entre setembro e outubro de 2020; e a instalação de bandeiras produzidas pelos artistas Denilson Baniwa, Randolpho Lamonier, Célia Xakriabá, Ventura Profana e Cólera Alegria no prédio da Escola de Engenharia da UFMG, também representaram uma aproximação com outras formas de arte contemporânea que, segundo Flores, contribuiu para a validação do festival.

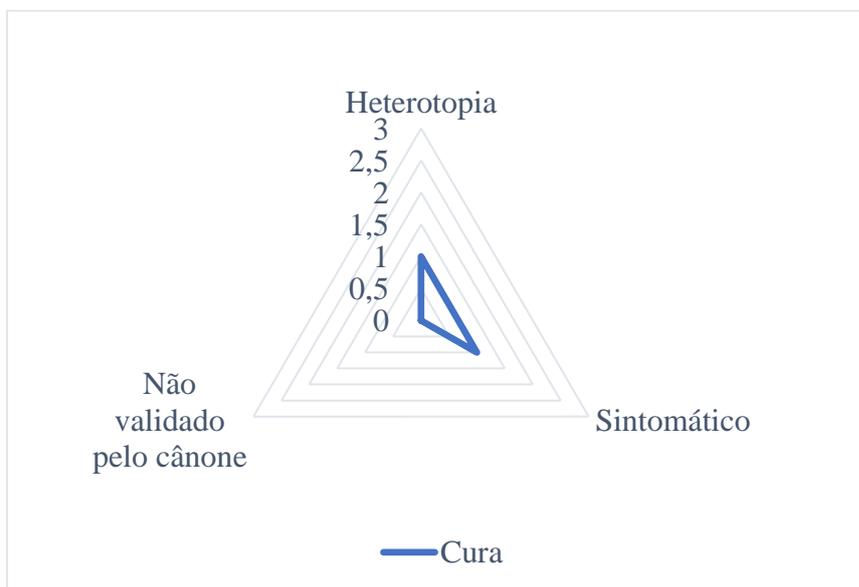
2020 foi o primeiro ano que eu senti que o mercado de arte contemporânea passou a dar valor pro Cura. As pessoas até sabiam que existia, mas como eu já disse, o mercado esnoba. Então, ao trazer novas linguagens, ampliando para a instalação do Jaider [Esbell], que é *As Entidades*, ali no Viaduto [Santa Tereza], e as bandeiras na janelas com artistas queridos da arte contemporânea, com o Randolpho [Lamonier], que é de Contagem mas já expôs em galeria, a Ventura Profana (que a gente até trouxe a obra dela da residência Pampulha, que é uma residência superimportante de formação e de novos talentos e a obra dela *Sem Senhor* foi censurada pelo poder público na Residência Pampulha) o Denilson Baniwa, que é um artista indígena mas dentro do circuito da arte contemporânea e a Daiara [Tukano] que nunca tinha pintado um prédio e fez a maior obra de arte indígena no mundo. Ao misturar pintores, artistas contemporâneos, grafiteiros, artistas contemporâneos que trabalham com linguagens diversas, colocar numa coleção pública, acho que a gente está mostrando assim: isso é arte e é massa (FLORES, 2021).

A linguagem do grafite não esteve, historicamente, nos circuitos artísticos tradicionais, canônicos, validados e bem remunerados. Ainda assim, é uma escolha que passa, de forma estratégica, por utilizar as instâncias de validação do circuito como tática para atribuir a mesma importância e tratamento que as expressões artísticas já validadas.

Esse breve olhar sobre a escolha de artistas para o Festival Cura, das publicações sobre o evento e das falas de uma das idealizadoras e realizadoras do festival, Juliana Flores, nos permite apontar que o festival, seus artistas e obras são hoje validados por entes externos, sejam jornalistas especializados, críticos, curadores. Nos termos de Boaventura de Sousa Santos, essas instâncias validadoras criam um critério único de qualidade estética que acaba por produzir a não existência de outras criações artísticas. O que percebemos é que as criações do Cura Festival são legitimadas por esses atores, portanto, ainda que possam ter dificuldades de se equipararem a outras formas artísticas da contemporaneidade, não sofrem o processo de criação de não existência descrito por Boaventura de Sousa Santos (2018). Dessa forma, a esse aspecto atribuiremos a pontuação 0.

Ao inserir as pontuações deste aspecto no gráfico de radar, temos a seguinte figura:

Figura 17 – Gráfico “Natureza da manifestação artística” - Cura



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

No gráfico temos a representação de um triângulo diminuto em relação à forma das pontuações totais, o que indica uma manifestação artística bastante restringida em suas possibilidades de operar com o sintoma e de maneira a criar um espaço heterotópico na cidade, e também reconhecida em meios validadores. No próximo item, observaremos as informações relacionadas à circulação na plataforma dos *posts* do Cura selecionados para a análise.

### 5.5.3 Circulação

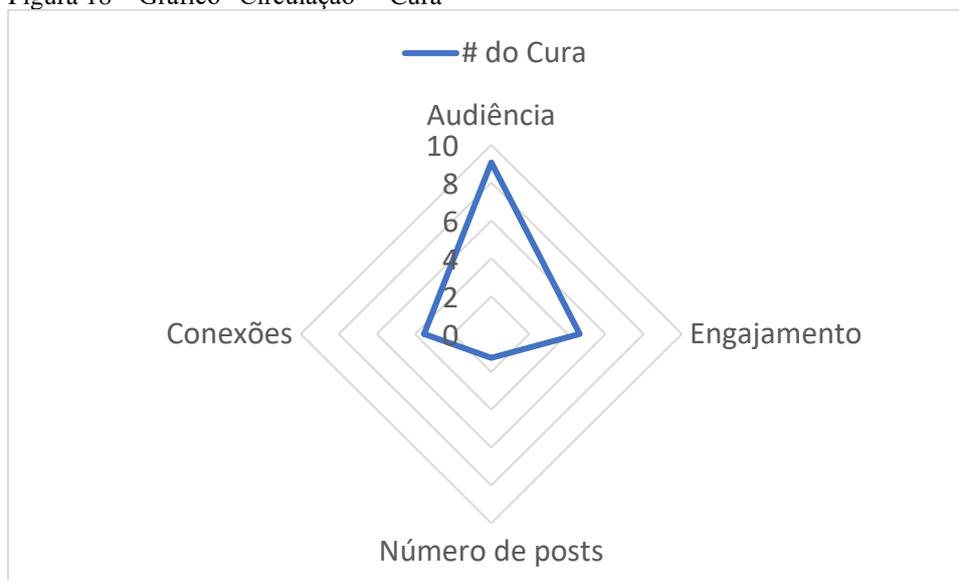
Conforme explicitado anteriormente nesta seção, avaliamos aqui os dados quantitativos oferecidos pela própria plataforma em relação ao conjunto de *posts* analisados.

- Número total de *posts* das *hashtags* analisadas: 1.262.
- Audiência total dos 30 *posts* analisados: 9.070.025.
- Conexões – número de *hashtags* utilizadas e usuários marcados: 352.
- Média do número de engajamento<sup>34</sup> dos *posts* analisados: 4,64.

Ao inserirmos os dados no gráfico em formato radar, temos a seguinte figura:

<sup>34</sup> Calculado como número de *likes* + número de comentários médio nas publicações / número de seguidores x 100. O número foi fornecido pelo software livre “Wefind”.

Figura 18 – Gráfico “Circulação” - Cura



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

Observando a tabulação dos dados de circulação, também pudemos observar que se trata de um arquivo em que os *posts* se inserem, com grande frequência, em perfis temáticos, principalmente aqueles que se dedicam a registrar a cidade de Belo Horizonte, como @ruasdebh e @richardsnt, e especialmente pelo perfil @Instagrafite, dedicado à arte urbana.

Das 30 postagens analisadas, 9 estavam no @Instagrafite, um perfil de grande audiência dedicado ao grafite e ao muralismo em cidades. Dessa forma, ele concentra boa parte dos *posts* e estabelece esses conteúdos em um ambiente voltado à exibição artística. O número de audiência total fica bastante ampliado pelo perfil Instagrafite, que tem, sozinho, 959.927 seguidores. Como esse número é somado a cada vez que um *post* do perfil aparece, o número de audiência total aumenta consideravelmente. A quantidade de *posts* em um perfil como esse é fator de multiplicação de visibilidade e circulação. Além disso, 22 *posts* estão abrigados em perfis que têm cinco dígitos em número de seguidores.

Finalizada a análise dos *posts* do Cura, partiremos, no próximo item, à análise dos objetos de memória relacionados ao Slam Clube da Luta.

## 5.6 A POESIA FALADA EM BELO HORIZONTE E O SLAM CLUBE DA LUTA

Diferente do caso do Cura, definir as # do *Slam* a serem observadas foi um percurso mais tortuoso. Para se chegar ao arquivo relacionado ao *Slam* Clube da Luta a ser analisado, partimos da busca pelo termo “*slam*”, cujos resultados apontaram para uma infinidade de

perfis de *slams* de todo o Brasil: @slamdastminastj, @slamatriz, @slamdastminassp, @slamclubedaluta, entre dezenas de outros. A #slam contava mais de um milhão de *posts*, em geral de publicadores estrangeiros, relacionados a partidas finais de esportes como basquete e tênis, e algumas a práticas da religião islâmica. A tentativa seguinte de localizar um arquivo significativo para a memória dos *slams* de poesia falada de Belo Horizonte foi a #slambh, que tinha apenas seis publicações, das quais cinco se referiam aos eventos da poesia falada na cidade e uma mostrava uma ilustração de uma mulher usando o que aparentava ser um xador, tradicional véu do islamismo. Devido à quantidade pequena de publicações, a *hashtag* foi abandonada enquanto referência para encontrar os arquivos sobre os *slams* de Belo Horizonte.

No entanto, uma das publicações da #slambh, do perfil @vagabundoiluminado, era o convite para uma *live* com um dos fundadores do Coletivoz, Rogerio Coelho. Nela, pudemos identificar outras *hashtags*: #vagabundoiluminado, #poesiainmarginal, #literaturamarginal, #literarua, #poesiaineira, #sarau, #saraubh, #slam e #slambh. Em seguida, foram consultados os perfis @coletivoz e @slam\_minasgerais, onde foram observadas também as *hashtags* slammg, slamclubedaluta e coletivoz.

Ao consultá-las, verificamos que os marcadores #poesiabh, #coletivoz, #slammg, #saraubh, #slamclubedaluta eram as que apresentavam *posts* relacionados à poesia falada no Centro de Belo Horizonte. A princípio, elas seriam todas incluídas na pesquisa. No entanto, ao iniciar a análise dos *posts* considerados, verificamos que os arquivos que possivelmente abrigariam os conteúdos do Slam Clube da Luta misturavam *posts* que não se relacionavam com o tema. Ao perceber a necessidade de eliminar dezenas de *posts* de duas das *hashtags* antes de encontrar conteúdos que falassem do Slam, decidimos retirá-las da análise. São elas, #saraubh e #poesiabh.

Isso foi necessário para que pudéssemos fazer observações qualitativas que em seguida caracterizariam a memória dos eventos de poesia falada em questão na plataforma Instagram. De outro modo, correríamos o risco de caracterizar um arquivo que não falava sobre o evento em questão. De qualquer forma, a dificuldade de identificar *hashtags* que delimitassem um arquivo do Slam Clube da Luta ou mesmo um arquivo do movimento de poesia falada marginal localizado no Centro de Belo Horizonte já é, em si, um dado relevante sobre a memória produzida por eles.

Ao longo da análise, percebemos também a presença de alguns *posts* que claramente retratavam *slams* e estavam marcados com as *hashtags* #slamclubedaluta, #coletivoz e #slammg, mas que mostravam imagens de eventos no Centro de Referência da Juventude

(CRJ) ou da Praça da Estação. Como eles se relacionavam ao mesmo movimento e diziam respeito ao mesmo território, a região do baixio do Viaduto Santa Tereza e da Praça da Estação, considerando que esses espaços fazem parte de um mesmo território da cidade, estratégico para diversos coletivos culturais, decidimos mantê-los na análise.

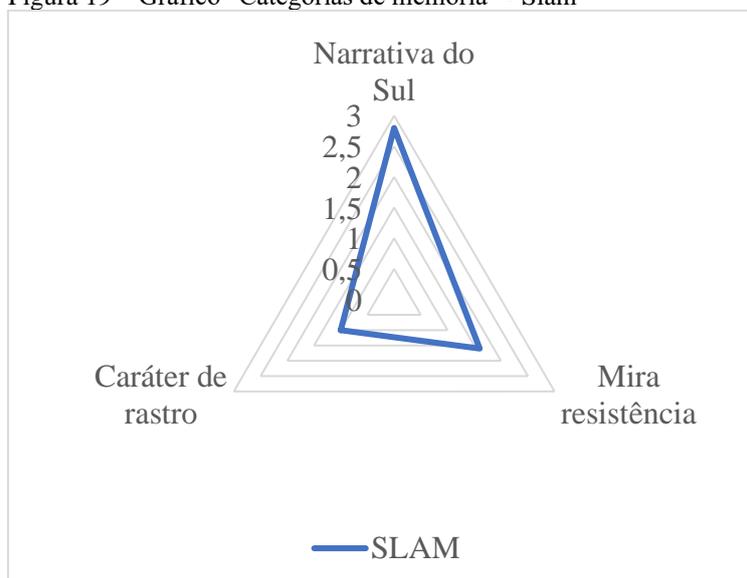
### 5.6.1 Categorias de memória

Em relação à caracterização dos *posts* do *Slam* Clube da Luta no eixo “Categorias de memória”, tendo em mente os aspectos de reafirmação ou transformação de identidades e projetos vigentes, seu caráter de rastro e as narrativas mais ou menos hegemônicas expressas neles, os dados tabulados nos fornecem os resultados relatados a seguir. Em uma escala de 1 a 3, temos para o *Slam* Clube da Luta e eventos de poesia falada na região do baixio do Viaduto Santa Tereza:

- 1,8 no aspecto “Memória que mira resistência”;
- 1,0 no aspecto “Rastro”;
- 2,8 no aspecto “Memória que reflete narrativas do Sul”.

Ao inserirmos esses dados no gráfico, temos a seguinte forma:

Figura 19 – Gráfico “Categorias de memória” - Slam



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

A partir das informações tabuladas (Apêndice D), pudemos observar que o número de *posts* sem nenhum comentário, 11 de 30, tem influência com viés negativo na pontuação deste

item, já que nele são pontuados separadamente as avaliações da imagem, legenda e comentário. Os comentários do arquivo do *Slam* somam apenas 13 pontos de 90 possíveis (considerando 1 ponto para cada aspecto do eixo “Categorias de memória” multiplicado por 30 *posts*). As legendas, por sua vez, somam 62 pontos nos aspectos de categorias de memória.

Percebemos que, seja pelos gestos contidos nas imagens ou nas mensagens das legendas e comentários, o arquivo do *Slam* soma 70 de 90 pontos possíveis no quesito “Memória que mira resistência”. Entendemos que isso se dá pela própria natureza da manifestação, que aponta problemas sociais relacionados à cidade, propõe outras lógicas ao construir espaços de autorrepresentação para setores cotidianamente invisibilizados e reformula identidades de grupos não hegemônicos, ao retratarem esses grupos em postura de fala na função artística.

Dos 30 *posts*, 10 se referem a eventos e lançamentos de livros, o que deixa a informação dada pelo *post* bastante objetiva – a intenção é dizer onde e quando se realizará o evento, o que acaba contribuindo para uma memória que se configura como um signo mais fechado, menos propenso à multiplicidade de significados, e por isso caracterizado como tendo um caráter de rastro mais restrito.

As imagens, via de regra, retratam tipicamente o Sul Global. São narradores e narrativas de povos colonizados. Das 30 *postagens* observadas, 24 têm fotografias ou ilustrações contendo pessoas negras e periféricas, sempre em posturas e gestos de fala: as mãos em concha na frente da boca, o microfone na mão ou à frente. Algumas vezes em posturas de escuta, mas sempre de escuta de iguais, como podemos perceber nas imagens que mostram o público atento aos poetas.

### **5.6.2 Natureza das representações artísticas**

Da mesma forma que com o Cura Festival, realizamos aqui uma análise qualitativa da natureza da expressão artística observada no *Slam* Clube da Luta, sempre orientados pelas perguntas formuladas para averiguar o caráter heterotópico, a capacidade de se manifestar como sintoma e a validação da manifestação pelo cânone. Apresentamos em seguida essa análise, começando pela caracterização ou não do *Slam* como heterotopia.

Eixo 3 - Natureza da representação artística	Heterotopia	A manifestação artística se apresenta como heterotopia? Considerando que um espaço heterotópico se caracteriza por: Constituir-se como uma espécie de lugar fora de todos os lugares, embora efetivamente localizáveis; Suspende, neutralizar ou inverter o conjunto de relações que se encontram designadas, refletidas ou pensadas.
---	-------------	---

A pontuação 0 indica que o aspecto em questão não se apresenta naquela manifestação artística, e a pontuação 3, que se apresenta. Neste aspecto, consideramos que, para a concepção de heterotopia formulada por Foucault, não cabe gradação desta pontuação.

As reuniões do *Slam* Clube da Luta, que acontecem tradicionalmente nas últimas quintas-feiras de cada mês, não são encontros comuns entre jovens. São momentos que obedecem a uma liturgia. Têm regras definidas estabelecidas pelo grupo e pelos organizadores para atender ao formato do evento. O microfone é aberto, não há nenhum filtro sobre quem pode ou deve utilizá-lo. É estimulado que qualquer pessoa que queira falar, o faça. O silêncio absoluto mostra o respeito à palavra de quem performa. Mesmo as palmas se convertem em mãos silenciosas que vibram para o alto. O critério de avaliação é afirmado e estimulado como o que toca mais afetivamente as pessoas presentes. Onomatopeias como “wow” ou, em meio virtual, imagens representativas de bombas estourando, são frequentemente utilizadas para o público expressar que gostou de uma poesia.

A performance valorizada é a mais enfática, capaz de comunicar afetos mobilizados no poeta e eventualmente compartilhados pelo público. Trata-se de um evento declaradamente feito por e para pessoas de populações jovens, LGBTQIAP+, negras e periféricas. Nesse sentido, se constitui como um local que estabelece um protagonismo prioritário dessas populações.

Trata-se de um evento em que, temporariamente, essas populações são autorizadas a exprimir seus descontentamentos, questionamentos, denunciar situações consideradas injustas – fazer emergir sintomas, para usar o conceito de Didi-Huberman, de maneira diferente das situações vividas no dia a dia por essas pessoas. Em seu cotidiano, elas não podem revelar tais questões a um chefe opressor, a um pai autoritário, a um policial que abusa de seu poder, a um cidadão branco que age de forma opressora ou não reconhece seus privilégios. Essa ordem parece ser subvertida, suspendida, neutralizada momentaneamente quando um poeta começa a falar seu poema. É dessa forma que o *Slam* promove uma inversão da lógica social de produção de não existência, relacionada à desqualificação de determinados agentes sociais e, derivadamente, de suas práticas e saberes – a lógica descrita por Boaventura como a da classificação social.

Assim, ilusões de uma paz racial, de acomodamento de convivência entre classes sociais, de equidade nas relações de gênero, da existência de uma autoridade capaz de garantir a harmonia da cidade são denunciadas durante a realização de um *slam*. Um evento que é, em si, a proposição de outra ilusão: a de que mulheres negras podem se reunir para compartilhar suas angústias e potências sem serem importunadas, de que LGBTQIAP+ podem expressar-se livremente, a de que a potência de jovens negros não será tomada como alvo de repressão. Ilusão ou utopia, com lugar e hora marcados e reservados. Nos termos de Foucault, uma heterotopia.

Pelo exposto acima, consideramos o *Slam* Clube da Luta como uma manifestação artística que estabelece um espaço heterotópico e atribuímos a esse aspecto a pontuação 3.

O próximo aspecto a ser tratado é relacionado ao *Slam* enquanto expressão artística sintomática ou não sintomática.

Eixo 3 - Natureza da representação artística	Sintomático	Sintomático ou não sintomático? Considerando que um objeto artístico não sintomático: - funciona como objeto estetizante – no sentido decorativo – do espaço; - é autorreferenciado ou autônomo e, portanto, tem sua fruição independente da relação com o espaço que ocupam.
		E que um objeto sintomático: - tem sua centralidade nos corpos que circulam pelo espaço da cidade, e por isso, nas interações que podem provocar, nas associações e apropriações que pode despertar, nos afetos que pode mobilizar ou nas questões de domínio público que pode fazer surgir; - explora de alguma forma ‘os traços, as anomalias e os vestígios do disfuncionamento da cidade.

A pontuação 0 indica que o aspecto em questão não se apresenta naquela manifestação artística; 1 indica que o aspecto se apresenta em baixo grau; 2, que o aspecto se apresenta em médio grau; e 3, se apresenta em grau importante.

Enquanto performance efêmera, o evento não instala um artefato artístico na cidade. Sua presença no teatro Espanca!, na rua Aarão Reis, assim como a presença dos participantes no entorno, se funde com outras manifestações da região – o Duelo de MCs, por exemplo. A região do baixio do Viaduto Santa Tereza, da rua Aarão Reis, com a presença do teatro e, estendendo essa zona de influência, o Centro de Referência da Juventude (CRJ) e a Praça da Estação, transformaram a região nos últimos anos, como explica Paula Figueiredo:

No decorrer dos anos, com a ocupação dos coletivos no baixio do Viaduto Santa Tereza, como o Duelo de MCs e Samba da Meia-Noite, bem como a vinda do Bar Nelson Bordelo<sup>45</sup> e do Teatro Espanca! para a Avenida Aarão Reis, a ambiência urbana muito se modificou, principalmente à noite, já que esses movimentos trouxeram com eles outros atores sociais que passaram a interagir na região, como, por exemplo, outros artistas de rua que fazem constantes intervenções artísticas e o comércio informal, com seus ambulantes e carros de alimentação (FIGUEIREDO, 2020, p. 117).

Antes dessa ocupação, a rua Aarão Reis era movimentada principalmente pelos numerosos pontos de ônibus coletivos instalados lá, grande parte deles com destino a áreas periféricas da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Segundo a arquiteta Eveline Trevisan, que acompanhou, pela Prefeitura de Belo Horizonte, um trabalho de revitalização da rua em 2006, havia a intenção de se retirar esses pontos de ônibus do local, o que não foi feito a pedido dos comerciantes da região. A arquiteta descreve o cotidiano da rua:

Durante muitos anos, o local para espera dos ônibus foi bastante inóspito e uma de suas marcas era a presença da Polícia Militar montada, fazendo o controle do grande número de pessoas que ali se aglomeravam em longas filas, à espera de seus ônibus. Durante o dia, sempre foi grande o fluxo de pedestres e usuários de ônibus que permaneciam no local, além de moradores de rua, mendigos e pessoas consumindo bebidas alcoólicas, devido aos vários bares populares presentes no local. Durante a noite, após o horário de circulação de ônibus, a rua permanecia absolutamente vazia, com pequenos grupos de moradores de rua que ali dormiam, bebiam ou consumiam drogas. Essa movimentação somente era alterada em dias de eventos na Serraria Souza Pinto, quando a via era usada como estacionamento de apoio a esses eventos (TREVIZAN, 2012, p. 107 *apud* FIGUEIREDO, 2020, p. 117).

Assim, é possível notar que há uma transformação do espaço urbano nas proximidades da rua Aarão Reis. Todavia, trata-se de uma modificação causada por um fenômeno mais amplo e complexo, já apresentado no trabalho citado acima e em outras pesquisas. Não iremos, portanto, nos aprofundar na observação dessas transformações, tema amplo e que não poderia ser abarcado nesta dissertação sem prejuízo para o seu objetivo.

Apoiando-nos na pesquisa de Paula Figueiredo, é possível dizer que as modificações trazidas pelo *Slam* e pelos outros movimentos culturais de juventudes na região não tomam a direção celebrativa da cidade, ou tampouco funcionam como formas estetizantes – no sentido decorativo – do espaço. Antes, são movimentos que parecem abarcar populações e práticas que poderiam ser pensadas enquanto “sintoma” da cidade:

Finalmente, as investigações apontaram que a atuação de coletivos de cultura e de movimentos sociais na região central de Belo Horizonte estão fazendo com que ocorra um processo de “antigentrificação” naquele território, já que as dinâmicas que acontecem ali não estão expulsando os diversos atores sociais que se apropriam da região, como a população de rua e ambulantes. Pelo contrário, estão respeitando as práticas sociais que já ocorriam e, ainda, agregando esses atores sociais e também atraindo pessoas e atividades culturais para a área (FIGUEIREDO, 2020, p. 150).

Ao explorar a possível autorreferenciação de uma obra, ou seja, de sua fruição independente do espaço que ocupa, percebemos que o *Slam* Clube da Luta, enquanto evento que se aproxima de uma performance, em que o poeta fala diretamente aos presentes, conta com a resposta dessa audiência; eventualmente, envolve os passantes e utiliza a localização do

espaço de forma estratégica. Portanto, a análise não poderia acontecer de forma a ignorar o contexto do espaço que ocupa ou dos corpos de todos em volta.

A palavra em ação nesse contexto está impossibilitada de ser recortada da performance. Ela não age apenas a partir de um orador, mas interage com os espectadores (os que foram ali com o propósito de ouvir, também aqueles que não estavam preparados para o encontro), com os sons, com o movimento das pessoas, com as notícias dos dias, com a reação imprevisível do público que tem a liberdade garantida pelo convite ao microfone aberto, sem distinção de idade, gênero, cor, religião ou partido. A palavra age, interage e reage nos saraus (COELHO, 2017, p. 63).

O momento descrito por Coelho não poderia ser uma manifestação artística que não prioriza o espaço e os corpos em torno; por isso, entendemos que não há que se falar em autonomia da obra de arte em um evento como um *Slam*. Na entrevista concedida a este trabalho, Rogério aborda o movimento dos Saraus e *Slams* junto à cidade e nos ajuda a perceber a relação desses movimentos com o espaço.

As pessoas transitando, passam pela escada, ouvem uma coisa e vão embora. Nesse lugar do encontro, da memória, é uma produção que é da interartes, porque ali tem um monte de gente fazendo um tanto de coisas, um movimento que é híbrido, que não é só poesia, as pessoas estão se movimentando, estão com seus corpos, com as suas atitudes, abrigadas por um amor compartilhado pela cultura, com aquela pessoa que está ali no sarau também. E é esse movimento que eu considero que é uma performance. Não apenas de quem está recitando mas do público se movimentando. Do público e de quem tá recitando junto. Do público e de quem está recitando e das pessoas. Do público de quem está recitando e das pessoas e do movimento da cidade. (APÊNDICE A)

Como abordado acima, o *Slam* Clube da Luta propõe uma troca de papéis normalmente impostos aos jovens negros, LGBTQIAP+ de periferias em Belo Horizonte. Nessa arena, eles protagonizam a palavra, trazem essa palavra por meio de seus corpos. Para Coelho (2017), performam a PalavraAção: “Poemas recitados e reverberados com a ação corporal incitam um levante, uma defesa, um posicionamento primeiro: a palavra em ação” (COELHO, 2017, p. 63).

Esse não é, via de regra, o papel desempenhado por esse grupo de pessoas nos espaços cotidianos de suas vidas e da cidade. A luta pelo protagonismo e por representar-se, fazer-se presente na cidade sem intermediários, é inclusive uma questão recorrente nos poemas dos poetas da poesia falada. Ainda com Rogério Coelho:

[o *slam*] É mais um espaço para que as pessoas coloquem as suas vozes. No ato delas colocarem as suas vozes e que ninguém diga por elas. É um movimento de autorrepresentação e de representação da sua diversidade, da diversidade que está a sua volta. Então esse movimento de você ir até o lugar pra muitas vezes expor ali a

sua representação, representar-se, porque você está ali de corpo presente e muitas vezes esses poemas trazem esses conteúdos que falam da própria rua, da própria casa, da própria vivência, da própria dor, da própria impressão, da própria alegria, do próprio amor, do ponto de vista da poeta que vai falar. (APÊNDICE A)

Ao inverter a ordem cotidiana de forma a endereçar sintomas da cidade – os obstáculos à participação e expressão de grupos não hegemônicos, os silenciamentos e opressões provocados pelo machismo, pelo racismo, pela LGBTQIAP+fobia, pelos problemas sociais inerentes às periferias – entendemos que o *Slam* pode ser tomado como uma imagem dialética. Uma manifestação artística que olha a cidade – endereça em seus conteúdos e gestos as disfunções da cidade – mas que também é olhada pela cidade, já que explicita um vazio produzido por ela. Quando miram o sintoma, o gesto dos poetas e de seus corpos exhibe, na mirada de volta, a ausência desses mesmos corpos. Vale aqui repetir a citação de Didi-Huberman: “*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda*” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 34, grifo do autor).

Pelo exposto, atribuímos a pontuação 3 ao *Slam* Clube da Luta nesse aspecto.

Em seguida, observamos a validação ou não validação do *Slam* pelo cânone artístico.

Eixo 3 - Natureza da representação artística	Não validado pelo cânone	A manifestação artística é objeto de produção de não-existência a partir do seu não reconhecimento pelo cânone enquanto critério estético de validação da arte? Considerando que o cânone artístico, entendido como artifício da prática social de produção de não-existência denominada por Santos “monocultura do saber e rigor do saber”, delega à alta cultura um critério único de qualidade estética, A obra/evento tem validação do cânone artístico (validação externa ao grupo participante, feita por algum tipo de autoridade naquele campo, como especialistas, curadores, publicações especializadas, críticos, academia)?
---	-----------------------------	---

A pontuação 0 indica que a obra em questão não se localiza como objeto invalidado ou invisibilizado pelo cânone; 1 indica que esse processo de produção de não existência ocorre em baixo grau; 2, que ocorre em médio grau; e 3, ocorre em grau importante.

O *Slam* Clube da Luta, assim como os movimentos de poesia marginal falada, não se baseia nos critérios do cânone artístico para afirmar-se como evento artístico e literário. Nas competições, os critérios para as notas são relacionados a uma intensidade poética da performance, aos afetos que ela consegue mobilizar nos presentes e ao manejo da palavra falada da forma particular, típica desse ambiente. Frequentemente, ao instruir os jurados que darão as notas, o “*slammaster*”, o anfitrião do *slam*, instrui os jurados a “não levarem o público em consideração, mas levarem”.

A palavra é submetida ali a critérios próprios do grupo, bastante distintos daqueles estabelecidos para avaliação da literatura ou da poesia por instâncias tradicionais validadoras – críticos, academia, etc. O público também avalia e se manifesta em relação a quão justas as notas dadas são. Não se quer implicar aqui que não há critério ou valor estético nos poemas e nas performances dos *slams*, mas apenas afirmar que esses valores são estabelecidos de forma independente de instâncias validadoras definidoras do cânone.

Os pares parecem ser o parâmetro norteador da estética dos textos e performances. A busca é por mobilizar afetos, e ela gera estratégias, técnicas, efeitos estéticos que podem se revelar muito sofisticados, mas que diferem daqueles da literatura tradicional. O evento não busca críticos, editoras ou acadêmicos para avaliar poetas ou textos. O caráter de microfone aberto, o estímulo a que qualquer pessoa possa falar busca ativamente eliminar qualquer filtro – o que parece fazer bastante sentido, já que se trata de uma manifestação feita por e para pessoas que têm obstáculos para fazer uso de seu direito à palavra. Ou seja, a palavra parece ser tomada para o grupo, que inverte o arranjo tradicional em que aquelas pessoas e aquela forma de manejá-la não têm valor artístico ou, para utilizar os termos de Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 247), um arranjo que produz a não existência, ao delegar à alta cultura um “critério único de qualidade estética”.

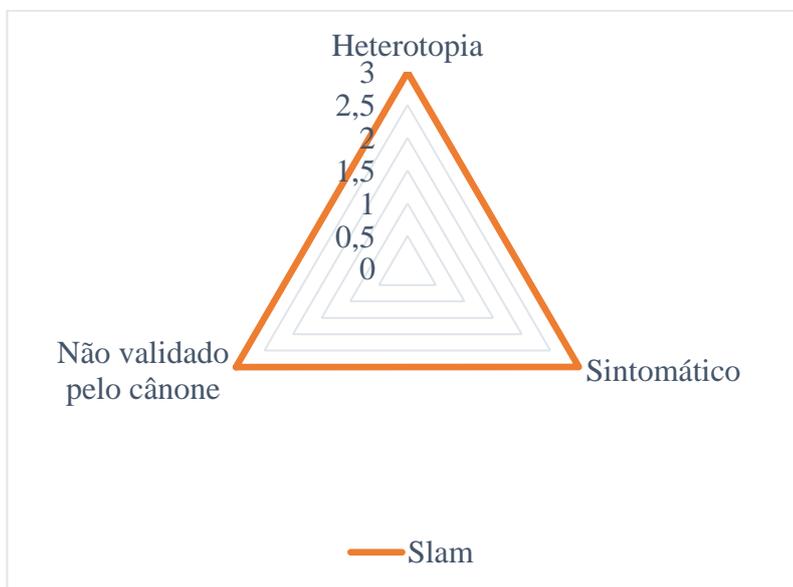
Há que se ressaltar que, nos últimos anos, a academia começa a voltar seus olhos aos movimentos de poesia falada, vide os estudos de representantes dos próprios movimentos, como Roberta Estrela D’Alva e Rogério Coelho, citados neste trabalho, entre outros. Não obstante, o interesse em acolher tais pesquisas parece um movimento muito mais de busca da compreensão de um fenômeno que já existe e pulsa apesar da academia do que em função dela, ou em busca de sua validação.

Vemos o maior evento do mercado literário realizado no país, a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), incluir de forma importante a poesia falada em sua programação em suas edições mais recentes. Novamente, parece-nos um movimento do mercado em direção à poesia falada, e não o contrário, já que a razão de ser do movimento, o que fundamenta sua existência, independe dessa validação. Essa abertura de circuitos validadores ao movimento da poesia falada é ainda recente e está longe de apreciar as obras de maneira equivalente às formas consagradas.

Atribuímos a nota 3 a essa categoria, considerando o *Slam Clube da Luta* e os eventos de poesia falada na região do baixo Centro como manifestações não consideradas pelo cânone.

Ao inserirmos essa pontuação no gráfico de radar, temos a seguinte figura:

Figura 20 – Gráfico “Natureza da manifestação artística” - Slam



Fonte: Elaborado pela autora.

Aqui, vemos na figura a indicação de uma manifestação artística que explora a criação de espaços heterotópicos e que tende a operar em relação aos sintomas da cidade, de maneira que não busca se aproximar ou ser validado pelo cânone artístico.

Passaremos agora às informações de circulação do arquivo delimitado nesta pesquisa a respeito do *Slam* na plataforma Instagram.

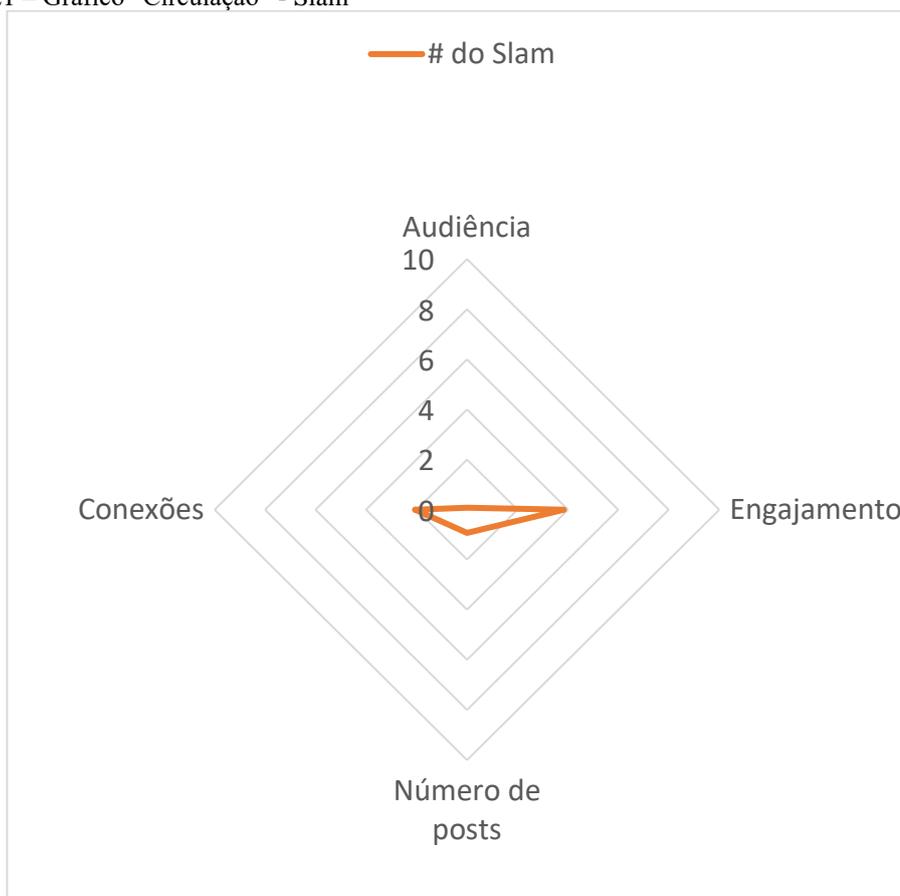
### 5.6.3 Circulação

Em relação aos números que indicam a circulação de seu arquivo, o *Slam* Clube da Luta se apresenta da seguinte forma:

- Número total de *posts* das *hashtags* analisadas: 932.
- Audiência total dos 30 *posts* analisados: 73.337.
- Conexões – número de *hashtags* utilizadas e usuários marcados: 205.
- Média do número de engajamento dos *posts* analisados: 3,84.

Ao incluir os dados em um gráfico de formato radar, temos a figura que se segue:

Figura 21 – Gráfico “Circulação” - Slam



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

A partir da tabulação, também pudemos observar que de todos os conteúdos analisados, apenas um estava em um perfil com mais de quatro dígitos em número de audiência – o da *slammer* e uma das principais articuladoras da poesia falada no Brasil, Roberta Estrela D’Alva, que tem 21.906 seguidores.

Há um número significativo de *posts* sem nenhum comentário: 11 dos 30.

Dos 30 *posts*, 23 são publicados por poetas ou pessoas interessadas no tema. Apenas 7 são de coletivos ou organizações.

O perfil @d\_ablo se destaca no arquivo do *Slam*. Com 6 *posts*, é o que mais se repete. Trata-se do poeta Dione Machado, um perfil com audiência de 1.382 pessoas e grande número de publicações semanais – 84 em média. Seus *posts* têm em média 5 “curtidas” e apenas 0,28% de engajamento. É provável que o posicionamento (atribuído pela plataforma) dos *posts* no arquivo se deva apenas à quantidade de publicações semanais.

A plataforma considera relevante e coloca como primeiro *post* do arquivo uma postagem do perfil @carolinarezendedesouza. O perfil tem pouquíssimas outras publicações relacionadas à poesia falada. Dedicar-se a publicar imagens de anúncios de emprego,

principalmente. A publicação tem duas *hashtags* marcadas, engajamento de 1,4, apenas dois comentários e 9 “curtidas”, em um perfil seguido por 947. Dessa forma, é possível especular que o destaque dado a essa publicação (com números bastante inferiores do que os das outras publicações), também se deve exclusivamente ao fato de o perfil publicar uma quantidade acima da média de *posts* semanalmente, cerca de 16,8.

Com esses posicionamentos, os dois perfis superam inclusive os perfis oficiais do *Slam* Clube da Luta e dos outros dois *slams* representados na amostra, *Slam* Recitando Vidas e o *Slam* Ativista. Considerando que o perfil @d\_abl0 e @carolinarezendedesouza parecem ganhar relevância nos critérios da plataforma apenas pelo número e frequência de postagens, independentemente de o conteúdo delas ter relação com o assunto buscado (as *hashtags* relacionadas ao *Slam*), essa observação nos apresenta uma possível “falha” do algoritmo em oferecer o conteúdo mais atraente para o usuário que buscou, que resulta possivelmente em diluição do arquivo, que tem publicações mais pertinentes misturadas a outras menos pertinentes e ainda a outras, sem nenhuma pertinência ao tema procurado.

Ainda seguindo a análise, traçamos comparações entre as pontuações das manifestações artísticas em cada um dos eixos de análise. Partimos do eixo “Circulação”, que demonstra diferenças importantes entre as memórias produzidas pelo *Slam* e pelo Cura na plataforma Instagram, para, em seguida, por meio dos outros dois eixos analisados (“Categorias de memória” e “Natureza da representação artística”), buscar possíveis razões de tais discrepâncias, reflexões e questionamentos que pudessem colaborar com a compreensão das dinâmicas da memória plataformizada e sua relação com a arte inserida no espaço da cidade, por meio da observação desse objeto específico.

## 5.7 A RESPEITO DA CIRCULAÇÃO DOS OBJETOS DE MEMÓRIA PRODUZIDOS A PARTIR DO CURA E DO SLAM NO INSTAGRAM

O eixo “Circulação” evidencia a própria memória, já que, como vimos na seção 3 desta dissertação, ela é o que determina a memória em fluxo, produzida pela multidão, (conforme definida por Hoskins) e caracterizada pelo imediatismo e enorme volume de objetos de memória. É importante considerar, como vimos com Damin anteriormente nesta seção, que a maior circulação também tem efeito de incentivar ou inibir a produção.

Confirmamos na observação uma grande diferença entre a circulação dos objetos de memória produzidos pelo Cura e pelo *Slam* no Instagram. Ao sobrepor os gráficos das duas manifestações artísticas, percebemos o quadrilátero representando a circulação dos objetos

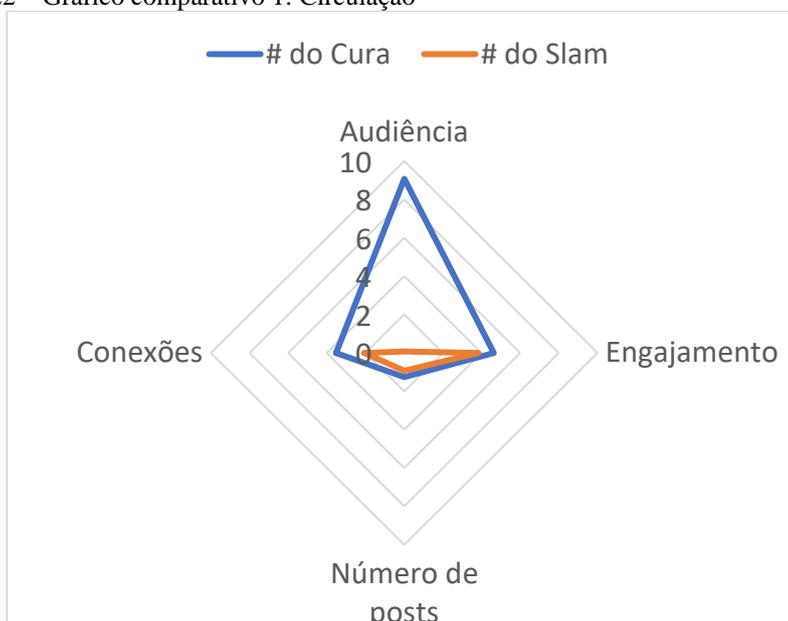
ligados ao Cura contém aquele que representa o *Slam*. A maior discrepância se dá no vértice do item “Audiência”, sendo esse o que determina uma maior circulação dos objetos de memória do Cura, com um número mais de cem vezes maior que o do *Slam*.

Tabela 2 – Comparação de pontuações – Eixo 1

		Cura	Slam
Eixo 1 - Circulação	Audiência	9,07003	0,07334
	Engajamento	4,64	3,84
	Número de <i>posts</i>	1,262	0,932
	Conexões	3,52	2,05

Fonte: Elaborada pela autora (2021)

Figura 22 – Gráfico comparativo 1: Circulação



Fonte: Elaborada pela autora (2021)

Os números totais de *posts* das *hashtags* analisadas têm diferenças em menor proporção, assim como o índice de engajamento e o número de *hashtags* utilizadas. Em relação às *hashtags*, é importante lembrar que localizar *hashtags* significativas para um determinado tema também pode indicar um percurso de navegação imaginado a partir do mais comum, no sentido de mais compartilhado, mais provavelmente imaginado pelo outro. É então também imaginar como outros pensariam a indexação daquele objeto buscado. A efetividade da indexação pode variar muito, tornando mais fácil ou difícil localizar um arquivo significativo, e isso pode afetar a circulação desses objetos. Nesse sentido, é relevante destacar que não fizemos uma opção por ferramentas analíticas quantitativas que eliminassem

por completo a influência da interface porque consideramos importante olhar para os resultados a partir do ponto de vista da navegação de um usuário comum.

Nesse sentido, ainda antes da análise, na fase em que identificamos as *hashtags* pertinentes para reunirmos os 30 *posts* do *Slam* Clube da Luta a que nos propusemos, foi necessário desconsiderar *posts* que não tinham nenhuma relação com o evento e consultar um número maior de *hashtags* que se mostraram relevantes. Isso nos aponta para um arquivo mais rarefeito, com mais obstáculos para ser encontrado e identificado.

Observar quais são os perfis que postam os *posts* destacados como principais pela plataforma é esclarecedor. No Cura, dos 30 *posts*, 22 foram feitos por perfis com número de seguidores acima de quatro dígitos. No *Slam*, apenas um perfil que publicou um *post* tinha esse volume de audiência. Apenas sete dos *posts* foram feitos por perfis de coletivos ou organizações voltados para a poesia falada e 23 são publicações de indivíduos interessados ou participantes dos eventos enquanto, nos *posts* do Cura, 8 *posts* foram feitos pelo perfil @instagrafite, especializado em arte urbana e que concentrava, sozinho, 959.927 seguidores no momento da extração dos dados.

Verificamos, por meio da entrevista com os organizadores dos dois eventos, alguns pontos consideráveis para esse eixo. O Cura opera contando com ampla produção audiovisual profissional, ajuda de profissionais especializados em operação de redes sociais com o objetivo de maximizar a visibilidade do evento no ambiente digital e definições mais claras de indexação que resulta em uma centralização do arquivo. O *Slam*, por outro lado, tem organização de trabalho de comunicação e produção audiovisual incipiente, iniciada apenas recentemente a partir de melhores condições de estruturação e custeio. Dessa forma, parece natural que o Cura tenha condições de manejar a plataforma e seus mecanismos com mais sucesso para a circulação dos conteúdos.

Os dados nos mostram portanto maior circulação de objetos de memória ligados ao Festival Cura na plataforma Instagram, considerando os *posts* destacados como “principais” na busca pelas *hashtags* localizadas. A seguir, seguiremos com a comparação entre as duas manifestações artísticas nos outros dois eixos analisados.

## 5.8 A RESPEITO DAS DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS ENTRE OS OBJETOS DE MEMÓRIA PRODUZIDOS A PARTIR E COM O CURA E O *SLAM* – CATEGORIAS DE MEMÓRIA

Ao comparar as pontuações de “Categorias de Memória” dos dois conjuntos de *posts* observados, percebemos que os números são próximos. Para o Cura, temos 1,6 no aspecto “Memória que mira resistência”; 1,1 em “Rastro”, 2,5 em “Memória que reflete as narrativas do Sul”. Para o *Slam* Clube da Luta, temos 1,8; 1 e 2,8 nos mesmos aspectos, respectivamente.

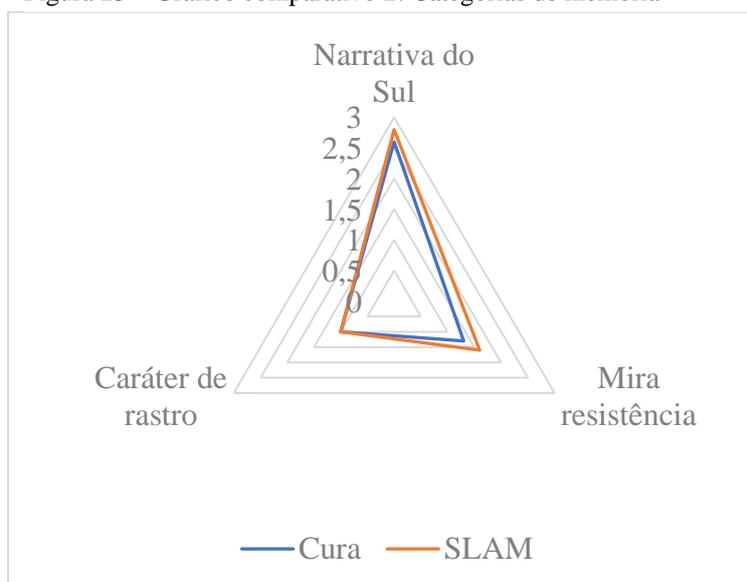
Tabela 3 – Comparação de pontuações – Eixo 2

	Cura	Slam	
Eixo 2 - Categorias de memória	Memória que mira resistência	1,6	1,8
	Memória que reflete as narrativa do Sul	2,5	2,8
	Caráter de rastro	1,1	1,1

Fonte: Elaborada pela autora (2021)

A fim de ilustrar visualmente a comparação entre esses aspectos, inserimos abaixo os gráficos do tipo “radar” com a sobreposição das informações do *Slam* e do Cura. Nesse eixo, vemos a figura geométrica do gráfico do Cura contida dentro do triângulo formado pelo gráfico do *Slam*, com mesmas proporções e diferença pequena em suas dimensões no vértice correspondente ao item “Mira Resistência”.

Figura 23 – Gráfico comparativo 2: Categorias de memória



Fonte: Elaborada pela autora (2021)

Entendemos que a proximidade se dá porque tratamos, em ambos os casos, de manifestações que fazem escolhas por representações de populações periféricas que expressam narrativas do Sul – pessoas negras, mulheres, indígenas, moradores de periferias. É possível perceber que a pontuação mais alta para ambos é a relativa às narrativas do Sul. Um aspecto em que os indivíduos representados nas imagens são definidores.

O número cai aproximadamente 30% em ambos os conjuntos quando falamos em uma memória que mira resistência. Nesse eixo, a pontuação depende de mais do que representar uma identidade. É necessário também um gesto que aponte problemas e lógicas da cidade ou de populações marginalizadas. Vemos uma diferença de 0,2 ponto no aspecto “Memória que mira resistência”, com número maior para o *Slam*, e de 0,3 ponto em “Memória que reflete as narrativas do Sul”, números próximos de 10% da pontuação total, com vantagem para o *Slam*.

Entendemos que isso se deve à própria natureza das reuniões de palavra falada – por definição, eventos que têm como objetivo a resistência a um projeto hegemônico ao produzir com uma juventude periférica um espaço de autorrepresentação. As imagens de fala contundente, os gestos, as situações, assim como as legendas e comentários refletem isso, como podemos perceber nas reproduções contidas no Apêndice D.

A localização do objeto de memória dentro da plataforma, ou seja, qual perfil publicou o objeto, também aparece como um fator significativo para o item “Memória que mira resistência”. As memórias do *Slam* se colocam concentradas principalmente em perfis de poetas que se dedicam ao movimento e, em alguns casos, de coletivos que organizam *Slams* – todos ambientes compromissados com um objetivo primeiro do movimento artístico, em que a resistência política e identitária é inseparável da obra. Essa localização parece favorecer um direcionamento do objeto a uma ideia de resistência ao projeto hegemônico ao afetar sua produção, formulação de textos de legendas, as interações dos usuários com esse objeto e o tipo de interação com ele.

Por outro lado, os objetos de memória relacionados ao Cura se apresentam principalmente em perfis especializados em arte urbana, de artistas ou de pessoas que se dedicam a fotografar a cidade como forma de sublinhar sua beleza. Essa localização parece, por sua vez, aproximar esse conjunto de uma memória ligada à apreciação das obras do ponto de vista de uma avaliação artística e de uma celebração da cidade de maneira a não privilegiar um discurso de resistência que poderia partir das imagens retratadas.

Em ambos os conjuntos de *posts*, observamos ser significativo o perfil que posta e um discurso inicial estabelecido por quem posta. Essa é parte da função de arconte, como vimos,

marcantemente influenciadora da narrativa construída por um objeto. Dessa forma, ao observar os arquivos do ponto de vista da memória, novamente é relevante questionar quem são os publicadores, sobre o que eles falam e qual a relevância social deles.

As duas exceções que mapeamos e discutimos, os *posts* relacionados aos murais *Deus é Mãe* e *Híbrida Astral*, corroboram essa perspectiva. O local e o discurso inicial em torno das imagens trazem a memória desses murais para uma direção bastante diversa de imagens muito semelhantes publicadas em outros ambientes.

As exceções parecem também mostrar que provocar diálogo, reflexões, tensionamentos ou trazer sintomas em uma plataforma digital social não parece ser a regra. Na amostra analisada, não é possível verificar se isso se dá na produção do objeto de memória ou se esses objetos, apesar de produzidos, não são priorizados pela plataforma no ranqueamento dos conteúdos. É importante notar que essa conversa que poderíamos chamar de mais crítica em torno dos objetos de memória não prevalece mesmo o tema desta pesquisa sendo relacionado à arte pública que produz narrativas do Sul. Evocar resistência e debates sociais é exceção nos *posts* analisados neste estudo. Mesmo nas memórias ligadas ao *Slam*, em que tivemos a pontuação 2,8 para “Memória que mira resistência”, não vimos casos como os relacionados aos murais do Cura referidos acima. Novamente, isso pode se dever tanto à não produção desses conteúdos quanto à não priorização deles pela plataforma. Como não é possível verificar todos os *posts* existentes e não sabemos exatamente os critérios de priorização do algoritmo, não é possível afirmar se a causa é a não produção ou a não priorização pela plataforma.

Em relação ao caráter de rastro do arquivo – no sentido de reunir signos mais abertos a múltiplas interpretações, da forma como colocado no questionário elaborado – é possível perceber que ambos os conjuntos de *posts* parecem ter mais o caráter de arquivo institucionalizado, com informações precisas sobre o que é fotografado. O lançamento de um livro, com data, hora e local, o nome do poeta que performa, a data e o local, o nome do artista que pintou a empena, o nome da obra, o local onde está.

Também é possível perceber, entre os *posts* principais, a presença maior daqueles que se localizam em contextos que os centralizam, de forma a aumentar a pontuação do aspecto “arquivo institucionalizado” – no *Slam*, a temática do movimento de poesia falada; no Cura Festival, a temática das artes visuais, da arte urbana e da cidade de Belo Horizonte. Como aqueles *posts* não marcados por *hashtags* que conseguimos relacionar aos eventos se tornam inacessíveis (para a pesquisa e para um usuário comum que os buscasse), pudemos averiguar

apenas aqueles marcados. Dessa forma, apesar de ser possível que existam *posts* relevantes que se situem com maior caráter de rastro, eles não integram o *corpus* da pesquisa (conforme expusemos na discussão sobre metodologia).

Ainda sobre a análise de “Categorias de Memória”, vimos que o Cura Festival provocou mais comentários que o *Slam* – 700 para o primeiro e 68 para o segundo. No entanto, os comentários do Cura somaram apenas 16 dos 90 pontos possíveis, isso porque a maior parte deles foi considerada como tendo caráter celebrativo das obras ou da cidade, o que resulta em uma pontuação mais baixa. Há um número significativo de *posts* sem nenhum comentário no *Slam*: 11 dos 30, enquanto no Cura apenas um *post* ficou sem comentários.

Após explorarmos a comparação entre as memórias produzidas a partir das duas manifestações artísticas no Instagram no quesito “Categorias de Memória”, seguiremos para o mesmo procedimento no quesito “Natureza da Representação Artística”.

## 5.9 A RESPEITO DA COMPARAÇÃO ENTRE CURA E SLAM ENQUANTO MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS DE NATUREZAS DIVERSAS E A MEMÓRIA QUE PRODUZEM

Diferentemente do eixo de análise anterior, sobre “Categorias de Memória”, quando observamos comparativamente a natureza das duas representações artísticas de acordo com os conceitos identificados na bibliografia, chegamos a pontuações bastante diferentes. O Cura teve pontuação 1 no quesito “Heterotopia”, 1 em “Sintomático”, e 0 em “Não Validado pelo Cânone”. Já o *Slam* Clube da Luta teve pontuação 3 em “Heterotopia”, 3 em “Sintomático” e 3 em “Não Validado pelo Cânone”.

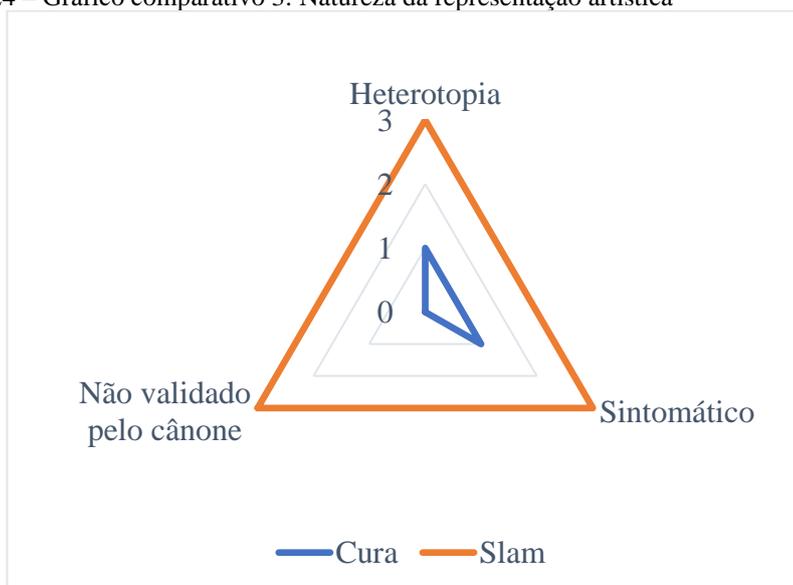
Tabela 4 – Comparação de pontuações – Eixo 3

	Cura	Slam	
Eixo 3 - Natureza da representação artística	Heterotopia	1	3
	Sintomático	1	3
	Não validado pelo cânone	0	3

Fonte: Elaborada pela autora (2021)

Nesses eixos, vemos a figura geométrica do gráfico do Cura contida dentro do triângulo formado pelo gráfico do *Slam*, com uma diferença significativa em suas dimensões.

Figura 24 – Gráfico comparativo 3: Natureza da representação artística



Fonte: Elaborada pela autora (2021)

No item “Não validado pelo cânone”, notamos o Cura Festival funcionando com táticas que buscam validação como forma de ganhar relevância. Nesse ponto de vista, utilizando as táticas do Norte. Enquanto isso, o *Slam* Clube da Luta abriga uma manifestação feita por e para populações que representam o Sul. Dessa forma, há uma discrepância relevante nas pontuações atribuídas.

Consideramos que o Cura opera em um grau inferior ao do *Slam* Clube da Luta enquanto sua capacidade de produzir uma heterotopia. O *Slam* tem em sua natureza a criação do lugar heterotópico, de suspensão da ordem vigente. Já o Cura apresenta características de proposta heterotópica, com grandes representações com figuras não hegemônicas. Trata-se, assim, de certo grau de inversão de uma ordem vigente. No entanto, não observamos que as empenas produzam esse tempo e espaço de suspensão descrito por Foucault. Ainda que tenhamos atribuído a pontuação “1” ao Cura nesse aspecto, ele continua bastante distante do “3” atribuído ao *Slam*.

Observamos o Cura como uma representação artística que opera a partir dos valores do Norte, a partir do sistema, para incluir representantes e trabalhos artísticos originalmente do Sul no circuito hegemônico; que busca também celebrar a cidade, torná-la turisticamente atraente e assim estimula a produção e difusão pelo público de imagens bonitas, “instagramáveis”, no jargão da rede observada neste trabalho; que objetiva ampliar o acesso à fruição da obra de arte ao promover a arte na cidade. Esses objetivos estabelecidos *a priori* pela organização permeiam todo o processo – desde a escolha de locais, artistas e temáticas até comunicação e publicização do evento – conforme já descrito. Tais escolhas e modos de

fazer culminam e possivelmente determinam a realização de obras que se dirigem à população de forma ampla, mas que podem ter menos características de uma manifestação artística heterotópica e sintomática.

Após a análise das informações recolhidas que caracterizam as memórias produzidas a partir do Cura Festival e do *Slam* Clube da Luta nos três aspectos observados, seguiremos para nossas considerações finais, abordando algumas das intersecções propostas neste trabalho – entre os eixos de análise (Circulação, Categorias de Memória e Natureza da Representação Artística) e entre as práticas observadas e os conceitos abordados em nossa pesquisa bibliográfica.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, partimos de uma observação preliminar da diferença de circulação dos objetos de memória na plataforma Instagram relacionados ao festival de arte urbana Cura e ao *Slam* Clube da Luta, duas manifestações artísticas realizadas na região do hipercentro de Belo Horizonte, mais especificamente nas proximidades da Praça da Estação e do Viaduto Santa Tereza. Para compreender tal diferença, observamos três eixos fundamentais (circulação, natureza da manifestação artística e categorias de memória) nas postagens relacionadas às *hashtags* identificadas como marcadores dos dois eventos. Esses eixos nos permitiram fazer cruzamentos que se revelaram ricos na exploração do tema. A seguir desenvolveremos alguns deles, sem pretender, evidentemente, esgotar todas as relações possíveis ou tecer generalizações, dadas as limitações do *corpus* desta pesquisa e as limitações inerentes às metodologias utilizadas, entre outros.

### 6.1 A RESPEITO DA PLATAFORMA INSTAGRAM ENQUANTO AMBIENTE DE MEMÓRIA

Após essas observações a partir das comparações dos objetos de memória das duas manifestações em cada um dos eixos de análise, passaremos agora a apontamentos relacionados à plataforma.

No Instagram, observa-se a memória em fluxo, que se modifica no tempo: de acordo com o significado que é atribuído ao conteúdo ou à maneira de identificá-lo (por meio das *hashtags*) com as novas imagens que são incluídas, com a interação dos usuários com esses conteúdos, entre tantas ações que podem transformar esse arquivo e a memória que ele ajuda a produzir. Observa-se também na plataforma uma memória feita de fragmentos mais concentrados ou mais dispersos na plataforma, mais ou menos eficazes na busca pelo comum, por aquilo que tem relevância para o outro. Uma memória partilhada, ao mesmo tempo em que construída a partir de experiências subjetivas que levam em consideração o que o indivíduo (ou organização, já que essas também podem criar perfis e publicar) quis dizer a respeito de si mesmo para sua comunidade, ao publicar. Instaura-se um arquivo que não foi criado a partir de critérios e lógicas de uma instituição curadora a quem é atribuída uma competência técnica para estabelecê-lo, mas que não deixa de ter seus próprios critérios e lógicas.

Cria-se um ambiente em que o poder de arconte – que unifica, identifica, classifica e reúne os signos parece estar dividido entre a programação da plataforma e o usuário (ressaltando-se aqui a diversidade de tipos de usuários, mais ou menos instrumentalizados para lidar com a plataforma de maneira conveniente segundo seus objetivos). É preciso ter em mente que a atuação do indivíduo é diluída e não pode ser, de forma ingênua, comparada ao poder arcôntico que a plataforma concentra.

Essa função arcôntica não é somente topo-nomológica. Não requer somente que o arquivo seja depositado em algum lugar sobre um suporte estável e à disposição de uma autoridade hermenêutica legítima. É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação e classificação caminhe junto com o que chamaremos poder de consignação. Por consignação não entenderemos apenas, no sentido corrente dessa palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de consignar reunindo em signos (DERRIDA, 2001, p. 13).

Percebemos dessa forma o usuário (que afinal é aquele que alimentou a plataforma com conteúdo) tem acesso muito restrito a informações da plataforma, enquanto essa reúne um volume imenso de informações sobre o usuário e o próprio conteúdo. Mecanismos de busca e pesquisa são bastante restringidos no Instagram, por exemplo. A plataforma não compartilha informações sobre circulação e dificulta o acesso a conteúdos passados. Dessa forma, se torna uma plataforma de circulação de objetos de memória em que a memória compartilhada está nas mãos de uma empresa privada.

Conforme a noção de arquivo de Jaques Derrida, abordada na seção 3 deste texto, o Instagram, enquanto plataforma que opera na lógica de redes e plataformas, impõe uma dinâmica para a organização das imagens que exhibe, com possibilidades de recuperação e agrupamentos diversos que produzem uma determinada memória. Isso significa dizer que em alguma medida o Instagram opera como arconte ao consignar, estabelecer um arquivo para as imagens que circula – entre elas, imagens de manifestações artísticas no território urbano. A plataforma se torna um repositório da memória dessas manifestações e do próprio espaço “não só a partir de um lugar onde se possa encontrá-lo, ou de uma lei que o estabelece e o diz, mas das próprias formas de organização dos conjuntos de signos que aí residem” (DERRIDA, 2001, p. 8).

Podemos também entender como arcontes cada um dos que postam, indexam, incluem determinado objeto de memória em um arquivo. Nesse sentido, como vimos, o perfil que publica é decisivo na circulação do objeto de memória e na inauguração de uma ou outra discussão em torno dele a partir do primeiro contexto dado – legenda, *hashtags* atribuídas e

mesmo em que conjunto de conteúdos (os outros *posts* do perfil) ele está incluído. O acesso a arcontes privilegiados pela plataforma ou a constituição deles gera impacto na circulação dos objetos. Além de produzir os objetos de memória que circulam na plataforma, observamos que os usuários atuam também sobre eles ao curtir, comentar, guardar, compartilhar. Com isso, afetam a circulação.

Portanto, na estrutura da plataforma, é possível pensar em camadas de arcontes que atuam de forma cumulativa e múltipla a partir da natureza do fenômeno que cria aquelas memórias, com maior ou menor influência sobre a atuação da plataforma, de acordo com sua capacidade de manejá-la e operar com ela, aliando seus próprios objetivos aos dela. Uma atuação que se insere no marco da memória da multidão. Percebemos, em nosso estudo, quatro agentes em cuja ação identificamos o papel de arconte em relação ao arquivo criado no Instagram a partir dos objetos de memória produzidos com o Cura e com o *Slam Clube da Luta*:

- a) **As organizações** que viabilizam essas manifestações artísticas, estabelecem ou contribuem para certas condições de produção para as peças midiáticas que serão os objetos de memória em circulação e/ou são capazes de influenciar sua indexação, de acordo com sua intenção – sua vontade de produzir monumentos, documentos, arquivos institucionalizados.
- b) **Os usuários que inserem** os conteúdos espontaneamente na plataforma e agem como produtores de objetos de memória no cotidiano; não são ou se intitulam responsáveis pelos eventos. Além de produzir, eles indexam.
- c) **Os usuários que são audiência dos conteúdos** – buscam esses objetos de memória, consultam, acompanham aqueles que os produzem na plataforma e interagem com o conteúdo (curtindo, compartilhando, comentando).

A atuação desses três arcontes é atravessada pelo quarto, invisível, mas que tem atuação decisiva:

- d) **A plataforma**, que estabelece as regras de atuação, hierarquização, personalização, ranqueamento etc., expressas nos algoritmos que a constituem.

Entendemos que este se constitui como um dos pontos fundamentais nos estudos de plataforma, memória e arquivo: onde está o poder de arconte. Em outros ambientes, esse papel pode se apresentar mais obviamente. No ambiente digital, ele se encontra disperso entre vários atores.

## 6.2 OUTROS CRUZAMENTOS E COMENTÁRIOS FINAIS

Ao longo de nossa observação dos objetos, da pesquisa bibliográfica e das entrevistas com os organizadores das manifestações estudadas, deparamo-nos com vários outros nós relevantes na teia de conexões que vamos tecendo. Além das comparações já expostas entre Cura e *Slam* Clube da Luta nos eixos estudados, há outras intersecções que gostaríamos de expor nestes comentários finais. Antes disso, há que se reafirmar que, neste estudo, não podemos fazer afirmações generalizadoras, até por conta da limitação do *corpus* pesquisado, da metodologia de pesquisa e das próprias condições de pesquisa impostas aos estudos de memória em plataformas digitais. Logo, as extrapolações que fazemos aqui se dão mais como possibilidades e são claramente e desejavelmente passíveis de verificações, questionamentos, confirmação ou recusa.

Um primeiro comentário diz respeito ao fato de que observamos aqui objetos de memória presentes na plataforma, representações da cidade e das manifestações artísticas apreciadas. Eles não podem substituir toda uma dinâmica social de disputas e tensões, como alerta Jô Gondar (2005) em sua quarta proposição sobre memória, discutida na seção 3 – a de que a memória não se reduz à representação. Ainda assim, esses objetos de memória podem nos dar indícios dessas dinâmicas, podem funcionar como rastros de um projeto, se os observarmos com atenção. Para isso, cuidamos também de estarmos atentos às manifestações artísticas em si e como elas se dão. Dessa forma, pudemos observar sua representação à luz da natureza que as constituem enquanto trabalhos artísticos e das condições que oferecem para a produção dos objetos de memória que originam.

Na plataforma, vemos a memória enquanto campo de disputas. Temos atores e projetos discursivos múltiplos e muitas vezes divergentes colocados, cada um com suas táticas, instrumentos, intenções, em circulação. Cria-se um fluxo memorial que, como vimos com Joël Candau (2012), tem sempre a marca individual, produzindo não uma memória coletiva, mas várias. Esse fluxo é sempre constitutivo de um contexto político. Assim, o primeiro cruzamento a ser feito diz respeito ao fluxo de memória criado a partir da produção e o que emerge na plataforma como rastro, signo não intencional lançado com o objeto.

Nos objetos produzidos a partir do Cura, há um fluxo mais homogêneo, em que uma narrativa emerge mais claramente entre outras possíveis – a do embelezamento da cidade, a da arte reconhecida (também) por embelezar. Os atores envolvidos no festival direcionam uma determinada estratégia de comunicação e colocam ferramentas, tecnologia, capacidade de

produção profissional audiovisual a serviço dessa narrativa. Em boa medida, os objetos que analisamos demonstram o sucesso dessa estratégia.

Não por acaso, uma discussão sobre sintomas e problemas da cidade só aparece no que não foi a estratégia de comunicação para o direcionamento da identidade do evento. Nas publicações que se referem às empenas questionadas por ou junto ao poder público é que acontece uma conversa que inclui o estranhamento, que vai além do elogio ao embelezamento da cidade. Aparecem questões como “qual a diferença para a publicidade?”, “Por que tem uma mulher segurando o útero de outra mulher?”, “O que é essa serpente que atravessa as entranhas dessa mulher?”, “O que é esse pixo nos cantos dessa pintura gigantesca de uma mãe e seus filhos negros?” (Apêndice D). Talvez esse seja o momento em que possamos capturar os rastros de outro movimento provocado pelas obras. A narrativa não registrada criada por elas, “cifra de uma trajetória que o ultrapassa – a história de um indivíduo, uma sociedade, um país” (GINZBURG, 2012, p. 108).

A segunda intersecção a ser abordada diz respeito aos pressupostos e definições prévias que funcionam como ponto de partida para a produção de conteúdos com o Cura e com o *Slam* na plataforma Instagram. São pressupostos bastante diversos e que, entendemos, afetam a produção e circulação desses conteúdos.

Entendemos que toda a concepção e realização do Festival Cura parte de uma escolha de operar com e a partir do sistema hegemônico e essa escolha parece ter vantagens estratégicas que produzem consequências na diferença de circulação da memória produzida no Instagram. Há que se perguntar se de outra forma (que não a de operar a partir do sistema hegemônico) a realização do festival seria possível, já que depende de autorizações do poder público, negociação com proprietários de imóveis, custeio, patrocínio e até condições de segurança para os artistas, caso se propusessem a realizar obras de natureza mais crítica ou sintomática, confrontadora da ordem vigente de maneira mais convocatória e não apenas contemplativa. Consequentemente, se as condições de produção e circulação dos objetos de memória seriam mantidas.

Por outro lado, temos no *Slam* Clube da Luta uma manifestação artística efêmera, produzida pela população periférica para a população periférica, utilizando o centro da cidade como local de encontro. Uma prática em que a relação com os corpos dos que passam e dos que frequentam as reuniões são parte da manifestação.

Um é palavração (COELHO, 2017), outro é contemplação, mirante – o lugar para observar a beleza, certamente com ícones e imagens críticas à ordem vigente. Em um, a

relação com os corpos que circulam e participam dos encontros é de que são parte da própria manifestação artística. Em outro, os corpos dos passantes talvez se apequenem diante do monumento ou talvez se identifiquem com as imagens representadas e se agigantem com elas.

Nesse sentido, um comentário de um usuário do Instagram feito a respeito da empena *Híbrida Astral* nos chama a atenção. “Devahramalho” questiona: “qual a diferença entre um outdoor publicitário e uma pintura? Pq um é poluição visual, combatida ferozmente... E o outro defendido?” (reproduzido na íntegra na página 95 deste trabalho). Claramente, as diferenças são muitas, mas quais também são as semelhanças? O que faz com que o indivíduo faça essa comparação? A premissa para essa fala parece ser a de que, na cidade tomada como obra por seus moradores, a arte serve para estetizar, tornar mais agradável. E por isso sua presença na cidade deveria ser questionada, avaliada, a partir desse pressuposto. A empena em questão é vista como algo que deveria tornar a cidade mais bonita e falha nessa tarefa, assim como algumas peças publicitárias.

Percebemos, então, que a produção e circulação de objetos de memória relativos às obras tem relação direta com as decisões prévias, pressupostos, premissas e objetivos de sua realização.

O terceiro entroncamento em que nos colocamos é entre o eixo “Natureza da Representação Artística” e o eixo “Categorias de Memória”: a diferença entre representação de identidade e interrupção de fluxo, atuação centrada nos corpos que circulam na cidade, criação de espaços de suspensão da ordem. São pontos que aparecem nos dois aspectos, já que em “Categorias de Memória” questionamos se o objeto de memória avaliado busca resistência à ordem hegemônica. Entendemos que mirar resistência exige, mais do que representação, um gesto, uma intenção de gesto ou um convite à ação – da mesma forma quando falamos em arte sintomática e em heterotopia. Há no Cura a busca de afirmação de uma identidade (diferente da identidade costumeiramente vista na publicidade, por exemplo, para apontar uma das distinções não percebidas pelo usuário citado acima entre as empenas do Cura e a publicidade), mas não um gesto que aponte ou busque uma ação. Há, inclusive, a concorrência com uma ação periférica e contra-hegemônica na cidade – o pixo, que não era um objeto de estudo neste trabalho, mas, não à toa, permeou algumas vezes nossas discussões.

Um quarto nó de nossa teia trata da relação entre a dispersão do arquivo e a menor circulação dos objetos de memória relacionados ao *Slam* com a ideia de produção de não existência conforme discutida na seção 3 com Boaventura Souza Santos. Já nos aproximamos dessa intersecção, mas gostaríamos de fazer um comentário específico sobre ela.

Pudemos observar na pequena parcela de objetos de memória analisados, registros produzidos e colocados em circulação de forma mais precária pelo *Slam*. Considerando as argumentações de Jeanne Marie Gagnebin (2012), de que a condição de clandestinidade é chave para a compreensão da abordagem de rastro por Walter Benjamin e a partir da leitura do primeiro poema de *Do guia para os habitantes de cidades*, de Bertold Brecht (2017), podemos pensar que é como se os agentes que atuam sobre esses objetos obedecessem ao conselho sussurrado no texto: “Apague os rastros!” (p. 17).

A condição de clandestinidade pode ser também chave para a compreensão da diferença de circulação de objetos de memória entre *Slam* e Cura na plataforma Instagram.

Trata-se de “apagar os rastros”, seja por cautela própria, no primeiro poema, ou por intervenção rápida de anfitriões, cuja hospitalidade se torna cada vez mais fugaz, no nono: A injunção do primeiro poema “Apague os rastros” completa-se para o leitor do nono na observação suplementar: melhor do que quando são apagados para ti (GAGNEBIN, 2012, p. 28).

Ao longo do trabalho, percebemos uma escolha e uma intenção do Cura Festival em produzir e operar objetos de memória de forma a direcionar sua narrativa – a narrativa que mostra uma cidade bela a partir de obras com visibilidade e legitimidade no mundo da arte contemporânea. Uma narrativa que muitas vezes escolhe representações e identidades periféricas e com isso produz um discurso ostensivo do Sul.

No *Slam* Clube da Luta vimos que a preocupação com o registro e com a circulação desse registro de forma a amplificá-lo para toda a cidade não parece estar presente ou pelo menos não é prioridade para o grupo. Essa forma de atuar parece demonstrar que a memória não é o campo de disputa prioritário para os organizadores e participantes. Poderíamos nos apressar em concluir que a precariedade da produção e circulação dos objetos de memória é consequência da menor disponibilidade de recursos ou da forma efêmera da própria manifestação artística. Mas, de outra maneira, também podemos pensar que a escolha dos espaços de representação artística de determinadas populações priorize essa efemeridade.

Não é nosso objetivo discutir o que vem primeiro, mas apenas levantar dúvida sobre uma relação de causa e consequência intuitiva, mas talvez imprecisa. A precariedade da produção e circulação dos objetos de memória do *Slam* parte de uma escolha anterior, por uma forma artística efêmera, da performance, da “palavrAção”, ancorada no momento em que acontece, no local em que acontece. A reflexão que propomos é questionar se essa não é uma prática de povos que tiveram, historicamente, dificuldades de produzir registros documentais de sua memória incluídos em um arquivo que poderíamos chamar de oficial (ainda que

certamente haja registro e haja memória produzida de outras formas). Produzir documentos, monumentos, estabelecer narrativas de memória, além de não ser uma prioridade, poderia ser uma desvantagem na luta pela sobrevivência.

Populações periféricas, de negros e LGBTQIAP+, de mulheres, tiveram tipicamente expressões artísticas clandestinas ou diminuídas, manifestações religiosas em alguns casos reprimidas pela força policial, sobrenomes e origens esquecidos, línguas aniquiladas. Será que a escolha pela “palavrAção” e, portanto, a memória que se cria a partir dessa manifestação na plataforma não é também uma forma de obedecer ao conselho dado aos habitantes da cidade no poema de Brecht, ainda que de modo não consciente? Para essa reflexão, é relevante relembrarmos o texto:

[...]  
 O que disser, não o diga duas vezes  
 Se verificar em outrem o seu próprio pensamento:  
 renegue-o.  
 Aquele que não deixou sua assinatura, que não  
 deixou um retrato  
 Que não esteve presente, que nada disse  
 Como pode ser apanhado?  
 Apague os rastros!  
 [...]  
 (BRECHT, 2017, p. 20)

O último verso do poema traz uma marcação relevante após a repetição final do refrão que ordena que se apaguem os rastros: “(isso me foi dito)” (BRECHT, 2017, p. 21). Assim, Brecht define uma ordem difusa em uma sociedade, um conselho para aqueles que habitam a cidade. Na estrofe, ele também pressupõe uma ação que origina rastros que devem ser apagados. Afinal, aquele que não deixou uma assinatura, um retrato, não pode ser apanhado. Perguntamo-nos, então, até que ponto o não registro é também uma tática, ainda que intuitiva, inconsciente, um modo de operar de determinadas populações que cumpre a ordem tácita daqueles que são sempre destino das forças repressoras, parte da ordem distante da cidade, descrita por Lefebvre (2001). As operações das populações do sul metafórico deveriam estar sempre resguardadas pela ordem próxima, mais como tática de existência do que como de fato parte de uma ordem?

Há ainda uma quinta aproximação conceitual a ser feita entre Cura e *Slam* e os objetos de memória produzidos a partir deles e colocados em circulação no Instagram. Em relação à forma de ocupar o espaço, também ligada ao item “heterotopia”, é possível explorar um paralelo entre as duas representações que comentamos de forma breve anteriormente. No Cura, a presença das obras no território da cidade é marcada de modo categórico, e a própria

obra ostenta essa presença, uma conquista do horizonte da cidade. As empenas estão na paisagem de forma que não podem ser ignoradas pelo olhar de quem quer que mire.

O *Slam*, com sua forma efêmera, com o uso do corpo – do poeta, da plateia, dos passantes, da cidade – como parte da obra, constitui uma heterotopia efêmera, algo que aparece e desaparece daquele território. Uma heterotopia associada ao tempo na sua vertente mais fugaz, como discorre Foucault: “Diante dessas heterotopias que estão associadas à acumulação do tempo, há heterotopias que estão ligadas, ao contrário, ao tempo no que ele tem de mais fútil, de mais passageiro, de mais precário, e isso no modo de festa. São heterotopias não mais eternitárias, mas absolutamente crônicas” (FOUCAULT, 2013, p. 119).

Aqui, o cruzamento é da ideia de heterotopia com o conceito de monumento enquanto um registro celebrativo da história, como proposto por Ricoeur (1997) e abordado na seção 3, quanto na aproximação dessa ideia com a obra de arte contemporânea, tratada por Miles (1997) e abordada na seção 4 deste trabalho. A respeito de sua conformação a uma operação de monumento, novamente o Cura Festival se localiza em um espaço entre. Em um esforço de se afastar do feitiço de monumento ao buscar o contraponto, as empenas do Cura se tornam monumento que representa uma identidade não hegemônica, obedecendo às formas de operar do monumento, dependendo da boa vontade de grupos hegemônicos para serem realizados. Embora as empenas não pareçam trazer uma “mediação da história a partir da posição de poder”, ainda são afirmativas de “certos valores ou gostos”, para repetir as palavras de Miles (1997, p. 51). Entre os três enfoques para a noção de monumento trazidos pelo autor, (o primeiro de instrumento de imposição de ideologia dominante, o segundo de significante de um local que pode ser ressignificado pelo olhar crítico do público, o terceiro de que o monumento pode ser democratizado ou até se configurar como antimonumento), o Cura Festival parece se encaixar na hipótese levantada pelo terceiro. O evento propõe monumentos em um esforço de democratização “parcialmente cientes de suas implicações políticas e sociais, mas ainda aderindo a vocabulários de formas convencionais e governados pela necessidade do artista e dos gestores de arte de sustentar-se financeiramente”<sup>35</sup>, conforme observamos com Miles (1997, p. 50, tradução nossa). Por isso, ainda um gesto de resistência.

A história representada por estátuas é um fechamento, evitando a imaginação de futuros alternativos por meio da negação de possibilidade de passados alternativos; mas se esse monumento é uma abertura nas estruturas de valores recebidas pela

---

<sup>35</sup> Many cases of public art are somewhere between the polarities, partially aware of their political and social implications, yet adhering to conventional vocabularies of form and governed by the need of artists and arts managers to make a living (MILES, 1997, p. 50).

sociedade, deslocando os pressupostos de uma história “oficial”, ele é um ato de resistência (MILES, 1997, p. 50).<sup>36</sup>

Quanto ao *Slam* Clube da Luta, a manifestação se coloca diametralmente oposta à “história representada por estátuas”, que fecha os sentidos e evita a “imaginação de futuros alternativos” descrita por Miles (1997, p. 50). Parece fazer sentido que uma heterotopia efêmera não possa ser pensada como monumento ao que foi ou é hegemônico.

No *Slam*, entendemos que a ocupação e reivindicação do território se faz e refaz sucessivamente e a identificação dele como espaço próprio daquela manifestação artística se dá por uma espécie de persistência ou mesmo insistência. O compromisso em estar naquele local, naquela hora, naquele dia, o compromisso com o público descrito por Rogério Coelho. Assim, estabelecer e manter esse território parece ser uma batalha constante. O território está em permanente disputa. Daí, vale questionar novamente se esse *modus operandi* não se configura como uma estratégia típica daqueles atores sociais que expressam o Sul e não podem ou não se interessam por operar com o Norte hegemônico. Ao pensar sobre a memória, é relevante questionar, portanto: para o Sul operando de maneira contra-hegemônica, as táticas não serão as da efemeridade, da possibilidade de dispersão, do não registro, da não identificação de atores?

Guardadas as limitações de nossa pesquisa e evitando generalizações, pudemos notar um agrupamento entre características analisadas de forma a diferenciar as duas práticas. De um lado, o *Slam* Clube da Luta atua como uma narrativa do Sul, uma memória que cria resistência ao projeto hegemônico, cujos objetos observáveis se localizam em um arquivo com certo grau de institucionalização, mas ainda assim bastante difuso, mais difícil de emergir na plataforma. Atua também como arte crítica, criando uma heterotopia, e não persegue ou tem a validação de um cânone artístico.

De outro, o Cura Festival de Arte Urbana exhibe uma narrativa do Sul, mas atua com o *modus operandi* do Norte, em um arquivo consideravelmente mais rastreável e institucionalizado, com um esforço ativo de produção de memória (de uma determinada memória criada a partir dos objetivos estabelecidos para o festival). Se a memória é mais um enquadramento que um conteúdo, um conjunto de estratégias, como diz Pierre Nora (1993), esse conjunto de configurações pode nos ajudar a compreender a diferença de circulação, pergunta da qual partimos no início desta pesquisa.

---

<sup>36</sup> The history represented by statues is a closure inhibiting the imagining of alternative futures by denying the possibility of alternative pasts; but if this monument is an opening in society’s received structure of values, dislocating the assumptions of an ‘official’ history, it is an act of resistance (MILES, 1997, p. 50).

Se em nossa comparação temos uma manifestação artística que é do Sul para o Sul e que tem registros e memória mais precários e outra que é do Sul para o Norte e que carrega em sua concepção a preocupação com o registro e a memória, outro modo de compreender o fenômeno é pensar que a memória circulada no Instagram resulta em uma dinâmica em que a experiência do *Slam* é em certa medida desperdiçada, nos termos de Boaventura de Sousa Santos (2018). Logo, exige um exercício de imaginação sociológica, de forma a alargarmos o presente e produzirmos outras possibilidades de futuro, outras hipóteses de um “ainda não” que pode vir a ser.

Assim, ao olhar os *posts* considerados neste estudo como rastro e comparar os conjuntos relacionados a duas manifestações artísticas marcadamente diferentes entre si, pudemos sobretudo notar a “presença de uma ausência”. A ausência produzida, o esquecimento que é parte de uma política de memória e de um projeto de futuro de um grupo.

Neste ponto, percebemos o quanto a memória é delimitada pelo esquecimento e, como efeito, o quanto os estudos de memória também devem ser e buscar o estudo dos esquecimentos. Olhar para os objetos de memória como rastros se constitui como um gesto necessário de quem realiza esses estudos. Um gesto de imaginação sociológica. Ter em mente o que não está presente, o que não está no arquivo (a partir da ação de qualquer arconte, humano ou não), o que a plataforma não faz emergir é gesto fundador para os estudos de memória em ambientes digitais.

Diante de todos esses elementos, gostaríamos de finalizar com uma reflexão que, novamente, não culmina em uma resposta definitiva ou em uma afirmação neste estudo. Em relação à arte feita na cidade e na maneira como a arte afeta a memória da cidade neste tempo de memória platformizada, é possível pensar em uma arte do rastro em contraponto a uma arte do monumento?

Considerando uma arte do rastro como aquela que, como no poema número 1 do “Guia” de Brecht, busca não deixar vestígios, uma arte produzida por atores tipicamente do Sul que precisam operar como resistência a uma hegemonia do Norte e, por isso mesmo, caso tivesse uma presença ostensiva, celebrativa de suas ideias, identidades, estética, sofreria repressão. Assim, o gesto parece ser o descrito na terceira estrofe do poema:

Se chover, entre em toda casa, sente-se em cada  
cadeira que lá houver  
Mas não permaneça sentado! E não se esqueça de  
seu chapéu!  
Digo-lhe:  
Apague os rastros!

(BRECHT, 2017, p. 20)

Essa arte dos rastros se comportaria da mesma forma nas plataformas digitais: presente, mas ausente, criando um arquivo pouco concentrado, dissolvido, mais difícil de se localizar, com dificuldades também para circular e se fazer presente. Para que essa memória seja encontrada, é necessário buscá-la, navegar para encontrar os significantes certos para localizá-la, perceber onde ela não está. Em alguma medida, atuar como o arqueólogo de Benjamin que Gagnebin (2012, p. 35) recupera:

“Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado [der eigenen verschütteten Vergangenheit] deve agir como um homem que escava”, escreve ele. E continua, explicando que se deve proceder com cuidado, espalhar muita terra, voltar aos mesmos pontos, retomar as buscas, ir segundo um mapeamento preciso, mas também confiar no acaso. Sobretudo, como “num bom relatório arqueológico”, não se deve só indicar o que foi achado, mas também anotar com precisão todas as camadas que tiveram que ser atravessadas, marcar no “chão de hoje sítio e lugar” [im heutigen Boden Ort und Stelle] onde foi escavado.

Uma arte do monumento, combinando as proposições de Paul Ricoeur (1997) e de Malcom Miles (1997), constitui-se como uma arte que expressa o domínio público a partir de uma posição de poder. Ela precisa articular-se com o poder público e frequentemente compor com aqueles que podem fornecer recursos financeiros para sua execução. Dessa forma, dificilmente consegue operar fora de um sistema hegemônico, do Norte. É uma manifestação artística no espaço público que se anuncia e impõe sua presença celebrativa na cidade. Nas plataformas digitais, são obras que geram imagens e conseguem mobilizar a circulação, atuar junto com a lógica da rede digital para, assim como no espaço físico, também no virtual ostentar uma presença contundente.

Com esses dois olhares, buscamos conectar as diferentes formas de manifestações artísticas no espaço da cidade à maneira como elas constituem memória, especialmente no ambiente das plataformas digitais. Claramente, essa proposição se constitui como uma extrapolação do que é possível afirmar a partir do nosso estudo, bastante restrito. Trazemos essas reflexões como possibilidades a serem exploradas e que consideramos ricas para se pensar a memória plataformizada, em fluxo, produzida com a arte no espaço da cidade no âmbito de uma multitude.

Por fim, vimos neste trabalho uma miríade de caminhos possíveis de serem percorridos nos estudos de memória e seus cruzamentos com a arte pública e a cidade. Como observamos no início, construímos um diagrama com diversas conexões, uma rede de muitos nós em que pudemos observar as interseções, os espaços entre arte, cidade, memória. Entre

monumento e rastro, entre heterotopia e monumento, entre circulação e memória, circulação e natureza das manifestações artísticas, entre outros. Novamente, escolhemos nos colocar na encruzilhada – no entroncamento onde iniciam outros tantos caminhos. Acreditamos que alguns deles são percursos que podem ser desenvolvidos em outros estudos e que podem contribuir de diferentes formas a cada vértice dessa tríade. Esperamos, por nossa vez, ter podido oferecer alguma contribuição.

## EPÍLOGO

Tempo 4: Agora, outubro de 2021, a sensação é de que a pandemia parece estar terminando. O Cura tem uma nova edição sendo montada na Praça Raul Soares. Passo por ela a pé todos os dias para ir e voltar do trabalho, desde a avenida Bias Fortes e depois pela Olegário Maciel. O tempo parece mais difícil do que aquele das viagens com a cabeça de criança recostada na janela do ônibus. As imagens da janela emergem na caminhada diária, não menos fragmentadas que aquelas que passam na palma da mão sempre com o gesto do indicador: para cima, para cima, para cima.

Na palma da mão, a cidade é feita de fragmentos de imagens bonitas, filtros, legendas e “textões”. A cidade das imagens não tem voz, penso ao passar no centro da Praça Raul Soares na hora do pôr do sol. Falta muito. Ainda que construídas, as imagens do Instagram parecem ruínas da cidade por onde caminho. Me pergunto o que estaria na minha memória se nos anos 80 as crianças tivessem *smart phones*. Me pergunto se a maior obra de arte contemporânea indígena do mundo, a Selva Mãe do Rio Menino, de Daiara Tukano, passa pelos olhos das crianças nas janelas dos ônibus. Do que é que elas irão se lembrar?

Ainda que falte muito, no celular o mundo parece mais inteiro: feito todo por amigos, conhecidos e desconhecidos que distribuem imagens daquilo que parece me interessar. Ou do que eu gostaria que esses mesmos amigos, conhecidos e desconhecidos soubessem que me interessa. A cidade é fugidia aqui, na mão esquerda. Ainda penso que está nos pés, nos olhos, nos cheiros, nos sons. Se pudesse ser escrita de memória, a cidade seria (além de feita das imagens - aquelas das telas, das plataformas e aquelas dos olhos que não têm intermediários para ver a cidade) também de: compro ouro, vendo cabelo, britadeira, dentista, oferta da fralda Pampers, sertanejo universitário, buzina, sirene. E de cheiro de pastel de carne, caldo de cana, urina, quaresmeira, escapamento de carro, loção pós-barba de alguém que acabou de sair do banho.

Aqui, neste breve trabalho, termino com a sensação de que, com a precariedade da palavra, lembrar que algo falta pode ser o gesto possível para fazer justiça ao que passou e se esconde nos fragmentos não lidos e também ao que passou e é lançado para adiante.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. As teses sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

BICALHO, Luciana; FALCI, Carlos. Desafios metodológicos na criação de memória conectivas nas redes sociais online. *In*: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAL, Marcos (orgs.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador: Edufba, 2017. p. 193-212.

BIZARRE BEYOND BELIEF. Urban Art Circuit: Street Art Festival [Brazil]. **Bizarre Beyond Belief Magazine**, [s. l.], 9 ago. 2017. Disponível em: [https://cura.art/wp-content/uploads/simple-file-list/Urban-Art-Circuit-n-Street-Art-Festival-\[Brazil\]---Bizarre-Beyond-Belief-Magazine.pdf](https://cura.art/wp-content/uploads/simple-file-list/Urban-Art-Circuit-n-Street-Art-Festival-[Brazil]---Bizarre-Beyond-Belief-Magazine.pdf). Acesso em: 9 jun. 2021.

BRASIL. **Lei n. 12.408, de 25 de maio de 2011**. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília-DF: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, 2011. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2011-2014/2011/lei/112408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2011/lei/112408.htm). Acesso em: 29 ago. 2021.

BRECHT, Bertolt. **Do guia para os habitantes das cidades**. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2017.

BOAVENTURA de Sousa Santos. Epistemologias do Sul. [S. l.: s. n], 1 maio 2019. 1 vídeo (64 min). Publicado pelo canal Aula Castelao Filosofia. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i7P4uuDkuK8>. Acesso em: 29 ago. 2021.

CANDAU, Joël. A memória e o princípio de perda. **Diálogos**, Maringá, v. 16, n. 3, p. 843-872, set.-dez. 2012. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/269568203\\_A\\_memoria\\_e\\_o\\_principio\\_de\\_perda](https://www.researchgate.net/publication/269568203_A_memoria_e_o_principio_de_perda). Acesso em: 29 ago. 2021.

COELHO, Rogério. **A palavração**: atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

COLETIVOZ. O que é? **Blog Coletivoz**, [s. l., s. d.]. Disponível em: <http://coletivoz.blogspot.com/p/o-que-e.html>. Acesso em: 5 dez. 2019.

CONSTINE, Josh. How Instagram's algorithm works. **Portal Tech Crunch**, [s. l.], 1 jun. 2018. Disponível em: <https://techcrunch.com/2018/06/01/how-instagram-feed-works/>. Acesso em: 24 jun. 2018.

CORAZÓN, Carla. ¡Las mujeres se apoderan del Festival Cura!. **All City Canvas**, [s. l.], 8 ago. 2017. Disponível em: <https://www.allcitycanvas.com/las-mujeres-se-apoderan-del-festival-cura/> Acesso em: 9 jun. 2021.

COSTA, Mariana. Cura: organizadores denunciam investigação 'ilegal e racista' da polícia. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 29 jan. 2021. Disponível em:

[https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/01/29/interna\\_gerais,1233510/cura-organizadores-denunciam-investigacao-ilegal-e-racista-da-policia.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/01/29/interna_gerais,1233510/cura-organizadores-denunciam-investigacao-ilegal-e-racista-da-policia.shtml). Acesso em: 17 maio 2021.

CRUZ, Marcia. Vitória da arte: Cura comemora arquivamento de inquérito policial em BH. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 27 fev. 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/27/interna\\_gerais,1241678/vitoria-da-arte-cura-comemora-arquivamento-de-inquerito-policial-em-bh.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/27/interna_gerais,1241678/vitoria-da-arte-cura-comemora-arquivamento-de-inquerito-policial-em-bh.shtml). Acesso em: 17 maio 2021.

CURA. Cura Festival, 2019. **Portal Cura**, [s. l. 2019]. Disponível em: <https://cura.art/>. Acesso em: 3 dez. 2019.

DAMIN, Marina Leitão. **Memória e ciclo de vida dos objetos digitais no Instagram**. 2020. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [s. l.], v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 18 mar. 2020.

DODEBEI, Vera. Memória, circunstância e movimento. In: DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. p. 43-54.

DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô. Apresentação. In: DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. p. 7-10.

ENBERG, Jasmine. Global Instagram Users 2020. **Emarketer**, [s. l.], 8 dez. 2020. Disponível em: <https://www.emarketer.com/content/global-instagram-users-2020> Acesso em: 12 abr. 2021.

ERNST, Wolfgang. **Digital memory and the archive**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

ERNST, Wolfgang. Texts and notes on media tempor(e)alities. **Medienwissenschaft**, [s. l.], [2020], p. 5-43 – Seção I Media Tempor(e)alities (nearly edited). Disponível em: <https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/ernst-in-english>. Acesso em: 29 ago. 2021.

ERNST, Wolfgang. Media archaeography: method and machine versus history and narrative of media. In: HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi. **Media Archaeology**, Los Angeles: University of California Press, 2011. p. 239 – 255.

FELIX, Camila. **Atlas dos saraus da RMBH**. Belo Horizonte: Crivo Editorial, 2018.

FIGUEIREDO, Paula. **Resistência cultural e juventudes na Praça da Estação: ativismos urbanos e transformações espaciais a partir da cultura e do lazer**. 2020. Dissertação (Mestrado

em Ciências Sociais / Cultura, Identidades e Modos de Vida) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos Avançados**, [s. l.], v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>. Acesso em: 11 ago. 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, remover os restos. *In*: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GINZBURG, Jaime. A interpretação dos rastros em Walter Benjamin. *In*: SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. *In*: DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. p. 11-26.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontiuidades**. Madrid: Akal, 2010.

HARVEY, David. **Rebel Cities: From the right to the city to the urban revolution**. Londres: Verso, 2012.

HOSKINS, Andrew. ‘Memory of the Multitude: The End of Collective Memory’. *In*: HOSKINS, Andrew: **Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition**. New York: Routledge, 2017. p. 85-109.

INSTAGRAM. Now you can follow *hashtags* on Instagram. **Portal Instagram**, [s. l.] 12 dez. 2017. Disponível em: <https://instagram-press.com/blog/2017/12/12/now-you-can-follow-hashtags-on-instagram/>. Acesso em: 21 jun. 2019.

INSTAGRAM. Our Story. **Portal Instagram**, [s. l., 2019]. Disponível em: <https://instagram-press.com/our-story/>. Acesso em: 8 jul. 2019.

INSTAGRAM. See the moments you care about first. **Portal Instagram**, [s. l., 2019]. Disponível em: <http://instagram.tumblr.com/post/141107034797/160315-news>. Acesso em: 20 jun. 2019.

INSTAGRAM. Shedding more light on how Instagram works. **Portal Instagram**, [s. l. ], 2021. Disponível em: <https://about.instagram.com/blog/announcements/shedding-more-light-on-how-instagram-works>. Acesso em: 10 jun. 2021.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MARQUEZ, Renata. **Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço urbano**. 2000. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

MILES, Malcolm. **Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures**. London: Routledge, 1997.

MORAES, Nelson. Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos. *In*: DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. p. 89-104.

MOSSERI, Adam. **Shedding more light on how Instagram works** Disponível em: <https://about.instagram.com/blog/announcements/shedding-more-light-on-how-instagram-works> Acesso em: 22 mai. 2021.

NEVES, Cinthia Agra de Brito. *Slams*: letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. **Revista Linha D'água**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615>. Acesso em: 29 ago. 2021.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 29 ago. 2021.

OLIVEIRA, Elane. Ruínas em imagens: Walter Benjamin e as fotografias contemporâneas. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 13., 2010, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1058-1.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2021.

OS TRÊS Ds de Boaventura: Descolonizar, Desmercantilizar e Democratizar | Entrevista Completa. [S. l.]: Le Monde Diplomatique, 14 set. 2018. Publicado pelo canal Le Monde Diplomatique Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9MhE-OaBBss>. Acesso em: 18 mar. 2021.

PAES, Brigida. **Arte para uma cidade sensível**: Arte como gatilho sensível para produção de novos imaginários. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PENARANDA, Cristhopher. La Gestion Social der Recuerdo y del Olvido: Reflexiones sobre la transmisión de la memoria. **Aposta Revista de Ciencias Sociales**, Bolivia, n. 49, p. 1-16, 2011. Disponível em: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/cbernard.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2020.

POGACAR, Martin. Culture of the past: digital connectivity and disponentiad futures. *In*: HOSKINS, Andrews (org.). **Digital Memory Studies – Media pasts in transition**, Routledge, Londres, 2017.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa – Tomo III. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

RODA Viva | Alexandre Kalil | 30/11/2020. 1 vídeo (89 min). Publicado pelo canal Roda Viva. Brasil: TV Cultura, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CoY9LZ5XeBE>. Acesso em: 1 jul. 2021.

- SAMAIN, E. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 151-164, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23089>. Acesso em: 5 jul. 2021.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [s. l.], n. 63, p. 237-280, out. 2002. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/1285>. Acesso em: 29 ago. 2021.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [s. l.], n. 80, p. 11-43, mar. 2008. Disponível em: [https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/A\\_filosofia\\_a\\_venda\\_RCCS80\\_Marco2008.pdf](https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/A_filosofia_a_venda_RCCS80_Marco2008.pdf). Acesso em: 29 ago. 2021.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Construindo as Epistemologias do Sul**: Para um pensamento alternativo de alternativas, Volume 1; compilado por Maria Paula Meneses. Ciudad Autonoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.
- SCHWARZ, Ori. The past next door: neighbourly relations with digital memory-artefacts. **Memory Studies**, v. 7, n. 1, p. 7-21, 2013. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1750698013490591>. Acesso em: 29 ago. 2021.
- SILVA, Elisangela. Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte. 2020. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- SLAM CLUBE DA LUTA. Página inicial. **Facebook** @slamclubedaluta, [s. l.], [2019]. Disponível em: <https://www.facebook.com/slamclubedaluta/>. Acesso em: 3 dez. 2019.
- STREET ART NEWS. Festival in Belo Horizonte, CURA. **Portal Street Art News**, [s. l.], 5 ago. 2017. Disponível em: <https://streetartnews.net/2017/08/first-mural-festival-in-belo-horizonte-cura.html>. Acesso em: 9 jun. 2021.
- VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

## **APÊNDICE A – entrevista com Rogério Coelho, um dos idealizadores e realizadores do Slam Clube da Luta**

Belo Horizonte, 17 de maio de 2021

### **Quando começou a ser realizado o *Slam* em BH?**

O sarau foi a gente quem começou, que eu tenho notícia que as pessoas vão falando, a gente começou a usar esse nome de Sarau Periférico. Até então não tinha essa ideia de sarau periférico, de sarau de periferia. Por isso o Coletivoz inicia uma ideia de um sarau com essa pegada da poesia marginal. Em 2008 a gente fazia no bar do meu pai. Em São Paulo estava começando esse movimento, tinha mais outros saraus, mas tinha o Cooperifa, que já tinha uns seis anos, o Sarau do Binho também, que já tava fazendo uns quatro ou cinco anos e o Elo da Corrente. Então nessa época eu fui lá porque a gente tava num trampo de teatro junto com um grupo de teatro que era o Folias d'Arte, lá do centro de São Paulo, do Bairro Santa Cecília e a gente conheceu o Reinaldo Maia, que era o dramaturgo dessa companhia. A gente foi pra lá, conheceu, fez vários estudos com teatro lá na Funarte com o Zé Renato (Pecora), com o Teatro de Arena, com umas peças que estavam voltando, o festival Vianinha, então foi muito massa. E nessa mesma época eu já estava estudando um pouco de um projeto da Ivete Walty, da PUC, ela tinha um projeto de extensão que se chamava Literatura e a Rua. Ela me pediu pra fazer um projeto pra entrar na iniciação científica. Aí eu fiz um projeto sobre o Ferrez. Eu estudava junto com o irmão da (escritora) Cidinha da Silva, o Wesley, aí fiquei conhecendo a Cidinha. Ela já ia em sarau em São Paulo, ela me passou alguns nomes, eu fui pra lá, conversei com o Sérgio (Vaz), com o Allan da Rosa, com diversas pessoas. Nós fomos pra lá, pra um sarau. Eu vi, naquele bar, trezentas pessoas e falei “como isso é possível num bar, na favela?”. Um sarau, na periferia. Pensei, “a gente tem que fazer isso em Belo Horizonte também, eu nunca vi isso lá”. A gente conhecia o sarau da Lagoa do Nado. Era um sarau diferente, de um outro perfil, que não tinha essa característica da favela, marginal. Aí meu pai tinha um bar e a gente resolveu abrir no bar do meu pai um sarau. E ficamos lá por algum tempo, depois mudando de lugar quando meu pai vendeu o bar. Nasceu assim. Logo depois começaram os saraus a se movimentar nessa mesma pegada, muito abrigados pelos movimentos do rap, das batalhas de MCs que acontecem em diversos lugares, as pessoas ali já descobrindo, “olha, vai ter um sarau aqui”, lá no Sinimbu (bairro Santa Mônica), o (poeta) Di Rua puxou pra lá, aí puxou lá pra Sarzedo, aí saiu o Viralatas, o Kadu foi um dos primeiros poetas que a gente ficou junto lá uns dois anos pelo menos, então ele estava descobrindo um

monte de coisas. Depois que meu pai vende o bar ele vem pro Centro e faz o Viralatas, junto com outras pessoas, e começa a expandir. Aí vão surgindo, brotando, os saraus. O *slam* vem em 2014, porque a gente fez um intercâmbio de saraus com alguns poetas de São Paulo. Vêm pra cá a Carol Peixoto, o Leo Duarte, a Luz Ribeiro, todos esses que iniciaram o *Slam* das Minas em São Paulo, que foi o primeiro *Slam* das Minas do Brasil. Aí vêm pro Coletivoz a gente sai, fica uma semana junto aqui, com o Tiago Peixoto também, vários poetas de São Paulo. O (coletivo) Poetas Ambulantes, o (sarau) Sobrenome Liberdade e já estava começando o *Slam* em São Paulo. Já tinha começado, na verdade. Porque em São Paulo ele começa em 2009, o *Slam* do ZAP (Zona Autônoma da Palavra), da Roberta Estrela D’Alva. Até então a gente não conhecia a Roberta. Mas os meninos falavam pra gente “Cês tem que ver o *slam*, o *slam* é massa, uma competição e tal”. Aí a gente foi pra São Paulo, em 2013, finalzinho de 2013 e a gente foi, viu de novo, fez o mesmo movimento. Vai em São Paulo, busca uma coisa e traz. Parece isso, né, mas isso é um pouco da minha vida. Eu sou paulistano. Vim pra cá com nove anos de idade, então eu tive várias idas e vindas a São Paulo. Mas a gente foi, conheceu, rodou pra caramba, foi em diversos lugares e falamos “vamos fazer um *slam* aqui também. Vamos ver se a galera gosta”. Aí a gente veio, com o objetivo de fazer o *slam* e o primeiro lugar que a gente pensa é no Teatro Espanca!. Eu já tinha uma abertura grande por conta do teatro, eu venho da história do teatro, dramaturgo de algumas companhias, e aí eu conversei com o Alexandre (de Sena), falei que a gente queria fazer um *slam*. “O que é isso? É uma competição de poesia”. Ele falou “ah, deve ser legal, vamos tentar então”. E a gente começou lá e estamos lá até hoje. No mesmo formato. Na última quinta-feira do mês, sempre, todo mês. Nesse tempo de pandemia a gente está retomando agora. Começou dia 6 de maio e estamos fazendo toda quinzena. Porque a gente conseguiu aprovar o projeto e temos mais nove edições. E a gente não estava dando mais conta de fazer sem projeto. Porque pra ficar legal depende de uma técnica minimamente boa. Então a gente conseguiu readequar o projeto (para o formato online) e estamos fazendo. Então o Coletivoz começa em 2008 e o *Slam* em 2014.

A gente recebe convites pra fazer *slams* em diversos lugares. No CCBB, no Palladium, em faculdades da UFMG, nas ocupações urbanas, Carolina Maria de Jesus, na casa Tina Martins, então a gente vai assim sempre que tem um movimento, ou que tem um parceiro, as pessoas convidam, falam “ah, seria legal um *slam* aqui”, tem dinheiro ou não tem, a gente vai, e faz. Mas o lugar mesmo é o Teatro Espanca!. A gente faz ali.

**E por que o Teatro Espanca se tornou o lugar? O fato de ser no Centro, ter aquela localização, faz diferença pra vocês?**

Ah, faz muita, né. Faz muita. Porque ali, o próprio Centro, nesse tempo, um pouco antes desse tempo pra cá, ele já estava começando a aparecer um pouco mais. Eu acho que a partir de 2010 que foi o *boom*, já estava consolidando a retomada do carnaval e o Teatro Espanca! começou a deixar de ser o Grupo Espanca! e vira mais um espaço aberto, mais consolidado como um espaço aberto para novas propostas. Até então, até 2013, 12, era o Grupo Espanca! ensaiando no seu espaço e produzindo espetáculos por meio da Petrobras, por exemplo. Deixa de ser o Espanca quando a Grace (Passô) sai, a gente começa a ver uma sobrevivência do lugar com os movimentos de afinidade. Aí começou a ser a “Segunda Preta”, o Mercado Negro, vários movimentos que vão circulando por ali vão se abrindo nesse espaço. O Sarau do Coletivo já tinha ido, já tinha feito sarau lá, várias coisas de poesia. Quando a gente pensou no *slam*, foi o primeiro lugar. Praça Sete, perto do metrô, pessoas circulam por ali, tem uma movimentação cultural que foi se apropriando desse lugar, dessa vivência, o duelo (de MCs) já deve ter mais de 15 anos de idade, já era uma atuação de muita resistência, sempre foi marginalizado, no sentido que a prefeitura sempre marginalizava o evento, chegava lá só pra acabar, boicotava a energia, a gente via como os meninos lutavam. Eu creio que depois de 2010, depois dessa retomada do carnaval e de vários movimentos que foram passando por ali, o lugar tem uma outra referência. Tem um poder de agregar.

**O teatro está ao lado da Praça da Estação, uma região onde acontecem outros saraus, o Duelo, etc. Vocês têm uma troca entre esses movimentos ou todos trabalham de forma mais independente?**

Posso dizer que são independentes, mas sempre tem. A gente está sempre junto, um ao lado do outro. Eles chamam a gente pra fazer coisas como *slam* no sarau, são as pessoas dos saraus que compõem o *slam*, por que estão ali circulando. Então é uma troca mutuamente favorável. Estamos no mesmo sentido. E a gente começa a fazer a Feira Marginal, a gente fez no Espanca, fez no Yanã (Bar), em alguns lugares que são referências também para divulgar artigos marginais. Todo mundo chegava, é um *card*, um *bottom*, uma camiseta, os poetas começando a produzir alguns artigos, não só da poesia, mas da cultura *hip-hop*, tá circulando ali e acho que a gente lida muito bem. Eu também tive a sorte de trabalhar num lugar onde passaram diversas pessoas, que foi o Valores de Minas (projeto de arte e cultura para jovens), desde 2011 até 2019. Lá eu fui professor de história da arte, projeto livro, dramaturgo de

espetáculos, então se é um lugar que permite esse trânsito constante em diversas linguagens, as pessoas vão se misturando, a gente tá sempre fazendo alguma coisa junto.

**Vocês estão com projeto aprovado pela Lei de Incentivo Municipal?**

Sim, um projeto viabilizado por lei de isenção fiscal, patrocinado pelo (Centro Universitário) Uni-BH. Os outros estão parados por conta da pandemia, estamos readequando devagar.

**Qual a relação dos *slams* e do Coletivoz com o poder público? Ajuda, atrapalha, não interfere?**

No *slam* não entra porque não tem esse sentido. É extremamente privilegiado nesse ponto de vista de estar num ambiente privado. Tudo que a gente vê em Belo Horizonte que é alguma coisa em espaço aberto e que aglomera já é muito mais visível, preocupante no ponto de vista da administração pública, como o carnaval, o Duelo, do que em um ambiente privado. Por mais que o movimento abranja a rua, as pessoas estão ali circulando, mas é um lugar privado. Já as meninas que fazem o (*slam*) Avoa, Amor lá na Elza (grafite com o rosto da cantora Elza Soares na escadaria que leva à Estação Central do metrô de Belo Horizonte) sofreram represálias diversas vezes. De guarda municipal, de polícia, de gente do metrô, de guarda do metrô e eles estão lá recitando poesia, sentados. Então é um absurdo como essa privatização do espaço público, uma tentativa de privatização do espaço público é constantemente ameaçadora dos movimentos de rua, dos que estão na rua. E que não precisam estar por falta de lugar, mas porque é estratégico estar ali, ao lado do metrô, das pessoas estarem ali na estação e uma poesia que ela ouvir e pegar um trem e for embora é abrangência, é escuta, é a coisa funcionando. As pessoas transitando, passam pela escada, ouvem uma coisa e vão embora. Nesse lugar do encontro, da memória, é uma produção que é da interartes, porque ali tem um monte de gente fazendo um tanto de coisas, um movimento que é híbrido, que não é só poesia, as pessoas estão se movimentando, estão com seus corpos, com as suas atitudes, abrigadas por um amor compartilhado pela cultura com aquela pessoa que está ali no sarau também e é esse movimento que eu considero que é uma performance. Não apenas de quem está recitando, mas do público se movimentando. Do público e de quem tá recitando junto, do público e de quem está recitando e das pessoas, do público, de quem está recitando e das pessoas e do movimento da cidade.

### **Nesse sentido, a própria cidade é um ente que está presente ali?**

Eu penso muito apoiado no que a Bia Medeiros (artista e professora Maria Beatriz Medeiros) diz, que é preferível entender o movimento na rua como uma composição, algo que não está ali por algum motivo, mas deveria estar. Esse “não estar e alguém coloca” é preciso ver como composição, não interferência, não intervenção, é preciso compor o ambiente social.

### **Qual a relação dos *slams* e do Coletivoz com a iniciativa privada?**

Bom, a gente recebe esses convites de realizar eventos em alguns lugares. E tem os que a gente vai sem perguntar, sem nada, o que eu movimento pra ir, pra fazer acontecer, sem perguntar se tem cachê, se não tem, se os poetas vão receber, se não vão e quem tiver comigo vai. Esses são parceiros ou quando estão numa causa que a gente abriga, como é o caso da (ocupação urbana) Casa (de Referência para Mulheres) Tina Martins, das ocupações, de alguns movimentos de estudantes da UFMG, como o Afronte, por exemplo, eu lembro que a Isa Lourenço me chamou em 2015, que ela teve um problema com a reitoria e quase foi jubilada e junto com o movimento, o Afronte, nós fomos à UFMG três vezes. Esses e outros convites que são aceitos de peito aberto. Diante disso a gente vai pela luta, pela militância, e a gente vai sem perguntar nada, com nosso próprio recurso.

O *Slam* começou pelos nossos próprios recursos. Até 2018 a gente não teve nenhum projeto aprovado com o *Slam*, então a gente pagava o espaço simbolicamente, porque são parceiros, se a gente fosse pagar pela utilização do espaço não daria conta. Ou se a gente passava o chapéu dava 20, 30 reais, então a gente pagava a limpeza e a segurança. Os meninos sempre vão pra lá, depois começaram a colocar o bar pra ter algum retorno pro espaço. Sempre na parceria. Então as pessoas começam a entender o que é o *slam* e começa a crescer um pouco, ficar muito cheio. Saudade daquele espaço lotado. As pessoas começam a sinalizar, se movimentar, a gente começa a aparecer um pouco mais a ponto de receber convites, como um espetáculo. Ah, olha, a gente quer o *slam* aqui no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil). Antes a gente já tinha sido chamado pelo sarau. O sarau é o mesmo caminho, mas o sarau demorou muito mais pra ser chamado pra alguma coisa. Porque ninguém quer chamar poetas de favela para recitar no seu espaço. Depois que a gente ficou mais arrumadinho que resolveram chamar a gente. (risos)

O *slam* é de centro, ao *slam* vão diversas pessoas. Poxa, lá no (bairro) Independência, de frente pra Serra do Rola Moça, lá no Barreiro, ninguém dá credibilidade pro sarau. Algumas pessoas foram porque a gente convidava pra fazer lançamento de livro, mas pessoas

do meio. E o mais importante do sarau é geograficamente estar na periferia. É a pessoa sair de casa e ouvir uma poesia num bar, num lugar, um espaço aberto, democrático, perto da sua casa, um centro de referência cultural na periferia. No centro não, no centro já é mais alguma coisa. O *slam* já tá no meio, já tá intimado, não precisa conquistar o público nesse sentido. Não precisa falar com as pessoas, já acontece ali e pronto e aí já ficou mais visto. Por isso a gente começou a receber bastante convite pra fazer nos lugares, no Memorial Vale, essas coisas, mas era por conta do educativo, por conhecer a gente. A gente nunca ia bater numa Vale, só de pensar em fazer alguma coisa pra Vale a gente já fica desanimado. Mas os meninos do educativo foram muito massa, chamaram a gente pra fazer, deixaram a gente à vontade pra falar dos temas que a gente quisesse, foi muito legal.

**Você fala sempre de centros culturais privados, que já têm o objetivo de incentivar um evento ou uma prática cultural. Tem alguma procura de vocês com o objetivo de atrelar uma marca ao trabalho de vocês?**

Não, isso aí nunca, até dificuldade de ser patrocinado. Foi uma dificuldade que tive que vencer ao longo dos anos. Porque eu nunca ia admitir atrelar a uma marca nem a um partido político, nem a uma instituição religiosa e nem a uma instituição privada. Isso é um princípio e o meio e o fim. Então nunca quis atrelar. A gente aceitou por exemplo com a Uni-BH. Primeiro nós não entrávamos em lei de incentivo por isenção fiscal. Decidimos entrar quando se falou que a rede de apoiadoras em potencial poderia ser também de parceiros daquilo que a gente tá dialogando. A gente foi atrás de apoiadores que tinham a ver com o projeto. Uma faculdade de alguma forma dialoga com essa história de a gente estar fazendo uma produção cultural que pode se abrigar. Como de fato vieram diversos estudantes pra fazer trabalhos de conclusão de curso, pra perguntar, então isso é rico. Desde o princípio tem o manifesto do Coletivoz que eu escrevi quando a gente iniciou que fala disso.

**E vocês tiveram propostas desse tipo que precisaram recusar?**

Não (risos). Eles não vão colocar a gente na empresa deles pra afrontar, falar mal do sistema. Porque é isso, né. As pessoas estão falando aquilo sem censura. É um acordo e é um problema, porque a gente acaba que censura quem a gente não quer falando aquilo que a gente quer. Então vira um movimento de uma igreja. É porque há um eco. Então se as pessoas estão sendo bem aceitas naquele espaço provocando contra o racismo, LGBTfobia, contra transfobia, essas pessoas estão sendo aceitas e elas estão aceitando fazer parte desse contrato.

E isso passa a ser excludente com aqueles que querem falar do Bolsonaro, com aqueles que querem falar da direita, com aqueles que querem falar de outras coisas que não convêm. Essas pessoas não se interessam. Eu nunca tive convite pra fazer um movimento dentro de uma empresa porque era dia do EPI (equipamentos de proteção individual) pelo *slam*. A gente já fez isso no teatro, pra ganhar dinheiro. É dia da consciência do trabalhador com os EPIs, a gente fez isso uma vez. Criou música, sobre proteção, segurança, mas fomos como pessoa física.

### **Como vocês divulgam os eventos?**

Desde sempre, no Coletivoz é pelo Facebook, a gente ia divulgando nos espaços que a gente achava que tinha pessoas que iam gostar da proposta. Então no Duelo de MCs. Flyer, panfleto, dentro do ônibus, no Barreiro, falando “ó, no Independência, você gosta de poesia?”, recitava uma poesia, entregava um folheto e tal. Nunca deu muito certo isso não, mas a gente fazia. E no bairro. Quando a gente fez um ano a gente fez uma grande festa, o dia inteiro, convidamos diversas pessoas, o (grupo) Media Luna foi tocar, os meninos do Iceband, Periferia Criativa. Teve uma coisa com os meninos do tambor junto com o (bloco de carnaval) Boi Rosado, lá de Contagem, fizemos uma festa do nosso próprio bolso e contando com esses parceiros todos. A partir disso as pessoas foram ficando mais sabendo. Mesmo assim o sarau não é abrangente no sentido de quem não tem afinidade. Mas eu sempre disse, eu gosto de fazer sarau para quem não é poeta. É nesses espaços que a performance acontece. E de fato aconteceu algumas vezes. As pessoas estavam no bar, foram ali tomar uma cerveja, depois voltaram na outra quarta, depois voltaram na outra quarta até que a pessoa tira do bolso um poema e fala “eu posso recitar? Pode”, e aí vai. Já o *slam*, você no centro, o boca a boca funciona muito bem. Depois com o (perfil) de Facebook mais conhecido e a gente sempre divulgando os eventos lá, e agora o Instagram, então é esse meio. E de onde vier, se for convidado pra alguma coisa vai, fala.

### **Com o objetivo sempre de encher o evento?**

É, encher a gente já teve essa coisa no *slam*. Porque o sarau é muito pontual. Por exemplo, vai lançar um livro, faz uma divulgação maior se for um evento, mas fora isso, é a militância. É estar lá com uma, duas, três pessoas, abrir o microfone naquele horário, falar uma poesia, se não tiver mais ninguém, encerrou, é o ritual mesmo. E vai acontecer. Se alguém chegar lá, como diversas vezes chega, não tem ninguém. Abre o microfone, começa a

recitar, de repente vai chegando um, chega o outro, chega o outro, outro, e de repente tá cheio. Porque sabem dessa permanência. Acho interessante falar um pouco de memória e permanência nesse sentido, porque aquilo faz um pouco parte dessa memória que tem uma constância. Esse movimento de fidelidade. A gente tem uma fidelidade com quem vier. O público não precisa ter necessariamente, mas a gente tem. A fidelidade é acontecer, continuar.

**Quer dizer, é efêmero, mas as pessoas podem contar que na hora marcada vai estar lá.**

Sim. Isso aí é um dos princípios.

**Ainda sobre a divulgação, vocês têm pessoas que se dedicam a fazer isso, a manter a conta de Instagram, publicar com uma frequência, quantidade, registro do momento para ser publicado depois? Vocês se organizam para esse tipo de registro?**

Eu fui muito bagunçado ao longo do tempo porque ficava muito sozinho nas funções. Quando a gente não tem dinheiro ou parceiro a gente abre o espaço, apresenta, lava o banheiro no final, vai embora, publica, então durante muito tempo eu fiz isso e algumas pessoas que estavam comigo. Com os projetos isso muda, porque os projetos já preveem. Hoje o *slam* com esse projeto tem uma pessoa que é *social media*. Que demanda, faz um vídeo, traz um texto assim e tal. E aí é mais organizado. Mas é tudo na tora, né. A maioria dos movimentos é todo mundo na tora. Quem faz que apresenta, ele mesmo que faz o *flyer*, pede pra alguém, chega alguém e tira uma foto, posta num negócio, ou alguém que já está ali e tira uma foto e posta. No início do *slam* tinha um rapaz que ia espontaneamente e postava os vídeos, tirava fotos, filmava. Mas a gente falava “quem tiver na disposição de fazer isso aí, faz pra nós”.

**Se eu entendi certo, a principal preocupação de vocês nesse trabalho de divulgação, nesse trabalho que vai bater em rede social é fazer as pessoas saberem do evento. De alguma forma como os eventos estão conectados com uma militância, uma constância, o boca a boca imagino que funciona. A constância tem a ver com isso também, entendo. As pessoas vão sabendo umas pelas outras. Talvez isso seja mais importante pra vocês do que um grande anúncio, por exemplo.**

As pessoas que postam todo evento vão replicando em outros meios. Assessor de imprensa a gente teve nos projetos. No teatro a gente tinha mais projeto então a gente usou

mais. No sarau a gente usou pouquíssimas vezes, não tinha condição, então a gente fez um *mailing* que a gente mesmo enviava, depois a gente foi encontrando as pessoas com quem a gente podia contar, dos jornais, que já conhecia. Essa assessoria fica 90% por conta da gente, quando tem um projeto a gente faz com o dinheiro, com as pessoas. Muita gente já fez também com parceria.

**Nessa parte de rede social, vocês têm uma *hashtag* específica que estimulam o uso? Tem algum tipo de monitoramento sobre o que saiu sobre um determinado evento?**

Não. Hoje, 100% do que divulgamos é Instagram. Tem uma pessoa agora por causa do projeto aprovado e, desde quando ela veio, ela ficou mais preocupada com isso. Então agora que a gente está revitalizando o canal de YouTube. Tinha dois ou três canais dispersos, vídeos separados, agora temos um perfil mais oficial e conseguimos também separar o *Slam* MG, que é uma outra história, que inclui os 28 grupos de *Slam* do estado. Tem uma comunicação própria. A minha companheira, Thais Carvalhais, durante muito tempo foi quem fez esse trabalho.

**E WhatsApp, vocês usam?**

No WhatsApp, os grupos que a gente tem. Tem um grupo que tem uns três anos agora, que se chama “rolê marginal”. Tem diversas pessoas de diversos saraus da cidade. Tem grupo do *Slam* MG, que são esses 28 *slams* espalhados pelo estado e algumas coisas esporádicas. Do *Slam* Clube da Luta não tem. A gente mesmo dispara do nosso telefone pra quem a gente conhece e pra esses núcleos. Pra te falar verdade, eu não tenho muito o perfil desse comunicador. Eu gosto muito é de estar lá na frente, de falar, de comentar, de ouvir.

**Eu fico pensando que talvez seja mais eficaz pra vocês distribuir WhatsApp entre as pessoas que têm a ver com o movimento do que panfletar no ônibus ou sair uma matéria no *Estado de Minas*.**

Você sabe que ao longo desses anos o que eu acho que é eficaz é fazer. De verdade. Com experiências de divulgação, mídia, inscritos no canal, esses negócios, pra mim, não estou querendo dar uma de tradicional ou *underground*, mas eu acho que a coisa tem que acontecer. Para as pessoas terem uma impressão real do que é aquilo. Porque a gente tenta vender o produto. Mas eu nunca fui muito bom de vender o produto, não. “Olha, o *slam* tá acontecendo aqui, esse esquema.” Eu acredito muito nessa continuidade. Manter vivo é a

essência da coisa. Quem tiver que ir, vai, não é todo mundo que tem que ir, ninguém tem obrigação de lotar, de bombar, da gente ser o máster do universo de sarau, mas que acontece com esses perfis. Já em outros lugares, por exemplo no *Slam Resistência*, de São Paulo, todo mundo do Brasil que se interessa por *slam* conhece o *Slam Resistência*. Porque além do público enorme que eles têm na Praça Roosevelt, eles têm uma divulgação muito boa, vídeos muito bons, eles conseguem bombar muito na rede. Tem muita gente que fica ali por trás. Eu acho isso massa também. Tem que haver isso e tem que haver também quem faz pra acontecer, não excludo nenhuma forma.

**Isso que você está falando tem também a ver com uma qualidade de uma produção audiovisual que faça jus ao que é o acontecimento. Claro que você não vai transportar o acontecimento pra tela. Talvez o *slam* seja um evento mais caótico, mais difícil de produzir. Então a pessoa precisa estar lá pra ver o que é, é uma coisa que depende mais da experiência.**

Nossa, quantos convites eu já enviei pra pessoas que eu gostaria que fossem, amigos, família, ou alguma coisa assim e que nunca foram. Eu fiz uma dissertação sobre o sarau e o *slam* e meu orientador nunca foi. Meus amigos da universidade nunca foram. É de quem está circulando. Essa coisa do baixo centro é interessante nesse sentido, tem a diferença do perfil da periferia, porque no centro circula muita gente que vai em busca dessa produção cultural. Na periferia as pessoas não estão em busca de uma apresentação cultural. Muitas vezes é a igreja ou o bar ou a rua. Quando você coloca ali você cria um acesso, você cria uma oportunidade que as pessoas tenham acesso a um bem cultural, elas foram alijadas pela exclusão. E aí eu gosto das duas coisas na mesma proporção. O do centro e o da periferia. Eu não sou fechado em dizer, não vai ter que ser só na periferia, eu vou fazer lá, não vou fazer no centro porque aqui é a minha comunidade. Mas a periferia está no centro também. Então a gente tem que abrir portas em todos os lugares.

**Tem um aspecto estratégico de fazer na periferia e um aspecto estratégico de fazer no centro então.**

Sim.

**Vocês têm um lugar específico de repositório de vídeo de material dos eventos?**

Tem o YouTube, mas que ainda não é aquilo que representa, é pontual. Agora a gente tá usando mais, porque as *lives* vão pra lá e ficam hospedadas. O perfil é *Slam* Clube da Luta. E tem os Instagrams @slamclubedaluta e o @coletivoz.

**E vocês usam ou estimulam o uso de alguma *hashtag* específica?**

Sempre colocamos #slam, #slamclubedaluta, #coletivoz, #slammg, #slambh.

**Vocês têm alguma preocupação com o que fica dos eventos, o registro, a memória?**

Tem muito a ver com esse efêmero, que é dialético também, cada um vai levar uma foto ou uma imagem daquele lugar na cabeça, uma construção. Isso é o que mais eu tenho retorno. Retorno no sentido do *slam* como encontro, como uma coisa que é na presença. Mas quando as pessoas vão procurar pra trabalho, é outra coisa. Que memória que é essa que eu preciso acessar pra entender o que é o evento, tentando entender o evento pela divulgação, pela memória que fica ali. Eu não tinha pensado tanto nisso. Porque a gente vai tendo que se refazer. O sarau a gente começou sem saber no que ia dar. De repente de um sarau marginal nascem 40 saraus em Belo Horizonte. E isso vai se replicando ao longo dos anos de formas cada vez mais diversas e não é só por aqui.

**Tenho impressão de uma potência ligada ao presente, fincada no presente. Uma coisa que busca transformação e quer que a mudança aconteça agora, uma urgência do agora.**

Tem muito a ver com isso que você está falando, sim. A Roberta (Estrela D'Alva) sempre compara o *slam* como uma TAZ, uma Zona Autônoma Temporária. Alguma coisa que suspende, acontece e morre. É preciso terminar, é preciso acabar. Acontece ali, acontece aqui, e são essas explosões, uma pouco como o (Georges) Didi-Huberman vai falar sobre a sobrevivência dos vagalumes, esses feixos que vão acendendo e apagando, que dão o movimento da coisa.

E talvez faça a coisa ser um pouco indomável.

É incontrollável, como toda performance que se preze, não saber o que vai acontecer naquele momento. Apesar de ter um controle sobre o lugar, você pode tentar controlar ao máximo, mas alguma coisa ali é impossível de prever. É impossível de prever o tempo daquele movimento, o conteúdo, a forma, é imprevisível.

Falando de movimento, aquilo está em movimento. Aquele momento está em movimento, as pessoas estão ali. Eu não consigo mais me deter a uma obra que não tenha risco. Ali o risco é o princípio. Muitas obras que a gente vê, a gente pode dialogar sobre isso. Qual é o risco que essa obra propõe. Seja no cinema, nas artes visuais, eu gosto desse sentimento. O que ela coloca em jogo, o que ela movimenta. A gente quase sempre está falando de um espaço de construção política, mas isso num âmbito antropológico, social, econômico. Acho que se tem uma pergunta ali que não pode ser respondida, já tem um risco.

**O que os movimentos de poesia falada têm a ver com a cidade? Com o espaço da cidade.**

Eu tendo a achar que é mais uma forma de as pessoas colocarem suas vozes. É mais um espaço para que as pessoas coloquem as suas vozes. No ato delas colocarem as suas vozes e que ninguém diga por elas. É um movimento de autorrepresentação e de representação da sua diversidade, da diversidade que está a sua volta. Então esse movimento de você ir até o lugar pra muitas vezes expor ali a sua representação, representar-se, porque você está ali de corpo presente e muitas vezes esses poemas trazem esses conteúdos que falam da própria rua, da própria casa, da própria vivência, da própria dor, da própria impressão, da própria alegria, do próprio amor, do ponto de vista da poeta que vai falar.

Uma vez eu estava fazendo uma disciplina de doutorado que se chamava “Perspectivas Críticas da Poesia Moderna”. E essa crítica da poesia moderna meio que vigora desde a década de 1950 para os estudos. Não conseguem desbancar o tal do Friederich, que fechou esse conteúdo, essa transformação da poesia moderna a partir dos três poetas que ele escolhe, o Baudelaire, o Rimbaud e o Mallarmé, nessa estética que fecha um pouco. E diversas pessoas vão discutir o que é e o que não, que nisso ele tem razão, mas que nisso não, e uma das coisas que me afetou muito é que ele fecha um panorama de que não é interessante na poesia falar sobre o real em si, que é o que mais os poetas fazem hoje. Falar sobre essa realidade possível de ser vista, de ser mundano, de ser localizável, geográfico, específico. E na verdade desde a década de 20 do século passado isso já acontece com mais intenção ou como estratégia. E aí eu fico pensando nesse movimento de autorrepresentação, a que a (professora e pesquisadora) Regina Dalcastagnè se refere. E eu acho que esse movimento vai modificando o pensamento sobre a cidade, essas referências sobre a cidade, ampliando as possibilidades de referência sobre a cidade. Então esse espaço acaba reproduzindo uma cidade que está em constante movimento e ela é percebida por diferentes vozes, por diferentes pessoas. Eu acho que é um

movimento de reconstrução de uma cidade imaginada. Eu posso conhecer o lugar, eu conheço muitos lugares em Belo Horizonte. E eu posso ter ido a um lugar diversas vezes, por exemplo o (conjunto) Zilá Spósito, o (bairro) Jaqueline, mas quando vem alguém de lá e me fala daquela determinada rua, daquele determinado momento, de como são aquelas pessoas, eu vou apreendendo uma cidade pela qual eu já passei, mas que eu não percebi. E aí é mais uma possibilidade de se perceber. Então eu acho que é um movimento de perceber a cidade por diferentes prismas.

De talvez abarcar um pouco mais, dar conta de um pouco mais da multiplicidade.

Dar conta da diversidade, da multiplicidade, dos espaços, das cartografias sensoriais.

**Fico pensando que você fala sobre a relação da cidade com a poesia falada ser essa fresta, essa abertura um tanto forçada para a multiplicidade, a gente também está então partindo do pressuposto de que a cidade tem seu mecanismo de homogeneização, opressão ao diverso, de tomar a parte pelo todo.**

Sim. De identificação, de rejeição. O (poeta) Manoel de Barros falava que o poeta transfigura a palavra. A poesia falada marginal de hoje talvez seja a transfiguração da cidade. Porque é uma trans-figuração. É aquilo que você redefine como algo que se apresenta e é indefinível por uma só via. É trans, está para além de uma só via de compreensão.

## APÊNDICE B – entrevista com Juliana Flores, idealizadora e curadora do Festival Cura

Belo Horizonte, 1 de junho de 2021

### **Como surgiu o festival? E por que o nome?**

Quando a gente começou a pensar o festival, tinha uma expectativa turística. Partindo da ideia de que o belo-horizontino ama BH, a gente tem noção do quanto Beagá é incrível, que tem pessoas criativas, aquele caso de amor que a gente estava vivendo com a cidade. A gente achava que tinha uma dificuldade de transpor tudo de incrível que a gente pensa daqui, das pessoas, dos criativos e criadores pra além das montanhas. Acho que é uma coisa meio histórica, antigamente tinha essa história de que os músicos, artistas, criativos em geral iam pra São Paulo ou Rio, ou outros países e a gente estava no momento de muita produção cultural, de querer fazer acontecer na cidade. E a gente queria chamar a atenção pra cidade. Tinha uma intenção clara de atrair olhares nacionais e por que não internacionais pra cidade de BH por meio da arte urbana. Na época a editora Lonely Planet, que é a maior editora de guias turísticos do mundo, lançou um guia chamado *Street Art*. Aí logo na hora eu comprei, abri o guia, 40 cidades mundo afora pra gente que quer fazer esse turismo de *street art* e no brasil só tinha a cidade de São Paulo no guia. O (prefeito Alexandre Kalil) tinha acabado de tomar posse, em janeiro ou fevereiro de 2017. Mas a gente começou a gestão do Cura em agosto de 2015, foram dois anos da primeira reunião de concepção até a realização do festival. Um ano foi só escrita, projetos, sonhos, mas pouco tangível. Uma vez que a gente aprovou o projeto na Lei de Incentivo à Cultura a gente começou a de fato pesquisar mais, pensar a estrutura desse festival. Na época, eu muito inocente, pedi uma audiência com o prefeito. Mande um ofício e o prefeito atendeu. Eu fui lá e levei esse guia, expliquei o projeto, contei o que eu queria fazer e tal. E “olha só, prefeito, a próxima edição tá marcada pra 2023 (ou 24, sei lá) eu queria tanto que BH entrasse nesse catálogo, queria tanto que o mundo conhecesse a cidade. Você tá aqui, sangue novo.” A gente tava naquele ranço de (ex-prefeito) Marcio Lacerda, e tal. Fui tentar pedir um apoio porque eu tava na luta de viabilizar. E o único apoio que a gente recebeu foi o institucional básico mesmo. Mas tudo bem, é dentro do que a prefeitura pode apoiar.

E em relação ao nome, a palavra cura, no sentido de curar (não de curadoria, mas de curar mesmo), a gente foi se apropriar dela no ano de pandemia, porque a gente tinha muito receio do povo achar que a gente tava querendo “curar” a cidade. Nada disso, sabe. Era uma coisa muito subjetiva. A Pri (Priscila Amoni), nas andanças dela de ayahuasca, de viagens

espirituais e pós-namoro, a Jana (Janaína Macruz) da morte da mãe, e eu da morte do Francisco, meu primeiro filho. Era uma palavra que estava nos tocando. E a gente quis achar um sentido pra essa palavra. A palavra veio primeiro, e a sigla depois. Quando a gente foi pensar na sigla, foi numa conversa de realmente querer estabelecer um circuito. Na época a gente estava pesquisando esses *tours* de *street art*, *tour* de *bike*, enfim. Esses passeios. A gente queria criar um roteiro turístico, quando eu falo turístico não é o turista só de fora de BH, mas apresentar a cidade e alguns pontos para a própria população que quer redescobrir a cidade onde mora. Então desde o início tinha essa ideia de criar um roteiro. O mirante veio depois. A gente primeiro tinha a proposta de um roteiro no hipercentro, que fosse possível de *bike* e a pé. Quando a gente foi mapear as empenas veio a questão geográfica forte pra gente. Da geografia mesmo da cidade. BH tem vários mirantes, vários visuais maravilhosos, isso é algo único da nossa cidade. E mapeando empena que a gente queria pintar a gente foi na rua Sapucaí pra ser um lugar onde a gente pudesse identificar alguns prédios. Porque a gente mapeia realmente assim: “olha que lindo, que rua será que é essa?”. E a gente vai lá, toca o interfone, fala com o porteiro. Escolhemos primeiro pelo visual e depois vamos entender a viabilidade daquilo. A gente foi pro mirante e falou, “opa, vamos escolher só empena daqui”.

E nessa gana de fazer algo pra atrair os olhares do mundo e do Brasil a gente tinha algumas coisas que podiam dar destaque pra BH. Que são essas empenas muito grandes, algo bem típico do Brasil. Se você olhar festivais na Europa, é muito difícil ter esses empenões que o Cura tem ou a cidade de São Paulo tem e a gente pensou aquilo como um mirante, que a gente não tinha visto. Tinha o *High Line Park* lá em Nova Iorque, que é tipo um (Parque) Minhocão, esse parque de avenida, que é onde você tem que andar pra ir vendo as obras. Mas um ponto de contemplação não existia. E a gente pensava muito de propiciar uma fruição pra além desse imediatismo da arte urbana. Porque até hoje, claro, quando a gente pensa as obras do Cura a gente pensa uma apreciação rápida. Uma apreciação de quem passa pelo ônibus, de quem passa de carro, por isso a gente pensa em imagens que marcam mesmo em segundos. A gente pensou que podia ter um mirante para as pessoas estarem na rua e contemplarem, apreciarem. E outra, a gente queria que as pessoas acompanhassem o processo da pintura. Eu não sei se você se lembra de um Tiradentes pintado numa empena na década de 1990. Eu mesma voltando do sítio do meu tio todo final de semana pensava “como que pinta aquilo ali?”, como que se dá uma obra daquelas. E tinha muito essa construção da nossa história, dessa relação de afeto com as empenas da década de noventa. E queríamos criar um espaço de fruição artística onde as pessoas pudessem acompanhar as obras. Por isso a gente tomou a

decisão do festival durar o tempo da pintura. Então se precisa de 12 dias pra pintar um prédio a gente vai fazer 12 dias de programação na rua pra convidar as pessoas a estar na rua. Porque BH vivia muito esse momento de ocupar a rua com arte e cultura, essa retomada do carnaval, Praia da Estação. A gente estava na primeira edição da Praia da Estação, a Jana fundou dois blocos, eu tinha um bloco também, a gente era folião do carnaval, banhista da Praia da Estação, e queria convidar as pessoas pra estar na rua. Foram essas as questões que balizaram a gente pra criar o Circuito Urbano de Arte.

### **E por que a escolha do território do hipercentro?**

Em relação a periferias, a gente chegou a fazer estudos. Tem pesquisa que fala que muitas vezes uma periferia não desloca pra outra periferia. É mais caro deslocar para outra periferia que deslocar para o centro. Então a gente achava que esse espaço do centro era o espaço mais democrático possível na cidade. A gente chegou a fazer um estudo de Cura Barreiro, depois a gente teve a experiência do Cura Lagoinha, que é bem central. E foi a partir da demanda da comunidade de um patrocinador, não foi nossa ideia. Mas quando a gente pensou na primeira edição foi isso. Qual o lugar fácil da galera chegar. Se a gente fizer no Barreiro, às vezes o pessoal de Venda Nova não vai conseguir ir. Mas o pessoal de Venda Nova vai pro Centro, o Barreiro vai pro Centro. Então a gente acha que as periferias confluem no Centro. E a gente queria pegar também o trabalhador. O estudo que a gente tinha informava 1,5 milhão de pessoas que circula no Centro diariamente, de segunda a sexta, não sei se é exatamente esse número, mas é algo assim.

E por causa do tamanho das empenas. O outro lugar possível por causa do tamanho das empenas seria talvez Savassi, não sei, depende. Mas na Savassi não sei se tem essa visada, e a Savassi a gente não estava a fim de ir pra Savassi. Então foi isso, tamanho de empena e facilidade de mais pessoas estarem no Centro pra acompanhar e impactar mais pessoas com as obras.

Até a comunicação e a programação a gente sempre pensou pra trazer o máximo de gente possível, tanto que na festa de encerramento a gente estava superfeliz porque a gente encontrava gregos e troianos, gente de todo tipo, de todo jeito e era exatamente isso que a gente queria, trazer toda gente pra estar junto.

**O guia ainda não saiu, mas você acha que atingiram esse objetivo que vocês estabeleceram no início, de compartilhar uma beleza da cidade, do festival trazer uma beleza estética para a paisagem?**

Tem vários fatores. Em relação a essa difusão da cidade de BH por meio do Cura, a gente tem conseguido. Desde a primeira edição, que tinha pouca grana, superinexperiência, e uma coisa que a gente não colocou (no orçamento) foi comunicação. E inclusive uma assessoria de imprensa internacional. A gente fez os *releases* e contratamos uma galera da arte urbana pra divulgar o Cura. E desde a primeira edição a gente já tem um *clipping* internacional superlegal. Eu lembro que em 2017 quando a gente estava fazendo uma edição menor, um pouco antes da edição de dezembro, que foi os 120 anos (de Belo Horizonte), eu fui a Miami pra conhecer, pesquisar. E algumas vezes eu falava com a galera que eu era de Belo Horizonte, eles perguntavam se eu conhecia um festival chamado Cura. Ou seja, dentro da cena, pelo menos, a gente conseguiu atingir. Mas a gente queria, claro, estourar essa bolha da cena. Um outro exemplo, a gente ainda não está no catálogo do *Lonely Planet*, mas eu já sei de duas imagens do Cura pra catálogos internacionais sobre *street art*. Um agora com um curador na França que está fazendo um apanhado de grandes obras e selecionou a obra da Milu Correch, que é aquelas mulheres nuas mascaradas dançando. Teve um grande fotógrafo que cobre *street art* que é o Vini, ele é um fotógrafo se não me engano da Montana, que é uma marca dessas latas de *spray* e eles têm uns correspondentes pelo mundo e ele veio pra BH porque ele queria ver essa empena da Milu. Essa empena especificamente, eu acho que por causa dessa moldura, que eu brinco que é a moldura da obra de arte pública mais linda do mundo, que são os arcos do viaduto de Santa Tereza, é uma imagem que rodou muito e trouxe muito interesse de quem pesquisa. É uma obra que deve ser vista por quem gosta. Ele veio pra BH pra fotografar essa obra e aproveitou pra esticar a agenda e participar um pouco do festival.

Entrando na coisa da estética e das obras, na rua Sapucaí a gente sempre teve uma ideia de coleção. A gente trata as 14 empenas como a coleção do Cura do Mirante da rua Sapucaí. E nessa primeira coleção o nosso foco era uma diversidade estética. A gente queria contemplar a estética do grafite da década de 1980 como surgiu no Bronx (em Nove Iorque, Estados Unidos), que é a estética da caligrafia urbana, então a gente fez uma empena de letras. Ao lado, na mesma edição a gente colocou o (artista) Comum fazendo aquele stencil que é o jeguerê, uma torre humana que é típica do vandal. A gente quis homenagear o grafite como ele surgiu, quis contemplar o que eles chamam de muralismo contemporâneo, que são essas

pinturas que é a técnica mais clássica de pintura em grande formato. E quisemos contemplar diversidade estética por meio dos artistas. Ou seja, diversidade de gênero, racial, étnica, enfim. A gente quis trazer uma diversidade. Você chega no mirante, você vê de tudo, essa foi a nossa proposta. Na (praça) Raul Soares (local provável de uma edição 2021), por exemplo, a gente já tem uma proposta, ainda em discussão, mais conceitual. De ter um tema, de pensar o círculo. Na Sapucaí não, a gente quis mesmo uma diversidade e é isso que nos guiou na escolha. E claro, o protagonismo feminino, que foi algo que a gente desenhou desde a construção do Cura. Que é algo que, claro, criado por três mulheres, eu acho que é natural que o festival seja no mínimo feminista, de pensar essa equidade de gênero. Mas a gente também, nas nossas pesquisas de festivais mundo afora era assim: dez homens e uma mulher. Quando muito duas, quando sempre as mesmas cinco. E a gente logo quis romper com isso, inclusive nem trazer as mesmas cinco de sempre pro festival e trazer outras mulheres e reservar não só metade das vagas para as mulheres, como as empenas maiores para as mulheres. Porque pintar empena é um trabalho físico, e a gente queria provar também que mulheres são capazes de pintar mil metros, dois mil metros, desse trabalho físico também. Pra isso a gente tinha que garantir uma estrutura, um suporte pra isso. Foi muito interessante que teve uma crítica do feminismo branco. “Ó, muito bonito vocês feministas aí, mas mulher negra pintando empena não tem”. E a gente traz, como todas as críticas ao festival, a gente traz pra dentro e chama essas pessoas pra discutir e a gente tem esse escuta muito ativa. E porque a gente entende que as obras são da cidade, a gente só viabiliza, ou realiza. Mas a obra é do artista e da cidade, é uma obra de arte pública. Então a gente foi crescendo junto também, esses tensionamentos provocaram uma evolução. Entendo que as pessoas não sabiam por exemplo que a gente na primeira edição queria trazer uma artista negra. Que a gente chamou uma artista de Londres pra ser o *line up* internacional. Foi a nossa primeira tentativa, mas ela não tinha agenda pra nos atender. E o que importa é o que as pessoas veem e o que elas viram, especialmente os artistas negros e as artistas negras, é que nas grandes empenas elas não estavam lá como autoras. Enfim, esses tensionamentos também nos provocam e nos fazem repensar e construir esse festival. A Pri Amoni também brinca que ela entende o Cura como organismo vivo, em constante mudança, como nós, em evolução, é *work in progress*.

É um festival, acontece todo ano, a gente fica muito feliz que conseguiu não furar nenhum ano em tempos tão difíceis de fazer cultura. Eu me lembro em 2018 na época da eleição do Bolsonaro, eu acho que ele tinha acabado de ser eleito, a gente fez uma edição que a gente quis ser mais militante, fazer cartazes, defender, se você for olhar nas redes sociais

você percebe, é tudo bem pensado. A gente não se vê como curadoras, mas como direção artística, porque o nosso papo é de pensar o festival inteiro. A gente pensa comunicação igual a gente pensa os artistas que vão trabalhar e as empenas que vamos pintar, como uma coisa única. A gente sabe que a comunicação é fundamental pra gente conseguir passar também as mensagens que a gente quer passar e a gente não tem muito essa proposta com a obra. A obra, a gente sempre está pra garantir a liberdade artística. Por exemplo, nunca um prédio ou o poder público ou patrocinador viu o *layout* antes de pintar. Mas a comunicação vem como um auxiliar pra mensagem que o festival quer passar. Então em 2018 a gente entrou com essa do “ninguém é ilegal”, do Ai Wei Wei, “*no one is ilegal*”, não existe ser humano ilegal. Era uma obra dele, dos refugiados e muito nessa linha que a gente tava vivendo, do conservadorismo, da criminalização da cultura, aquela coisa do “acabou a mamata da Lei Rouanet”, enfim, todas essas bobagens que a gente tava ouvindo. A gente queria trazer isso pro discurso da comunicação. O bom de BH é isso, que a gente dá valor a todos os detalhes que a gente vê que os festivais mundo afora e os de São Paulo não dão. A gente sempre teve essa proposta de apresentar as empenas que serão pintadas, as telas. E a gente amarrou com a fita zebra num *photoshop*, pra dar essa ideia de ilegalidade, de desamarrrar essa fita pra ir lá pintar. Então é tudo muito pensado e a comunicação é muito importante nisso, uma vez que a gente não pensa as obras pra elas terem um discurso. Não é essa ideia. A gente quer inclusive elevar o grafite dentro da arte contemporânea que a gente sabe que historicamente foi uma arte dentro do mercado considerada até menor, vamos dizer assim. E a gente quis dar esse tratamento conceitual mesmo, artístico, de misturar as linguagens, de mostrar que isso é tão foda quanto a pintura da Hyuro, que é outro mural que atrai gente do mundo inteiro, até pela morte dela. Acho que ela faleceu em dezembro do ano passado, é uma das grandes do mundo e a gente tem uma obra dela na nossa coleção. A gente trata isso como uma coleção artística, uma coleção de arte pública.

**E como é o processo de curadoria e realização das pinturas? Tem uma discussão com vocês de qual vai ser o painel, como vai ser a obra? Ou isso é uma decisão só do artista?**

A gente mapeia primeiro os prédios, ainda sem pensar nos artistas. E eu já entro com a conversa com os condomínios autorizando. Prédio que fala que pra pintar “eu tenho que ver *layout*”, corto conversa, a gente é bem rigoroso nisso. Eu tô acompanhando agora o museu de arte de rua de São Paulo, uma cidade que tem mais de 100 empenas pintadas e que a secretaria

tem que aprovar *layout*, prédio tem que aprovar *layout*, secretaria pede alteração de *layout*, artista altera *layout*. Então a gente tenta educar o mercado aqui desde o início. A gente não paga aluguel de empena, que em São Paulo paga, então são questões que a gente foi vendo acontecer que a gente pensou: como aqui estamos chegando primeiro, vamos tentar criar um jeito de trabalhar. Porque às vezes quem vem junto que quiser pintar sabe que aqui a gente não paga aluguel de pintura, etc. Então a gente mapeia os prédios a partir de desejo mesmo, o que a gente quer pintar, e do visu da Sapucaí. Então é “ah, está faltando um prédio aqui nessa ponta, tá faltando um aqui no meio”, é bem pra preencher esse horizonte. Vamos atrás e depois que a gente define os prédios, a gente fecha a seleção dos artistas. E como a gente pensa a seleção dos artistas? Sempre as vagas de acordo com a divisão de gênero. Desde 2018 tem divisão racial, no sentido não de divisão de vagas, mas a gente na hora de discutir sabe que tem que ter no mínimo 50% de artistas negros e 50% de artistas mulheres, que é a proporcionalidade brasileira. É aquela velha história, não é só representatividade que importa, mas também proporcionalidade. Isso nos guia nas decisões. Todas levam nomes e temas que a gente tá a fim de discutir naquele momento. Eu dei o exemplo de 2018 em que a gente queria muito fazer uma homenagem ao grafite como ele nasceu, à turma da caligrafia. A gente quis chamar dois curadores específicos pra essa empena pra selecionar os 21 artistas (que participaram). A Criola, que era uma artista que a gente queria trabalhar há muito tempo, que a gente já tinha convidado e ela tinha recusado. Por causa dessa crítica do feminismo branco em 2018 ela topou, a partir também de uma discussão que a gente trouxe pra dentro do festival. Quando foi 2019, na (bairro da) Lagoinha a gente tinha o foco de fazer quase tudo com artistas de Belo Horizonte pra valorizar artistas daqui, inclusive artistas da Lagoinha. E aí pintores como o Zé Dnilson que é um vandalzão lá da Lagoinha que é pedreiro, que tem essa coisa da textura, superlegal o trabalho dele, foi pra empena, já o Elian Chali no Senai da Lagoinha foi porque era uma superfície que a gente achou difícil e a gente queria imaginar o que seria legal e pensou num abstrato justamente pra cortar e brincar com a arquitetura do Senai. Em 2020 óbvio que a gente estava afetada pela pandemia, então já vinha forte da gente trabalhar com artistas indígenas. E nesse contexto de pandemia, desse grito da natureza, fez-se urgente ouvir as vozes dos povos indígenas. A gente quis trazer uma curadora indígena pra estar conosco também, e queríamos um *line up* das empenas 100% afro-indígenas. Trouxemos Domitila de Paulo pra trabalhar com a gente e começamos a discutir vários temas que a gente queria falar. A gente queria falar de afetos entre homens negros, que era algo que a gente estava acompanhando discussões interessantes, da mulher em expansão, a Domitila trouxe

isso, que ela sentia a mulher negra muito no rótulo da guerreira, que dá conta de tudo e pelo amor de deus a gente não quer ficar. Então ela falou “vamos trazer a Lídia (Viber) que tem outra proposta”. Então a gente foi trazendo alguns assuntos e por meio desses assuntos a gente chega a um artista que está falando daquele assunto que a gente quer falar.

Mas quando a gente convida o artista, até aquele momento, mas a gente quer mudar isso, a gente sempre deixou o povo muito livre. Nas conversas que a gente está fazendo até com a Chica (Francisca Caporali), do Ja.Ca., nos orientando sobre curadoria, direção artística, a gente está se sentindo mais segura pra finalmente falar: “olha, eu gosto desse trabalho seu, é isso que a gente quer trazer pro festival”. Mas até então a gente sempre deixou o povo muito livre. Então se o Robinho Santana fala de afeto entre homens negros, eu quero falar desse assunto então eu vou chamar o Robinho Santana. O que ele pintar é o que ele quiser pintar. Por fim o Robinho pintou uma família, uma cena íntima, um retrato da família dele, a mãe dele com ele e o irmão, que foi maravilhoso.

**A empena do Robinho Santana, que você citou, foi parte de uma das polêmicas que envolveu o Cura, por causa da “moldura” da empena feita por pichadores que trabalharam em colaboração com o artista. Como é a relação do festival com o pixo?**

A gente nunca teve uma intenção inicial de chamar pichadores pra pintar no Cura, até porque a gente acha que eles pintam o Centro e o estilo deles é vandal, a gente não via muito sentido de chamar alguém que cê olha pro pixo, só existe no vandal, né (quando eu falo vandal é sem autorização, e não vandalismo). Pegar algo que é sem autorização e trazer pra autorizar. Enfim, era algo que era meio paradoxal pra gente. Mas como tem essa regra da arte urbana onde você não atropela ninguém, você não pode apagar ninguém e a gente tinha empenas que a gente queria muito pintar e elas já estavam pixadas, então a gente vai atrás dos pichadores pra falar: olha, eu quero pintar essa empena, mas você tá lá. Que tal você conversar com o artista e fazer uma colaboração com ele, refazer seu pixo em outro lugar, o que você quiser fazer. Ou por exemplo a Milu, diz que sentou no (Edifício) Maletta com o pessoal, tomou cerveja, resolveu fazer um fundo todo texturizado com letras de pixo. E no mesmo ano a empena do DMS que estava pixada, por exemplo ele só reservou um lugarzinho lá em cima pro Monk e pro Bitá (pichadores). O Robinho foi mais no estilo da Milu, ele quis fazer uma composição estética mais elaborada e fez essa ideia da moldura. Então tem esses diálogos, que na verdade é um diálogo com quem já está na rua há muito mais tempo que a gente, inclusive nas empenas. E aí entra essa proposta também de novos diálogos estéticos

que a gente não lembra de ter visto em outros lugares e a gente sempre fica querendo fazer novo, diferente, não só nas empenas, mas na comunicação, na estrutura do festival.

2020, por exemplo, a gente definiu que no mínimo metade da equipe de produção, de infra, dos bastidores, seria também ocupada por profissionais negros, cargos de liderança, de coordenação de produção, seriam ocupados por profissionais negros. Inclusive dentro da curadoria, a gente tá sempre movimentando pra que a mensagem que a gente passa seja também o que a gente é na prática. Então foi lixo zero também, em 2020 fizemos uma consultoria pra adequar o Cura ao máximo dentro dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU e por aí vai.

**Ainda sobre a relação com o pixo e o mural do Robinho, parece um mural que teve muita repercussão. No Instagram algumas pessoas falam do pixo na moldura. Não foi só no dele, mas vi bastante as pessoas dizendo “a pintura é muito bonita, mas eu não sei por que tem essas coisas em volta, isso não é arte, isso enfeia...”. Penso na relação das pessoas com o pixo, com o grafite, com o mural, me parece que tem uma parte disso que fica numa zona cinza, entre um circuito de arte valorizado, tido como uma coisa até turística e essa coisa do clandestino, do que as pessoas consideram vandalismo. Quando você acha que as pessoas se incomodam com aquela imagem e quando consideram que é uma pintura que deixa a cidade mais bonita?**

Eu acho primeiro que é uma construção cultural. Eu achava pixo feio. Eu não entendia o pixo. Eu achava vandalismo. Tinha essa coisa do caos urbano, uma coisa suja da cidade, eu era alheia a isso, eu sempre ouvi falar mal, que era errado, sempre ouvi história. Especialmente em BH tem uma história de perseguição ao pichador, já foram enquadrados como quadrilha, já foi preso, coisas que nunca aconteceram em outras cidades do Brasil aconteceram em Belo Horizonte. Então eu acho que tem uma cultura antipixo, que é construída. Em relação à estética, é bonito, é feio? Isso não importa. Porque uma outra obra cê pode achar feio. Tem obras do Cura que eu não gosto. O estranhamento é bom pra fruição artística. Se eu olhar e falar assim: o que eu acho disso, por que essa moldura? Isso são provocações, que bom que alguém tá olhando praquilo e pensando se é feio ou bonito, se aquela moldura deveria ou não estar lá. Ele está pensando sobre aquilo. Não é algo que passou batido na vida daquela pessoa. Então isso eu já acho superinteressante. Mas a gente tem com o pixo uma relação de convivência. O pixo está na cidade. O pixo está nas empenas. Os

pichadores estão lá. Isso existe. Não sou eu que vou pensar que isso pode ou não pode, que eu não quero saber. Ele está lá. Essa relação com o pixo é uma relação disso, eu não posso ignorar o que está aqui, eu não posso apagar o que está aqui, uma relação de respeito entre atores sociais. Nós somos um festival, eu tenho que estabelecer ponte com o poder público, com o patrocinador, com os condomínios que estão aceitando as pinturas, os moradores do condomínio, artistas, gente da cena, pichador, todo mundo. É um festival que envolve muita gente e interesses muito diversos. Então a gente quer construir pontes, inclusive com o pixo, com essas estéticas, com as pessoas que fazem o pixo. A gente não quer entrar nessa história do certo e do errado. Tem até o Ralado, que é um pichador que atropelou o Cura, a gente tem uma empena atropelada por ele.<sup>37</sup> Eu acho legal que uma coisa da rua, que é esse atropelo do pichador, aconteceu dentro do festival. E não foi um atropelo de uma ira, do cara querer pixar em cima da pintura, uma vingança. Ele viu ali uma oportunidade, justamente na empena que homenageou a caligrafia, um lugar que estava liso, que ele achou que podia chegar, e que era um topo. Porque o pixo tem isso, o mais alto, o voo. Quem chega lá no topo. São linguagens da rua, a arte urbana, da cultura urbana e que o Cura consegue abarcar. Eu acho muito incrível isso acontecer dentro do festival. Eu gosto quando o que acontece na rua acontece num espaço institucional que é o festival, porque a gente não pode perder isso de vista, né. Querendo ou não, a gente é a institucionalização da arte urbana dentro de Belo Horizonte e quanto mais coisas espontâneas e legais e que reflitam a rua, é mais contemporâneo, mais interessante pensando arte contemporânea mesmo.

### **Fico pensando que é sempre provocador.**

Não é porque a gente quer provocar no sentido assim: vamos provocar. É porque quando a gente está discutindo, normalmente a gente fica assim: “hum, será que isso vai dar ruim? Ah, se der, ótimo”. O que é o problema: a gente sabe que pra bancar, igual foi o Robinho, você sabe que nós fomos investigadas criminalmente. A minha filha tinha três dias de vida, chegou a Polícia Civil me intimando aqui na minha casa. Aí a gente foi pra um contra-ataque midiático. Eu entreguei toda a documentação e estava muito tranquila, porque o Cura é muito reto em termos de contrato, prestação de contas, tudo patrocinado por leis de incentivo, porque tem que fazer esse trabalho, é a lei e a gente é muito rigoroso com isso, então eu estava supertranquila em relação a esse inquérito. Não me preocupei, pedi a Jana pra ir no meu lugar, porque eu estava superpuérpera, em plena pandemia, e eles não aceitaram

---

<sup>37</sup> A empena do prédio localizado na Rua da Bahia, 478, do artista Comum.

depoimento em vídeo e ela foi. A gente chamou o advogado, entregamos tudo e fomos tirar férias, descansar. Quando em janeiro os patrocinadores me ligaram falando que foram à delegacia depor. E foi um puta constrangimento. Foi horrível essa parte. Porque eles foram tipo assim, “show, muito legal o Cura, mas não tô a fim de dor de cabeça”. Então perdemos relacionamento de anos, a cultura é uma luta, quem trabalha com cultura sabe disso. Então eu disse “gente, nós precisamos de um contra-ataque de narrativa de mídia”. Porque esse patrocinador precisa ser convencido pela Globo de que é um absurdo o que está acontecendo, porque não vai ser eu que vou convencer. Ele precisa ver o mundo defendendo a gente, o juiz que vai decidir a nossa nem precisa ver, o Ministério Público, a gente quis ir pra essa luta de narrativas e fomos mesmo. A gente armou uma estratégia de comunicação e o *clipping*, pra você ter uma ideia, que eu valorei o *clipping* dessa ação em defesa do Robinho quando a gente denunciou que a gente estava sendo, porque nós é que estávamos sendo denunciadas, eu me senti até muito coagida até naquele momento. É algo em torno de R\$ 5 milhões. É algo que o *clipping* de um festival inteiro não nos traz. Então deu muita repercussão. Mas me trouxe um amargor dessa ação, porque foi um sucesso, foi legal, o juiz decidiu a nosso favor, o inquérito está encerrado, a gente percebe que o Cura continuou pautando discussões nacionais na sociedade, *Jornal Nacional* deu uma matéria longa, *Fantástico* deu uma matéria longa, todos os jornais impressos importantes, *Folha de S.Paulo* e tal. Mas a obra do Robinho é uma obra que fez muito sucesso. Primeiro porque ela é gigante, porque ela é uma empena maravilhosa que a gente sempre quis pintar, porque ela está ali na (avenida) Afonso Pena e tem um visual muito impactante, ela criou uma história que viralizou, porque as famílias negras que estão passando pela Feira Hippie param em frente e tiram fotos, muitas mães com dois filhos reproduzem a imagem na frente. Imediatamente ela criou uma conexão assertiva com a população da cidade. Foi uma obra linda, é o maior mural em empena do Brasil, e você vai entrar no Google e põe Cura, Robinho Santana, a primeira página é toda policial. Isso me entristece. Mas a gente se viu praticamente obrigadas a fazer esse contra-ataque, pra gente proteger inclusive os artistas. Foi um pouco a nossa solução, mas hoje eu vejo uma obra fodassa e você vai no Google e só tem página policial. Isso me deixa meio puta.

**Você vê o circuito artístico do grafite, dos murais e tal, essa zona cinza, você acha que vocês trabalham nessa zona cinza, estão mais no circuito oficial, mais na rua?**

A gente quis borrar esse limite de grafite, arte urbana e arte contemporânea. A gente não quis colocar cada um no seu quadrado. A ideia era pensar uma coisa só dentro de um

grande guarda-chuva que seria a arte pública contemporânea. E o que a gente vê é que às vezes ao chamar alguém muito conhecido do grafite com um artista contemporâneo que nunca pintou uma empena é legal. A gente está misturando, isso dá valor pra coleção inteira e eleva artisticamente cada obra ao pensar essa coleção.

**Quer dizer, vocês colocam no mesmo patamar coisas validadas por esse circuito de artes e coisas não validadas. É também uma maneira de usar esse circuito, essa validação?**

Durante um tempo a gente disse “ah, não importa o mercado, vamos fazer o que a gente quer, o que a gente acredita”. Mas é claro que a gente tá criando ali um festival que a gente trabalha demais pra pensar da forma mais criativa, a gente pensa artisticamente, não nos entendemos como curadoras, mas pensamos a relação com a cidade, a arquitetura, linguagem, a gente pesquisa muito e é muito legal sim quando uma Bienal de São Paulo quer fazer uma matéria com a gente ou levar a obra do Jaider pra lá. Acho que dei algumas entrevistas para publicações especializadas em arte contemporânea, então eu acho que isso é legal não só para o reconhecimento artístico, mas do trabalho. Esse festival tá puxando gente junto ali, a galera do grafite, das letras, essa empena nossa de letras rodou o mundo. A arte indígena que até então sempre tinha um lugar segmentado dentro de museu e exposição. Você ia pra uma exposição de arte brasileira e tinha uma sala que era de arte indígena e a gente nunca pensou desse jeito compartimentado, tudo é arte contemporânea. Arte pública contemporânea, feita por indígena, artistas negros, e enfim. A diversidade está na autoria. A gente não segrega dentro da coleção.

**E a parte da divulgação e do digital, como vocês trabalham?**

A gente quer muito ter comunicação o ano inteiro, porque a gente acha que tem pauta e tem assunto, mas a gente hoje só tem no período do festival, um pré e um pós pra divulgar. As redes sociais, linguagem, estética, quem deu o tom foi um profissional chamado Daniel Iglesias, que foi o nosso coordenador de redes sociais. É muita sintonia com ele, ele representa muito o jeito da gente, umas inovações que ele trouxe. A gente quer ser sério, mas a gente quer ser meme, a gente quer trazer muita imagem pra alimentar as pessoas que não podem acompanhar o festival pessoalmente. Com vídeos, com trechos, com falas, com fotos, então a gente quer engajamento, claro, quer mobilizar. São muitas metas dentro do nosso plano de comunicação. Por isso a comunicação é tão importante pra gente. A gente tem a

parceria com a Área de Serviço (empresa de produção audiovisual) que fez desde a primeira edição com registro de foto e vídeo. A gente quer um minidoc pra contar a história daquela edição, vídeos do processo de pintura de cada empena, a gente fez *timelapse*, 2020 a gente variou e fez vídeos de entrevistas, e a gente quer que as pessoas, pelas redes sociais, sintam um festival acontecendo. Não quer ser só uma mostra de arte que entrega as obras. A gente quer as discussões de um festival, isso tem a ver até com a temporalidade. A gente gosta de trabalhar pra, na hora da pintura, as pessoas entenderem e terem dez vezes mais conteúdo durante aqueles dias. Pra quem quiser acompanhar pelas redes, vai ter coisa o tempo inteiro. As pessoas vão sentir que estão participando do festival e acho que a gente conseguiu muito isso em 2020, que foi a primeira edição sem programação presencial. A gente sempre deu muito valor, porque também, a arte urbana teve esse *boom* por causa de redes sociais. Então na década de 1980 e 1990 as pessoas tiravam foto analógica, e até essa efemeridade, a foto ficou muito importante. Tão importante quanto a obra, no fim das contas. A gente quer que as pessoas presencialmente vejam as obras, mas a gente quer que a imagem daquela obra rode o mundo. E aquela imagem fica. A empena vai descascar, alguém pode repintar, então a gente desde o começo tinha noção de que pra gente atingir esse objetivo inicial que era as pessoas olharem pra BH pra ver o que está acontecendo em BH era importante que a gente trabalhasse muito bem a comunicação pra gente conseguir alcançar pessoas pra além de BH, Minas Gerais.

### **Quantas pessoas trabalham nessa equipe de comunicação?**

São 3 a 4 pessoas nas redes sociais, uma equipe de 6, 7 pessoas de foto e vídeo. Uma equipe mínima de dez pessoas. E a nossa direção. A gente mete o bedelho em tudo. A gente muda texto de *post*, troca *post*, tudo importa.

**Dá pra ver que tem uma preocupação com o registro, do processo, da obra e com algum repositório. No site tem bastante material audiovisual sobre isso tudo. Tem uma preocupação com a memória, informar que essas são as obras do festival do ano tal, no lugar tal, o artista tal, pintado na data tal?**

Sim. Estamos neste momento trabalhando o catálogo do Cura, consolidando as cinco edições e não só recuperando a história do Cura, mas trazendo textos transversais sobre o Cura. Essa questão de memória é muito importante pras artes urbanas, artes criadas por pessoas negras, porque historicamente o catálogo é muito associado à exposição de museu,

grandes eventos de arte e algumas exposições de galeria. Então falta memória. Quando as pessoas vão estudar, querem entender, é algo difícil, algo que a gente teve dificuldade inclusive pra recuperar a história dos murais da década de 1990. Coisas incríveis já foram feitas até na última década no Brasil e que não têm um registro, documentação, entrevista com quem participou, não têm registro. A gente quer inclusive passar a fazer um catálogo por edição pra ter consulta. Pra se um dia daqui a 10, 20 anos, alguém quiser falar do Robinho, vai encontrar um livro com fotos, entrevista, um curador falando da obra ou alguém que estuda. A gente está fazendo história, mas como a gente tá com uma efemeridade típica da arte urbana que é a ação do tempo, não significa que aquilo não possa estar documentado para uma consulta futura. E essa noção de valorizar as autorias, valorizar os artistas, o registro, a memória também valoriza a produção artística.

**Os registros do festival têm muitas publicações das pessoas que passam pelas obras. Tem alguma preocupação com isso, estabelecer uma *hashtag*, divulgar, pedir pra marcar?**

A gente monta umas estratégias de engajamento de redes sociais tipo concurso de foto. Duelo de fotos nos *stories*, enquetes. Mas não tem muita preocupação, não, porque a gente quer que circule de um jeito muito espontâneo. Quando cai na boca do povo, a gente ama. A gente tem as *tags* nossas e ao postar a gente sente que pode pautar as pessoas a usarem a mesma, mas não é algo... Esses engajamentos mais forçados a gente acha meio antigo. Mas a gente quer que a obra circule. Às vezes tem uma foto ou um videozinho que a pessoa não marcou o artista, não nos marcou, mas que tem 500 mil *views*. Isso é uma coisa que a gente quer trabalhar muito. Muita gente não sabe que essas obras do Centro fazem parte do festival. Que é o Cura. Acham que um artista foi lá e pintou. Então agora a gente tá pensando nisso, inclusive com um planejamento de comunicação pra pensar em como comunicar fora da bolha, que a gente sabe que a bolha é grande, mas não basta. Como a gente pode comunicar pra população da cidade que aquilo é um festival de arte urbana na cidade. Até pra querer participar, ter interesse procurar saber, enfim. Isso é um *gap* nosso, as pessoas não sabem que é Cura, não sabem a autoria, mas tudo bem, o artista muitas vezes não está nem aí, ele quer que a imagem dele rode.

**Vocês medem de alguma forma o impacto/desempenho do festival nas redes sociais?**

O Instagram virou nossa principal plataforma. O Facebook hoje é espaço de repostagem nosso. Eu acho que o Instagram ainda é a principal plataforma pra arte. A gente mede, sim, e vem com as métricas pra pautar a turma da criação.

### **Impulsionam ou patrocinam algum conteúdo?**

Não. É tudo orgânico, exceto a convocatória. Eu suspeito desse impulsionamento, preferimos ter (tráfego) orgânico pra não ganhar no impulsionamento e depois perder no engajamento.

### **Essa mensuração, vocês apresentam para patrocinadores? Ela ajuda a trazer patrocinadores?**

Durante o festival os patrocinadores veem a coisa acontecendo. É mais importante que o dado frio. Tem amigo dele compartilhando o Cura. A gente trabalha muito pra que não tenha jeito de não ver o Cura. Então eu dou mais valor pro durante. Eles cobram muito no durante, eu já mandei o nosso relatório do pós, mas nunca tive *feedback*.

### **O que você acredita que o Cura entrega em termos de marca pra um patrocinador?**

A gente tem uma dificuldade inicial que é o fato de não ter marca na empena. Então como associa (a marca do patrocinador ao festival)? Em 2017 a ideia de iluminar era pra associar à Cemig. A AmBev, a gente tenta trabalhar conteúdo. A Localiza vai entrar este ano, o que eles querem é conteúdo pra rede deles, eles querem engajar a própria rede, pegar conteúdo do Cura pra usar, isso interessa mais que logomarca, eles se apropriarem das imagens pra usar nas redes já está bom. Acaba que no presencial, que tem *back drop*, ação na rua, as marcas têm mais exposição.

### **Por que as marcas que estão com vocês continuam?**

Eu acho que elas querem associar a marca ao Cura. Nas artes visuais, a Cemig é (Instituto) Inhotim e Cura. O Cura está chegando num *status* de festival muito legal e que eu acho que o *marketing* da empresa (patrocinadora) tá quebrando a cabeça sobre como criar essa associação. E daqui a gente também tenta quebrar a cabeça. A gente pensa sempre em engajamento, mais que falar da marca, que seja um conteúdo que as pessoas tenham prazer de consumir. Não acreditamos que meter uma marca ali vai tirar “*like*”. Então a gente também tenta e é algo que a gente ainda não achou o ideal. Pra este ano a gente quer pensar um pouco

mais em tecnologia. E tem o clássico, né, o patrocinador pedir uma empena temática, um objeto na pintura que remeta à marca, isso tudo a gente corta de saída.

**De que forma o festival se mantém financeiramente?**

É um festival caro, o que sustenta é lei de incentivo, municipal, estadual e federal, a gente trabalha com as três. A gente está quebrando a cabeça pra monetizar de outras formas. Estamos querendo criar uma situação de ativação de marca onde a marca vai ter uma ativação muito específica dentro do festival, pensando algumas coisas assim. Mas é um festival caro, uma coisa que a gente não sabia na primeira edição é que você precisa fazer uma reforma na fachada predial, de construção civil. São gastos que ninguém vê. Também tem equipamentos, comunicação, equipe, a equipe é grande. Na segurança, fazemos questão de um técnico de segurança por empena acompanhando o artista o tempo inteiro. Nenhum festival faz isso. Mas queremos garantir condições boas de produção pro artista.

APÊNDICE C – tabulação da análise dos *posts* do Cura festival

Tabela 1 – Circulação Cura

postagem	tag buscada	perfil	data	n. de #	n. de @	engajamento	comentários	likes	Tipo	audiência	tags na mesma postagem
1	#curabh	by.b.i.a.	24/09/2020	6	4		32	157	reels	1727	#2020temcura #curaart #graffitiart #fotografa #streetarteverywhere #curabh #artpho
2	#curabh	instagrafite	24/09/2020	11	3	0,81	89	7671	video	959927	2020temcura #curaart #curabh #cura2020 #curanajanela #arteurbana #urbanart #streetart #grafitti #contemporaryart #belohorizonte
3	#curabh	instagrafite	30/09/2020	4	4	0,15	9	1425	foto	959927	CURA2020 #2020temCURA #instagrafite #CURAbh
4	#curabh	instagrafite	22/10/2020	8	9	0,18	16	1711	foto	959927	master #cura2020 #curabh #lidiaviber #grafitti #urbanar #publicart #instagrafite
5	#curabh	marianasobreira_	24/09/2020	11	4	3,55	15	2019	foto	789	#2020temcura #curaart #curabh #cura2020 #curanajanela #arteurbana #urbanart #streetart #grafitti #contemporaryart #belohorizonte
6	#curabh	richard.snt	09/10/2020	15	0	26,2	21	165	foto	789	#centrobh #belohorizonte #bh #belohorizontemg #belohorizontecity #curabh2020 #minasgerais #arquiteturabh #architecturedetail #ruasdebh #streetartphoto #streetartdaily #canonshot #canon50mm #curabh
7	#curabh	instagrafite	03/10/2020	5	3	0,31	21	3020	foto	959927	#Instagrafite #CURAbh #CURA #Criola #publicart
8	#curabh	viralata	18/09/2017	6	4	4,42	4	132	foto	3.163	#muralismobh #streetartbrazil #muralism #urbanart #carnaval #carnavalbh
9	#curabh	instagrafite	23/10/2020	9	15	0,4	36	3835	foto	959927	#master #diegomouro #cura2020 #curabh #mural #afetos #publicart #urbanart #instagrafite
10	#curabh	instagrafite	06/10/2020	3	2	0,27	12	2588	foto	959927	#curabh #2020temCURA #cura2020
11	#curabh	instagrafite	03/10/2020	4	4	0,15	8	1479	foto	959927	#cura2020 #2020temCURA #curabh

postagem	tag buscada	perfil	data	n. de #	n. de @	engajamento	comentários	likes	Tipo	audiência	tags na mesma postagem
12	#curabh	scardosolucas	08/10/2020	30	2	2,45	59	306	foto	17.261	#belohorizonte #ruasdebh #uai #belohorizontecity #ig_minasgerais #nossaminas #clicksbhdicas #siteguitores #cura #belohorizontecity #cultminas #curabh #afonsopena #belohorizontebrasil #minasgerais #arte #centrodebh #nossaminas #ig_brazil_ #fotodoiniciante #grafitti #minas #minasgeraisoficial #igminasgerais #entardecerestadao #coisademineiro #beloryhills #turismomg #primavera #rotademinas
13	#curabh	instagrafite	03/10/2020	6	2	0,19	17	1837	carrossel	959927	#CURA2020 #2020temCURA #CURAbh #publicart #streetart
14	#curabh	richard.snt	29/09/2020	17	0	24,3	18	157	foto	793	#curabh #bh #belohorizonte #belohorizontemg #ruasdebh #belô #belorizonte #muralismo #muralpainting #arquiteturabh #architecture #streetartphoto #sapucaí #minasgeraisuai #santaterezabh #viadutosantatereza #canonshot
15	#curabh	lugerio_vilela	01/02/2021	3	0	1,7	2	226	foto	17859	#somoscura #curaart #curaarte
16	#curabh	instagrafite	22/10/2020	11	12	0,13	19	1247	foto	959927	#Tek #Poter #master #cura2020 #curabh #robinhosantana #publicart #urbanart #bigwalls #murals #instagrafite
17	#curaart	belohorizontecity	27/01/2121	3	3	2,45	17	1018	foto	42810	#BeloHorizonteCity #PlanoNacionaldeVacinação #CuraArt
18	#curaart	cadu_passos	12/12/2020	0	0	14	14	736	foto	5423	
19	#curaart	madeinbeaga	20/08/2020	3	1	0,71	17	283	foto	44418	#madeinbeagá #curaart #belohorizonte
20	#curaart	madeinbeaga	28/06/2020	5	1	1,04	5	456	foto	44418	#curaart #belohorizonte #bolinho #madeinbeagá #belohorizonte
21	#curaart	ruasdebh	04/10/2020	14	7	4,12	28	1730	foto	43320	#ruasdebh #BH #belohorizonte #beaga #minasgerais #MG #belorihills #visiteBH #bhlovers #bhsurpreendente #curaart #cura #arte
22	#curaart	pmaya47	23/09/2020	7	2	14,1	18	182	carrossel	1543	#jaideresbell #curaart #entidades #buya #cobragrande #serpentes #viadutosantaterezabh
23	#curaart	madeinbeaga	04/10/2020	4	1	2,63	21	1130	foto	44418	#curaart #madeinbeagá #belohorizonte #arteurbana

postagem	tag buscada	perfil	data	n. de #	n. de @	engajamento	comentários	likes	Tipo	audiência	tags na mesma postagem
24	#curaart	pulabh	09/10/2020	3	1	5,62	36	2804	foto	51106	#pulabh #belohorizonte #curaart
25	#curaart	ruasdebh	27/11/2020	15	3	5,51	107	2177	foto	43320	#ruasdebh #BH #belohorizonte #beaga #minasgerais #MG #belorihills #visiteBH #bhlovers #bhsurpreendente #justica #curaart #graffiti #arte #polemica
26	#curafestival	cidafalabella	04/02/2021	7	1	3,04	9	560	foto	19002	#arteurbana #curafestival #censuranuncamais #liberdadeedeexpressão #culturaurbana #belohorizonte #curabh
27	#curafestival	mazzolandia	30/07/2017	10	1	7,9	35	771	foto	10634	#cura #curafestival #bigwall #painting #fox #art #urbanart #muralism #contemporaryart
28	#curaarte	bellagoncalves_bh	23/11/2020	5	1	4,98	11	905	foto	18813	#Cura #CuraArte #CuraBH #ArteNegra #Racismo
29	#curaarte	lugerio_vilela	01/02/2021	3	0	1,28	4	224	foto	18026	#somoscura #curaart #curaarte
30	#festivalcura	tourdelas	09/10/2020	31	3	2	0	21	Foto	1050	#tourdelas #tour #turismo #mulheresnahistoria #mulheresnografite #mulheresnaciencia #mulheresnamusica #tourguide #feminism #feminismo #mulheresnapolitica #mulheresquecontamahistoriadorio #mulheresquefizeramahistoriadorio #mulheresnaliteratura #mulheresqueescrevem #invisivelnuncamais #direitosdasmulheres #leiamulheres #womanpower #womenrights #readwoman #daiaratukano #festivalcura #cura #belohorizonte #BH #artederua #streetart #arteurbana #urbanart

Tabela 2 – Categorias de Memória Cura

			Mira Resistência ou é conservacionista?			Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?			Sui ou norte?		
			Uma memória que aponta problemas/problemas ou outras lógicas de cidade? (1) Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta? (0)	Uma memória que aponta problemas/problemas ou outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade? (1)	Memória que expressa algum tipo de reformulação da identidade de grupos não-hegemônicos? (1)	Os objetos de memória estão dispostos na plataforma de maneira relacionada a temas que possam agrupar? (1) Ou estão centralizados de alguma maneira dentro da plataforma? (0)	São colocados de forma "avulsa" na plataforma (1) ou passam por indexação, categorização (0)?	Favorece extrapolações, interpretações, leituras? (1) Ou trabalha com um documento que registra algo aconteceu enquanto "verdade", incluindo informações que indicam uma narrativa de memória clara e factual (nome, data, autores, objetivos)? (0)	Os objetos de memória apresentam narrativas/narradores diversos, conectados os valores dos poros colonizados? (1) Ou dos colonizadores? (0)	São objetos de memória que apresentam indivíduos ou representações de indivíduos colonizados inferiores pela lógica da classificação social (Mulheres, negros, indígenas)? (1)	
by.b.i.s	#curabh	postagem 1	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 0, total: 0,5	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 0, total: 0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 0,5	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 0, total: 0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	
instagramite	#curabh	postagem 2	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,0	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 0, total: 0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,8	imagem: 1, legenda: 1, comentários: 0, total: 2,0	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 1, total: 1	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 0, total: 0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	
instagramite	#curabh	postagem 3	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,8	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,5	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,0	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 1, total: 1	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 0, total: 0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	
instagramite	#curabh	postagem 4	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 2,0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,5	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,0	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 1, total: 1	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 0, total: 0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	
marianasobreira	#curabh	postagem 5	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,5	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,5	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,0	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 1, total: 1	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 0, total: 0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	
richard.snt	#curabh	postagem 6	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,5	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,5	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,5	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1,0	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 1, total: 1	imagem: 0, legenda: 0, comentários: 0, total: 0	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	imagem: 1, legenda: 0, comentários: 0, total: 1	

			Mira Resistência ou é conservacionista?			Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?			Sul ou norte?		
			Uma memória que aponta problemas/problemas ou outras lógicas de cidade? (1)? Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta? (0)			Os objetos de memória estão dispersos na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupá-la? (1) Ou estão centralizados de alguma maneira dentro da plataforma? (0)			Os objetos de memória apresentam narrativas/narradores diversos, conectados aos valores dos povos ou bairros? (1) Ou são os binários? (0)		
			Uma memória que aponta problemas/problemas ou outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade? (1)			São colocados de forma "avulsa" na plataforma (1) ou passam por indexação, categorização (0)?			Favorece estapaolações, interpretações, leituras? (1) Ou trabalha como um documento que registra que algo aconteceu enquanto "verdade", incluindo informações que indicam uma narrativa de memória clara e factada (nome, data, autores, objetivos)? (0)		
			Memória que expressa algum tipo de reformulação da identidade do grupo não-hegemônico? (1)						São objetos de memória que apresentam indivíduos ou representações de indivíduos considerados inferiores pela lógica da classificação social (Mulheres, negros, idosos)? (1)		
instagramite	#curabrh	postagem 7	imagem	1	1	1	0	0	1	1	1
			legenda	1	1	1					
			comentários	0	0	1					
			total			2,3			1		3
virslata	#curabrh	postagem 8	imagem	1	0	0	0	0	1	0	0
			legenda	0	0	0					
			comentários	0	0	0					
			total			0,5			1		0
instagramite	#curabrh	postagem 9	imagem	1	1	1	0	0	1	1	1
			h	0	1	1					
			comentários	1	1	1					
			total			2,8			1		3
instagramite	#curabrh	postagem 10	imagem	0	1	0	0	0	0	1	1
			legenda	0	0	0					
			comentários	0	0	0					
			total			0,5			0		3
instagramite	#curabrh	postagem 11	imagem	1	1	1	0	0	1	1	1
			legenda	0	0	0					
			comentários	0	0	0					
			total			1,5			1		3
cardosoluca	#curabrh	postagem 11	imagem	1	1	1	0	0	1	1	1
			legenda	0	0	0					
			comentários	0	0	0					
			total			1,5			1		3

			Mira Resistência ou é conservacionista?			Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?			Sul ou norte?		
instagramite	#curabh	postagem 3f	imagem	1	1	1					
			legenda	0	0	0					
			comentários	0	0	0					
			total			1,5					
			imagem	1	1	1					
			legenda	1	0	0					
			comentários	0	0	0					
			total			1,8					
			imagem	1	1	1					
			legenda	0	0	0					
			comentários	1	0	0					
			total			1,8					
			imagem	1	1	1					
			legenda	1	1	1					
			comentários	0	0	0					
			total			2,3					
			imagem	1	1	1					
			legenda	0	0	0					
			comentários	1	0	0					
			total			1,8					
			imagem	1	1	1					
			legenda	1	1	0					
			comentários	0	0	0					
			total			2,0					
			imagem	1	1	1					
			legenda	1	1	0					
			comentários	0	0	0					
			total			2,0					
			imagem	1	1	1					
			legenda	1	1	0					
			comentários	0	0	0					
			total			2,0					
			imagem	1	1	1					
			legenda	1	1	0					
			comentários	0	0	0					
			total			2,0					
			imagem	1	1	1					
			legenda	1	1	0					
			comentários	0	0	0					
			total			2,0					

		Mira Resistência ou é conservacionista?		Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?		Sul ou norte?	
		Uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas de cidade? (1)? Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta? (0)	Uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade? (1)	Os objetos de memória estão dispersos na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupar? (1) Ou estão centralizados de alguma maneira dentro da plataforma? (0)	São colocados de forma "avulsa" na plataforma (1) ou passam por indexação, categorização? (0)?	Existem extrações, interpretações, leituras? (1) Ou trabalha com ou um documento que registra que algo aconteceu enquanto "verdade", incluindo informações que indicam uma narrativa de memória clara e fechada (nome, data, autores, objetivos)? (0)	Os objetos de memória apresentam narrativas/narradores diversos, conectados aos valores dos povos colonizados? (1) Ou dos colonizadores? (0)
madeinbh	#curaart	postagem 21	imagem 0 legenda 0 comentários 0 total 0,0	imagem 0 legenda 0 comentários 0 total 0,0	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0
madeinbh	#curaart	postagem 20	imagem 1 legenda 0 comentários 0 total 0,5	imagem 0 legenda 0 comentários 0 total 0,0	1 0 0 1	0 0 0 0	1 0 0 1,5
rusdebh	#curaart	postagem 21	imagem 1 legenda 0 comentários 0 total 0,5	imagem 0 legenda 0 comentários 0 total 0,0	1 0 0 1	0 0 0 0	0 0 0 0
pmsys47	#curaart	postagem 21	imagem 1 legenda 1 comentários 1 total 2,3	imagem 1 legenda 0 comentários 0 total 1,0	0 0 0 0	0 0 0 0	1 0 0 1
madeinbh	#curaart	postagem 21	imagem 1 legenda 1 comentários 1 total 2,0	imagem 1 legenda 0 comentários 0 total 1,0	0 0 0 0	0 0 1 1	1 0 0 1
pulabh	#curaart	postagem 20	imagem 1 legenda 0 comentários 0 total 1,5	imagem 1 legenda 0 comentários 0 total 1,0	0 0 0 0	0 0 1 1	1 0 0 1

		Mira Resistência ou é conservacionista?			Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?			Sui ou norte?			
		Uma memória que aponta problemas/popõe outras lógicas de cidade? (1)? Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta? (0)	Uma memória que aponta problemas/popõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade? (1)	Memória que expressa algum tipo de reformulação da identidade e grupos não-hegemônicos? (1)	Os objetos de memória estão dispersos na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupá-los? (1) Ou estão centralizados de alguma maneira dentro da plataforma? (0)	São colocados de forma "avisua" na plataforma (1) ou passam por indexação, categorização (0)?	Favorece extrapolações, interpretações, leituras? (1) Ou trabalha como um documento que registra que algo aconteceu enquanto "verdade", incluindo informações que lidam uma narrativa de memória clara e fechada (nome, data, autores, objetivos)? (0)	Os objetos de memória apresentam narrativas/narradores diversos, conectados aos valores dos povos colonizados? (1) Ou dos colonizadores? (0)	São objetos de memória que apresentam indivíduos ou representações de indivíduos considerados inferiores pela lógica da classificação social (Mulheres, negros, Étnias)? (1)		
russelebh	#curarte	postagem 2	imagem	1	1	1	0	0	1	1	1
			legenda	1	0	1					1
			comentários	1	0	1					1
			total			2,3			1		3
cidadelebell	#curafestival	postagem 2	imagem	1	1	1	1	0	0	1	1
			legenda	1	1	1					1
			comentários	1	1	1					1
			total			3,0			1		3
mazzoleia	#curafestival	postagem 2	imagem	1	0	0	0	0	0	0	0
			legenda	0	0	0					0
			comentários	0	0	0					0
			total			0,3			1		0
bellagoncalves bh	#curarte	postagem 2	imagem	1	1	1	0	1	1	1	1
			legenda	1	0	0					0
			comentários	1	1	1					1
			total			2,3			2		3
lugerio vilela	#curarte	postagem 2	imagem	1	1	1	1	0	1	1	1
			legenda	0	0	0					0
			comentários	1	0	0					0
			total			1,8			2		3
tourdeles	#festivalcura	postagem 3	imagem	1	1	1	0	0	1	1	1
			legenda	1	1	1					1
			comentários								0
			total			2,3			1		3
			média			1,6			1,1		2,3

APÊNDICE D – Tabulação da análise dos *posts* do *slam* Clube da Luta

Tabela 1 – Circulação *Slam* Clube da Luta

postagem	tag buscada	perfil	data	n. de #	n. de @	engajamento	comentários	likes	Tipo	audiência	tags na mesma postagem
1	#slamclubedaluta	carolinarezendedesouza	26/07/2018	2	0	1,37	2	9	foto	947	#slamclubedaluta #teatroespanca
2	#slamclubedaluta	biathis	26/04/2018	13	0	3,68	1	51	carrocel de video	1440	#girlpower #feminismo #mulheres #mulheresnasociedade #culturapopular #profissaoartista #poesiamarginal #protagonismofeminino #slam #slamclubedaluta #slammg #teatroespanca #bh
3	#slamclubedaluta	lucaslivergeografia	30/01/2018	1	1	9,38	4	117	foto	1332	<a href="#">#Slamclubedaluta</a>
4	#slamclubedaluta	slamclubedaluta	27/02/2020	6	2	6,05	1	431	video	1767	#accessivellibras #slamdocorpo #linguabrasileiradesinaias #letraslibras #slamclubedaluta #clubedalutanoCCs
5	#slamclubedaluta	<a href="#">kadoshmiranda</a>	28/01/2018	6	0	3,75	3	93	foto	2636	#slam #slammg #slambr #slamclubedaluta #espanca #poesia
6	#slamclubedaluta	d_ablo	11/07/2019	5	0	1,07	0	15	foto	1192	#poesia #poesiamarginal #coletivoz #ancestralidades #livros
7	#coletivoz	d_ablo	30/08/2019	6	0	0,79	0	11	foto	1380	<a href="#">#poemasimage</a> <a href="#">#poesia</a> <a href="#">#poesiamarginal</a> <a href="#">#slam</a> <a href="#">#slamdoviadutopraca</a> <a href="#">#slamclubedaluta</a>
8	#coletivoz	d_ablo	13/02/2020	2	0	1,66	0	23	foto	1.379	<a href="#">#literaturamarginal</a> <a href="#">#coletivoz</a>
9	#coletivoz	d_ablo	12/02/2020	11	0	0,43	0	6	foto	1379	<a href="#">#feira</a> <a href="#">#coletivoz</a> <a href="#">#poemas</a> <a href="#">#poesia</a> <a href="#">#poetry</a> <a href="#">#poesia</a> <a href="#">#literaturamarginal</a> <a href="#">#literatura</a> <a href="#">#livro</a> <a href="#">#poetas</a> <a href="#">#crj</a>
10	#coletivoz	d_ablo	05/02/2020	5	0	0,87	0	12	foto	1379	<a href="#">#coletivoz</a> <a href="#">#livro</a> <a href="#">#poesia</a> <a href="#">#litaratura</a> <a href="#">#literaturamarginal</a>
11	#coletivoz	caoseletras	11/02/2020	5	1	0,93	0	29	carrossel	3106	<a href="#">#literaturaembh</a> <a href="#">#literaturabrasileira</a> <a href="#">#literaturamarginal</a> <a href="#">#literaturaindependente</a> <a href="#">#coletivoz</a>

12	#coletivoz	aitatorres	19/06/2019	12	5	15,5	14	231	carrossel	1.662	#poesia #slambr #sarau #aruadeclama #coletivoz #empreteceu #circuitodesarau #apoesiaprevalece #mairalemos #entrevista #belohorizonte #teatrospanca
13	#coletivoz	institutomacunaima	11/02/2020	8	0	1,24	0	20	foto	1611	#poesiamarginal #poetamarginal #poesia #literatura #culturaderua #crjhb #coletivoz #vianasabertas
14	#coletivoz	analuzab86	16/02/2018	3	1	5,83	5	49	foto	1011	#coletivoz #LerEdahora #amizade
15	#coletivoz	admalc	29/04/2019	17	2	1,08	2	11	foto	1388	#Balaio #admalc #FellipeBeluca #Beluca #Coletivoz #ColetivozSarauDePeriferia #IP420 #ApesaresDe #EazyCDA #XequeMate #PorãoRec #Rap #Poesia #Música #MúsicaMinas #MúsicaMineira #MúsicaDeMinas
16	#coletivoz	buraco_marcos	04/03/2021	10	1	4,86	3	126	foto	2715	#tbt #coletivoz #poesia #sarau #poetapreto #mg #bh #crj #poesiaautoral #blackman
17	#coletivoz	buraco_marcos	27/05/2020	9	1	8,57	2	115	foto	2715	#coletivoz #poesia #teatrospanca #sarau #palavra #poesiamarginal #belohorizonte #poetapreto #poesiapreta
18	#coletivoz	pensarjovemceftmg	17/06/2020	8	4	6,08	8	188	video	1019	#escolaspúblicas #sarau #educacao #literatura #poesia #programaderadio #coletivoz
19	#coletivoz	d_ablo	09/02/2020	7	0	0,65	0	9	foto	1379	#coletivoz #literaturamarginal #literatura #feira #poesia #poesia #crj
20	#coletivoz	bim.oyoko	11/07/2019	1	0	2,02	2	69	foto	3599	<a href="#">#Coletivoz</a>

21	#slammg	biathis	26/04/2018	13	0	3,68	1	51	carrocel de video	1440	#girlpower #feminismo #mulheres #mulheresnasociedade #culturapopular #profissaoartista #poesiamarginal #protagonismofeminino #slam #slamclubedaluta #slammg #teatroespanca #bh
22	#slammg	kadoshmiranda	28/01/2018	6	0	3,71	3	93	foto	2665	#slam #slammg #slambr #slamclubedaluta #espanca #poesia
23	#slammg	<u>slamrecitandovidas</u>	09/04/2020	4	0	2,2	0	14	carrossel	635	#poesia #poetasbrasileiros #slammg #slam2019
24	#slammg	slamativista	09/11/2018	11	2	4,3	0	53	carrossel	1231	#slamativista #slammg2018 #slammg #slamclubedaluta #grupoespanca #nh2blafaiete #teatroespanca #poesiafalada #slambr #lafaietenotopo #imbicaativista
25	#slammg	<u>estreladalva</u>	43036	2	0	0,45	1	98	foto	21906	#SlamMG #poetryslam
26	#slammg	poetawellingtonsabino	03/11/2019	1	0	6,73	6	168	carrossel	2673	<a href="#">#slammg</a>
27	#slammg	zireisoficial	02/11/2018	9	2	6,6	5	151	carrossel	2438	#slammg #poesiamarginal #avoamor #diadelosmuertos #slambr #alutaavoz #apoesianaosecompetemasemicompete #artigofemininopoesia #palavraaguerrida
28	#slammg	badgal_hemy	28/10/2019	4	0	6,06	7	126	carrossel	2310	#slammg #salam #hiphop #vandal
29	#slammg	rogeryo_coelho_slam	18/10/2018	3	0	2,03	0	36	foto	1770	#slammg #slamclubedaluta #benfeitóriaslammg
30	#slammg	poetawellingtonsabino	28/10/2019	6	0	3,59	2	398	video	2673	#slammg #manoseminas #poesiamarginal #pretasepretos #consciencianegra #negritude

Tabela 2 – Categorias de Memória Slam Clube da Luta

			Mira resistência ou é conservacionista?			Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?			Sul ou Norte?		
			Uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas de cidade? (1)7 Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta? (0)	Uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade? (1)	Memória que expresse algum tipo de reformulação da identidade e grupos não-hegemônicos? (1)	Os objetos de memória estão dispersos na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupá-los? (1) Ou estão centralizados de alguma maneira dentro da plataforma? (0)	São colocados de forma "avulsas" na plataforma (1) ou passam por indexação, categorização? (0)?	Existem estapolações, interpretações, leituras? (1) Ou trabalha como um documento que registra algo aconteceu enquanto "verdade", incluindo informações que indicam uma narrativa de memória clara e factível (nome, data, autores, objetivos)? (0)	Os objetos de memória apresentam narrativas/narradores diversos, conectados aos valores dos povos colonizados? (1) Ou dos colonizadores? (0)	São objetos de memória que apresentam indivíduos ou representações de indivíduos com narrativas inferiores pela lógica da classificação social (Mulheres, negros, pobres)? (1)	
carolinarezendedesouza	#slamclubedeluta	postagem 1	imagem 0 legenda 0 comentários 0 total 0,8	1 0 1 2	0 0 0 0	1 0 0 1	0 0 1 1	1 0 1 2	1 0 1 2	1 0 1 2	
biathis	#slamclubedeluta	postagem 2	imagem 1 legenda 1 comentários 0 total 2,3	1 1 0 2	1 1 0 2	1 0 0 1	0 0 0 0	1 0 0 1	1 1 0 2	1 1 0 2	
lucasoliveirageografia	#slamclubedeluta	postagem 3	imagem 0 legenda 1 comentários 1 total 2,0	1 1 1 3	1 1 1 3	1 1 1 3	0 0 0 0	1 0 0 1	0 0 0 0	1 1 1 3	
slamclubedeluta	#slamclubedeluta	postagem 4	imagem 0 legenda 0 comentários 0 total 0,5	1 0 0 1	1 0 0 1	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	1 0 0 1	1 0 0 1	
kadoshmiranda	#slamclubedeluta	postagem 5	imagem 1 legenda 1 comentários 0 total 2,3	1 1 0 2	1 1 0 2	1 0 0 1	0 0 0 0	1 0 0 1	1 1 0 2	1 1 0 2	
d ablo	#slamclubedelutan	postagem 6	imagem 1 legenda 1 comentários total 1,5	1 1 0 2	1 1 0 2	0 0 0 0	0 0 0 0	0 0 0 0	1 1 0 2	0 0 0 0	

			Mira resistência ou é conservacionista?			Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?			Sul ou Norte?		
d ablo	#coletivozn	postagem 7	imagem	1	1	1	0	0	0	1	1
			legenda	1	1	1					
			comentários								
			total			2,3			0		3
d ablo	#coletivoz	postagem 8	imagem	1	1	1	0	0	0	1	1
			legenda	1	1	1					
			comentários								
			total			2,3			0		3
d ablo	#coletivoz	postagem 9	imagem	1	1	1	0	0	0	1	1
			legenda	1	1	0					
			comentários								
			total			2,0			0		3
d ablo	#coletivoz	postagem 10	imagem	1	1	1	0	0	0	1	0
			legenda	1	1	0					
			comentários								
			total			2,0			0		1,5
caoseletras	#coletivoz	postagem 11	imagem	1	1	1	0	0	0	1	1
			legenda	0	0	0					
			comentários								
			total			1,5			0		3
suitatorres	#coletivoz	postagem 11	imagem	0	0	1	1	0	0	1	1
			legenda	1	1	1					
			comentários	0	0	0					
			total			1,3			1		3

			Mira resistência ou é conservacionista?			Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?			Sul ou Norte?			
			Uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas de cidade? (1)? Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta? (0)	Uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade? (1)	Memória que expressa algum tipo de reformulação da identidade de grupos não-hegemônicos? (1)	Os objetos de memória estão dispersos na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupá-los? (1) Ou estão centralizados de alguma maneira dentro da plataforma? (0)	São colocados de forma "suavizada" na plataforma (1) ou passam por indexação, categorização? (0)?	Favorece extrapolações, interpretações, leituras? (1) Ou trabalha com um documento que registra algo aconteceu enquanto "verdade", incluindo informações que lidam com uma narrativa de memória clara e fechada (nome, data, autores, objetivos)? (0)	Os objetos de memória apresentam narrativas/narradores diversos, conectados aos valores dos povos colonizados? (1) Ou dos colonizadores? (0)	São objetos de memória que apresentam indivíduos ou representações de indivíduos considerados inferiores pela lógica da classificação social (Mulheres, negros, indígenas)? (1)		
institutomecunaíma	#coletivoz	postagem 1	imagem 1 legenda 0 comentários 0 total 1,3	1 0 0 0	1 0 0 0	0	0	0	1	1	3	
analizab86	#coletivoz	postagem 14	imagem 0 legenda 0 comentários 0 total 0,0	0 0 0 0	0 0 0 0	1	0	0	1	1	3	
admalc	#coletivoz	postagem 15	imagem 1 legenda 1 comentários 0 total 2,3	1 1 0 0	1 1 0 0	1	0	1	1	1	3	
buraco marcos	#coletivoz	postagem 16	imagem 1 legenda 0 comentários 0 total 2,3	1 0 0 0	1 1 1 1	1	0	1	1	1	3	
buraco marcos	#coletivoz	postagem 17	imagem 0 legenda 0 comentários 0 total 1,5	0 0 0 0	1 1 0 0	1	0	1	1	1	3	
pensarjovemceftmg	#coletivoz	postagem 18	imagem 1 legenda 1 comentários 0 total 2,3	1 1 0 0	1 1 0 0	1	0	1	1	0	1,5	

			Mira resistência ou é conservacionista?			Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?			Sul ou Norte?		
			Uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas de cidade? (1) Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta? (0)	Uma memória que aponta problemas/propõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade? (1)	Memória que expressa algum tipo de reformulação da identidade e grupos não-hegemônicos? (1)	Os objetos de memória estão dispersos na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupar? (1) Ou estão centralizados de alguma maneira dentro da plataforma? (0)	São colocados de forma "avulsa" na plataforma (1) ou passam por indexação, categorização (0)?	Favorece estações, interpretações, leituras? (1) Ou trabalha como um documento que registra algo e contextualiza enquanto "verdade", incluindo informações que indicam uma narrativa de memória clara e fechada (nome, data, autores, objetivos)? (0)	Os objetos de memória apresentam narrativas/narradores diversos, conectados aos valores dos povos colonizados? (1) Ou dos colonizadores? (0)	São objetos de memória que apresentam indivíduos ou representações de indivíduos considerados inferiores pela lógica da classificação social (Mulheres, negros, etc)? (1)	
d ablo	#coletivoz	postagem 2	imagem 1 legenda 0 comentários total 1,8	1 0 1 2	1 0 1 2	0	0	0	1	1	3
bim.oyoko	#coletivoz	postagem 2	imagem 1 legenda 0 comentários total 2,5	1 1 1 3	1 1 1 3	1	0	1	1	1	3
biathis	#slammg	postagem 2	imagem 1 legenda 1 comentários total 2,3	1 1 0 2	1 1 0 2	1	0	0	1	1	3
kadoshmiranda	#slammg	postagem 2	imagem 1 legenda 1 comentários total 2,3	1 1 0 2	1 1 0 2	1	0	1	1	1	3
slamrecitandovidas	#slammg		imagem 1 legenda 1 comentários total 2,3	1 1 0 2	1 1 0 2	0	0	1	1	1	3
slamativista	#slammg	postagem 2	imagem 0 legenda 0 comentários total 1,3	1 1 0 2	1 1 0 2	0	0	0	1	1	3

			Mira resistência ou é conservacionista?			Tem caráter de rastro ou é arquivo institucionalizado?			Sul ou Norte?		
			Lima memórias que aponta problemas/propõe outras lógicas de cidade? (1)? Ou aponta para a manutenção da cidade como ela se apresenta? (0)	Lima memórias que aponta problemas/propõe outras lógicas para populações desfavorecidas na cidade? (1)	Memória que expressa algum tipo de reformulação da identidade de grupos não-hegemônicos? (1)	Os objetos de memória estão dispersos na plataforma de maneira não relacionada a temas que possam agrupar? (1) Ou estão centralizados de alguma maneira dentro da plataforma? (0)	São colocados de forma "avulsa" na plataforma (1) ou passam por indexação, categorização (0)?	Favorece extrapolações, interpretações, leituras? (1) Ou trabalha com um documento que registra que algo aconteceu enquanto "verdade", incluindo informações que indicam uma narrativa de memória clara e factada (nome, data, autores, objetivos)? (0)	Os objetos de memória apresentam narrativas/narrações diversos, conectados aos valores dos poros colonizados? (1) Ou dos colonizadores? (0)	São objetos de memória que apresentam indivíduos ou representações de indivíduos considerados inferiores pela lógica da classificação social (Mulheres, negros, indígenas)? (1)	
estreladaiva	#slammg	postagem 2	imagem 0	1	0	1	0	1	1	1	
			legenda 1	1	1						
			comentários 0	1	0						
			total		1,5			2		3	
poetawellingtonsabino	#slammg	postagem 2	imagem 1	1	1	0	0	1	1	1	
			legenda 0	0	1						
			comentários 0	0	1						
			total		2,0			1		3	
zireisoficial	#slammg	postagem 2	imagem 1	1	1	0	0	1	1	1	
			legenda 1	1	1						
			comentários 0	1	1						
			total		2,8			1		3	
badgal hemy	#slammgn	postagem 2	imagem 1	1	1	1	0	1	1	1	
			legenda 1	1	1						
			comentários 0	0	0						
			total		2,3			2		3	
rogerio coelho slam	#slammgn	postagem 2	imagem 0	0	0	0	0	1	1	1	
			legenda 1	1	1						
			comentários								
			total		0,8			1		3	
poetawellingtonsabino	#slammgn	postagem 3	imagem 0	1	1	0	0	1	1	1	
			legenda 1	1	1						
			comentários 0	0	0						
			total		1,8			1		3	
		média			1,8			1,0		2,8	

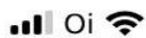
**ANEXO A – reprodução dos 30 posts analisados do Cura Festival****Posts classificados como principais**

#curabh

## Postagem 1



Postagem 2



19:14



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**



instagrafite · [Seguir](#)



0:14



Postagem 3



19:14



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**



**instagrafite** · Seguir  
Belo Horizonte



1.425 curtidas

instagrafite Processo do artista paulistano @robinho\_santana no maior mural de sua vida e talvez um dos maiores do Brasil para o @cura.art realizado pela @publica.art ao lado da empena da @milucorrech em Belo Horizonte.

/////



Postagem 4



19:02



INSTAGRAFITE  
Publicações

Seguir



instagrafite  
Belo Horizonte

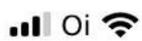


Curtido por brunakalilothero e outras  
pessoas

instagrafite Finished work by @lidiaviber for  
@cura.art 2020 in BH - Brazil... mais



Postagem 5



15:50



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**



**marianasobreira\_** · [Seguir](#)  
Belo Horizonte, Minas Gerais Brazil



Postagem 6



15:50



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**



**richard.snt** · Seguir  
Belo Horizonte



Postagem 7



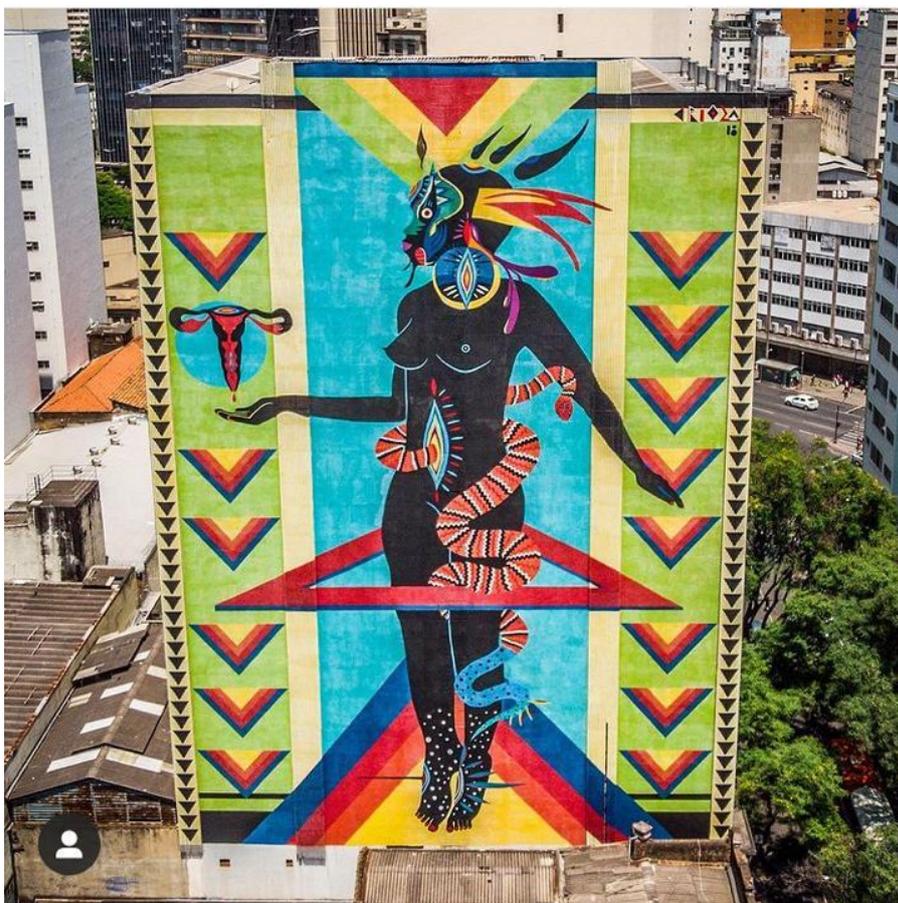
15:50



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**



**instagramfite** · Seguir  
Belo Horizonte



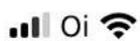
Curtida por **guilhermerosart** e milhares de outras pessoas

**instagramfite** "Híbrida Astral - Guardiã... mais

3 de outubro de 2020 · Ver tradução



Postagem 8



15:50



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curabh

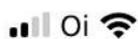


vira\_lata\_ · Seguir

Avenida Afonso Pena



Postagem 9



15:50



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**



**instagrafite** · Seguir  
Belo Horizonte

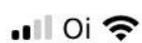


Curtida por **guilhermerosart** e milhares de outras pessoas

instagrafite Finished work by @diego.mouro... mais  
23 de outubro de 2020 · Ver tradução



Postagem 10



15:50



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**



**instagrafite** · Seguir  
Belo Horizonte



Curtida por **guilhermerosart** e milhares de outras pessoas

instagrafite Obra de [@h\\_y\\_u\\_r\\_o](#) para o... mais

6 de outubro de 2020 · [Ver tradução](#)



Postagem 11

📶 Oi 📶 15:50 🔋

← PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**

---

 **instagrafite** · Seguir  
Belo Horizonte



👤

📍

📖

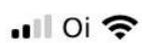
📌

Curtida por **guilhermerosart** e milhares de outras pessoas

**instagrafite** Esse trio é imbatível... mais

3 de outubro de 2020 · Ver tradução

Postagem 12



15:50

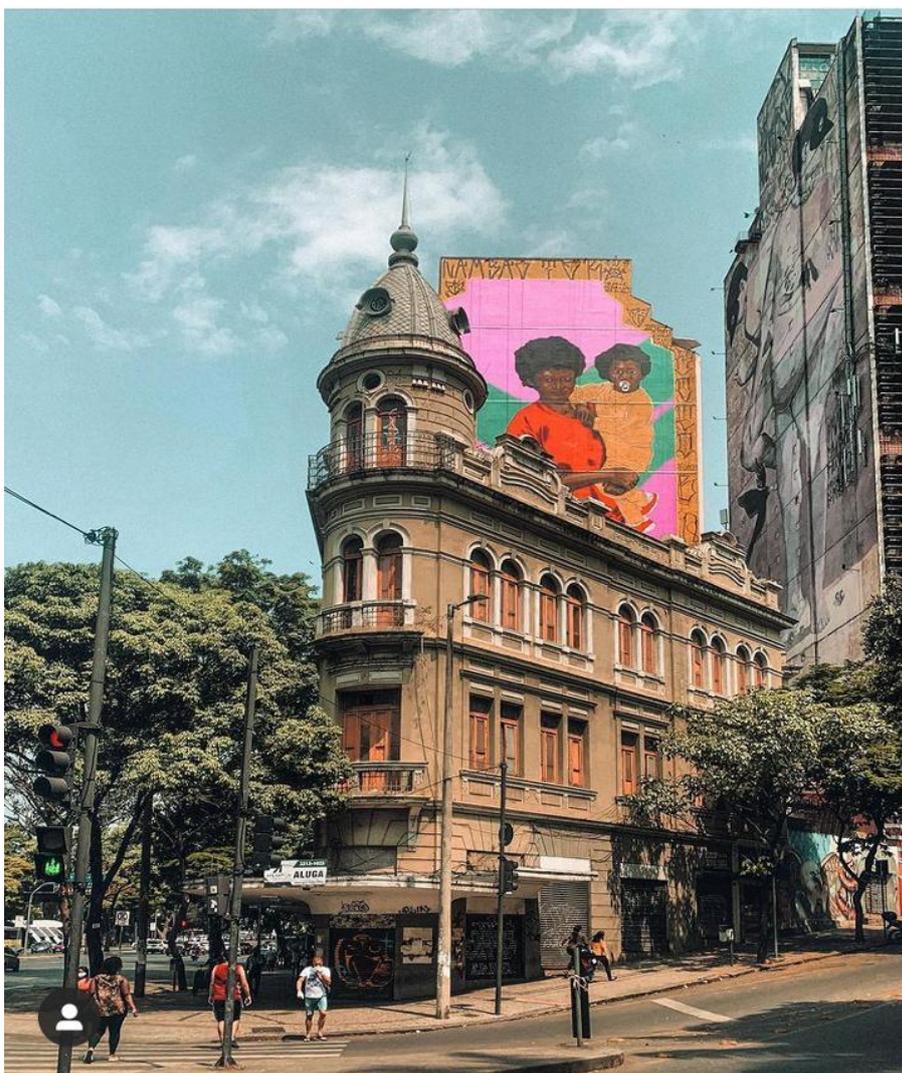


PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**



scardosolucas · [Seguir](#)

Belo Horizonte



Postagem 13



18:43



INSTAGRAFITE  
Publicações

[Seguir](#)

**instagrafite**  
Belo Horizonte



Curtido por cura.art e outras pessoas

instagrafite @diego.mouro e equipe a todo vapor no calor escaldante de BH para o @cura.art... mais

Ver todos os 17 comentários

**baldaconi** 😍❤️✨👏



3 de outubro de 2020 · Ver tradução

Postagem 14



15:50



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curabh



richard.snt · [Seguir](#)

Belo Horizonte



Curtido por [vitor.limr](#) e outras pessoas

[richard.snt](#) A arte como meio de... mais

29 de setembro de 2020 · [Ver tradução](#)

Postagem 15



19:09



LUGERIO\_VILELA  
Publicações

Seguir



lugerio\_vilela



Curtido por wellingtonnadalini e outras pessoas  
lugerio\_vilela Postando e passando para enaltecer esse Belo Horizonte lindo e cheio de arte urbana.



Postagem 16



15:50



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curabh**



**instagrafite** · Seguir  
Belo Horizonte



Curtida por **guilhermerosart** e milhares de outras pessoas

**instagrafite** Finished work by... mais

22 de outubro de 2020 · Ver tradução



Posts classificados como principais

#curaart

Postagem 17



20:12



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curaart

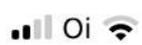


belohorizontecity · Seguir

Avenida Afonso Pena



Postagem 18



20:12



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curaart**



cadu\_passos\_ · [Seguir](#)





Postagem 20



20:13



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curaart



madeinbeaga · [Seguir](#)



456 curtidas

madeinbeaga A cor faz a gente sorrir mesmo... mais

28 de junho de 2020 · [Ver tradução](#)

Postagem 21



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curaart**



ruasdebh · [Seguir](#)



1.730 curtidas

ruasdebh Hoje é o último dia do CURA... mais

4 de outubro de 2020 · [Ver tradução](#)



Postagem 22



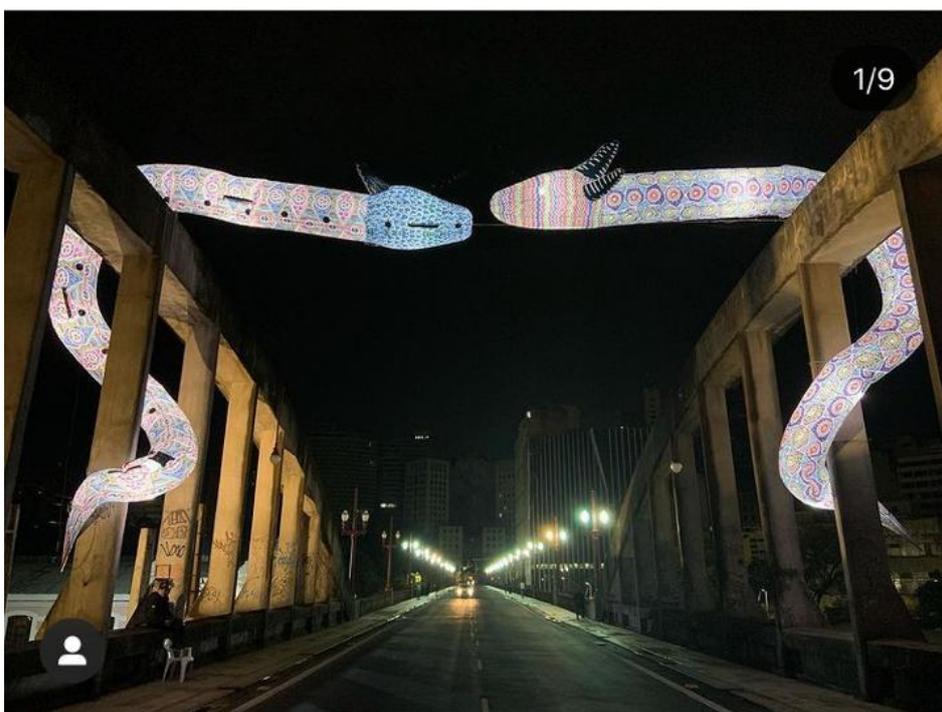
20:13



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#curaart**



pmaya47 · [Seguir](#)



182 curtidas

pmaya47 ··· ENTIDADES 🐍... mais

23 de setembro de 2020 · [Ver tradução](#)



Postagem 23



20:13



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curaart



madeinbeaga · [Seguir](#)



Belo Horizonte



1.130 curtidas

madeinbeaga A cada edição o @cura.art traz... mais

4 de outubro de 2020 · [Ver tradução](#)

Postagem 24



20:13



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curaart



pulabh · Seguir



Postagem 25



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
#curaart



ruasdebh · Seguir



Posts classificados como principais

#curafestival

Postagem 26



17:37



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curafestival



cidafalabella · Seguir

Belo Horizonte



560 curtidas

cidafalabella O MURAL QUE VIROU CASO DE... mais

4 de fevereiro · Ver tradução



Postagem 27



17:37



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curafestival



mazzolandia · Seguir



771 curtidas

mazzolandia Começando a tomar forma o... mais

30 de julho de 2017



Posts classificados como principais

#curaarte

Postagem 28



17:37



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curaarte



bellagoncalves\_bh · [Seguir](#)



cura.art



905 curtidas

bellagoncalves\_bh O sujeito desenterra uma... mais

23 de novembro de 2020 · [Ver tradução](#)

Postagem 29



17:37

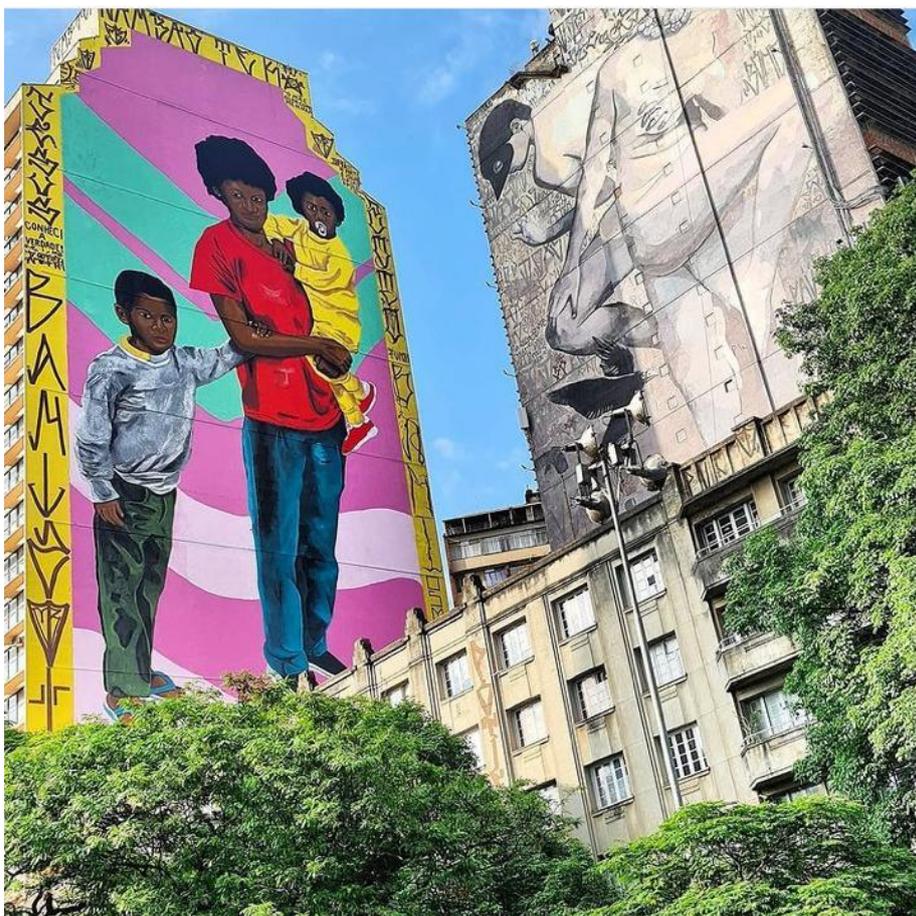


PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#curaarte



lugerio\_vilela · Seguir



226 curtidas

lugerio\_vilela Postando e passando para... mais

1 de fevereiro · Ver tradução



Posts classificados como principais

#festivalcura

Postagem 30



17:35



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#festivalcura



tourdelas · Seguir



21 curtidas

tourdelas "O índio não existe. A ideia de índio... mais

9 de outubro de 2020 · Ver tradução



ANEXO B – reprodução dos 30 *posts* analisados do *slam* Clube da Luta

## Posts classificados como principais

Postagem 1



15:11

PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#slamclubedaluta**carolinarezendedes... · [Seguir](#)

teatro espanca!



9 curtidas

carolinarezendedesouza [#slamclubedaluta...](#) mais26 de julho de 2018 · [Ver tradução](#)

Postagem 2



15:11



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slamclubedaluta



biathis · Seguir

teatro espanca!



Postagem 3



15:11



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#slamclubedaluta**



**lucasolivergeografia** · [Seguir](#)  
teatro espanca!

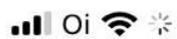


117 curtidas

lucasolivergeografia Foto na Hora!  
Que é pra nois postar,  
No Instagram



Postagem 4



17:14



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slamclubedaluta



slamclubedaluta · Seguir



428 visualizações

slamclubedaluta Um convite especial feito do nosso slammaster Rogério Coelho (@rogeryo\_coelho\_slam), e a nossa intérprete Gabriela (@gabyinterprete) pra vocês!! Hoje dia 27/02 as 20hrs no teatro



Postagem 5



15:12



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slamclubedaluta

kadoshmiranda · [Seguir](#)

teatro espanca!



93 curtidas

kadoshmiranda Repetem o holocausto... mais

28 de janeiro de 2018 · [Ver tradução](#)

Postagem 6

📶 Oi 📶 17:36 🔒 🔋

← PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#slamclubedaluta**

 d\_abl0 · [Seguir](#) ⋮



📖 🗨️ 📍 📌

11 curtidas

d\_abl0 SLAM DE POESIA... mais

30 de agosto de 2019 · [Ver tradução](#)

## Posts classificados como principais

#coletivoz

Postagem 7



19:18



## Todas as publicações

d\_abl0 · [Seguir](#)

15 curtidas

d\_abl0 Rolê no teatro espanca, Coletivoz especial com lançamento do livro Ancestralidades

[#poesia](#) [#poesiamarginal](#) [#coletivoz](#)  
[#ancestralidades](#) [#livros](#)

11 de julho de 2019 · [Ver tradução](#)

#coletivoz



d\_abl0 · Seguir



23 curtidas

d\_abl0 Matéria sobre literatura "Lançamento da coletânea À luta, à voz" livro do Coletivoz saiu no jornal O tempo, dá uma olhada, ficou muito massa.

SEXTA agora no CRJ às 18 hrs, bora que vai tá lindo o lançamento.

#literaturamarginal #coletivoz



Postagem 9



17:58



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#coletivoz



d\_abl0 · Seguir



A PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, POR MEIO DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, APRESENTA:

**LANÇAMENTO DO LIVRO COLETIVOZ**  
**COLETÂNEA POÉTICA**  
**MARGINAL-PERIFÉRICA**

**14 FEVEREIRO 18H**

HAVERÁ FEIRA LITERÁRIA ANTES DO LANÇAMENTO  
 CENTRO DE REFERÊNCIA DA JUVENTUDE  
 Rua Guaicurus, 50 - Centro, Belo Horizonte - MG

INCENTIVO: **LMIC** CULTURA **PREFEITURA** BELO HORIZONTE GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

REALIZAÇÃO: **PROJETO** 0284/2018 **Coletivoz** **EDITORA** VERBAS ADJETIVAS



6 curtidas

d\_abl0 Salve geral, bom dia!!! Passando pra... mais

12 de fevereiro de 2020 · Ver tradução

Postagem 10



A PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, POR MEIO DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, APRESENTA:

**LANÇAMENTO DO LIVRO COLETIVOZ**  
**COLETÂNEA POÉTICA**  
**MARGINAL-PERIFÉRICA**



Dione Machado -  
Cidade Industrial  
Contagem (mg)

**14 | FEVEREIRO | 18H**

HAVERÁ FEIRA LITERÁRIA ANTES DO LANÇAMENTO  
CENTRO DE REFERÊNCIA DA JUVENTUDE  
Rua Guaicurus, 50 - Centro, Belo Horizonte - MG

INCENTIVO:  **LMIC** CULTURA

REALIZAÇÃO:  **PROJETO 0284/2018**



12 curtidas

d\_abl0 Quem ainda não viu, olha aí vai ter livro... mais

5 de fevereiro de 2020 · Ver tradução



Postagem 7

Oi 19:19

# Todas as publicações



caoseletras · Seguir

A PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, POR MEIO DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, APRESENTA:

## LANÇAMENTO DO LIVRO COLETIVOZ

# COLETÂNEA POÉTICA MARGINAL-PERIFÉRICA

EXPOSITORES DA FEIRA LITERÁRIA

 AFROLÍRICAS	 CAOS E LETRAS	 VAGABUNDO ILUMINADO
 COLETIVO TERRA FIRME	 COLETIVO MANAS	 JOMAKA
 RENATO NEGRÃO E CONVIDADOS	 A MARGEM CREW	 CARTONERA

**14 | FEVEREIRO | 18H**

CENTRO DE REFERÊNCIA DA JUVENTUDE  
Rua Guaicurus, 50 - Centro, Belo Horizonte - MG

INCENTIVO:  REALIZAÇÃO: 



29 curtidas

caoseletras É nesta sexta-feira, 14, a partir das 18h, no @crj.bh. ❤️

#literaturaembh



Postagem 8



19:19



## Todas as publicações



aitorres · Seguir

Praça da Estação - BH



231 curtidas

aitorres Essa manhã gravei um papo massa de mais pro canal da @mairavlemos , junto com outrxs poetas de bh e região, falamos um pouco sobre como a poesia muda as vidas, um pouco de como funciona o processo criativo e dos movimentos de poesia que acontecem em BH e região metropolitana, e nos interiores, saraus, slams e etc. Foi muito linda a experiência de falar sobre isso numa conversa tão natural e amigável. Agradeço a Méira e



Postagem 9



19:19



## Todas as publicações



institutomacunaima · [Seguir](#)

Centro de Referência das Juventudes - CRJ



ARTE: LACRUZ

# LANÇAMENTO DO LIVRO COLETIVOZ COLETÂNEA POÉTICA MARGINAL-PERIFÉRICA

**14 | FEVEREIRO | 18H**  
HAVERÁ FEIRA ANTES DO LANÇAMENTO

Rua Guaicurus, 50 - Centro, Belo Horizonte - MG  
Centro de Referência da Juventude

INCENTIVO: **LMIC** CULTURA **PREFEITURA** BELO HORIZONTE GOVERNANDO PARA QUEM PRECISA

REALIZAÇÃO: **PROJETO** 0284/2018 **Coletivoz** **EDITORA** Versas Abertas **MGC** MACUNAIMA



Postagem 10



19:19



### Todas as publicações



analuizab86 · [Seguir](#)

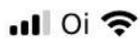


49 curtidas

analuizab86 Poesia e alegria, é só o que eu na vida!  
[#coletivoz](#) [#LerEdahora](#) [#amizade](#) 🍷 @d\_abl0

17 de fevereiro de 2018 · [Ver tradução](#)

Postagem 11



19:20



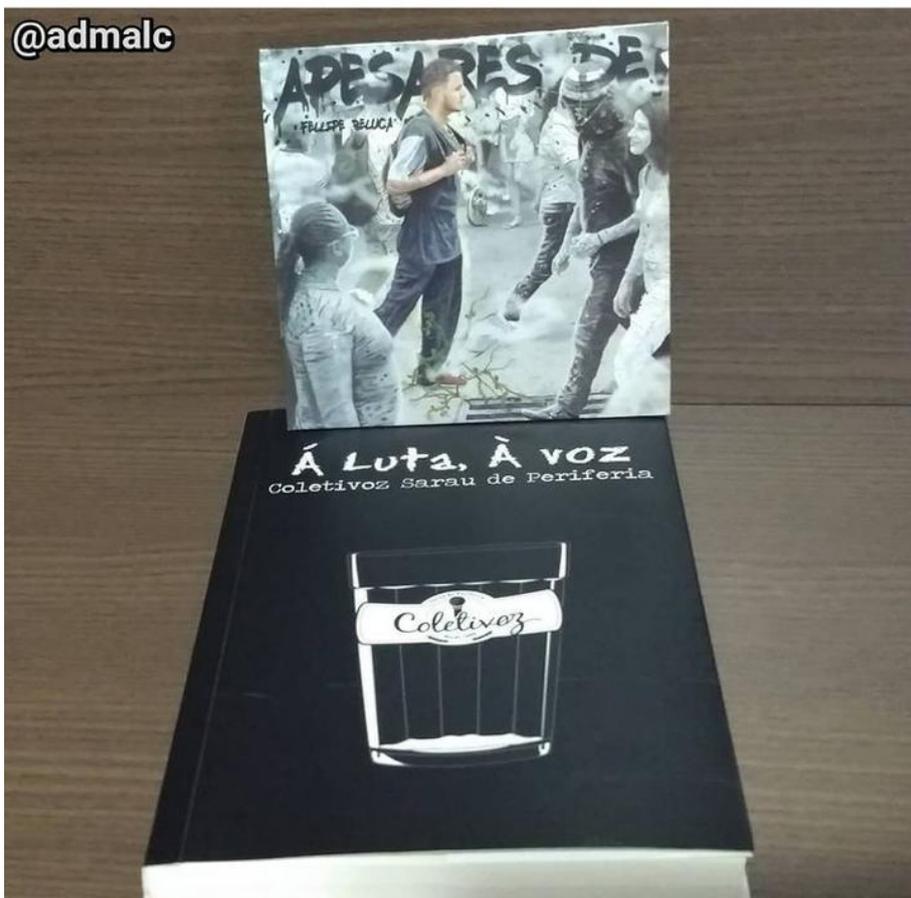
### Todas as publicações



admalc · [Seguir](#)



@admalc



11 curtidas

admalc O que temos pra hoje? 🤔

EP "Apesares de" - FELIPE BELUCA.

BELUCA é MC, compositor e poeta. Integrante do grupo de Rap ID420 e Slemmaster de VieduteProCá



Postagem 12



19:20



## Todas as publicações



**buraco\_marcos** · [Seguir](#)

Belo Horizonte



126 curtidas

buraco\_marcos #tbt de um dos palcos que eu mais amo subir, @coletivoz foi o lugar que abriu portas, me trouxe grandes parceiros e botou minha poesia pra fora!



Postagem 13



19:20



## Todas as publicações

buraco\_marcos · [Seguir](#)

teatro espanca!



115 curtidas

buraco\_marcos 🔥🔥 Eu sou Griot 🔥🔥 Foto:  
@alinedassantas .

#coletivoz #poesia #teatroespanca ##sarau #palavra  
#poesiamarginal #belohorizonte #poetapreto  
#poesiapreta

27 de maio de 2020 · [Ver tradução](#)

Postagem 14

📶 Oi 📶 19:20 🔒 🔋

⏪ **Todas as publicações**

 pensarjovemcefetmg · [Seguir](#) ⋮

0:40

  
**PENSAR JOVEM**  
FAZER SENTIDO

APRESENTA  
*Karine Bassi e  
Coletivoz Sarau de Periferia*

📢

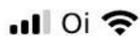
📖

185 visualizações

pensarjovemcefetmg E hoje temos um pouco mais da nossa primeira transmissão na rádio Educativa UFMG! Apresentamos um poema escrito por Karine Bassi, com o objetivo de refletir a violência racial que

🏠 🔍 📺 🛒 🎧

Postagem 15



17:58



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#coletivoz**



d\_abl0 · [Seguir](#)



A PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, POR MEIO DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, APRESENTA:

# LANÇAMENTO DO LIVRO COLETIVOZ

## COLETÂNEA POÉTICA

### MARGINAL-PERIFÉRICA

EXPOSITORES DA FEIRA LITERÁRIA

 AFROLÍRICAS	 CAOS E LETRAS	 VAGABUNDO ILUMINADO
 COLETIVO TERRA FIRME	 COLETIVO MANAS	 JOMAKA
 RENATO NEGRÃO E CONVIDADOS	 A MARGEM CREW	 CARTONERA

**14 | FEVEREIRO | 18H**

CENTRO DE REFERÊNCIA DA JUVENTUDE  
Rua Guacurus, 50 - Centro, Belo Horizonte - MG

INCENTIVO:     REALIZAÇÃO:   



9 curtidas

d\_abl0 Dia 14 no CRJ teremos um evento... mais

9 de fevereiro de 2020 · [Ver tradução](#)



Postagem 16



19:10



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#coletivoz**



**bim.oyoko** · [Seguir](#)  
teatro espanca!



69 curtidas

**bim.oyoko** Ancestralidades!  
"Os Preto é chave"  
[#Coletivoz](#)



Posts classificados como principais

#slammg

Postagem 17



15:23



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slammg



biathis · Seguir

teatro espanca!



Postagem 22



15:25



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slammg

kadoshmiranda · [Seguir](#)

teatro espanca!



93 curtidas

kadoshmiranda Repetem o holocausto... mais

28 de janeiro de 2018 · [Ver tradução](#)

Postagem 23

PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#slammg**



slamrecitandovidias · Seguir  
teatro espanca!



1/2

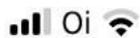


14 curtidas

slamrecitandovidias O SLAM MG é a etapa... mais

9 de abril · Ver tradução

Postagem 24



15:30



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slammg



slamativista · [Seguir](#)

teatro espanca!



53 curtidas

slamativista Galera do Slam Ativista reunida... mais

9 de novembro de 2018 · [Ver tradução](#)

Postagem 25



15:35



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slammg



estreladalva · [Seguir](#)

Sesc Palladium



98 curtidas

estreladalva Guerreiro de fé.Parabéns... mais

28 de outubro de 2017



Postagem 26



15:37



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slammg



poetawellingtonsabi... · [Seguir](#)



168 curtidas

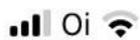
poetawellingtonsabino Fofurires no Slam MG

#slammg

3 de novembro de 2019 · [Ver tradução](#)



Postagem 27



15:38



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES  
**#slammg**



**zireisoficial** · [Seguir](#)



151 curtidas

**zireisoficial** A palavra dita e versada poderia... mais

2 de novembro de 2018 · [Ver tradução](#)

Postagem 28



15:43



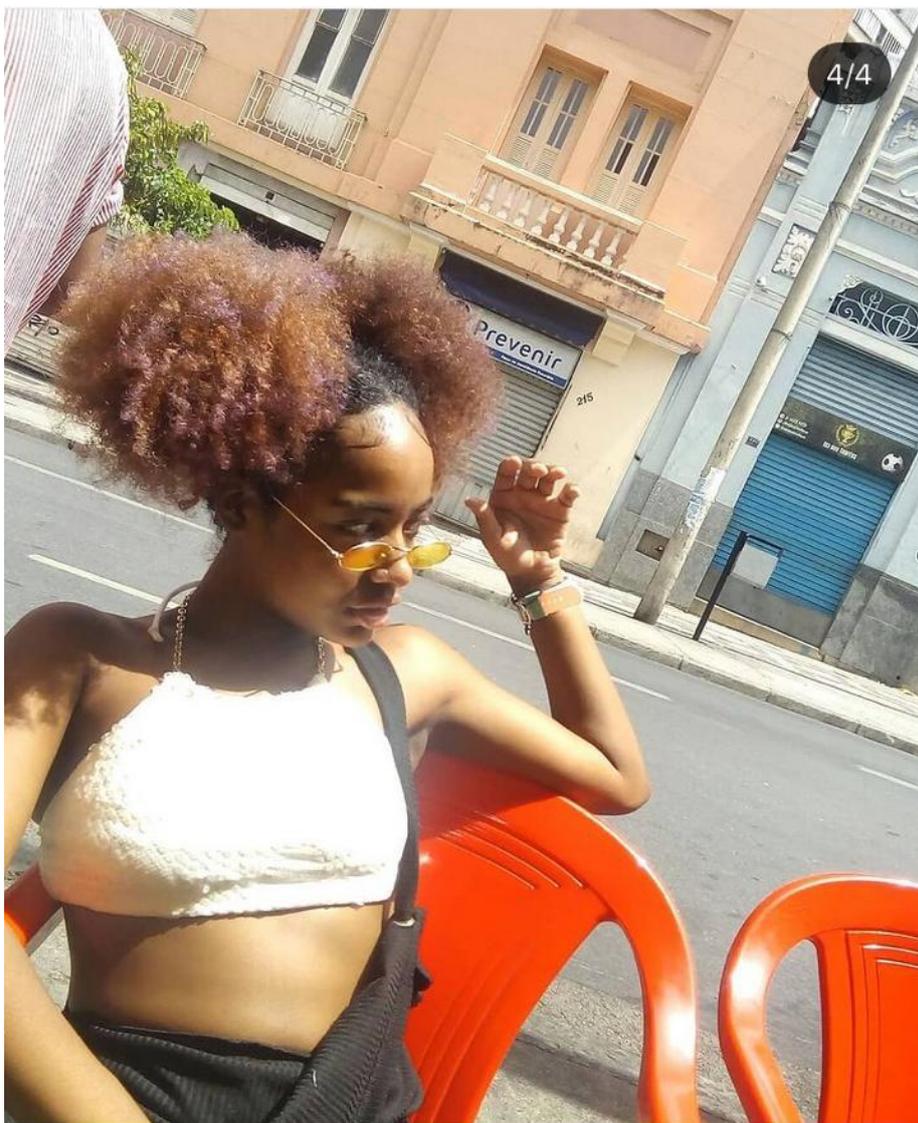
PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slammg



badgal\_hemy · Seguir

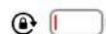
Belo Horizonte



Postagem 29



15:46



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slammg

rogerio\_coelho\_slam · [Seguir](#)

36 curtidas

rogerio\_coelho\_slam Nós somos o Slam MG 2018!

👊 Eu sou o Rogério Coelho, e

Nós somos poetas e fortalecedorxs da poesia marginal falada! 🤝

Vamos juntxs colaborar com o Financiamento coletivo para o SLAM MG 2018 e mostrar nossa luta nossa voz, nesse grande encontro de celebração da



Postagem 30



15:39



PUBLICAÇÕES MAIS RELEVANTES

#slammg



poetawellingtonsabino · Seguir

teatro espanca!



386 visualizações

poetawellingtonsabino Segue minha apresentação da final do Slam MG, só gratidão a todos os envolvidos

