

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

Gabriel Braga Calegari

**Imagem, Dano e CURA:  
Cenas Dissensuais em Belo Horizonte**

Belo-Horizonte, MG

2023

Gabriel Braga Calegari

**Imagem, Dano e CURA:  
cenas dissensuais em Belo Horizonte**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para à obtenção do Título de mestre em Psicologia, na linha pesquisa Política, Participação Social e Processos de identificação, do programa De pós-graduação em psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Marco Aurélio Máximo Prado

Belo-Horizonte, MG

2023

150	Calegari, Gabriel Braga.
C148i	Imagem, dano e cura [manuscrito] : cenas dissensuais em
2023	Belo Horizonte / Gabriel Braga Calegari. - 2023.
	100 f.
	Orientador: Marco Aurélio Máximo Prado.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Psicologia – Teses. 2. Arte – Teses. 3. Rancière, Jacques, 1940-. I. Prado, Marco Aurélio Máximo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

### ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE GABRIEL BRAGA CALEGARI

Realizou-se, no dia 15 de maio de 2023, às 14:00 horas, Online, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de dissertação, intitulada *Imagem, Dano e CURA: Cenas Dissensuais em Belo Horizonte* apresentada por GABRIEL BRAGA CALEGARI, número de registro 2020653723, graduado no curso de PSICOLOGIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em PSICOLOGIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Marco Aurelio Maximo Prado - Orientador (UFMG), Prof(a). Kátia Maheirie (UFSC), Prof(a). Angela Cristina Salgueiro Marques (FAFICH/UFMG).

A Comissão considerou a dissertação:

( x ) Aprovada

( ) Reprovada

Finalizados os trabalhos, a presente ata, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.



Documento assinado eletronicamente por **Katia Maheirie, Usuário Externo**, em 17/05/2023, às 16:39, 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 **Angela Cristina Salgueiro Marques, Membro**, em 18/05/2023, às 18:51, 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 **Marco Aurelio Maximo Prado, Professor do Magistério Superior**, em 22/05/2023, às 16:13, 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 **2310920** e o código CRC **8C412850**.

*A todos os perturbadores  
da ordem policial: agentes  
da contingência*

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente à minha família, meus pais, Fernanda Braga Calegari e Alcides Ricardo Calegari, e minha irmã, Isadora Braga Calegari. Sempre com o apoio indispensável estimularam meus estudos e deram as condições materiais para tal, havendo também sempre um pouco de paciência para os conflitos que estes mesmos estudos despertaram, mas nunca nos separaram.

Agradeço também aos meus amigos Matheus Morais Inácio, Thamyres Montani, Danielle Faustino e Lucas Martins que sempre me acolheram nos momentos de angústia e indecisão. Apesar dos movimentos, naturais da vida, de aproximação e distanciamento, sempre foram uma baliza muito importante pra mim.

Agradeço a minha companheira Jéssica Coimbra pelo carinho, compreensão e companheirismo que tornou possível a concretização desta caminhada. Por todo ouvido nos momentos de desabafo e por todo o corpo nos momentos de medo.

Agradeço a Marco Aurélio Máximo Prado por ter me acolhido como orientando e ser sempre generoso com toda sua inteligência e compreensão. Sem ele, a adaptação à forma virtual de trabalho teria sido bem mais onerosa. Também menciono aqui todos os colegas do Nuh, que trabalham diariamente na reflexão pra um mundo mais igualitário.

Finalmente, agradeço também a Fapemig, pelo apoio financeiro indispensável a este trabalho.

## RESUMO

O CURA (Circuito Urbano de Arte), projeto da cidade de Belo Horizonte promove desde 2017 festivais de pinturas de empenas de prédios, oficinas culturais, debates, se tornando o maior festival de arte pública de Minas Gerais. Suas obras são diversas e reúne artistas de variadas origens. Duas de suas obras sofreram algum tipo de imbróglia cível, sendo um processo e um inquérito policial. Nesta dissertação, orientado pelas proposições teóricas e metodológicas de Jacques Rancière, se objetiva analisar as cenas de dissenso, as querelas, em torno dessas duas obras e do projeto como um todo. Para isso utilizou-se também uma lente interseccional para apoiar as proposições do francês, juntamente com pixos anônimos, poetas marginais de Belo Horizonte, todos colocados aqui enquanto pensadores a fundamentar a argumentação sobre o CURA, seguindo o método da igualdade proposto por Rancière. A análise dos documentos, feita de forma conjunta com as imagens, nos permite amplificar o conflito entre as partilhas do sensível e suas ordens policial e política, sendo este conflito atravessado por gênero, raça e classe.

Palavras chave: Dano, Dissenso, Artes visuais, CURA, Rancière

## **ABSTRACT**

Since 2017, CURA (Urban Art Circuit), a project in the city of Belo Horizonte, has been promoting festivals of paintings on building gables, cultural workshops, debates, becoming the largest public art festival in Minas Gerais. Its works are diverse and bring together artists from different origins. Two of its works suffered some kind of civil imbroglio, being a lawsuit and a police inquiry. In this dissertation, guided by Jacques Rancière's theoretical and methodological propositions, the objective is to analyze the scenes of disagreement, the quarrels, around these two works and the project as a whole. For this, an intersectional lens was also used to support the French propositions, together with anonymous graffittes, slam poets from Belo Horizonte, all placed here as thinkers to support the work about CURA, following the method of equality proposed by Rancière. The analysis of the documents, carried out jointly with the images, allows us to amplify the conflict between the sharing of the sensitive and its police and political orders, this conflict being crossed by gender, race and class.

**Key-words:** Wrong; Disagreement; Visual Arts; CURA; Rancière.





Figura 1 - Vista panorâmica do hipercentro de Belo Horizonte. Fonte: cura.art

## **Lista de Figuras**

Figura 1 - Vista panorâmica do hipercentro de Belo Horizonte

Figura 2 – Paredes da UFTM após intervenção

Figura 3 - Vista da rua Sapucaí

Figura 4 – Selva mãe do rio Menino – Daiara Tukano

Figura 5 – “Híbrida Astral Guardiã Brasileira” - Criola

Figura 6 – Início da obra “Deus é mãe” – Robinho Santanna

Figura 7 – Empena de letras – pixação

Figura 8 - Mural de Hughes Desmazières

Figura 9 - “Entidades” – Jiader Esbell

Figura 10 – Mural de Luna Bastos

Figura 11 – Híbrida Astral Guardiã Brasileira

Figura 12 – Pixo sem referência

Figura 13 – Destaque: “Híbrida Astral Guardiã Brasileira”

Figura 14 – Comentários em rede social

Figura 15 – Comentários em rede social 2

Figura 16 - “Deus é mãe”

Figura 17 - Edifício Itamaraty antes da intervenção do CURA ficar pronta

Figura 18 – O Abraço

Figura 19 – Ayo y Vino

Figura 20 - Filtro de Instagram

Figura 21 - Imagem extraída do inquérito de número 1019882-21.2020.8.13.0024

Figura 22 - Robinho Santanna e os pixadores Tek, LMB,BANI e ZOTO, na realização de outra pintura em São Paulo.

Figura 23 - “Algo Sobre Nós”

## Sumário

<b>Prólogo</b> .....	12
I. Apresentação.....	19
<b>Ato I – Considerações metodológicas</b> .....	30
I. As reflexões de Jacques Rancière.....	30
II. Os regimes de identificação das artes.....	35
III. Gênero, raça e classe: como articular?.....	41
IV. Estratégias de pesquisa.....	48
<b>Ato II – O CURA e a cena de BH</b> .....	53
<b>Ato III – O Dissenso</b> .....	67
I. Cena I - De quem é a fachada?.....	67
II. Cena II – Pode o subalterno pintar?.....	78
<b>Epílogo</b> .....	92
<b>Referências</b> .....	96

## Prólogo

Venho de uma cidade do interior de Minas. Aqui nessa terra onde mineração e a pecuária divide espaço com o café e a cachaça. A cidade de médio porte, chamada de Uberaba – terra do rio em tupi – fica na região do triângulo mineiro, onde a pesquisa genética com gado e as exposições dos animais são fatores que levam esse pedaço de chão ao destaque nacional.

Formei-me na UFTM (Universidade Federal do Triângulo Mineiro), universidade esta que alguns ainda chamam de FMTM (Faculdade de Medicina do Triângulo Mineiro). Este nome antigo guarda um tradicionalismo da universidade que era conhecida pela formação, claro, de médicos desde 1953 e que só fora ampliada com o REUNI (Reestruturação e expansão da Universidades Federais) - programa do governo federal que visava à restauração e ampliação das universidades federais, durante o governo PT. Nessa época, pela minha idade, nem pensava em cursar uma universidade federal. Isso veio depois.

Venho de uma família de classe média, desde os 7 vivo em um bairro de classe média em que o tráfico de drogas se faz presente e era parte da convivência. Meu pai carteiro desde muito cedo honrou o trabalho e o sustento da família, prezando sempre pela educação. Sempre sonhou que os filhos se formassem já que a vida com suas urgências e preferências o impediu de concretizar sua formatura em Direito. Minha mãe que não havia se formado no segundo grau, viu dois filhos se formando. Com a pungência de vida que sempre demonstrara decidiu ela mesma retomar os estudos e hoje está quase terminando a faculdade de pedagogia.

Alguns privilégios simbólicos e materiais sempre me acompanharam sendo um homem, branco, cisgênero, heterossexual de classe média. Na minha infância e pré-adolescência já identificava uma diferença de classe entre meus amigos do futebol e eu, esporte esse que ocupava a maior parte do meu tempo. Pude estudar em uma escola particular

no meu ensino médio graças a uma bolsa de estudos que cobria parte da mensalidade, coisa que não era comum na minha família ampliada.

No colegial meu interesse pelas humanidades e pela leitura começou a se concretizar como uma saída outra de vida, que antes só encontrava validade no sonho do brasileiro comum de ser jogador de futebol. A leitura dos livros de ficção e até mesmo de psicologia passaram a fazer parte do meu cotidiano secundarista e meus interesses e sonhos começavam a se modificar também.

Este é um pouco do meu trajeto, até ingressar na citada UFTM. Dentro da universidade, vivi certa amálgama de militância, relacionamentos, amizades, arte, pesquisa, estágios, aulas enfadonhas, aulas transformadoras, euforia e desânimo. No que toca ao objeto que desejo tratar, dois aspectos da graduação são importantes, um mais institucional, outro mais vivencial.

O aspecto institucional importante são as pesquisas que fiz dentro da universidade. Na construção do meu projeto de pesquisa de iniciação científica (De Tilio & Braga Calegari, 2019) me interessava muito refletir sobre os efeitos de verdade operados pela ciência, muito inspirado por conceitos como ideologia, algumas leituras foucaultnianas e de Michel Pêcheux. Nesse caldo teórico-metodológico, juntou-se um tempero de meu orientador que na época trabalhava com gênero e sexualidade e decidimos por construir uma análise do discurso do texto do DSM (Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais) que delimitava a categoria de Disforia de gênero. Com isso, tentava na minha jovialidade conceitual demonstrar minimamente que a ciência não era tão independente assim das estruturas sociais, ou mais, cumpria certo papel na manutenção dessas estruturas. Na ocasião de apresentar essa pesquisa num encontro da ABRAPSO (Associação Brasileira de Psicologia Social), ocorrido em Uberlândia no ano de 2018, fui muito convocado por um texto de J. Mombaça e pela coordenadora do Grupo de Trabalho, Dodi Leal, a refletir sobre quais indivíduos ocupavam a

posição de sujeito no conhecimento científico e quais indivíduos ocupavam a posição de objeto. Este encontro acabou me deixando com uma certa ideia de estudar o tema da cisgeneridade no mestrado.

O segundo aspecto de importância para a desembocada no tema de pesquisa aqui proposto fora minha vivência artística dentro da universidade. A cidade de Uberaba ainda possui uma cena artística e cultural dependente da universidade – com algumas exceções. Ainda assim, não existem cursos de arte na instituição e os cursos de humanas muitas vezes tomam a frente em eventos que promovem a poesia, a música, a dança. Sempre frequentando esses espaços produzi dois filmes durante a graduação, de forma independente, além de alguns outros vídeos. Em conjunto com meu interesse acadêmico, sempre tive paralelamente um interesse pelas imagens enquanto processo artístico e conceitual.

Além dos filmes, mantive uma produção esparsa durante todos esse anos de vídeo-ensaio. Como o próprio nome diz, é um tipo de ensaio visual, ainda que as características que o compõem sejam debatidas por seus produtores e teóricos afins. Minha produções podem ser acessadas pelo canal do YouTube chamado Gabriel Kalegari. No processo de colagens e montagem dos vídeos-ensaio encontram-se algumas ressonâncias com o método de Rancière, por exemplo a costura ficcional de assuntos que não necessariamente se relacionam entre si, criando encontros improváveis.

No meu TCC (De Tilio & Braga Calegari, 2020) pelo meu gosto cinematográfico optei por estudar um tema que unisse uma área afim que havia estudado na minha iniciação – a transgeneridade – juntamente com o cinema. Assim, estudei as representações cinematográficas da transgeneridade por meio de três filmes – Tomboy, A garota dinamarquesa e Ma Vie em Rose.

Gostaria de registrar aqui também um outro acontecimento, uma primeira cena, que guarda uma relação com este estudo. No primeiro semestre de 2014 (apenas meu segundo na

universidade), houve uma manifestação puxada pelos estudantes de psicologia, mas posteriormente ampliada para inúmeros outros cursos que desembocaram numa ocupação da faculdade. Uma certa organização de um movimento espontâneo começava a se formar e dormimos na universidade por algumas noites. Numa dessas noites, contrariando até mesmo uma decisão coletiva de que as ações a serem tomadas seriam discutidas em assembleias, um grupo de pessoas intervíram artisticamente em todas as paredes da universidade, de uma noite para outra. As reações dos alunos que não haviam ocupado a universidade foram de choque, assim como de alguns professores. As discussões se a intervenção era vandalismo, pixação, pintura ou arte ficaram acaloradas. Em apenas uma noite todo o branco hospitalar que reinava na antiga FMTM foi colorido e uma outra universidade existente fora afirmada. Alguns colegas e amigos foram processados pelo ato que fora julgado como intervenção cultural. A UFTM nunca mais fora a mesma, até mesmo quem se chocou “o que fizeram com a minha faculdade?” passou a tirar fotos e admirar as obras de arte. Deixo aqui um registro jornalístico do fato publicado pelo G1 (2014), assim como de uma das imagens pintadas. <https://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/2014/02/estudantes-picham-parede-da-uftm-em-protesto-pela-falta-de-professores.html>.



Figura 2 - Paredes da UFTM após intervenção. Fonte: G1 (2014)

Em 2019 me mudei para Belo Horizonte, perseguindo um sonho de viver numa cidade grande e que eu me sentia ingenuamente identificado por ser mineiro. Quando aqui cheguei as

imagens do CURA (Circuito Urbano de Arte) já me chamavam a atenção e me encantavam em momentos de lazer na rua Sapucaí.

No meio tempo da minha mudança para Belo Horizonte e para a entrada no mestrado na UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) trabalhei de forma autônoma para uma empresa terceirizada a VALE na cidade de Barão de Cocais- MG. Na época uma das barragens da mina Gongo-soco estava com risco de desabamento e, assim como diversas minas da mineradora, as atividades foram suspensas no local, fator muito influenciado pelo desastre de Brumadinho ocorrido no ano de 2019.

De volta a Belo Horizonte, dediquei-me a construir meu projeto de pesquisa para concorrer ao processo seletivo de mestrado da UFMG, enquanto dava algumas aulas esparsas de introdução à Psicologia para um curso técnico em enfermagem na cidade de Contagem-MG. No início de 2020 já havia saído o resultado em que eu fora aprovado.

Meu pré-projeto girava em torno da ideia de estudar a cisgeneridade, numa preocupação muito surgida pelo encontro citado acima da ABRAPSO, disparada por alguns questionamentos da pensadora J. Mombaça e autorreflexões sobre lugar de fala. Com uma metodologia simplista e um tanto óbvia buscava mostrar que a cisgeneridade era também fabricada na vivência cotidiana dos sujeitos, desmontar seu lugar ontológico de não objetificação, me questionar porque as vivências cis eram tão restritas que a não adequação completa (ainda que isso num nível psicanalítico isso tenha sido sempre impossível) tende a gerar outras denominações, me perguntava de seus usos pelo senso comum em discussões políticas e sociais e porque não havia nenhum nuance para a compreensão desse termo. Começa a pandemia gerada pelo novo coronavírus.

De volta a minha cidade natal vivi a adaptação ao ensino remoto que fora sempre acolhida de alguma forma por meu orientador Marco Aurélio, pelos colegas do NuH (Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania LGBT) e pelos amigos de turma que vivenciavam a mesma



experiência. Sem a troca presencial na universidade que ajuda a abastecer os debates teóricos e políticos me encontrei de certa forma isolado com meu tema.

As inserções em pesquisas já existentes do NuH e as discussões variadas das reuniões ajudaram a passar a fase antes da retomada do primeiro período letivo. As primeiras leituras e apresentação de meu pré-projeto para os colegas já me conduziam para uma certa instabilidade do próprio termo cisgeneridade e Marco sempre me questionava: aonde está o seu tesão?

Depois de tentativas de adaptações infrutíferas para manejar este tema, a reflexão sobre a imagem e as discussões políticas passaram a se tornar maiores no meu cotidiano. Minhas produções audiovisuais independentes se intensificaram na forma de vídeos-ensaio e clipes musicais com amigos artistas de Uberaba. Concomitantemente, uma disciplina ministrada por Marco e Ângela Marques me apresentou Rancière de uma forma mais detalhada, autor este que eu só havia visto uma vez ou outra como citação de alguma leitura. No fim da disciplina enquanto produzia um vídeo (o vídeo pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=89eH17ZJiYM>) para aplicar Rancière a uma leitura de duas obras, uma foto tirada na Guerra do Vietnam e uma pintura de Banksy (Napalm Can't Beat That Feeling) que a reutiliza de mãos dadas com os ícones da Disney e da MacDonaldis vi uma notícia no jornal da tarde que tratava de um processo recebido pela obra da artista Criola. Deu-me um estalo: ai está o meu tesão! A paixão por Rancière que trata de muitas das minhas preocupações (a ciência como um sistema de legitimação das hierarquias, as reflexões políticas, o interesse pela arte) se uniu a uma saudade distante que estava da cidade de Belo Horizonte. Meu histórico acadêmico e minhas atividades paralelas poderiam se reunir nessa pesquisa de mestrado que visa trabalhar as cenas de dissenso do promovidas pelo Circuito Urbano de Arte (CURA), mais especificamente duas imagens: “Deus é mãe” de Robinho Santana e “Híbrida ancestral: guardiã brasileira” da artista Criola. O trabalho girará em torno

de como as imagens do festival podem ser políticas, dos imbrólios institucionais por elas disparados (inquéritos policiais e processos jurídicos), dos registros sociais a que elas são atribuídas na partilha do sensível (arte x crime) e como elas se relacionam com o espaço urbano.

O isolamento com a ideia de um projeto que por vezes desembocava num certo sufocamento e ansiedade se transformaram num sorriso. Marco com uma generosidade compreensiva aceitou de bom grado a mudança e comecei a trabalhar. Espero que o resultado tenha sido produtivo!

## **Apresentação**

A cidade de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, possui uma população estimada em 2.491.109, segundo o censo do IBGE em 2014 (NESP, 2016). Promulgada capital do estado em 1893, pelo então governador Afonso Pena, a cidade em si de Belo Horizonte só foi oficialmente fundada em 1897.

A economia do local está voltada para o comércio, por exemplo, o grande número de bares que movimentam a cidade, além do turismo gerado por diversas atrações (Governo de Minas Gerais, 2015). A cidade também promove diversos embates artísticos e culturais como festivais de cinema (festival de cinema de Belo Horizonte da Universo produções), sarais e slams (slams são competições de poesia falada, normalmente em 3 minutos, em que o poeta só tem como recursos a voz e o corpo). Nos slams os participantes são avaliados em notas de 0 a 10, como o slam clube da luta e o slam estadual que é classificatório para o nacional). Outro evento cultural de destaque é o duelo de Mc's que ocorre embaixo do viaduto Santa Tereza, inclusive o duelo nacional ocorre na cidade de Belo Horizonte.

Dentre os movimentos culturais da cidade, destaca-se o CURA – Circuito Urbano de Arte. O CURA<sup>1</sup> é o maior festival de arte pública de Minas Gerais, tendo em 2017 realizado seu primeiro festival de pinturas empenas, criando um mirante de arte urbana, na rua Sapucaí, região central de Belo Horizonte.

---

<sup>1</sup> Todas as informações foram retiradas do site oficial do projeto: <https://cura.art/>



Figura 3 - Vista da rua Sapucaí. Fonte: cura.art.

Além dos murais promovidos pelo circuito, há a realização de diversas oficinas, rodas de conversa, debates e uma residência artística sobre artes visuais são realizadas, tendo o festival um efeito direto na mudança estética da cidade.

Em 2019, o projeto se deslocou da região central da cidade, para realizar intervenções no bairro Lagoinha da cidade de Belo Horizonte. Essa região é marcada pela grande construção de viadutos e pela concentração de usuários de drogas injetáveis. Ao todo, o projeto realizou 11 obras de arte públicas em 11 dias de intervenção no bairro. Essas imagens se distribuíram pelo território e, da rua Diamantina 720, é possível ver grande parte das imagens produzidas.



Figura 4 – “Selva mãe do Rio Menino” em processo - Daiara Tukano. Fonte: cura.art

O projeto foi alvo de alguns processos judiciais relacionados às empenas que produziu. A primeira empena presente no condomínio Chiquito Lopes, da artista Criola, intitulada “Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira” sofreu uma ação judicial de um dos condôminos do edifício que usando como base uma lei feita durante o período da ditadura militar brasileira, pediu o apagamento da obra em questão utilizando a argumentação que a obra seria de “gosto duvidoso” (G1, 2020).

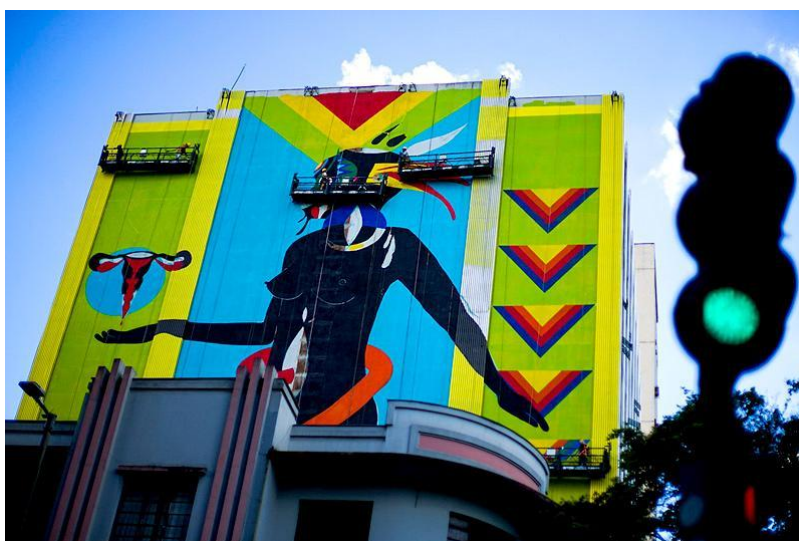


Figura 5 – Híbrida Astral – Guardiã Brasileira. Fonte: TJMG (2022)

Outra empena que sofre ações de coibição, desta vez por meio do aparato policial é a obra “Deus é mãe” do artista Robinho Santana. Localizada no Edifício Itamaraty, o grafite é emoldurado por algumas pixações que levaram o festival a se tornar alvo de um inquérito policial na DEMA - Delegacia Especializada em Investigação de Crimes contra o Meio Ambiente (Folha de São Paulo, 2021).



Figura 6 – Início da pintura da obra “Deus é mãe” de Robinho Santana

Nas intervenções urbanas relacionadas às artes visuais podemos identificar duas grandes correntes: o grafite e a pichação. Pereira (2005), citado por Marques e Oliveira (2016), argumenta que o grafite passou por um período de condenação no seu surgimento, mas quando a pichação<sup>2</sup> começou a se popularizar, o grafite foi julgado esteticamente do lado do belo, da ordem e da boa intervenção, enquanto o pixo ficou do lado do vandalismo, da

<sup>2</sup> Escreve-se aqui pichação com x, pois é dessa maneira que os praticantes reclamam a grafia da palavra.

desordem. Historicamente há um recorte de raça e classe importante para esta inteligibilidade que se criou em torno dessas duas práticas. Marques e Oliveira (2016), apontam que o grafite surgiu no Brasil num contexto elaborado por pessoas com formação em artes visuais, geralmente brancas e de classe média, enquanto que o pixo é feito por pessoas sem instrução acadêmica oficial se disseminando como uma prática periférica. Contudo, a divisão entre tais práticas, para além deste recorte de raça e classe, é um tanto aparente e vários artistas se usam da expressão *grapixo*, principalmente quando fazem intervenções permitidas com a estética do pixo. O *grapixo* fica num lugar um tanto híbrido entre o graffitte e a pixação; enquanto os pixadores voluntariamente almejam pinturas não autorizadas com regras internas (a lei da rua, da coragem, de quem pixa mais alto) o graffitte tem intervenções muitas vezes estimuladas, inclusive por fomentos governamentais.

Para que se entenda os objetivos propostos por essa pesquisa faz-se necessário uma pequena apresentação do universo conceitual de Jacques Rancière - o autor será propriamente desenvolvido mais a frente no texto, na fundamentação teórico-metodológica do estudo. Esta pequena apresentação é necessária, pois a apresentação de um objeto nu, livre de uma lente teórica que o descoloca de um contexto específico dando a impressão de uma certa independência epistemológica faz parte de uma produção acadêmica tradicional a que este estudo não se filia. Dessa maneira, o objeto (as empenas do Cura) e os objetivos (trabalhar os efeitos políticos dessa intervenção) não são totalmente independentes da inspiração teórica-metodológica que me utilizo na pesquisa, mas sim contingentes a própria inspiração encontrada no teórico de descendência franco-argelina.

No contexto de reflexões sobre imagens e política a obra do filósofo franco-argelino Jacques Rancière é de grande importância no que toca as suas relações. Tendo a preocupação com as imagens surgido no desenvolvimento de sua obra, por uma necessidade sentida pelo

autor para pensar a política, suas reflexões nos auxiliam a pensar como as imagens interferem na política e na subjetivação.

Para que se compreenda o universo conceitual de Rancière é necessário entender o conceito de partilha do sensível. Tal conceito já havia surgido em algumas obras do autor antes do livro “A partilha do sensível” propriamente dito e nele o autor a descreve como:

“(...) um sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.”(Rancière, 2009, p.15).

A partilha do sensível se refere ao mesmo tempo num compartilhamento e numa repartição de lugares, funções, temporalidades e visibilidades distribuídas de acordo com hierarquias produzidas de forma contingente pela ordem social. Ela inclusive coordena aqueles que não possuem parte na partilha.

Outra noção importante elaborada pelo autor é o conceito de político. Esta noção se trata da junção de duas ordens: a policial e a política (Machado, 2013). A ordem policial caracteriza um regime no qual as imagens (não só as imagens, mas as funções, os lugares, as subjetividades) buscariam um consenso, ela é o que *fixa* os sujeitos e as posições na partilha do sensível (Machado, 2013). Em contraposição à ordem policial a ordem política gera a criação de um dissenso por meio da publicização de um conflito (revelando o dano), criando uma fissura na partilha do sensível, ao contrário da ordem policial que a totaliza (Machado, 2013).



A partilha do sensível operada pela ordem policial sempre gera um dano, pois na divisão das parcelas numa comunidade, há sempre os sem parte, sendo o povo esse nome, a forma de subjetivação desse dano imemorial e sempre atual (Rancière, 1996). O dano se mostra na retirada da distribuição do dizível, visível e audível a mesma parte de status da fala da maioria dos seres falantes – o povo. De forma concomitante a própria partilha pressupõe que esses seres entendam seu lugar na partilha, pressupondo implicitamente uma igualdade de inteligências (Rancière, 1996).

Para Machado (2013), o conceito de subjetivação se refere a uma dupla operação: uma desidentificação (dos nomes e dos lugares fixados pela ordem policial) e uma identificação - com algo outro, uma pluralidade, possibilitado pela operação política. Contudo a subjetivação política sempre envolve a exposição de um dano, por meio da criação de uma cena de dissenso que leva a tal desidentificação dos nomes atribuídos aos sujeitos pela ordem policial (identidade).

O método proposto pelo filósofo Franco-argelino implica numa ruptura na hierarquia entre os discursos da ciência versus um discurso da vida comum (Marques & Prado, 2018). A igualdade seria um princípio verificador que revelaria o dano da partilha do sensível, na divisão dos seres que possuem o logos e aqueles que não o possuem. Desse modo, o autor propõe escrever sobre as experiências dos indivíduos sem representá-las (Marques & Prado, 2018). A poética do conhecimento se refere, dessa maneira, a fazer operar uma redistribuição na linguagem retirando objetos, narrativas e corpos de um status que historicamente se atribui a eles, fazendo proliferar nomes, palavras e usos (Marques & Prado, 2018).

Tal é o propósito da cena: fazer aparecer um dissenso que confronte a maneira de enquadrar o comum, reorganizando assim o tecido sensível no encontro conflitivo entre a ordem policial e a ordem política. Não há, então, desmontagem, desconstrução nem

destruição das narrativas, mas reinserção e extração alterando a organização da realidade e suas relações entre discursividades, temporalidades e visibilidades (Marques & Prado, 2018).

Costumeiramente se divide a obra de Rancière em dois blocos distintos: uma primeira fase no qual o autor se dedicaria a política entre os anos de 1974 e 1998. Depois, o autor se aproxima da reflexão sobre teoria estética com a publicação de livros como *A partilha do sensível* e *O destino das imagens* (Marques & Prado, 2018). Essa divisão é arbitrária já que para o filósofo a estética é sempre política, assim como a política sempre comporta uma estética, uma organização do sensível, sendo a separação entre ambas no universo conceitual do autor apenas didática.

No livro *o espectador emancipado*, Rancière (2010) diz que a monumentalização da obra não deve ser reduzida a pura demonstração como parte de uma estratégia retórica, na qual seja valorizada uma eficácia espetacular, superestimando o artista ou identificando a potência política da obra com as intenções de seus feitores. No caso das empenas em Belo Horizonte o tamanho das pinturas não garante uma relação direta entre a intenção de seus produtores com a recepção do público, mas atuam de modo a reorganizar o visível da e na cidade, expondo o dano gerado pela distribuição das hierarquias pela ordem policial na partilha do sensível. O nome do projeto “CURA” pode ser metaforizado como justamente uma intenção de estabelecer um manejo por meio da estética deste dano, ainda que na obra de Rancière tal dano, contingente à ordem policial, não parece ser passível de extinção, mas sim se reconfigura na medida mesmo que a estética por meio de cenas de dissenso reconfiguram a partilha do sensível, mantendo sempre uma tensão.

Retomando as diferenças entre o grafite e o pixo, e levando em conta as considerações de Rancière, apesar de o segundo operar cenas de dissenso pela sua própria aparição, o grafite também é capaz de fazer aparecer tensionamentos na distribuição da partilha policial do

sensível, ainda que sua leitura socialmente feita – atravessada de raça e classe – o coloque num lugar privilegiado – por exemplo, receber financiamento de políticas públicas ou patrocínios de empresas. As intervenções do CURA se localizam num lugar um tanto híbrido entre o grafite e a pixação.



Figura 7 - Empena de letras - Pixo ao lado em que se lê "A cidade é uma prisão". Fonte: Bess Graffiti

Diante do exposto neste texto, objetiva-se construir, intensificar, re-organizar cenas de dissenso, trabalhando com os murais de Belo Horizonte, produzidos pelo CURA que desempenham efeitos na partilha do sensível e se articulam as noções de Jacques Rancière, promovendo formas específicas de subjetivação política. Investigar-se-á também como as imagens participam da partilha do sensível, no jogo entre política e polícia, principalmente no que se refere à distribuição dos lugares e espaços no território urbano.

No primeiro ato dessa dissertação faço uma exposição necessária da obra de Jacques Rancière, passando pelo início de sua produção teórica até suas conceitualizações sobre as noções de Dano e da contingência, assim como suas reflexões sobre os regimes de identificação das artes. Realizo também uma apresentação do conceito de interseccionalidade,

com sua articulação de raça, gênero e classe, de modo a localizar como este conceito será utilizado para a construção das cenas de dissenso e, finalmente, teço a costura dos pressupostos metodológicos que guiaram a construção deste trabalho, assim como eles foram aplicados.

No segundo ato desta dissertação contextualizo a cena do graffitte e do pixo na cidade de Belo Horizonte, relacionadas com o festival CURA. Para isso, trago um panorama das produções acadêmicas recentes na forma de dissertações, teses e artigos; produções artísticas na forma de músicas e letras de poesias marginais da cidade; e culturais na forma de vídeos-ensaio e o próprio catálogo produzido pelo CURA. Todas essas produções versam de alguma maneira sobre a reflexão da imagem na cidade.

No terceiro ato articulo as cenas de dissenso em si, trabalhando com as imagens e os casos das pinturas de Criola (Híbrida Astral, Guardiã Brasileira), vítima de processo cível e de Robinho Santana (Deus é mãe), alvo de um inquérito policial. Separando-as em duas cenas específicas, no caso da obra “Deus é mãe” construo a cena em torno da questão “pode o subalterno pintar?” já que os pixadores mesmo que convidados por um festival “autorizado” continuam alvo de processo o que se estende para o próprio projeto. Na obra de Criola verso sobre a questão “de quem é a fachada?” já que apenas um morador de voto vencido aciona o aparato jurídico para a remoção da obra, usando em sua argumentação questões estéticas do ‘gosto’ e do ‘belo’, questões essas atravessadas interseccionalmente.

Finalmente, teço minhas considerações finais na forma de epílogo, obedecendo a proposta para a dissertação de se organizar tal qual uma peça de teatro. Apesar de apropriado para a construção do trabalho o epílogo podia se chamar também abertura, pois nele almeja-se sintetizar as fissuras e os intervalos que o estudo se propôs a imaginar.

A relevância da pesquisa deriva do fato de refletir os tensionamentos políticos na cidade de Belo Horizonte articulados pelas imagens que não só mudam a cidade esteticamente, mas possuem a potência de reconfigurar os regimes de inteligibilidade deste próprio visível. Neste sentido, o espaço público e suas coordenadas do que é visível e inteligível, são trabalhadas neste estudo, considerando a dimensão política de perturbação de uma ordem distributiva de corpos, lugares e identidades para Rancière.

Ainda que o CURA tenha ampliado suas atividades para o bairro Lagoinha e, posteriormente para a praça Raul Soares em suas duas últimas edições, as obras a serem tratadas aqui nesta dissertação girarão entorno das produzidas no centro. As possíveis formas de subjetivação política criadas pelas intervenções estéticas do CURA nos confrontos entre política e polícia também são importantes para arquitetar o jogo que as intervenções artísticas urbanas promovem no contexto de uma partilha do sensível.

## Ato I – Considerações metodológicas

### *As reflexões de Jacques Rancière*

Em seu primeiro livro “A noite dos proletários” (Rancière, 1988) analisa de uma série de textos e cartas – arquivos – de operários do século XIX que dedicavam suas noites ao exercício artístico (da literatura, da poesia). Ao contrário de um pensamento marxista e de sua influência Althusseriana, o autor buscou mostrar que não havia uma consciência específica que esses sujeitos deveriam adquirir para se emanciparem, mas que eles já subvertiam uma lógica que os privava de serem seres de pensamento, de reflexão, destinados somente ao trabalho manual ou à revolta de sua exploração. Saindo de uma partilha que distribuía o tempo entre trabalho e descanso, o autor mostra como os operários sonhavam à noite, não se enquadrando numa subjetividade requisitada sobre eles.

Seu livro inicial nos dá pistas do que autor desenvolve em sua obra, como um conceito de política específico: não a intencionalidade transformadora ou reformista de greves ou de obras de arte, mas um encontro de lógicas:

Nenhuma coisa é então por si política. Mas qualquer coisa pode vir a sê-lo se der ocasião ao encontro das duas lógicas. Uma mesma coisa — uma eleição, uma greve, uma manifestação — pode dar ensejo à política ou não dar nenhum ensejo. Uma greve não é política quando exige reformas em vez de melhorias ou quando ataca as relações de autoridade em vez da insuficiência dos salários. Ela o é quando reconfigura as relações que determinam o local de trabalho em sua relação com a comunidade. (Rancière, 1996, pag 45).

Esta definição específica do que é político, desloca um certo chavão acadêmico nas ciências humanas em que tudo seria político. O encontro entre duas lógicas (a policial e a política – apresentadas no início deste trabalho) cria uma fissura que perturba o consenso

pretendido pela ordem policial, por isso mesmo, para o autor, algo pode ser classificado como político quando ele altera um certo regime de distribuição do visível, audível e do pensável.

No texto “O Dano”, presente no livro “O desentendimento”, Rancière argumenta sobre a contigência inerente a toda ordem social. Estudando a reescrita por parte de Ballanche do relato de Títo Lívio sobre um imbróglgio entre plebeus e romanos, o autor nos mostra como toda a querela é sobre a questão da própria palavra, sobre quem tem parte na palavra. Retomando Aristóteles e seu mestre Platão, Rancière analisa a divisão que o primeiro faz entre os *homens* dotados de logos e da palavra e dos animais que apesar de emitirem sons eles apenas o utilizam como um instrumento para indicar dor ou prazer (Rancière, 1996).

O teórico franco-argelino se questiona se dividindo tão claramente as funções da voz e palavra “pode Aristóteles se esquecer da ideia de Platão sobre o “gordo animal” popular?” (Rancière, 1996). Se utilizando da construção conceitual dos gregos, Rancière demonstra como o embate entre os senadores, reescrito por Balanche, se centraliza na discussão se os plebeus possuem ou não voz e que fora um engano do deputado Menênio tê-los escutado.

Dessa forma, Rancière mostra como a divisão entre aqueles que possuem a propriedade institucionalizada da palavra e aqueles que não a possuem se mostra num conflito nunca tratado que pressupõe que aqueles que não possuem a palavra, o logos, entendam o seu lugar na divisão social. Por isso, segundo a visão do teórico, para Platão a multiplicidade dos seres falantes prejudicaria uma distribuição ordenada dos corpos em uma comunidade.

Mas inversamente “povo” é o nome, a forma de subjetivação, desse dano imemorial e sempre atual pelo qual a ordem social se simboliza rejeitando a maioria dos seres falantes para a noite do silêncio ou o barulho animal das vozes que exprimem satisfação ou sofrimento (Rancière, 1996).

Apesar da questão do “povo” ser complexa na obra do francês – ver Marques e Prado (2021) – ele o coloca não como pessoas específicas, mas como uma forma de subjetivação de uma distribuição hierárquica entre aqueles que possuem ou não parte, aqueles que possuem ou não voz.

Na sua demonstração no livro “o desentendimento”, o teórico ainda salienta que este ‘Dano’ para ser tratado com efetividade depende de uma cena específica de desenvolvimento que demonstra essa igualdade sempre implícita das hierarquias na divisão do sensível. Por exemplo, a cena de tomada de voz e de escuta por parte de um dos deputados que gera toda a querela dos senadores Romanos, narrada por Tito Lívio e reescrita por Balanche. Esse dispositivo da cena na qual se verifica que os plebeus falam como os patrícios, demonstra que sua dominação “não têm outro fundamento que a pura contingência da ordem social” (Rancière, 1996).

Neste trabalho, nós usamos de um litígio jurídico para compor uma cena, “de quem é a fachada?”. Contudo, o Dano que aqui trabalhamos junto com Rancière não pode ser reduzido a tal conflito na esfera do direito, pois o Dano:

“Distingue-se antes de mais nada do litígio jurídico passível de se objetivar como relação entre partes determinadas, regulável por procedimentos jurídicos apropriados. Isso se deve simplesmente ao fato de que “as partes” não existem anteriormente à declaração do dano” (Rancière, 1996, pág 53).

Desse modo o conceito de Dano que o autor nos traz, é fundador tanto da política, quanto dos sujeitos. Assim o sendo, ele não pode ser regulável por meio de um acordo entre partes, já que ele não ocorre a uma ou outra entidade do campo social, mas a “sujeitos cuja própria existência é o modo de manifestação desse Dano” (Rancière, 1996).



Apesar de não regulável o Francês argumenta que o Dano pode ser tratável por meio “dos dispositivos de subjetivação que o fazem consistir em uma relação modificável entre ‘partes’, como modificação do terreno no qual o jogo é jogado” (Rancière, 1996). O festival CURA pode por vezes funcionar como este dispositivo de subjetivação, principalmente ao convidar artistas criminalizados para compor uma produção de empena, como argumentaremos na cena “pode o subalterno pintar?”.

Definido este Dano, podemos nos aprofundar no que o autor define como política:

“A política é a prática na qual a lógica do traço igualitário assume a forma do tratamento de um dano de princípio que vem ligar-se a um litígio determinado na partilha das ocupações, das funções e dos lugares.” (Rancière, 1996, pág 49).

Ao contrário de um pensamento militante em que “tudo é político”, já que as relações de poder estão espalhadas pela teia do social (este é um ponto de distanciamento com uma certa recepção da obra de Foucault), Rancière possui uma definição mais específica de política que é disparada pelo princípio verificador da igualdade.

“Existe política porque – quando – a ordem natural dos reis dos pastores, dos senhores de guerra ou das pessoas de posse é interrompida por uma liberdade que vem atualizar a igualdade última na qual assenta toda ordem social. Antes do logos que discute sobre o útil e o nocivo, há o logos que ordena e confere direito de ordenar.” (Rancière, 1996, pág 31).

Assim o que se chama costumeiramente de política institucional de Estado se localiza no universo conceitual do autor como parte da ordem policial. A política muito mais rara se refere à interrupção dessa maquinaria, alterando distribuições do visível, do audível e do enunciável.

Rancière aproxima muito visibilidade pelo o que se compreende como inteligibilidade, ou seja, os regimes de visibilidade determinam o que pode ser visto,

compreendido (ouvido, falado). Sobre este aspecto, Marques, Prado e Veloso (2021), aproximaram o conceito de enquadramento em Butler, ao pensamento do autor. A noção de enquadramento responde à questão de atravessamentos sociopolíticos que modulam de forma diferencial as precariedades e a autora propõe que a prática processual de reiterações de “quadros de inteligibilidade” e “normas de reconhecibilidade” favorecem certos modos de existência em detrimento de outros, inclusive quais modos de existir e quais vidas podem ser enlutadas. (Marques, Prado & Veloso, 2021). A arte por nos apresentar dados sensíveis possui um meio privilegiado para alterar/questionar/subverter tais regimes de visibilidade. Por isso o autor se aproximou muito da reflexão sobre a estética.

*Os regimes de identificação das artes*

O debate recente sobre as relações entre arte e política caminha entre duas correntes, como, a “estetização da política” como uma tecnologia que faz da imagem midiática como uma estratégia eficaz de poder ou, por outro lado, uma nostalgia em relação às vanguardas artísticas modernas, que guardam o sonho utópico de revolução política – a experiência estética politizada (Freitas, 2006).

Contrariando e por vezes subvertendo uma visão ressentida e apocalíptica que escancara uma certa flexibilidade do capital, sua resistência ideológica, a “sociedade do espetáculo” ou os pós-modernos, Rancière aposta que não é inerente a compreensão da estética sob o prisma de uma cooptação deformadora, “uma captura perversa da política por uma vontade de arte” (Rancière, 2005, pág 16).

Freitas (2006) faz questão de ressaltar que já existe em Rancière na base da política uma estética primeira, que configura regimes de visibilidade e de distribuição de lugares. Para o autor francês as práticas artísticas atuam como formas modelares de ação de distribuição do comum, uma vez que as artes são “maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2005, pág 17).

Rancière faz uma classificação dos os regimes de identificação nas artes, são eles: o regime ético, o poético (ou representativo) e o regime estético. Dentro do universo conceitual do autor, ele propõe o conceito de regimes de identificação nas artes para recolocar termos do debate sobre estética de forma diferente da classificação histórica. Nesses regimes há relações diferentes entre as artes, seus modos de visibilidade, de legitimidade, de função que ocupa na divisão social, enfim sempre se relacionando com uma partilha do sensível. Rancière passa a privilegiar a reflexão artística justamente devido ao seu conceito de partilha do sensível – sua reflexão sobre o político – trazer implícito uma estética, um modo de sensibilidade. A questão

não é se ou como a estética é política, mas que o político carrega uma estética. Neste sentido o autor utiliza a palavra estética de forma diferente da ciência que estuda o gosto ou o belo, mas sim pelos meios pelos quais temos acesso ao sensível.

Numa discussão com vários autores como Benjamin, Badiou, Adorno e Horkheimer, Lyotard, entre outros Rancière tenta recolocar o entendimento sobre a estética com suas classificações, afim de fugir de uma noção evolucionista do tempo na arte e da ideia de modernidade.

No regime ético das imagens, a arte é produzida com uma finalidade específica, se comprometendo com um exterior a si mesma, buscando um certo teor de verdade (Trojaiké, 2016).

Tomando A República de Platão como exemplar deste regime, Rancière salienta que as artes nesse regime não possuem um lugar específico na partilha do sensível, mas é uma maneira de fazer. O autor argumenta ainda que “para Platão não existe arte, apenas existem artes, maneiras de fazer” (Rancière, 2009).

A República de Platão como uma partilha policial que não favorece rupturas, acaba por expulsar os poetas (tomamos aqui poetas como artistas) para fora da Polis, demarcando o lugar destinado as artes democráticas (Trojaiké, 2016). No universo conceitual platônico, o que experienciamos são reprodução, cópias ilegíveis do mundo das ideias. As artes com seus artificios miméticos seriam para ele cópias das cópias que bagunçariam o devido lugar de cada um na partilha do sensível, portanto precisariam se localizar em um lugar outro.

No regime mimético ou poético, a arte tem como princípio a representação. A reprodução da natureza, a hierarquia dos gêneros são marcas deste regime de identificação.

“Denomino esse regime poético no sentido em que identifica as artes - que a idade clássica chamara de

"belas-artes"- no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer de apreciar imitações benfeitas. Chamo-o representativo, porquanto é a noção de representação ou de mimesis que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a mimesis não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes” (Rancière, 2009, pág 31).

Enquanto o autor francês busca na obra de Platão o exemplar do regime ético das artes, ele trabalha a obra de Aristóteles como o arauto do regime representativo. Neste regime, ao contrário do regime ético se trata do que a arte pode representar e como ela deve representar.

A distinção entre ficção e mentira é um dos marcos de passagem do regime ético ao mimético. Na “República”, Platão equivale a mimeses à mentira por palavras. Essa equivalência não existe em Aristóteles que identifica a mimeses como um modo de construção de legibilidade. A mimese passa a ser baliza para uma boa trama (Trojajke, 2016).

No livro o trabalho das imagens Rancière (2021), esclarece de forma mais significativa que o regime representativo:

“Não é, como frequentemente descrito, o domínio de uma concepção ingênua da imagem como duplo (representação). É, ao contrário, uma regulamentação dos usos das imagens e das imitações, um regime de normatividade que estabelece limites ao que pode ser representado e impõe normas de conveniência em função dos temas representados.” (Rancière, 2021).

Já o regime estético, a arte passa a ter uma qualidade diferente no regime do sensível, na qual a intenção do artista não coincide com seus efeitos políticos ou a recepção dos

espectadores, a hierarquia de gêneros é borrada e é neste regime em que a arte pode gerar um dissenso como uma consequência de sua aparição. (Trojaïke, 2016).

“A esse regime representativo, contrapõe-se o regime das artes que denomino estético. Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra "estética" não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível” (Rancière, 2009, pág 32).

Muito influenciado pela obra de Schiller, Rancière identifica um modo distinto na relação da atividade x passividade do espectador neste regime. Na obra “O espectador emancipado”, o autor critica as proposições do Brecht e Artaud sobre o teatro identificando raízes platônicas em suas críticas. No teatro épico de Brecht é incentivada a distância do espectador e os procedimentos artísticos trabalham para uma não imersão completa do mesmo. Já no teatro da crueldade de Artaud o espectador deve perder toda e qualquer distância, sendo o espectador participativo da obra. Rancière argumenta que a própria ideia presente no binômio atividade x passividade possui raízes platônicas e não pressupõe a igualdade quando coloca o espectador numa função de apenas receptor.

Retomando Schiller e suas “Cartas sobre a educação estética do homem”, Rancière argumenta sobre a suspensão desse binômio (atividade x passividade) do espectador. É nessa suspensão que pode surgir o livre jogo, a experiência estética, permitindo o surgimento de rupturas e do dissenso (Trojaïke, 2016).

Rancière desenvolve ainda que a política de uma obra não reside na intenção do artista, ainda que esta seja revolucionária. A significação proposta pelo artista não

necessariamente corresponde à recepção do espectador de uma obra, que produz este significado ativamente. A política de uma obra para o francês está na potência que ela tem de fissurar a partilha policial do sensível, estabelecendo um dissenso. Dessa maneira a arte política diz de um tensionamento e não necessariamente reside na intenção do artista de expor as mazelas sociais ou visar a mobilização social. A política de uma obra está na sua capacidade de reconfigurar regimes de visibilidade, de questionar ordens opressoras (Correio & Marques, 2014). Dessa maneira depreende-se que no pensamento do autor apenas no regime estético das artes é possível existir política – uma reconfiguração da partilha policial do sensível por meio da averiguação da igualdade (Trojaiké, 2016).

Ainda sobre as relações entre a política e a estética Rancière afirma, se distanciando de Benjamin:

“Não houve, então estetização da política na era moderna, porque a política é estética em seu princípio. Mas a autonomização da estética como um novo nó entre a ordem do logos e a partilha do sensível faz parte da configuração moderna da política.”

Para o autor a política, fundada pelo Dano, sempre condicionou formas de visibilidade específicas, portanto o que se vê ou não, o que se ouve ou não, os dados do sentido sempre foram condicionados por uma esfera de aparição. O que é particular da arte no regime estético é o seu lugar numa certa partilha do sensível.

Compreende-se para fins deste trabalho que as obras do CURA se situam no regime estético de visibilidade das artes, pois os regimes podem se entrecruzar, já que não são historicamente separados. Rancière no livro “O método da cena” afirma:

“O mesmo quadro, a mesma performance teatral vão poder ser percebidas e recortadas segundo um modelo representativo ou estético. Contudo, a relação entre os dois está sujeita a interpretações contraditórias. O quadro

ou a performance jamais estão sozinhos’ (Rancière, 2021, pág, 163)

Sobre este último ponto que o quadro ou a performance jamais estão sozinhos, Rancière esclarece ainda, em suas entrevistas com Andrea Soto Calderón (2021), publicada na forma de livro, intitulado “O trabalho das imagens”:

Insisti sobre o fato de que uma imagem não é uma coisa passiva, mas uma operação, uma maneira de ligar uma forma visível a outra, de conectá-la a um enunciado dizível, uma certa estruturação do tempo, a certo lugar no espaço, a modos de percepção e de interpretação (Rancière, 2021-D, pág, 46).

Dessa forma, nem o espectador é passivo e nem a imagem é manipuladora: ela existe num contexto, numa rede de relações, trabalhando e sendo trabalhada por elas. As imagens aqui abordadas, existem num contexto urbano específico, num festival específico, com efeitos e consequências inscritas num regime de relações, ainda que estas o fissurem.



### *Gênero, raça e classe – como articular?*

Passaremos a uma apresentação de produções que tratam das reflexões de gênero, raça e classe, para assim desembocar no conceito de interseccionalidade e como ele será utilizado neste trabalho.

Faz-se necessário esclarecer também que não é o intuito deste trabalho a tentativa de realizar uma reflexão acerca do encontro do pensamento de Jacques Rancière com os marcadores de gênero, raça e classe. Salienta-se que estes marcadores – gênero, raça e classe - serão considerados enquanto elementos que também compõem uma certa cena e que são convocados pelas obras e seus impactos a serem refletidos de forma conjunta ao método proposto por Rancière. Como salienta Otacílio de Oliveira Júnior em sua tese de doutorado:

“No entanto as posições de gênero, raça, classe social, território também produzem realidades múltiplas que são reduzidas pelo campo de visibilidade das hierarquias colocadas e reforçam aquilo que chamamos de realidade. Experiências ausentes do campo perceptível fundado nas hierarquias, ou inexitem, ou precisam de um esforço extra para existir.” (Oliveira JR, 2015; pag48)

Pelo menos desde a década de 60 as questões dos marcadores sociais da diferença vêm ganhando espaço na produção acadêmica na área das humanidades. Desde o início do movimento feminista, as categorias de gênero, sexualidade, raça e classe vieram ganhando um destaque fundamental na colocação dos questionamentos e análises sociais. Esses marcadores vieram ampliar uma análise histórica e sociológica que primava por uma ênfase na exploração social do trabalho e do eixo econômico como determinante das relações sociais. Deste desenvolvimento nasce o conceito de interseccionalidade, principalmente de uma iniciativa analítica de mulheres negras que será retomado mais a frente.

Na reflexão sobre a diferença racial destacam-se os escritos de Franz Fanon (1925-1961). Nascido nas colônias francesas da Martinica, o psiquiatra e filósofo escreveu diversos livros de sua vivência na sociedade francesa tais como *Peles Negras*, *Máscaras*

Branças (Fanon, 1952) e Os Condenados da terra (1961). Fanon busca estudar as relações entre o negro e o branco, dizendo que o negro subjetivamente busca a se igualar ao branco, enquanto ao branco é reservada a condição do humano. Além disso, retratando sua própria experiência ele denota uma infantilização com que o branco se dirige ao negro. Sua obra trabalha muito a condição do negro numa sociedade racista e os impactos subjetivos e de relação afetiva de uma sociedade colonial que estabelece a racialização como uma diferença significativa na organização social.

Silvio de Almeida (2018) divide, didaticamente, o racismo em individual, institucional e estrutural. O racismo individual remeteria a ideia de patologia em relação a sujeitos e coletividades, se aproximando da discriminação racial, nas quais as análises se ausentam de contextos históricos. Já a concepção de racismo institucional amplia a ideia do racismo para além de uma prática individual, dizendo respeito aos modos de funcionamento de uma instituição que concede privilégios a determinados grupos de acordo com a raça. Muito ligado ao racismo institucional, o racismo estrutural, segundo o autor, decorre de uma normalização da própria organização social de regras e padrões com princípios discriminatórios com base na raça. Sendo parte de um processo histórico, social e político o racismo estrutural elabora mecanismos diversos para que pessoas racializadas sejam discriminadas de maneira sistemática. Dessa maneira podemos perceber como o critério racial é importante na inteligibilidade de um corpo ou de uma representação específica.

O movimento feminista veio reivindicar de diversas maneiras – teóricas, políticas e artísticas – uma igualdade de tratamento em relação aos homens na organização social vigente. Do direito ao voto à igualdade de salário, passando pela violência doméstica, este movimento mostrou – e mostra – como a organização social sistematicamente excluiu certos direitos civis às mulheres.

A primeira onda do movimento feminista passou a ser definida justamente como o

movimento do final do século XIX e início do século XX marcado pelas reivindicações de direitos políticos, direito a educação com currículos iguais e igual remuneração (Galletti, 2014). Já a segunda onda iniciada nos anos 60, acrescentaram as reivindicações em relação ao direito sobre o próprio corpo (gozo, aborto e contracepção) e tem como principal referência Simone de Beauvoir (Hemmings, 2009).

A terceira onda com início em torno dos anos 90 e tem como principal referência a teórica J. Butler. Esta onda possui diversas viradas teóricas importantes como a atenção para como os recortes de classe e raça afetam as vivências das mulheres, o questionamento de uma questão identitária do gênero e sua biologização (Rocha, 2017). Judith Butler pensadora influente e ainda produtiva possui uma vasta obra em que reflete política e organização social, mas se destacou muito pela sua teoria relativa ao gênero. Influenciada por Foucault, Derrida, Hegel entre outros a autora mostra como o próprio gênero é uma norma, recolocando alguns pressupostos Foucaultnianos. A americana analisa como os movimentos que tentam tratar do sexo como algo pré-discursivo não se fundamentam, pois sexo e gênero se constituem na própria emergência do discurso. O gênero enquanto uma norma também seria o que possibilita ao indivíduo se constituir como sujeito, uma vez que o sujeito se constitui como sujeito sexuado (muito de suas críticas e elaborações passam por releituras psicanalíticas). Sua obra foi de extrema importância para a teoria queer e para a luta de direitos civis das transidentidades, já que com sua teoria da performatividade, Butler mostra como o gênero é produzido mediante a reiterações ritualísticas e discursivas. Butler foi determinante no movimento transfeminista que luta por direitos civis das pessoas que não se identificam com o gênero atribuído no nascimento.

A quarta onda do movimento feminista vêm sendo referida principalmente pelo viés do ativismo digital. O debate sobre essa divisão é extenso e não há um consenso acadêmico sobre tal classificação e, mesmo sendo reducionista, ela é utilizada para fins didáticos.

Deslocando algumas pautas feministas o feminismo negro, argumenta que o recorte racial impacta de forma determinante na constituição subjetiva e vivência de mulheres negras. Por exemplo, enquanto mulheres brancas lutavam por pautas trabalhistas, mulheres negras já eram escravizadas.

O conceito de interseccionalidade surgiu nos limites dos movimentos sociais e da academia (Collins, 2017). Segundo Crenshaw (1994) a interseccionalidade é um entendimento que “leva em conta as múltiplas fontes de identidade”.

“A interseccionalidade remete a uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais” (Bilge, 2009, p. 70).

O conceito de interseccionalidade surge neste contexto justamente para tentar dar conta dessas múltiplas formas de opressão (raça, gênero, classe e sexualidade) e como essas conferem certa legibilidade nas relações sociais. Não se trata de hierarquizar as formas de opressão, mas analisar em que medida esses marcadores se cruzam, já que segundo Brah (2006) “Vidas reais são forjadas a partir de articulações complexas dessas dimensões”.

Analisando fenômenos de grupos racializados na Grã-Bretanha a autora ainda salienta sobre a articulação desses eixos diferenciais – gênero, raça e classe:

A posição de classe assinala certas comunalidades de resultados sociais, mas a classe se articula com outros eixos de diferenciação como o racismo, o heterossexismo ou a casta no delineamento de formas variáveis de oportunidades de vida para categorias específicas de mulheres. (Brah, 2006, p.)

Cabe ressaltar que o conceito de interseccionalidade não visa a produção de novos essencialismos, nem a mera somatória dos marcadores sociais, como disserta Carla Akotirene:

A interseccionalidade impede aforismos matemáticos hierarquizantes ou comparativos. Em vez de somar identidades, analisa-se quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. Por sua vez, a identidade não pode se abster de nenhuma das suas marcações, mesmo que nem todas, contextualmente, estejam explicitadas (Akotirene, 2020, pág 43).

No artigo “A paixão pela desigualdade, a interseccionalidade e os ‘novos feminismos’”, Sobrinho e Ferreira (2018), argumentam sobre a desigualdade implícita na racionalidade dos NMF (Novos Movimentos Feministas), aqui entendidos como tendências de especialização da luta feminista, descritas, por exemplo, pelas denominações de feminismo negro, feminismo vegano, feminismo queer, etc. Aliando contribuições de Rancière, principalmente na obra “O mestre ignorante”, as autoras se perguntam quais seriam os efeitos sobre as pautas e pensamentos feministas se a igualdade não fosse algo a ser alcançado, um ponto de chegada, mas como propõe Rancière, um ponto de partida, um princípio verificador. Para isso seria necessário não cair na armadilha reprodutiva da desigualdade que vários movimentos democráticos caem, não só os feministas, de fazer das evidências inúmeras da desigualdade (localização geográfica, classe, raça, sexualidade), uma afirmação ontológica da mesma, como se ela fosse uma condição inerente do mundo.

Assim, as categorias de contingência e articulação são imprescindíveis para a compreensão de interseccionalidade.

Acerca da questão da somatória dos marcadores sociais, Avtar Brah (2006), recorrendo a Laclau e Mouffe (1985), salienta a forma articulatória que os marcadores sociais

interagem. Articulação é entendida como o processo de fixação parcial de significado entre dois elementos que não se relacionam essencialmente e que se modificam em sua interação.

Sendo um movimento transformador de configurações relacionais, a articulação nos aponta formas de análise mais situacionais dos marcadores sociais, já que grandes teorias que visam esgotar as interconexões entre tais marcadores se mostram pouco produtivas: “Melhor construí-las como relações historicamente contingentes e específicas a determinado contexto” (Brah, 2006).

Assim como na teoria Ranceriana que rejeita essencialismos e propõe a contingência “de toda ordem social” a interseccionalidade aqui entendida como Brah desafia noções essencialistas e a-históricas. Em seu corpo teórico e prática ativista a autora relata como uma coalizão política nomeou mulheres do Caribe, África e do sul asiático como “negras” na Grã-Bretanha.

A interseccionalidade será utilizada aqui como uma racionalidade que estrutura a partilha do sensível e não como apenas como marcadores sociais que evidenciam a desigualdade entre as identidades.

Ressalta-se mais uma vez que o conceito de articulação utilizado por Brah e Phoenix (2004), de inspiração Laclauiana, se trata de uma prática que estabelece uma relação entre elementos, de maneira que sua identidade se modifica como resultado da prática articulatória. Brah, se utiliza tanto do termo interseccionalidade como do termo “categorias de articulação”.

Neste sentido, os marcadores sociais de raça, gênero, sexualidade e classe não apenas se interagem, como na metáfora geográfica das esquinas em que cada rua seria um marcador social, criando distâncias entre as combinações dos elementos, mas se relacionam de maneira articulatória transformando os próprios marcadores em si. Assim, os marcadores sociais, a interseccionalidade ou categorias de articulação, participam na construção de visibilidades e sua distribuição na partilha do sensível, estabelecendo coordenadas na partilha hierárquica dos

sujeitos e dos lugares pela ordem policial. A aparição política também redistribui tais coordenadas criando novas articulações e redistribuindo o ouvido, o visto e o falado.

### *Estratégias de pesquisa*

Todo o percurso da pesquisa será orientado pelo método da igualdade desenvolvido por Jacques Rancière, esboçado acima. De início a pesquisa lançará mão de diversos objetos comumente utilizados na pesquisa qualitativa com o objetivo de desenvolver elementos que irão ajudar na composição das cenas articulando projeto, processos, o espaço e elementos visuais. Algumas vezes outras referências serão usadas, como poesias de poetas de Belo Horizonte, outros graffittes da cidade, tanto como uma forma de compor o espaço quanto como um referencial teórico, seguindo desta forma o método da igualdade.

Do trabalho teórico do autor pode ser extraído um método de análise que ficou conhecido como o método da igualdade. Retomando Jacotot e seu conceito de panecástica, em que “o todo está em cada um”, Rancière constrói seu princípio da igualdade das inteligências de todos os seres falantes, “buscando o *todo* da inteligência humana em *cada* manifestação individual” (Rancière, 2015).

O método da igualdade e, seu par, o método da cena, desenvolvido por Rancière requer uma ruptura entre o discurso científico e o discurso da vida comum (Marques & Prado, 2018). Ele – o método – requer que se escreva a experiência dos sujeitos sem representa-las, explica-las ou silencia-las (Marques & Prado, 2018). Podemos chamar este do aspecto de horizontalidade do método proposto pelo autor.

Outro aspecto importante na composição do método de Rancière é a *literalidade*. O autor francês não toma a priori para sua leitura os lugares atribuídos pela ordem policial na partilha do sensível, mas busca destinar seu olhar aos atos de literalidade, que são justamente os atos de tomada de palavra que quebram a ordem das ocupações e formas de perceber (Voigt, 2019). O excesso de palavras auxilia no questionamento a essa ordem, sendo os atos de tomada de palavra – a literalidade – não correspondente à literatura (Voigt, 2019). A cena



expõe o dano da partilha do sensível, por meio de uma polêmica, um dissenso que ocorre no encontro entre as ordens policial e política.

Tal é o propósito do método da igualdade: demonstrar as contingências das hierarquias sociais em sua divisão compartilhada. A pressuposição da igualdade atua como um verificador das hierarquias sociais instituídas na partilha do sensível pela ordem policial. Dessa forma Rancière rejeita uma ontologia do político.

Ainda segundo Rancière, a cena de dissenso busca revelar “que o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário e já consensual uma desierarquização e uma possibilidade outra de aparecer” (Rancière, 2021).

Neste sentido, a cena é um operador epistemológico do método da igualdade (Rancière, 2021). Nessa operação, o ator franco-argelino destaca a importância da realidade ficcional que não é o contrário de real, mas sim uma conexão inesperada entre elementos heterogêneos que compõe uma singularidade. Segundo Rancière (2021-D):

“O conceito de ficção, se o compreendemos corretamente, quer dizer, essencialmente, o conceito de uma racionalização do que nos é dado a perceber e a experimentar. Sempre há, portanto ficção; o que não quer dizer, em absoluto, que já não há realidade, que tudo é relativo etc”. (Rancière, 2021-D, pág 62).

A cena ao romper com o modo de explicação causal tradicional “vai tentar partir de uma singularidade para tentar ver como nessa singularidade, de certa maneira, as formas de sua racionalidade estão já presentes.” (Rancière, 2021). Neste sentido o aspecto da fabulação, do “e se..?” também compõe o método do autor.

O propósito da inspiração metodológica em Rancière, utilizado neste trabalho, não é contribuir com a máquina de explicação do mundo, mas expandir formas que este mesmo

mundo pode tomar. Não busca-se explicitar as possíveis “causas estruturais” que levam aos imbróglis aqui transformados em cenas, mas pensar de forma fabulativa em como essas cenas apontam para racionalidades possíveis.

Em parceria com método da igualdade, seu operador epistemológico, o método da cena que expõe um dissenso, será articulado de modo a trabalhar os imbróglis. Para Rancière (2021), o dissenso:

“não é simplesmente o hiato ou o escândalo que rompe um consenso, mas a capacidade de inserir o hiato na construção de uma outra forma de senso comum: por exemplo um outro tempo na maneira de olhar e tirar e de tirar conclusões sobre o que olhamos” (Rancière, 2021, pág 150).

Por um lado o método da igualdade povoa este trabalho quando não hierarquiza as formas de expressão do conhecimento (poesias, vídeos, dissertações, artigos, falas) e, por outro, construímos o dissenso revelador deste princípio nos casos específicos do CURA. Assim como na obra de Rancière o método da igualdade e o método da cena coexistem, aqui também, eles são inseparáveis. Almeja-se construir este trabalho à maneira que o autor coloca na entrevista nomeada “o pensamento das bordas”: “E o sociólogo, o historiador ou o antropólogo podem sempre escapar dessa lógica dominante, recusar a partilha entre a palavra que exprime algo e aquela que confere razão a algo”. (Rancière, 2020).

Além da orientação metodológica a compreensão sobre as imagens por parte do autor Francês compõem a construção das cenas. Longe de uma análise de conteúdo, de significação (ainda que esta importe), Rancière prefere ver as imagens como performativas, como um trabalho. Na introdução do livro já citado “O trabalho das imagens” que se trata de entrevistas de Andrea Soto Calderón com o teórico, a entrevistadora coloca que o:

“trabalho das imagens concerne à capacidade de certas imagens para produzir desacordos, para criar desentendimentos que fraturam o sensível, que quebram uma relação estabelecida; em suma, tal trabalho é um ato de sabotagem. Uma imaginação política que modifica o sentido do comum”. (Rancière & Calderón, 2021, pág 33).

Pode-se então dizer neste contexto que o trabalho das imagens, é um trabalho eminentemente político. Andrea Calderón (2021) ainda nos traz dois imperativos para as imagens. O primeiro deles que seria o de “fazer aparecer o que até então não tinha visibilidade, criando uma cena aonde ela não existia” se aproxima muito do trabalho realizado pela imagem da artista Criola, Híbrida Astral, já que ela coloca uma entidade negra não dominante, proporcionando à cidade sua visão, o que sofreu uma tentativa de interrupção por um dos condôminos aonde a empena foi pintada. O segundo imperativo das imagens, uma mudança “no modo de aparência, transformando suas modalidades sensíveis” se relaciona bastante com a obra de Robinho Santana, Deus é mãe. Ao convidar pixadores para participarem do festival moldurando a obra, o CURA alterou a forma que esses sujeitos apareciam, deslocando-os para a posição de artistas.

Neste contexto a questão do aparecimento enquadrado por uma cena é fundamental:

“O aparecer é uma experiência estética de ruptura com uma ordem prefigurada que programa nossa percepção e nossa razão para atendermos de modo consensual a esses apelos. Assim, o “aparecer” é uma prática que reconfigura a visibilidade e a inteligibilidade que medeiam nossas interações com a alteridade. Esse gesto é insurgente, porque desafia a hierarquia que atrela o olhar e a escuta a dispositivos de controle e previsibilidade. (Marques, Veloso & Prado, 2021).

A forma com que os sujeitos aparecem na partilha do sensível pode ser reconfigurada, então, pelo método da cena. Nota-se que os conceitos são sempre relacionáveis, dano, dissenso, ficção e aparecimento guardam uma profunda relação entre si.

Com elementos heterogêneos (matérias jornalísticas, materiais acadêmicos, produções artísticas, posts em redes sociais, imagens) buscou-se a composição de uma peça articulando-os e desenvolvendo-os segundo a teorização Ranceriana. Cada cena combina e articula esses elementos de forma particular, também orientadas por seus contextos específicos.

A primeira cena de dissenso trata da pintura da artista Criola, Híbrida Astral: guardiã brasileira. Partindo do processo judicial movido por um dos moradores do edifício Chiquito Lopes, analisamos o dissenso promovido pelo trabalho desta imagem, articulando matérias jornalísticas, produções acadêmicas, posts de redes sociais tentamos construir este dissenso e a dano que ele expõe, com as coordenadas do método da igualdade e articulações interseccionais. Discute-se primordialmente questões relacionadas a partilha de propriedade e de espiritualidade.

A segunda cena deste trabalho trata da pintura de Robinho Santanna, Deus é mãe. Desta vez, parte-se de um inquérito policial que coloca o festival CURA tendo praticado associação criminosa, por ter colocado em sua empena pixos preexistentes no local. Também articulando raça, gênero e classe, assim como textos heterogêneos compomos essa cena com a pergunta norteadora: pode o subalterno pintar?

Passemos ao palco aonde irão se desenrolar as cenas.

## Ato II – O CURA e a cena de BH

A palavra *cena* comumente usada para descrever panoramas artísticos (“a cena do hip hop de BH”, “a cena do graffiti em São Paulo”), encontra uma rima na proposta metodológica de Rancière. Antes de passarmos ao dissenso, passearemos um pouco pelo panorama artístico e intelectual de Belo Horizonte no que tangencia o CURA.

Na dissertação intitulada “Risco pra quê? – a arte urbana e a produção do espaço público na urbe latino-americana” Carolina Maria Soares Lima (2021) do programa de pós graduação em geografia da UFMG discute as noções de espaço público relativas as cidades contemporâneas, a noção de representação em geografia, e os entrelaces entre a arte, as representações e o espaço público atualmente. A pesquisa da autora se vale de três casos em diferentes contextos urbanos na América Latina, a Comuna 13 na cidade de Medellín, Colômbia, a cidade de São Paulo no ponto de vista dos conflitos políticos gerados pela arte urbana e a cidade de Belo Horizonte com foco no CURA e as reações da sociedade civil e Estado em relação às suas intervenções. Em sua análise relativa ao CURA, a autora reflete sobre quatro intervenções do festival no espaço urbano: a obra “híbrida ancestral: guardiã brasileira”, a obra “entidades”, “Deus é mãe” e a intervenção no bairro lagoinha. Duas dessas obras são as obras em questão deste estudo. Contudo, há uma diferença significativa de enfoque. Lima (2021) discute os acontecimentos e suas repercussões midiáticas e na sociedade civil, por meio de materiais jornalísticos e oriundos das redes sociais, pensando principalmente na produção, reprodução e organização do espaço urbano. Em relação a comuna 13 na cidade de Medellín, a autora caracteriza e analisa como essa região periférica se alterou esteticamente com iniciativas artísticas, principalmente de arte urbana, se revitalizando e até se transformando numa região turística. A autora aponta as contradições presentes num processo que altera regimes do espaço tendo efeitos materiais e suas cooptações pelo capital. Já em relação a cidade de São Paulo a autora traça um panorama

deste importante centro da arte urbana e analisa principalmente as intervenções do prefeito João Dória com o programa cidade limpa.

Outro estudo, desta vez uma tese de doutorado, também realizado na UFMG, do programa de pós-graduação em arquitetura, uma tese de doutorado de Elisângela Batista da Silva, citado pelo estudo de Lima (2021), chamado “Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte” versa sobre o CURA. Construindo um panorama histórico detalhado, Silva (2020), passa desde os anos 40 com o mural de Portinari na igreja da Pampulha, aos 90 com as obras de Hughes Desmazières e Douglas Melo até o surgimento do Circuito Urbano de Arte. A premissa do trabalho considera a arte urbana como uma das bases constituintes da prática social do espaço urbano. Como aporte teórico a pesquisa se vale dos pressupostos teóricos da teoria do espaço e da tríade dialética (o concebido, o percebido e o vivido) de Henri Lefebvre e nos estudos midiológicos de Debray que propõe três eras midiológicas; a dos ídolos, a da arte e a da visual. A pesquisadora realiza um estudo misto, com dados quantitativos e qualitativos para tentar perceber a compreensão de moradores e transeuntes em relação a arte urbana. Neste sentido a maioria dos sujeitos associaram a intervenção do graffiti com as categorias de arte e protesto. A autora ressalta ainda que apesar do espaço pro graffiti o pixo tende a continuar a ser criminalizado. Segundo a autora, a imagem é um médium, um signo que traduz as questões sociais.

As imagens de Desmazières, trazidas na tese de Silva (2020), são influenciadores imediatos do CURA, tendo o próprio festival lançado um vídeo, no seu canal da plataforma *YouTube* homenageando o artista.



Figura 8 - Pintura de Hughes Desmazières. Fonte: Jornal Estado de Minas; Silva (2021)

Já na dissertação de mestrado intitulada “Counter-Literacies: O graffiti e a pixação como letramentos urbanos nas paisagens linguísticas da cidade” de Giulia Soster Caminha (2021), o graffiti e a pixação aparecem como agentes de transformação social relacionados a linguagem. Partindo de seu campo, a linguística aplicada crítica, a autora considera tais práticas como agentes legítimos de *counter-literacies*, se valendo da obra de Pennycook nas paisagens linguísticas da cidade. A pesquisa segue, metodologicamente as proposições cartográficas de Deleuze e Guattari, para possibilitar atravessamentos da linguística aplicada, sociolinguística, análise do discurso e geografia humana. O festival Cura neste trabalho é citado como exemplificador das argumentações da autora, se utilizando principalmente da intervenção de um pixador na obra “O voo” do artista plástico Comum, ao lado da empena de letras que deu origem ao convite de pixadores para colaboração na obra de Robinho Santana. A pesquisa se vale de entrevistas qualitativas com 4 artistas de Belo horizonte que expressam em suas falas como o tratamento repreensivo policial tem muito mais a ver com questões de gênero e raça do que propriamente com uma diferença estética entre pixo e graffiti. Por

exemplo, um dos entrevistados diz que a polícia “passa um pano” (ignora) o graffiti, enquanto que uma mulher racializada declarou que a polícia tende a considerar seu trabalho autorizado com o graffiti da mesma forma que o pixo, passível de punição e enquadramento em leis de crimes ambientais.

O canal de vídeos-ensaio hospedado na plataforma do YouTube, produzido por pessoas de Belo Horizonte, chamado “mimimidias”, lançou um episódio com a temática do pixo, intitulado “PIXO também é GRAFFITI”. No vídeo a YouTuber e também doutoranda em letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, Clara Matheus Nogueira, tece o argumento principal que o pixo não é uma prática separada do graffiti, assim como o próprio título indica e, fala da inteligibilidade interseccional que diferencia tais práticas, colocando uma do lado do belo, outra do lado do crime. Retomando a etimologia da palavra graffiti, que tem origem na língua italiana, no verbo *sgraffiare* que significa arranhar, Nogueira (2022) remonta o feitio da arte de escrever em paredes na cidade de Pompeia. Hoje, um sítio arqueológico a céu aberto a cidade de Pompeia se encontra relativamente bem preservada, mostrando um certo retrato da sociedade da época. Os muros da cidade guardam um registro do latim vulgar, uma forma de escrita mais próxima da fala, sendo uma prática bem comum. Nogueira (2022) traz em seu vídeo o primeiro tratado dedicado ao estudo do graffiti no século XIX, do padre Rafael Garrucci, que se propõe a entender o uso da letra cursiva no latim e argumenta que o graffiti seria uma forma de inscrição popular produzida por uma parcela marginalizada da sociedade. O foco desta construção da autora é mostrar como esta retomada histórica e semiológica sobre o graffiti se relaciona mais ao pixo do que propriamente a desenhos e murais hoje nomeados como graffiti. Seguindo, Nogueira (2022) lança mão do historiador da arte alemão August Mau, que passa a buscar os temas de tais inscrições e resume que a maioria é um certificado de presença, como quem diz, “eu estive aqui”. Sendo inevitável falar de arte urbana, de graffiti, e não falar da cidade de Nova York, Nogueira



(2022) cita também a importante fala de Afrika Bambaataa, que coloca o graffiti como um quarto pilar do movimento Hip Hop, do lado do rap, do djing e do breakdance. A cidade de Nova York na gestão do então prefeito Ed Koch promove uma certa guerra ao graffiti, culminando na perseguição de pixadores. O sociólogo, Taison Mitman, no livro “The art of defiance”, até relaciona esse acontecimento como contributivo para o deslocamento do graffiti de uma subcultura para uma contracultura. Continuando sua exposição, Nogueira (2022), traz uma contribuição do filósofo francês Baudrillard que analisa o pixo na cidade de Nova York. Apesar de colocá-lo como uma questão semiológica e não criminal, o francês acaba o classificando como um significante vazio de significado (não confundir com o conceito de Laclau sobre significante vazio), como se não significasse nada. Curioso, pois em artigos de referência ranceriana essa é a própria potência do pixo que desestabiliza a ordem policial que fixa as palavras nas coisas.

Ainda segundo Nogueira (2022), o graffiti aparece na cena brasileira como uma forma de protesto em relação à ditadura militar iniciada em 1964. Tendo como marco de valorização o graffiti de Basquiat em Nova York, a transgressividade passa a ser relegada ao pixo (Nogueira, 2022). Muitos pixadores brasileiros tendem até a negar relações com o graffiti, almejando preservar seu caráter disruptivo. Citando as intervenções do festival do CURA, Nogueira comenta o caso das intervenções dos pixadores 75 vive e ralado que pixaram um prédio ao lado da empenas de letras, comissionado pelo festival (ver figura 3 deste trabalho). A autora comenta que este ato coloca a transgressão ao lado do autorizado, o inassimilável ao lado do assimilado, entrando em uma contradição com a própria ideia central de seu argumento “pixo também é graffiti”, já que cria uma certa separação entre as práticas, separação esta que o festival tende a borrar.

O trabalho de Ana Karina de Carvalho de Oliveira sobre a pixação na cidade de Belo Horizonte também é de suma importância. Em sua tese de doutoramento “SÓ ASSIM VOCÊ

ME ESCUTA”: arranjos disposicionais dissensuais do aparecimento público de pixadores no contexto do combate ao pixo em Belo Horizonte”, Oliveira (2019), partem de 9 eventos ocorridos em Belo Horizonte, diferentes entre si, mas que tinham em comum o aparecimento público de pixadores que falavam desse lugar, trazendo suas narrativas sobre essa posição criminalizada. Metodologicamente a tese parte da construção metodológica de Rancière em relação às cenas de dissenso e nos conceitos de dispositivo propostos por Foucault e posteriormente Deleuze. A autora faz uma articulação entre tais métodos, propondo um “arranjo disposicional dissensual”. Reconstituindo os eventos de forma descritiva num primeiro momento, entendendo-os como dispositivos interacionais, a autora posteriormente desmonta tais dispositivos dissensualmente dialogando com as teorias propostas. Oliveira (2019), aponta que há não só um dissenso, que expõe o dano, gerado pelo pixo, mas a própria construção de um saber (linguagem, conhecimento da cidade, invenção de trajetos, técnicas de pintura, regras internas, enfim) pelo universo do pixo, se apoiando em Foucault.

As produções artísticas locais também são de grande importância para pintar o contexto dessa ‘cena’ de Belo Horizonte. A periferia da cidade possui grande dificuldade de chegar ao centro (econômico, cultural e material), como reflete um pouco esta poesia de João Paiva, poeta de Belo Horizonte, vencedor do Slam Nacional de 2017:

**“A Borda**

Eu sou da borda da Contorno do recheio do bolo de nota  
que rola

Lá no miolo do Lourdes e da Savassi

Estilo Karine Bassi da torre lá do Tirol

Onde q rua de calçamento não passa seu velotrol

Aqui na borda da Contorno do recheio do bolo mal  
dividido

Foi só um mal entendido

Fodido e fui mal pago o estrago já é antigo  
O artigo foi assinado  
Estado calamidade, cidade Belo Horizonte  
Capital prosperidade  
E a fonte é do lado de cá da ponte

Aqui na borda da Contorno do recheio do bolo  
Que tem meu sangue parceiro  
Veias abertas do Barreiro  
Muito da e pouco recebe  
Da nascente do arruda da água q ninguém bebe

Aqui na borda da Contorno do recheio do bolo  
Da ma vontade, do excesso de vaidade  
E do metrô que nunca chega antes da minha necessidade  
De acessar essa cidade  
Eu dependo de quem assina que aceita aceitar propina  
É a caneta que assassina e não sente a dor de quem chora  
Pega o 30 6 hora, pega o 30 indo embora  
Pega o 30 na volta pra ver se oc assimila  
Mas vai com a cara na porta, vê se não bate a revolta  
Pega o 30 na hora que o ponto lá tem 3 fila  
Com suor na camisa, com sacola e mochila

E vem pra borda da Contorno do recheio do bolo  
Do bolso cheio que explora minha mão de obra  
Dos buzão que não tem freio e dos córrego que transborda  
Aqui na borda  
Da Contorno recheio do bolo

Dos 37% do seu produto interno bruto  
A situação tá sem sustento e o cidadão comi tá puto

Aqui na borda da Contorno do recheio do bolo  
Do meu lado do Viaduto” (Paiva, 2019)

Este poema, assim como alguns trabalhos acadêmicos aqui citados, diz muito da relação da produção do espaço de Belo Horizonte. A veia vivencial de escrita e reflexão sobre o acesso da cidade que possui apenas uma linha de metrô e a concentração cultural e econômica das atividades dentro da avenida do contorno afetam os modos de habitar a cidade pelos seus moradores.

Existem na cidade de Belo Horizonte, pelo menos desde a década de 90 vários grupos de pixadores, por exemplo os “pichadores de elite”, os “melhores de Belô” e “os piores de Belô”. O combate policial na cidade sempre foi intenso, como é o caso da operação Argus Panoptes (Vice, 2015). A operação Argus Panoptes talvez seja um dos maiores esforços contra a pixação na cidade de Belo Horizonte, esforços esses que tem como um marco de intensificação a gestão do prefeito Márcio Lacerda, desde 2008. Três operações principais dedicadas a prenderem pixadores com a justificativa de preservar o patrimônio público e preparar a cidade para o recebimento da copa do mundo ocorreram em 2010, 2012 e 2015, essa última disparada pela pixação da biblioteca pública Luiz Bessa. Dois principais pixadores da cidade, Goma e Sadok, foram presos nessas operações, como forma de acessar os grupos “pixadores de elite” e “os piores de Belo”, pois os artistas relatam que na época haviam deixado o pixo (Vice, 2015).

Uma música do grupo de hip hop que mudou a cultura em belo Horizonte lançando diversos artistas no cenário nacional com carreiras solos ou duplas, protesta contra tal

combate policial. Composto por Djonga, Hot, Oreia, Clara Lima, FBC e pelo beatmaker Coyote, a letra Hino faz uma defesa dos pixadores envolvidos no caso dos “piores de Belô”, que acabou envolvendo o referido e conhecido pixador da cidade, “Goma”. Os artistas foram acusados de formação de quadrilha e crime ambiental, e a letra faz uma comparação com o tratamento judicial do caso de vazamento da barragem da mina do córrego do feijão próximo em Mariana pela San Marco e Vale:

Enquanto eu tiver voz vou cantar sempre por nós  
 Libertem meus heróis, libertem meus heróis  
 Enquanto eu tiver voz vou cantar sempre por nós  
 Libertem meus heróis, libertem meus heróis

Prenderam os pixadores  
 Manos quantas dores  
 Causaram, pausaram  
 O cheiro de flores  
 Ha, cenas de horrores te apresento BH  
 E ali bem perto Mariana

Coberta de lama  
 A Samarco nos engana  
 A Vale não vale nada  
 E quem é que vai pagar?  
 "Incrusive" a vó da minha chegada  
 Foi afogada, pelo barro onde  
 Mais nada sobrevive!

Mais aqui em "belô"  
 O mesmo promotor  
 Que cuida desse caso  
 Só quer prender pixador!  
 Querem prender os meus heróis  
 Prenderam os meus heróis!

Salve Goma, GG, Maru, Morrou, Frek  
 Fala que é nós

Ai, juiz "cú de linguíça" eu vou te dar uma aula  
 Sobre o que é crime ambiental  
 É quando se mata 18 pessoas  
 Poluem lagoas  
 Intoxicam as plantas  
 E destrói os animal  
 E você filha da puta continua votando  
 Melhor lembrar da minha "rola"  
 E esquecer esses "tucano"

Ninguém vai passa o pano  
Quando você tiver fudido

Presidente da gente, cuzão corrompido

Acho que 'cê foi cuspidado do cú de uma vaca  
Pra ter tanta ideia fraca e não respeitar os amigos

E não respeitar os amigos  
E não respeita os amigo

Ai sociedade, xarpi é uma delícia  
Nhacoma é uma delícia e pau no cú dos polícias  
Enquanto eu tiver voz vou cantar sempre por nós  
Libertem meus heróis!  
Libertem meus heróis!

Ai sociedade, xarpi é uma delícia  
Nhacoma é uma delícia e pau no cú dos polícias  
Enquanto eu tiver voz vou cantar sempre por nós  
Libertem meus heróis!  
Libertem meus heróis!

Só pode ser brincadeira  
Aquele que aprisiona os irmãozin na geladeira  
É o memo que atira em sujeito home na pedreira  
Justiça pros Lacerda ditadura pros Pereira  
Justiça pra pilantra é ditadura pra Pereira!

Sair pá' pixar, passa o jet cá  
Na cara dos fi'da puta e dos puto que balangar  
Visão ampla de cima do nono andar  
Pra desabafar direito tem mais sete pra escalar  
Mas 'pode pá' chapa!

Formação de quadrilha  
De jogar tinta na parede e encantar a suas filha  
Lá no Sion o crime não para, mas só no morro que se  
pega  
É pá' leva tapa na cara!

Se suas igreja tá pixada  
Quantas terreiros demoliram ao simples troco de nada  
Crime ambiental  
Essa eu não vou nem comentar  
Cai de boa no meu, an

'Cês oferecem risco a vida da quebrada  
Não fosse seu ego imundo e suas cozinha planejada  
Essa moral disfarçada essa cara esbranquiçada  
E a quarenta na cintura apontada e destravada

Falam de estupro na tora  
 Nos reclames do plin-plin  
 Mais uma mina morre agora

Mas prende é Goma  
 GG, Maru e Frek  
 PJJ GomaruGGfreak!  
 E se vocês não liberar meus irmãozin  
 Vai dar problema nessa porra  
 Tô no pique, é várias track

Ai sociedade, xarpi é uma delícia  
 Nhacoma é uma delícia e pau no cú dos polícias  
 Enquanto eu tiver voz vou cantar sempre por nós  
 Libertem meus heróis!  
 Libertem meus heróis!

Ai sociedade, xarpi é uma delícia  
 Nhacoma é uma delícia e pau no cú dos polícias  
 Enquanto eu tiver voz vou cantar sempre por nós  
 Libertem meus heróis!  
 Libertem meus heróis!

Os muros e as grades são pra trazer proteção  
 As marquise pra tu ver que  
 Não falta disposição, pros neguin'  
 Gueguere pros andar, um por um até o fim  
 Trombar nossas colorgin  
 Altas hora da madrugada  
 Cuspindo por toda parte

Pergunta pro Flausino  
 Qual a definição da arte?

Não da pra se tornado sendo ventilador  
 Streenger quer ser Moro  
 Mas só prende pixador  
 Igrejinha ecumênica, pena exemplar  
 Mariana nem sequer  
 Tornozeleira eletrônica  
 João Marcelo tem cadeia até 2020  
 E o Cunha passa livre  
 Até a eleição seguinte  
 Rapá, por isso se pá...  
 Quem condene o dedo sujo  
 Não aplique a ficha limpa!  
 Não aplique a ficha limpa!  
 Filha da puta

Ai sociedade, xarpi é uma delícia  
 Nhacoma é uma delícia e pau no cú dos polícias  
 Enquanto eu tiver voz vou cantar sempre por nós

Libertem meus heróis!  
 Libertem meus heróis!

Ai sociedade, xarpi é uma delícia  
 Nhacoma é uma delícia e pau no cú dos polícias  
 Enquanto eu tiver voz vou cantar sempre por nós  
 Libertem meus heróis!  
 Libertem meus heróis!

Enquanto eu tiver voz  
 Vou cantar sempre por nós  
 Libertem meus heróis!  
 Libertem meus heróis! (DV Tribo, 2019).

Apesar de não ser tratado a fundo nesta dissertação, algumas outras intervenções do CURA foram alvo de algum tipo de conflito social. Nas obras acadêmicas supracitadas há menção da obra “entidades” do artista indígena Jaider Esbell. A obra se trata de uma intervenção pública que dispôs duas serpentes sobre o viaduto Santa Tereza. A iniciativa foi alvo de reprimendas de cunho fundamentalista religioso, principalmente por meios virtuais, como mostra esse post do festival:

#### Processo da instalação “ENTIDADES” de Jaider Esbell

Ao compartilhar esse processo com vocês, também fez sentido compartilhar a voz de quem luta pela causa e enfrenta diariamente os obstáculos postos à sua existência. Copiamos aqui o relato necessário de [@avelinkambiwa](#) :

“Os ataques dos fundamentalistas religiosos à obra ‘Entidades’, do parente [@jaider\\_esbell](#), só trouxe à tona uma realidade que nós, indígenas de várias etnias, vivenciamos na cidade de Belo Horizonte. A obra chegou como um alento, um sopro da floresta em nossas vidas.

Nesta cidade vivenciamos enfrentamentos diários pelos direitos mais básicos como a livre expressão da cultura e a exposição da arte indígena nas ruas. E a violência que a obra tem recebido reflete tão duramente em nossa alma indígena que o corpo chega a sentir essa violência contra o sagrado que ignoram.

As palavras da parenta [@daiaratukano](#) acertam em cheio



a realidade das Minas Gerais quando traz o fato do estado conviver com serpentes de metal levando as entranhas da Mãe Terra e a mineração segue destruindo rios inteiros. Lembra que este foi um estado que teve campo de concentração indígena.

E completa: ‘Nascer indígena não é pra qualquer um não...’ Assistam na [@radioyande](#). Essas palavras que estou compartilhando estão ecoando no meu coração.

Que evocaram novamente em mim a coragem, a ousadia de acreditar na missão de indianizar essa cidade, corações e olhares. Incomodando, sim, com amor, com beleza e a deslumbrante força que só os povos indígenas têm. Não iremos deixar de brilhar!



Figura 9 – “Entidades” de Jaider Esbell

Em entrevista concedida em formato de podcast, para a iniciativa “BH é sensacional”, organizado pelo festival de música “Sensacional”, as organizadoras do projeto comentam outro caso de uma pintura que seria feita em um dos edifícios da edição feita no bairro lagoinha pelo CURA, que seria relativa a religiões afro brasileiras, mas que fora impedida, porque os administradores do local se opunham a qualquer pintura de cunho religioso. O layout da artista Luna Bastos, diz respeito a duas figuras negras, uma de turbante e uma vela

ao centro, layout esse que se manteve, como vemos na figura abaixo. Contudo, por causa do acontecido a pintura foi realizada num local outro.

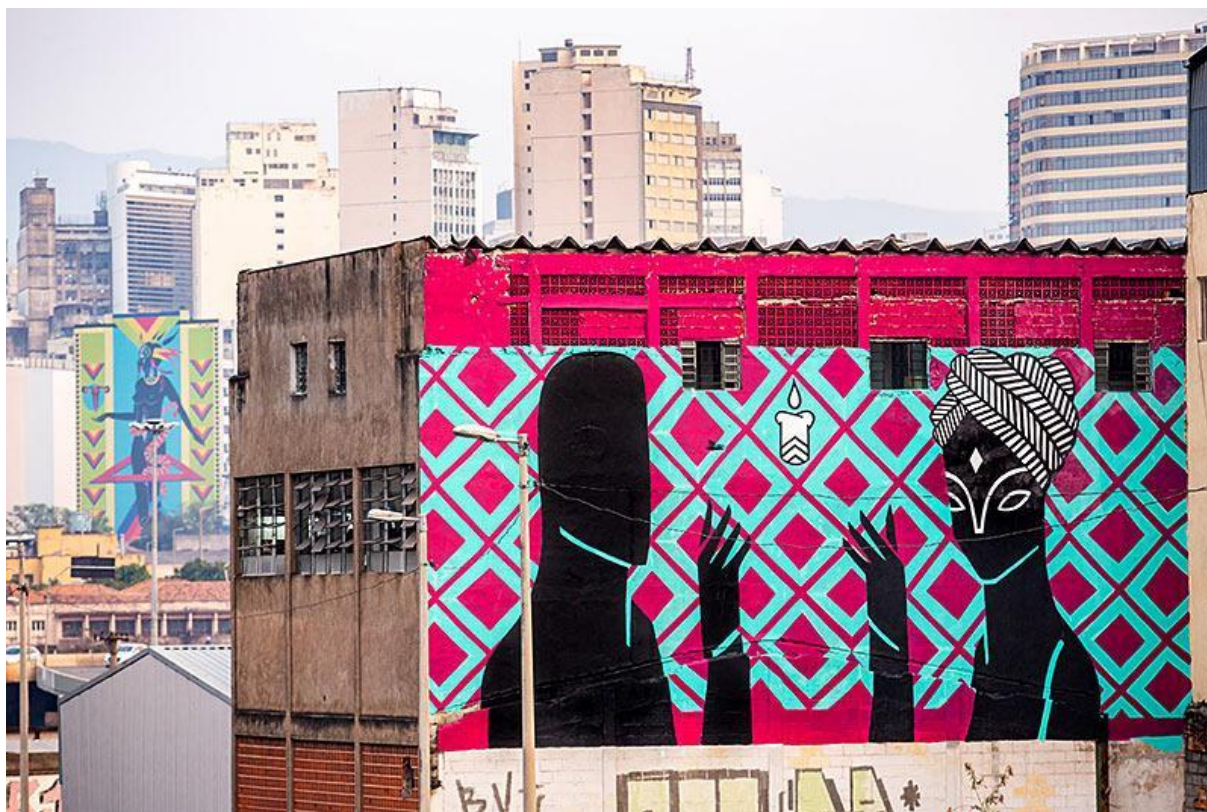


Figura 10 – Mural da artista Luna Bastos na loja Grekar – Fonte: cura.art

O festival se insere neste quadro geográfico, cultural, intelectual e artístico pincelado por essas páginas.

### Ato III – O Dissenso

*Primeira Cena: De quem é a fachada?*



Figura 11 - Híbrida Astral – Guardiã brasileira, Criola. Fonte: @criola\_\_

Realizado no mês de novembro do ano de 2018, durante o segundo festival do CURA a obra *Híbrida Astral - Guardiã Brasileira*, da artista Criola, mulher negra, desde seu início fora questionada, mesmo antes de sua finalização, o que culminou numa moção judicial de um dos moradores do edifício Chiquito Lopes.

O processo judicial ocorrido contrário à empena em questão se trata de um processo cível movido por parte de um dos condôminos do edifício Chiquito Lopes. O proponente,

como demonstra os documentos inclusos na ação, tentou primeiramente por meios informais a suspensão da obra, sem sucesso. São diversos os documentos presentes nos autos do processo: conversas de mensagem de texto entre o morador e o síndico, atas das reuniões que trataram sobre o projeto, regimento interno do condomínio, produções do próprio morador, matérias jornalísticas, dentre outros.

Como procedimento padrão, o festival CURA apresenta seu projeto ao condomínio com seu currículo de obras já pintadas, porém não apresenta layout para a empena, pois reserva essa decisão aos artistas e a curadoria do projeto. Apesar disso, sempre é convocada uma assembleia no condomínio para sua aprovação e reformas no prédio também são oferecidas como contrapartida.

Faz-se necessário localizar também como se dá esse imbróglio judicial. O projeto CURA conta com financiamento de editais públicos, o próprio prefeito da cidade durante o período inicial do processo, Alexandre Kalil, emitiu nota de apoio ao projeto devido às iniciativas que recebeu, portanto de alguma forma ele possui uma certa legitimação na partilha do sensível. Frente a isso, após a ação do morador contra o condomínio na figura do síndico enquanto réu, o festival se colocou na ação enquanto parte interessada e assistente dos réus. O que não exclui o fato que suas obras exercem alguma perturbação na partilha do sensível, conceito esse que encontra comparação nas teorias dos conjuntos e, como tal admite intersecções e subconjuntos. Ainda mais levando em consideração que vários artistas e a obra em questão se trata de pessoas que ainda sofrem com a discriminação e o preconceito.

A artista responsável pela empena, Criola, se define enquanto uma ativista (vocábulo que junta os nomes de ativista e artista num só). Em entrevista a revista Trip (2015), Criola fala que o graffitte era o tipo de arte mais próximo de seu cotidiano: "Ele chega onde a arte convencional não se atreve a passar, onde o Estado só age para reprimir". Natural de Belo Horizonte, a artista é formada em moda pela Universidade Federal de Minas Gerais, pinta

nas ruas desde 2012 e também já fez trabalhos em várias partes do mundo, como Brasil, França, Bielorrússia e Estados Unidos. Especificamente sobre a empena “Híbrida Astral” a artista traz que o objetivo da pintura é retratar “um caminho interno de honra às mulheres e seu sangue sagrado, de honra ao povo preto e aos povos originários brasileiros e seus descendentes como legítimos guardiões dos portais da espiritualidade que sustentam o nosso país” (Cura, 2022).

Já o morador em questão, do edifício Chiquito Lopes, empresário branco, H., moveu a petição na vara cível da comarca de Belo Horizonte, sendo representado pela sociedade de advogados, Santos e Castro.

Neste sentido é impossível separarmos esse conflito do contexto sociopolítico brasileiro de 2018. No fim do mês de outubro que antecede o mês de início da moção judicial Jair Bolsonaro havia ganhado o segundo turno das eleições presidenciais. O bolsonarismo, ou aquilo que Bolsonaro nomeia segundo Nunes (2022), deve ser visto “como o encontro, sob a égide dos grupos políticos que se aglutinaram em torno da campanha de Bolsonaro, de uma série de tendências sociais que já estavam há algum tempo imbuídas de um certo tropismo mútuo”. Para o autor, recorrendo a Laclau (2002), Bolsonaro é contingente ao bolsonarismo, tendo este nome nascido de uma relação retroativa pelo próprio ato de nomear (Nunes, 2022). Ainda segundo Nunes (2022) um dos elementos (não o único), na composição do bolsonarismo, são certas matrizes discursivas como o “militarismo policial”, “anti-intelectualismo evangélico” e o “empreendedorismo monetarista”. Também existem elementos afetivos e infraestruturais (tv, rádio, internet) que participam desta construção, mas que não é o intuito desta dissertação aprofundar. Como um movimento fascista, a inteligibilidade interseccional dada por raça e classe também é indispensável para a compreensão do fenômeno. Essa pequena contextualização sobre o Bolsonarismo pretende

sinalizar o contexto de autorização em que um único morador se sentiu no direito de recorrer judicialmente em relação a uma produção estética.

Isto dito me parece proveitoso analisar uma partilha do sensível do condomínio e outra que diz respeito ao espaço urbano, a cidade e os modos de inteligibilidade que está disposta, ainda que elas se interseccionem por meio da obra. No processo fica latente a noção de que o edifício Chiquito Lopes é hermeticamente fechado à cidade e seus processos de decisões são feitos de maneira interna, de acordo com regimento próprio. Há um próprio pixo que borra essa partilha do sensível que estaria para um subconjunto da partilha da cidade, interseccionando ambas partilhas:

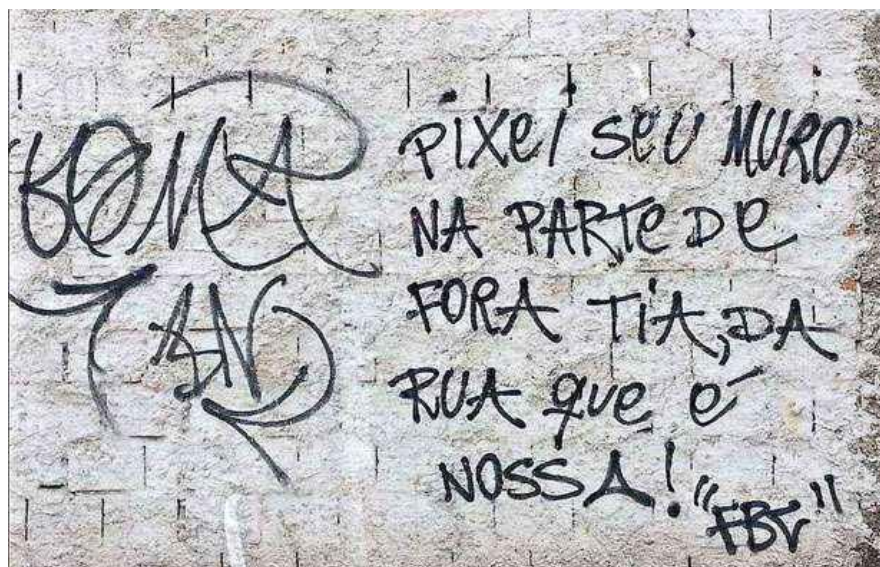


Figura 12 - Pixo

Este pixo (difícil de referenciar propriamente) questiona de certa maneira sobre quem compete o exterior dos prédios. Podemos conferir no processo movido contra o CURA a ideia sempre presente que é apenas o prédio em sua reunião de condôminos que decide por suas partes externas, assim como quem deve nelas interferir, mas que uma pessoa que seja, um morador tem o direito de vetar alguma ação. De alguma forma, nesta partilha em que está inserido ele sente que possui mais parte do que as partes que o restante populacional que irá interagir e conviver com a obra.

No livro já citado o trabalho das imagens, Rancière diz que na sua maneira de olhar as imagens da arte, o que o interessa é uma obra que construirá uma cena, na qual a imagem que vai aparecer, não é a imagem *esperada* (Rancière, 2021d). Pelos documentos presentes no processo, evidencia-se que a tentativa de apagamento da obra, por parte do condômino, só teve início quando a imagem começou a tomar forma, como se ela fosse outra, colocada interseccionalmente como “bonita” para tal cidadão, talvez não existisse processo. Não se esperava essa imagem:

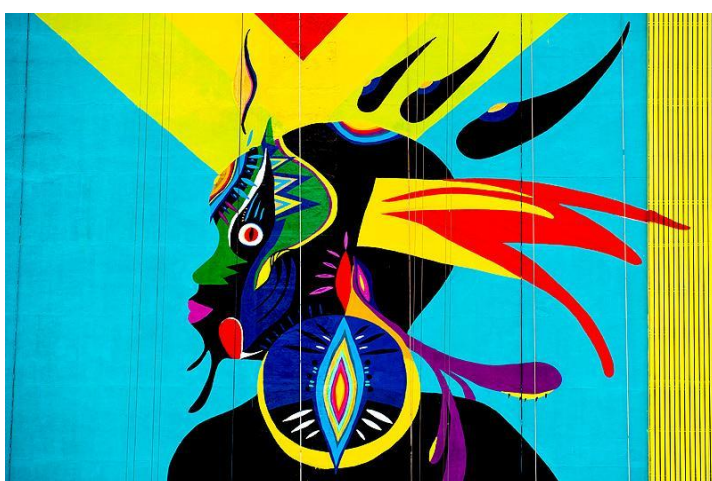


Figura 13 – Destaque “Híbrida Astral – Guardiã Brasileira”

Em vários museus e algumas galerias de arte na cidade de Belo Horizonte, principalmente o memorial de Minas Gerais, gerido pela empresa Vale, existe um discurso, numa das salas nas quais três bustos são iluminados por um projetor, sobre como o estado de Minas Gerais é formado pelos segmentos branco, negro e indígena. Apagando sugestivamente o histórico conflitivo e de dominação e violência do imperialismo europeu branco, o museu aponta para uma herança que é rejeitada e tende-se a apaga-la assim como é o caso do morador do prédio Chiquito Lopes ao tentar apagar a obra. A artista Criola se posiciona:

“Esse mural busca fincar no meio da cidade a lembrança das nossas raízes afro-indígenas. Estamos imersos numa crise enquanto sociedade que é externa e interna. Os hábitos que nos fizeram chegar até aqui não nos levarão mais muito longe, estamos indo em direção ao auto-extermínio” (artebrasileiros, 2020).

O trecho a seguir presente nos autos do processo movido contra a obra em questão, faz parte de um documento produzido pelo próprio morador apresentado aos seus condôminos:

“O projeto Cura de que estamos falando pretende pintar alguma coisa a escolha deles, gostemos nós ou não, em nossa fachada voltada para a Rua Caetés e nos empurrar garganta abaixo a obrigação de conviver todos os dias com a coisa em nossa parede externa”<sup>3</sup>

De que é a coisa que o proponente diz? Uma arte que remete a uma mulher negra ocupando um espaço de visibilidade cotidiana para o cidadão é algo da ordem de uma recusa obstinada: “nos empurrar garganta abaixo”.

Por este trecho vemos que uma obra que traz um corpo de uma negra, além do feminino (útero) desobedece partilhas em que esse corpo não poderia ocupar este espaço central, empenado desta maneira.

Aqui a compreensão interseccional que também estabelece parâmetros de inteligibilidade se torna indispensável com os seus marcadores de gênero, raça e classe.

Rancière (1996) argumenta que: “Em toda discussão social em que há efetivamente algo a discutir é essa estrutura que está implícita, essa estrutura na qual o lugar, o objeto e os sujeitos da discussão estão, eles próprios, em litígio e têm primeiro de ser provados”. A coisificação da obra de arte e até mesmo do projeto, deixa implícita como para o proponente da ação elas não possuem a mesma parte que ele próprio e, ainda que o CURA possua respaldo jurídico. Tanto é que um único morador contrário ao projeto mobiliza todo um aparato policial pra fazer valer seu “direito”.

O morador também escreve sobre a questão do gosto relacionado a obra a ser feita:

“Tal pintura de gosto muito duvidoso a critério de quem

---

<sup>3</sup> Todos os trechos utilizados nesse capítulo foram retirados do processo cível 5159612-47.2018.8.13.0024, que não se encontra em segredo de justiça.



sabe quem, não pode prosperar sob pena de nos levar prejuízos difíceis de ser calculados e praticamente certos danos morais e materiais.”

A questão do gosto mesmo na concepção Kantiana que veio a influenciar Rancière e Schiller, possui uma função mediadora entre o natural e o moral (Santos, 2010). A questão do gosto, portanto não é apenas é questão individual daquele que o aprecia.

Já o síndico do prédio, em entrevista dada ao G1, que inclusive consta nos autos do processo, diz sobre a questão do gosto:

“Não necessariamente bonita porque essa é uma questão de gosto, de percepção. Depois que ficou pronta, acho que ficou do agrado da população em geral, deu vida a uma fachada que era morta. A arte é pra ser apreciada, não tem certo, nem errado, arte não é precisa, não é matemática”, disse Neivaldo.

Nessa passagem retirada do processo fica explícita a função mediadora do gosto entre o sensível e o moral, mas um pouco menos explícita é a inteligibilidade dada pelos marcadores de gênero, raça e classe.

Retomando o escrito presente no pixo da figura 12, é como se o imbróglio fizesse a pergunta: a quem pertence a empena do prédio? Ao morador que processou o projeto? Ao síndico? Ao projeto CURA? As pessoas que consomem a arte enquanto transitam pela cidade?

Ainda com Rancière temos que “a querela tem por objeto, portanto, sempre a questão pré-judicial: há espaço para que o mundo comum de uma interlocução sobre esse assunto seja constituído?” (Rancière, 1996, p 65.). Ao que parece o CURA, pelas próprias dinâmicas de relações que suas intervenções geram, parece dizer um pouco desse mundo comum não existente. Contudo o projeto atua no próprio nesse próprio conflito, construindo este mundo comum, na sua atuação na construção de outro imaginário.

Em pronunciamento por meio de suas redes sociais o festival se pronunciou da

seguinte maneira:

## MURAL DO CURA CORRE RISCO DE SER APAGADO COM LEI DA DITADURA

(Assine a petição contra o apagamento do mural. Link na bio!)

Um importante mural do CURA, que aborda a valorização do povo preto e dos povos originários, está sob risco de apagamento em função de uma ação judicial feita por um morador do Edifício pintado. Ele alega em suas próprias palavras: “Não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso.”

O mural em questão foi feito pela [@criola](#), artista que aborda suas vivências enquanto mulher preta brasileira. O mural, que corre o risco de ser apagado, de nome "Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira", de 1365 m<sup>2</sup>, retrata uma mulher preta com uma cobra coral e um útero. Em seu trabalho, a artista objetivou retratar – “um caminho interno de honra às mulheres e seu sangue sagrado, de honra ao povo preto e aos povos originários brasileiros e seus descendentes como legítimos guardiões dos portais da espiritualidade que sustentam o nosso país”.

Antes do início da pintura, o Cura seguiu todos procedimentos para a contratação da obra junto ao Condomínio Chiquito Lopes, assumindo não apenas a realização da pintura artística, mas a reforma completa das benfeitorias necessárias na fachada lateral. Mesmo sendo obra necessária e uma oportunidade única de valorização histórica e cultural do prédio, por cautela e em respeito à participação democrática, o Síndico submeteu a questão ao Conselho Consultivo do Condomínio que decidiu pela aprovação da obra. Nesse momento, um dos moradores, um homem branco, em tom de insatisfação, apresentou uma carta contra a decisão. Foi então convocada uma Assembleia Geral Extraordinária que confirmou a decisão pela realização da pintura, em que estiveram presentes 55 (cinquenta e cinco) condôminos, tendo todos votado a favor, exceto o tal morador, que, na sequência, entrou com uma ação pedindo judicialmente o apagamento da obra.

Nesta colocação o festival explica todo o ocorrido e, que apesar de a obra ter sido aprovada o síndico ainda convocou uma assembleia geral extraordinária que teve a maioria

dos votos menos o do morador H. Além de uma estratégia de atuar na opinião pública durante o processo, o festival atua assim na tentativa de construção de um mundo comum em que outros imaginários possam povoá-lo. A imagem dos sem parte na partilha do sensível pode assim então protagonizar um dissenso em que apenas uma parcela derrotada democraticamente em assembleia aciona um aparato jurídico policialesco pra fazer valer seu “direito”, movimento esse muito atravessado por uma inteligibilidade interseccional.

Na dissertação já citada de Lima (2021), a pesquisadora ao desenvolver sua argumentação sobre o caso, traz alguns comentários feitos (seguem duas imagens abaixo, uma utilizada pela autora e uma outra retirada de sua fonte original) em relação à polêmica. Esses comentários foram feitos nas respostas (caixas de comentário) de matérias jornalísticas *online* sobre o imbróglio. Lima (2021) as analisa da seguinte maneira:

“Tais comentários demonstram uma certa preocupação com a recepção estética das obras, no entanto, pode-se verificar que a recepção e as reações dizem mais do conteúdo político destas do que da própria estética. As temáticas mobilizadas pelas obras são mais importantes do que o conteúdo estético e a apresentação da recepção por meio da crítica ao conteúdo estético demonstra um conservadorismo do grupo.” (Lima, 2021)



Figura 14. Comentários em rede social. Fonte: Lopes 2021

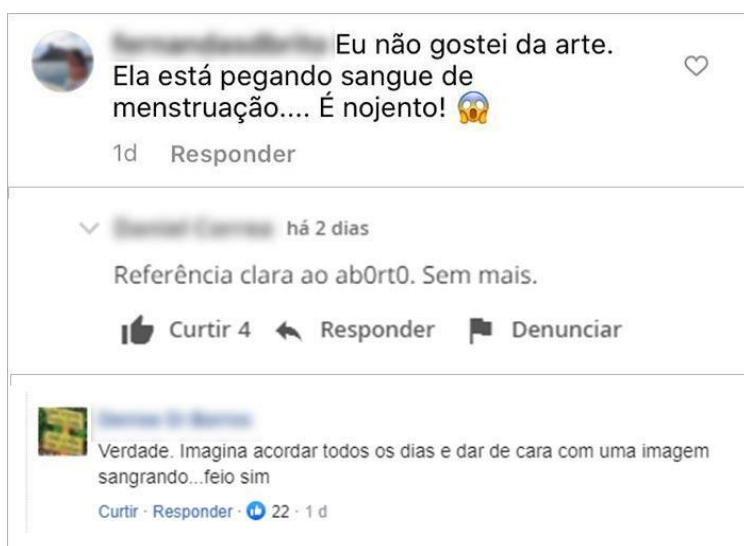


Figura 15. Comentários em rede social 2.. Fonte: Lopes 2021

A separação entre estética e política fica clara na colocação da pesquisadora, separação que como vimos não existe para Rancière. Os comentários, por sua vez, se referem aos eixos do feminino (aborto, menstruação) e religioso (demônio, entidade). A questão demoníaca não impressiona já que na mitologia cristã foi uma cobra que manipulou Eva a pecar no paraíso (animal este que também está presente na pintura). Como não pensar que o sentimento

estético de feiura e repulsa, despertado nesse grupo por uma obra como essa não possui uma inteligibilidade demarcada por gênero, raça e classe? Num dos comentários “trem fei da porra, parece uma entidade”, existe uma associação entre feiura e entidade, mas a palavra entidade apenas significa aquilo que constitui a essência de algo, sendo usada também pra se referir a seres espirituais no geral. Algo que sai então de uma partilha do sensível cristã, articulada por raça, possui uma conotação negativa?

A operação artística é justamente dar um status de sacralidade a corpos negros femininos. A aparição de uma deusa negra brasileira perturba a partilha que relega esteticamente o feio e o mundano para corpos e cosmologias dissidentes da ocidental cristã. Esta operação proporcionada pela imagem pode ser associada a frase de Emicida (2014) na música Beira de piscina: “Xô devolver o orgulho pro gueto e dar outro sentido pra frase tinha que ser preto”. Mas também a Rancière:

“A cena é mais o que expõe as diferentes maneiras como uma mesma coisa pode ser percebida: ela é sempre, para mim, o momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas ou revertidas. (...) Há subjetivação, para mim, quando há uma reconfiguração das coordenadas de um campo da experiência. Isso é o que está em jogo na cena.” (Rancière, 2021B)

A pintura de Criola demonstra a contingência da construção religiosa cristã e que essa não é a única possível. Essa cena, borra partilhas do sensível de noções de direito a propriedade, partilhas religiosas e suas atribuições estéticas.

*Segunda Cena – Pode o subalterno pintar?*

Outra obra que resultou num imbróglio civil, desta vez não judicialmente, mas no tipo de um inquérito policial conduzido pela DEMA foi a obra abaixo de Robinho Santana.

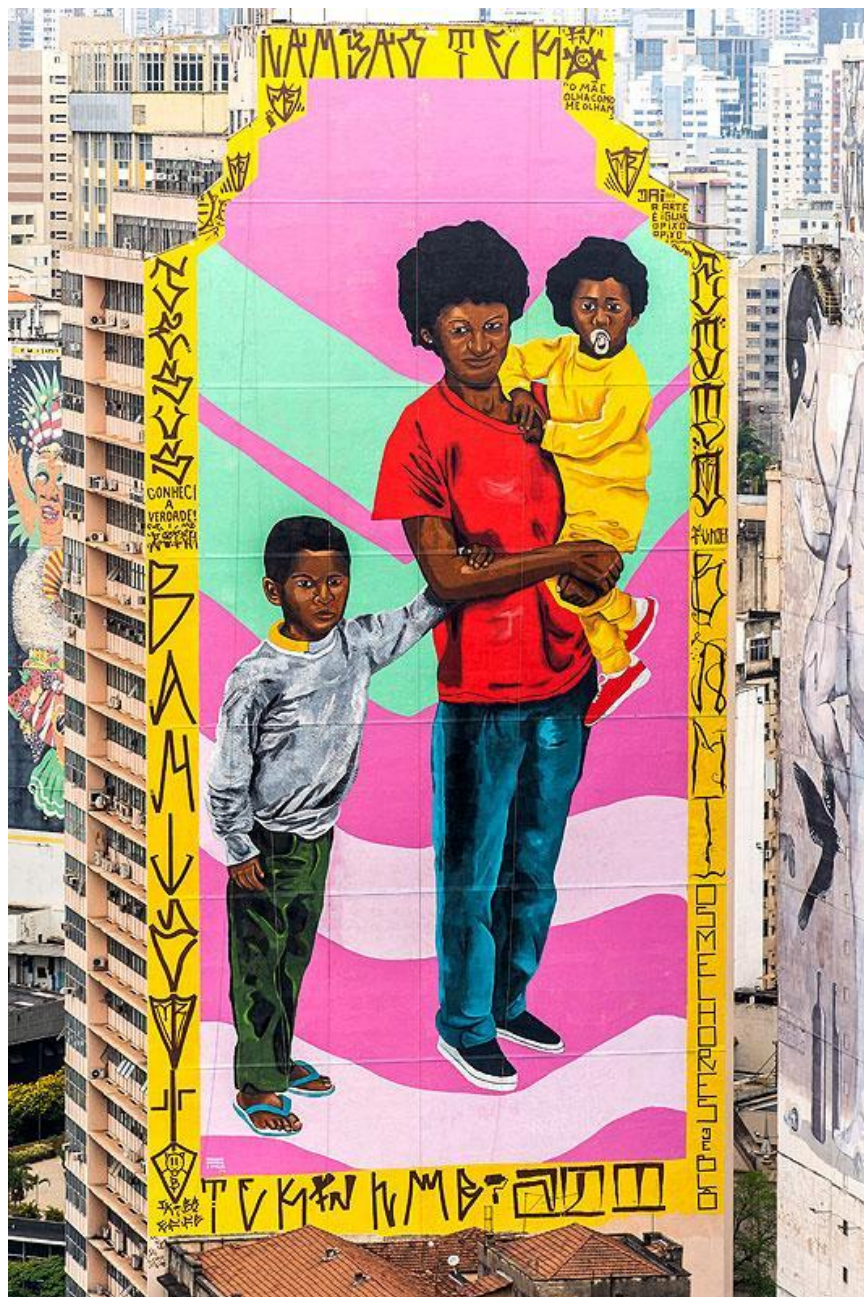


Figura 16 - Deus é mãe, Robinho Santana

Realizada em dezembro de 2020, na quarta edição do festival, o mural “Deus é mãe” conta com 1882 m<sup>2</sup> e está localizado no edifício Itamaraty, na Rua dos Tupis, 38, Centro.

Um inquérito policial subsidia uma eventual ação penal – um processo – e caso não se encontre indícios de autoria e materialidade ele é arquivado, o que ocorreu no caso da empena de Robinho Santana que compartilha a moldura com artistas diversos por ele convidados em conjunto com o CURA.

Robinho Santana é nascido em Diadema, São Paulo. Ele tem formação acadêmica em Design e Fotografia. Além de artista visual, também é músico experimental e pesquisador. Robinho busca por meio de suas construções uma representação plural e digna da mulher e do homem negros periféricos.

Na entrevista já citada concedida em forma de podcast (espécie de programa de rádio que fica disponível em plataformas de streamings) as organizadoras do projeto CURA trazem que antes de o festival realizar suas intervenções haviam pinturas pré-existentes no condomínio que já eram alvo de investigação por parte da DEMA (Delegacia Especializada em Crimes Ambientais). Como o festival incorporou as pixações já existentes e os próprios grafiteiros ao projeto, as investigações tiveram continuidade. Nota-se pela entrevista que havia uma expectativa de apagamento das siglas por parte do CURA, o que instaura um dissenso.



Figura 17 - Edifício Itamaraty antes da intervenção do CURA ficar pronta

O inquérito, salienta-se, teve início de forma prévia a atuação do CURA, o qual na entrevista citada acima, não tinha conhecimento do inquérito que estava em andamento. Após o arquivamento do inquérito e a quebra do sigilo, foi possível ter acesso ao documento. Nota-se que antes das intervenções do “CURA” os pixos já haviam sido atribuídos nominalmente a uma das pessoas. A assinatura “TEK” foi associada a Kaio Felipe de Abreu da Silva, havendo em um relatório policial ao delegado responsável fotos de sua rede social, números de seu documento, toda uma condução que o cola no lugar de criminoso. A



assinatura “LMB” foi associada ao pichador “Lambão” que não foi identificado pela polícia em um primeiro momento, antes das intervenções do festival, contudo depois foi associada nominalmente a Felipe Augusto de Souza.

Outras assinaturas foram colocadas como materiais de investigação na parte lateral do edifício como “MB”, “POTER”, “BANI” e “ZOTO”. O inquérito lida com uma diversidade de documentos, fotos, conversas de celular por parte dos integrantes da intervenção.

O motivo de crime ambiental relacionado às molduras das empenas, nos remonta a questão da inteligibilidade da estética do pixo que desmonta a partilha policial do sensível em que a linguagem sempre precisa de um sentido, significação, o que não se encontra muitas vezes nesse tipo de intervenção. Além do crime ambiental, os grafiteiros e o CURA foram alvos de investigação de associação criminosa com grupos atuantes na cidade de Belo Horizonte, pois supostamente, algumas siglas remetem a quadrilhas. Inclusive, o próprio festival foi colocado nos termos de associação criminosa.

Em matérias jornalísticas os responsáveis pelo inquérito sempre deixam claro, mesmo quando não perguntado que a figura central da empena, uma mãe segurando um filho no colo e outro pela mão, não tem relação nenhuma com a investigação. Se defendendo de uma possível alcunha de racistas, os responsáveis não conseguem colocar o próprio fato de a inclusão do pixo não ser atravessado por uma inteligibilidade interseccional. Num texto presente no catálogo do Cura (2022), Rosa Alencar e Hildon Carade respondem a pergunta: “Por que a perseguição do pixo é racista?” ao retomarem um histórico de práticas periféricas criminalizadas como o samba e a capoeira, os autores trazem a lei 9.605, que em seu artigo 65, que tipifica a prática de rabiscar edificações como crime ambiental. Eles salientam que a legislação brasileira produziu a dicotomia entre pixo e graffitte, algo sem precedentes em outros países.

A retomada aqui do texto de Spivak “Pode o subalterno falar” é significativa. Primeiro porque as preocupações da autora se relacionam com as preocupações de Rancière, sobre a consideração da voz do subalterno, proletário, enfim, aqueles que não tem parte na partilha. A conclusão de Spivak em seu texto de 2010 sobre a mulher negra, que ela toma pela palavra “subalterno”, é que ela não pode falar:

“O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à mulher como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio” (Spivak, 2010).

É claro que esta não é uma colocação literal, mas uma observação da falta do caráter dialógico nas falas do sujeito subalterno, pois ele não é ouvido, portanto não pode ser autorrepresentado. Uma construção diferente, mas muito similar a do teórico francês, o qual nos alerta de partilhas policiais que tiram o logos de uma parcela da população (proletariado, subalterno, etc), como no citado caso do aventino.

De forma clandestina ou amparado por um festival que obedece todos os trâmites legais os pixadores continuam sendo alvo de investigação, o que nos leva a compor uma pergunta: pode o subalterno pintar?

Outras obras do festival tiveram relação com o pixo, sejam eles preexistentes no ambiente ou não, porém não foram pautas de inquéritos policiais que colocavam o festival cometendo delito de associação criminosa.



Figura 18 - O abraço, Davi Melo Santos. Fonte: cura.art



Figura 19 - Ayo Y Vino - Milu Correch. Fonte: Resende 2021

Outro ponto a se considerar é a figura central emoldurada pelas pichações que são uma representação de uma família negra. Os investigadores do caso tentam relatar que não se trata da “figura central” o objeto de investigação, mas o impacto no sensível do pixo, não pode ser dissociado dela. Eduardo Viera relata ao G1: “Uma vez que a investigação transcorria, nós

nos deparamos com um fato, a realização da pintura por cima das pichações investigadas. Mas as pichações foram refeitas nas bordas da pintura. Em nenhum momento a investigação é sobre a figura central”. Essa fala responde uma devolutiva de chamar a investigação de racista e revela a inabilidade dos investigadores de perceberem porque a própria investigação da moldura seria racista e não o fato de isso não ser sobre uma família negra.

O festival lançou um filtro (artifício fotográfico) na rede social Instagram, cuja moldura é justamente aquela produzida pelo CURA no edifício Itamaraty, como mostrado na figura 20. O próprio nome do filtro “Arte não é crime” já coloca a estética do pixo como algo outro (arte) que o inquérito policial coloca como condenável. É uma operação linguística sutil, mas significativa: o CURA não entra nos termos se o pixo é arte ou crime, mas já o trata como arte e condena, justamente sua criminalização.



Figura 20 – Filtro de Instagram produzido pelo CURA – editado pelo autor

Este fator é importante, por exemplo, se pensarmos a teoria institucionalista da arte proposta por Dickie. Apesar de não dar critérios valorativos o autor de alguma maneira ainda tenta fixar o que pode ser visto como arte. A teoria de Dickie privilegia bastante a questão contextual do mundo da arte, para que um objeto possa ser considerado como artístico. Esta tentativa diferentemente de Rancière, que não coloca critérios de pertencimento ou não da arte em seus regimes de identificação da arte, de tentar dar uma normativa sobre o que é arte ou não.

A igualdade estética implica a ruína de todas as formas de correspondência entre um gênero artístico nobre ou comum e um tipo de objetos, de histórias, de ações. Isso quer dizer que há a possibilidade de que qualquer objeto, e também qualquer experiência, de qualquer categoria, de qualquer população possa estar à altura de um tema da arte. De maneira mais adequada, isso é o que poderíamos chamar de invasão do mundo da arte por tudo o que era considerado estrangeiro à arte (Rancière, 2021, pág. 164).

O CURA tenta, por exemplo, com sua atuação em veículos de massa como as redes sociais colocar um debate sobre o que é o pixo, como ele pode ser visto, como ele e seus fatores podem ser considerados. A teoria da arte de Dickie se fecha pra essas rupturas, colocando o mundo da arte como determinante para que uma obra possa ser considerada artística, mas devido a igualdade do regime estético fica claro como o mundo da arte reage alongando suas partilhas para intervenções dissensuais.

Num *post* na rede social *Instagram* já citada o festival também se manifestou textualmente da seguinte forma em relação ao caso, em 29 de janeiro de 2021:

AÇÃO ILEGAL E DE CUNHO RACISTA DA  
POLÍCIA CIVIL BUSCA PRENDER ARTISTAS E  
ORGANIZADORAS DO CURA

Nós, organizadoras do CURA - Circuito Urbano de Arte, e mais 5 artistas convidados da edição 2020, fomos incluídas criminalmente em inquérito da Polícia Civil que investiga a ocorrência de crime contra o meio ambiente. O motivo: a presença da estética do pixo em uma das empenas da coleção do festival CURA. Se condenadas, podemos todos pegar até 4 anos de prisão. A obra “criminosa”, segundo a Polícia Civil, é o maior mural em empena do Brasil, criado pelo artista Robinho Santana (Diadema/SP) durante a 5ª edição do festival em 2020. A obra de arte contou com a colaboração dos artistas de BH Poter, Lmb, Bani, Tek e Zoto, a convite do CURA e do artista Robinho. Os convidados fizeram uma intervenção artística na obra utilizando caligrafia na estética do pixo. O mural "Deus é mãe", de quase 2.000m<sup>2</sup>, já se tornou patrimônio da cidade. A imagem da mãe negra carregando um filho no colo e levando outro pelas mãos emociona quem passa pelo hipercentro da cidade e é novo cartão postal da cidade, local clássico de fotografia de diversas famílias. O painel saiu ovacionado nas principais mídias nacionais. O vídeo que mostra a intervenção dos artistas convidados, exibindo detalhes da caligrafia como o trecho de música do rapper mineiro Djonga, tem quase 2 milhões de visualizações. É notório o reconhecimento artístico da obra e seu sucesso.

Entendemos que esse processo é uma investigação ILEGAL e RACISTA que CRIMINALIZA ARTISTAS PERIFÉRICOS e a própria ARTE URBANA e que quer determinar ARBITRARIAMENTE O QUE É OU NÃO É ARTE. O inquérito acontece num contexto de perseguição desproporcional aos pixadores na cidade de Belo Horizonte e dentro de um cenário de cerceamento de liberdades constitucionais no âmbito nacional. Não aceitaremos a tentativa de criminalizar os artistas. Não aceitaremos a tentativa de criminalizar o festival. Não aceitaremos os ataques racistas à obra “Deus é mãe”. Entramos hoje com pedido no Judiciário para obter o trancamento da investigação. (CURA, 2020).

Nos autos do inquérito policial de número 1019882-21.2020.8.13.0024, fica evidente a linha de defesa utilizada pelos advogados do CURA. Após caracterizar o projeto com seu histórico e currículo e afirmar a coerência com que se desenrolou a parceria com o condomínio, a defesa passa a abrir uma discussão se cabe aos investigadores legislar sobre

o que é ou não arte, se a caligrafia urbana, a estética do pixo em si deve ser criminalizada. Se valendo de vários exemplos da história da arte que foram criminalizados, a defesa aponta a criminalização de uma estética já que as intervenções foram autorizadas.

O gesto político que coloca o festival como alvo de um inquérito criminal é justamente trazer a borda para o centro. Contrariando a partilha que coloca o graffiti como arte e o pixo como crime, o festival convidam os pixadores para fazer a borda da empena. Pessoas da borda da contorno, do recheio do bolo, como disse João paiva. Na entrevista “o pensamento das bordas” Rancière afirma:

“Eu me ative, a cada vez, a um ponto nodal e a um gesto filosófico que se contrapõe à afirmação “isso não é possível”. Tentei mostrar que esse “impossível” é, na verdade, uma interdição que exclui aqueles que “não podem” ser abarcados ou implicados pela filosofia, pela arte ou pela política” (Rancière, 2021).

Colocando os pixadores como artistas, com sua moldura, o festival em si foi colocado como criminoso, pois houve um desentendimento por parte do poder policial que pelos autos associam pixo imediatamente com crime. Um desentendimento que se esperava que o graffiti apagaria o pixo. Mas o desentendimento é um tanto mais fundador, aquele em que, segundo Rancière, se assenta a ordem social, que a igualdade das inteligências garante a própria hierarquia e os sujeitos que são criminalizados por tal.

Nas matérias jornalísticas pesquisadas, fica também uma ausência que não é tão clara: elas normalmente não trazem as falas dos investigados. Este fenômeno possui um atravessamento da preferência de anonimato por parte dos pixadores, mas pensando que eles foram nomeados num inquérito que está disponível publicamente e na distribuição policial do sensível que relega tais vozes ao silêncio, o pesquisador julgou indispensável uma manifestação dos pixadores. Contudo, apenas TEK foi encontrado e se propôs a se manifestar.

A conversa se desenrolou por rede social e foi autorizada a ser publicada neste trabalho.

Segue na íntegra as perguntas feitas:

1-) Qual é a sua visão do pixo? Qual a relação do pixo e do graffiti pra você? Por que você pixa? 2-) como você vê a situação de inquérito policial em relação ao edifício Itamaraty? Qual foi a importância do envolvimento do CURA e do Robinho nisso, chamando vocês pra pintar outra obra lá em SP, o que isso representou pra você? 3-) O que desenrolou pra você desse processo? As investigações relacionadas aos poucos do meio do ano continuam ou foram arquivadas junto com as acusações sobre o CURA?

Segue abaixo na íntegra as respostas dadas por TEK:

1- Minha visao do Pixo é nda mais nada menos que o grito dos oprimidos; em muros esquecidos, pixando o auto que quero gritar; pra mim o grafft comessou do pixo? por ser mais colorido e detalhado é menos discriminado ! Os msm que rabiscam sao os msm que colerem mas as mentes fechadas nao deixam as pessoas verem o obivio escrevo oque todos devem e nao quem ouvir , a tag e para identificar o msm que abriu seus olhos com uma frase la no centro de bh; 2- A pixo ja e perseguido a anos em bh e ai foi a brecha pra chegar ate nos. No mias uma perca de tempo ..; so tenho a agradecer o robinho que arcou com todos os custos para mostrar que tbm somos artistas do gueto que devemos ser ouvidos e valorizados; 3- mandato de busca e apreensao dos objetos e tudo que envouva tinta OPERACAO MURO LIMPO creio que foram arquivadas depois do depoimento do robinho esclarecendo que participamos da inpena Em questao dos pixo por ae eles devem tar procurando mais provas kk (TEK, 2023).

Na fala de TEK fica explícito o pixo como uma ferramenta de expressão de discurso, uma maneira de aparecer enquanto sujeito falante, de borrar toda a partilha que distribui o que é dito e ouvido a lugares e corporalidades específicas.

No documentário já citado ‘*pixo*’, um dos entrevistados após a intervenção dos pixadores na exposição de arte moderna diz:



“você acha que isso ai é beleza? Olha pra você... o que que tem de lindo nessa porcaria? Isso aqui é coisa de incompetente, pessoas frustradas... cara que não vê objetivo na vida... então eles acham que essa porcaria... cara analfabeto rapaz... beleza é o por do sol, é as cores do espectro maior solar da luz branca... onde vêm as cores... nos alegra no dia a dia... é arte, ta entendendo?! Não essa porcaria sintética”.

Na fala desse entrevistado fica implícita a coordenação interseccional de sua compreensão estética. O espectro da luz solar branca, insere a cor e a raça no discurso em que as produções periféricas de pessoas majoritariamente negras são colocadas esteticamente do lado do feio.

Pixo causa dano ao patrimônio público ou existe pixo porque existe Dano? A noção de que a pixação causa dano ao patrimônio público é presente na legislação brasileira, mais especificamente da legislação de crimes ambientais, e se faz presente dos autos do imbróglio aqui analisados. Se levarmos em conta as considerações de Rancière, a pixação expõe um Dano fundador.

“... porque os sujeitos que o dano político põe em jogo não são entidades às quais ocorreria acidentalmente esse ou aquele dano , mas sujeitos cuja própria existência é o modo de manifestação desse Dano.” ( Rancière, 1996, pág 53).

Aqui também o festival se coloca como um dispositivo de subjetivação que tenta tratar este dano fundador do qual as partes não existem previamente a ele. Tratando justamente do “jogo no qual o terreno é jogado”(Rancière, 1996, pág 54), com suas notas públicas, atuações jurídicas, vídeos, todo seu aparato simbólico.

A igualdade pode se presentificar, pois, quando os investigadores tomam corpos e estéticas marginalizados como praticantes de crime colocando todos os envolvidos na mesma

prática “criminosa”, praticando quase que uma contra-verificação da igualdade. Eles produzem uma imagem policial dos pixadores:



Figura 21 – imagem extraída do inquérito de número 1019882-21.2020.8.13.0024

Robinho Santanna, numa nova empena em São Paulo (figura 23), em parceria com o CURA, convida os pixadores a pintarem junto com ele. Reafirmando assim uma operação política que desloca uma partilha que atribui a imagem e o nome de crime a uma prática interventiva. Seria esta uma imagem política do pixo?



Figura 22 - Robinho Santanna e os pixadores Tek, LMB, BANI e ZOTO, na realização de outra pintura em São Paulo. Fonte:

Apesar de todo esse movimento, e de termos o CURA como um dispositivo de subjetivação, atuando no tratamento de um dano, fazendo a imagem continuando a operar muito depois de sua feitura, precisamos ressaltar que policialmente os sujeitos artistas/pixadores continuam a ser criminalizados. No fim do inquérito, apesar de ter havido o parecer judicial que as organizadoras, Robinho Santanna, Tek e Lambão não teriam praticado atividade criminosa em relação ao projeto, a invasão em junho de 2020 continuou enquanto pauta de investigação e os celulares de Tek e Lambão continuaram a ter seus bens pessoais violados por investigações.

Ainda que esta cena de dissenso gere algum tipo de tratamento do Dano, até mesmo pelo CURA (que funciona como um aparato de subjetivação), o pixo continua expondo este dano, seus feitores continuam sendo tratados como criminosos o que nos deixa ainda com a interminável pergunta: pode o subalterno pintar?

## Epílogo

Nota-se que a criminalização das intervenções da arte urbana, do grafixo especificamente e a discussão sobre a qual regime pertence essa prática (arte x crime) demonstra a perturbação social que ela possui. Aqui a questão estética, do gosto, ocupa um papel determinante, como disparado pela primeira cena construída e desenvolvido na segunda por meio da criminalização de uma estética. Essas intervenções são distribuídas na partilha do sensível, ora ocupando o espaço da arte e ora o do crime, ocupação essa articulada de forma interseccional.

As cenas aqui construídas guardam alguns atravessamentos, buracos em que os entrecruzamentos saem pelas portas de uma e entram no fundo da outra. A fala sobre a “mistura racial” num memorial da Vale, citada na primeira, que é licenciada de seus crimes ambientais enquanto os pixadores não o são. O texto de Spivak que trata da mulher não branca usada como rima na segunda cena, poderia muito bem representar a primeira.

Tentou-se demonstrar que os dissensos aqui analisados e relacionados ao Circuito Urbano de Arte colocaram em questão a definição da arte. Quais objetos são considerados artísticos? Uma estética de caligrafia urbana? O corpo de uma mulher negra? Quais pessoas são consideradas artistas ou criminosos? Há uma partilha policial que tenta responder essas perguntas e existem artistas que as borram, alongando-as.

Na primeira cena além da questão da visibilidade de um corpo negro como arte ou como um dano ao patrimônio público, percebe-se também uma perturbação na partilha da distribuição do que é considerado como algo sacro ou como algo depreciado, alterando coordenadas de crenças religiosas muito distribuídas na partilha policial por crenças cristãs e ocidentais.

Na segunda cena, as operações feitas pelo CURA e pelos artistas não cessaram de produzir outras imagens que seriam políticas em relação aos investigados, alterando suas condições de aparição.

Em ambos os casos, as defesas nos imbróglis, a discussão na mídia tradicional e em redes sociais, o debate público foi fundamental para constituir tais acontecimentos como cenas que colocam algo em um terreno a ser disputado.

Assim, a inspiração metodológica ranceriana neste estudo se mostra fundamental, pois permitiu condensar, conectar elementos variados em uma construção que expõe o dissenso que recoloca o que está em jogo: o dano que origina a distribuição do sensível. Neste sentido o princípio verificador da igualdade, alinhado ao método da cena, com o apoio das categorias de articulação permitiu o questionamento do porque tais imbróglis são primeiramente possíveis na tensão entre política e polícia.

Como limite desta pesquisa, aponta-se a questão que fora trabalhada de maneira insuficiente do impacto dos imbróglis aqui analisados e do CURA em geral no espaço urbano. Como os dissensos aqui desenvolvidos transformam as noções relativas ao espaço urbano? Algumas das teses aqui referenciadas lidam com estas questões sem desenvolvê-las pelos princípios de Rancière - apenas se valendo deles como um apoio às discussões - que poderiam ser articulados para pensar as intersecções entre arte urbana, espaço público, visibilidades e territórios. Nos últimos anos, o projeto vêm se expandindo para a Raul Soares alterando novos territórios, o que mesmo sem imbróglis jurídicos propriamente ditos poderiam apontar caminhos para estas questões, principalmente que há um deslocamento pelas organizadoras em pensar o CURA como arte pública e não mais como arte urbana.

Nossa argumentação se propôs a fazer isso deslocando perguntas ou alterando seus impactos à medida que a exposição transcorria e aqui a peça de teatro organizadora da dissertação, tomou contornos também de uma música de rap.

Com este trabalho, mais que confirmar ou rejeitar hipóteses buscou-se, construir uma outra ficção possível, um outro mundo habitável, como diz Rancière:

“A ficção dominante é essa distribuição do mundo que diz: essa é a realidade e ela é incontornável. E essa ficção da necessidade vem junto com uma ficção da desigualdade das inteligências, uma ficção que afirma que há pessoas que podem ter controle sobre o que acontece e pessoas que não podem. Desse modo, empurram-se, com intensidade cada vez maior, as pessoas para as margens. O trabalho ficcional dissensual é aquele que consiste em afirmar que essa realidade não é a realidade, mas que há várias maneiras de construir a realidade.”  
(Rancière, 2021-D, pág, 66)



Figura 23 - Algo sobre nós, Robinho Santa. Obra realizada em parceria com o CURA e com os pixadores citados na segunda cena na cidade de São Paulo

## Referências

- Amoni, P., Flores, J., Macruz, J. BH é sensacional: CURA. Entrevista concedida em forma de podcast. Disponível no Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=MLNT9\\_ODYk&t=6516s](https://www.youtube.com/watch?v=MLNT9_ODYk&t=6516s). Acesso em Maio de 2022.
- Akotirene, C. Interseccionalidade. Coleção Feminismos Plurais, São Paulo: Sueli Carneiro.
- Almeida, S. L. de. (2018). O que é racismo estrutural? Belo Horizonte (MG): Letramento.
- Baudrillard, J. (1996). Kool Killer ou a insurreição pelos signos. In: A troca simbólica e a morte. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, p. 99-107.
- Brah, A. & Phoenix, A. (2004). "Ain't I a Woman? Revisiting Intersectionality. *Journal of International Women's Studies*, 5, 3, may, p.75-86, 2004.
- Brah, A. (2006). Diferença, Diversidade, Diferenciação. In: Brah, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Longon/New York, Routledge. *Cadernos Pagu*, (26), 329-376.
- Bilge, S. (2009). Théorisations féministes de l'intersectionnalité, *Diogenes*, vol. 1, n° 225, p. 70-88.
- Caminha, G.S. (2021) Counter-Literacies: o graffiti e a pixação como letramentos urbanos nas paisagens linguísticas da cidade. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte.
- Collins, P. H. (2017). Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. *Parágrafo*. Jan/Jun, V. 5, nº1.
- Crenshaw, K.W. (1994), "Mapping the margins: intersectionality, identity politics and violence against women of color". In: Fineman, Martha Albertson & Mykitiuk, Roxanne (orgs.). *The public nature of private violence* Nova York, Routledge, pp. 93-118. [Também em *Stanford Law Review*, 43 (6): 1241-1299, jul. 1991; em francês, "Cartographies des marges: intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur". *Cahiers du Genre*, n. 39, 2005, pp. 51-82.
- CURA (2022). Circuito Urbano de arte 2017-2020: catálogo. Coordenação Juliana Flores - 1ed. Belo Horizonte: Agência CURA.
- CURA, (2021). Circuito Urbano de Arte. Comunicado oficial, por meio de redes sociais. Instagram. Acesso em Junho de 2022.
- DV Tribo, (2016). Hino. Produção: Coyote.
- De Tilio, R., & Braga Calegari, G. (2019). Análise do discurso da patologização da transexualidade. *Brazilian Journal of Development*, 5(3), 2292-2302.



De Tilio, R., & Braga Calegari, G. (2020). Transexualidad en el cine: efectos de sentidos. *Perspectivas En Psicología*, 17(1), 1-9. Recuperado a partir de <http://200.0.183.216/revista/index.php/pep/article/view/451>

Festival Sensacional (2022). CURA. Acessado em 10 de janeiro: <https://www.youtube.com/watch?v=dfQ9iLcc6wg>.

Folha de São Paulo (2021). Com pichação como moldura, mural é investigado em inquérito policial em BH. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/01/com-pichacao-como-moldura-mural-e-investigado-em-inquerito-policial-em-bh.shtml>

Freitas, A. (2006). O sensível e o partilhado: estética e política em Jacques Rancière. *História: questões e debates*, 41, pág 215-220.

G1, (2014). Estudantes picham parede da UFTM em protesto pela falta de professores. Disponível em: <https://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/2014/02/estudantes-picham-parede-da-uftm-em-protesto-pela-falta-de-professores.html>

G1, (2020). Obra da artista Criola, feita em prédio no Centro de BH, vai parar na Justiça e corre o risco de ser apagada. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2020/11/22/obra-da-artista-criola-feita-em-fachada-de-predio-no-centro-de-bh-vai-parar-na-justica-e-corre-o-risco-de-ser-apagada.ghtml>

Gil, A. C. (2017). Como elaborar projetos de pesquisa. (Atlas (org.); 6a).

Governo de Minas Gerais. (2015). A cidade. Belo Horizonte: Disponível em: <https://www.mg.gov.br/governomg/portal/c/governomg/conheca-minas/turismo/5677-a-capital/25817-a-cidade-de-belo-horizonte/5146/5044>.

Hemmings, C. (2009) “Contando histórias feministas”, em Revista Estudos Feministas, v. 17, n. 1, p. 215-241.

Hussak, P. (2011). Produção estética, emancipação e imagem em Jacques Rancière. In: Luciano Vinhosa Simão. (Org.). Horizontes da arte: práticas artísticas em devir. 1ed. Rio de Janeiro: NAU, v. , p. 92-104.

Laclau, E. & Mouffe, C. (1985-2015). Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical. São Paulo: Intermeios.

Lima, C.M. S. (2021). Risco pra quê? – a arte urbana e a produção do espaço público na urbe latino-americana. Dissertação de mestrado (Geografia), Universidade Federal de Minas Gerais.

Lopes, C. Compilado de comentários feitos nos sites dos veículos jornalísticos G1 e Hoje em Dia. 25 nov. 2020. 1 figura. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/por-ai/criola-apagamento-mural-cura-bh/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

Machado, F. V. (2013). Subjetivação política e identidade: contribuições de jacques rancièrè para a psicologia política. *Revista Psicologia Política*, 13(27), 261-280.

Manzini, E. J. (2012). Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação em educação. *Revista Percurso*, v. 4, n. 2, p. 149-171.

Marques, A.C.S. (2014). Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. *Discursos fotográficos*, v10, m 17, p 61-86.

Marques, A.C.S. & Correio, A.S.A. (2014). Rancièrè e a política das imagens: rosto, olhar e subjetivação na fotografia de JR. *Revista Ecopós*, 17(2).

Marques, A. C. S., Nigri Veloso, L. H., & Prado, M. A. M. (2021). Enquadramentos, cenas dissensuais e o aparecer antierárquico: ação política e resistência em Judith Butler e Jacques Rancièrè. *Comunicação Mídia E Consumo*, 18(53).

Marques, A.C.S. & Prado, M.A.M. (2018). O método da igualdade em Jacques Rancièrè: entre a política da experiência e a poética do conhecimento. *Revista mídia e cotidiano*, 12(3).

Prado, Marco Aurelio & Marques, Angela. (2021). O Povo como Categoria Política no Pensamento de Jacques Rancièrè e Ernesto Laclau. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*. 26. 28. 10.5433/2176-6665.2021v26n1p28.

Marques, A.C.S. & Oliveira, A.K.C. (2016). Pixo e cenas dissensuais em Belo Horizonte: antagonismos entre a força da lei e a emergência dos pichadores como sujeitos políticos. *Revista Quaestio Iuris*, 9(4).

Mitman, T. (2015). Advertised defiance: how New York City graffiti went from “getting up” to “getting over”. In: Lovata, T; Olton, E. (ed). *Understanding graffiti: multidisciplinary studies from prehistory to the presente*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 195-206.

Nogueira, C.M. (2022). PIXO também é GRAFFITI!. Vídeo-ensaio, disponível no YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=dPw\\_IXe0cv4](https://www.youtube.com/watch?v=dPw_IXe0cv4).

Núcleo de Estudos Sociopolíticos, UNB (2016). Perfil do Município de Belo Horizonte-MG: análise do acesso e da qualidade da Atenção Integral à Saúde da população LGBT no Sistema Único de Saúde. Publicação independente.

Oliveira, A.K.C. (2019). “Só assim você me escuta ”: arranjos disposicionais dissensuais do aparecimento público de pixadores no contexto do combate ao pixo em Belo Horizonte. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte.

Oliveira JR, O (2016). Entre a luta, a voz e a palavra partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia. Tese de Doutorado, UFMG.

Paiva, J. (2019). Velho Barreiro. Organização Karine Oliverida. Editora Venas Abiertas: Belo Horizonte.

Pereira, A. B. (2005). De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo. Dissertação de mestrado. Área de Concentração: Antropologia Social. São Paulo: USP.

Ramos, P. H. V. V. (2015). RANCIÈRE: A POLÍTICA DAS IMAGENS. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, v. 19, n. 32, p. 95-107.

Rancière, J. (1988). A noite dos proletários. Arquivos do sonho operário. Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras.

Rancière, J. (1996). O desentendimento. São Paulo: editora 34.

Rancière J. (2009). A partilha do Sensível: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34.

Rancière, J. (2010). O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes.

Rancière, J. (2015). O mestre ignorante cinco lições sobre emancipação intelectual. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica.

Rancière, J. & Brugère. F. (2021-A). O pensamento das bordas. Tradução de Ângela Marques Salgueiro. Belo Horizonte: Chão da feira.

Rancière, J. & Jdey, A. (2021-B) O método da cena. Belo Horizonte: Quixote+do. Tradução: Ângela Marques.

Rancière, J. (2021-C). Pequena máquina anti-hierárquica: entrevista sobre o método da cena. Orgs: Ângela Marques e Marco Aurélio Máximo Prado. Belo Horizonte: Selo editorial PPGCOM.

Rancière, J, & Calderón, A.S. (2021-D). O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón. Edições chão da feira: Belo Horizonte.

Revista Trip (2015). A 'artista' Criola - como se autodefine - usa as latas de tinta para dar poder às mulheres negras nas ruas de Belo Horizonte. Repórter Camila Eiroa, acessado em 20 de janeiro de 2023 em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/conheca-a-grafiteira-criola>

Rocha, F.B.M. (2017). A quarta onda do movimento feminista: o fenômeno do ativismo digital. Dissertação de Mestrado, São Leopoldo: UNISINOS.

Santos, L.R. (2010). A concepção Kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. Revista *trans/form/ação*. 33(2), 36-76.

Silva, E. B. (2020) Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Sobrinho, L.D.G. & Ferreira, L.D. (2018). A paixão pela desigualdade, interseccionalidade e os ‘novos feminismos’. *Revista debates insubmissos*, 1(2), Caruaru:Pernambuco.

Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* Editora da UFMG: Belo Horizonte.

Tek, K. (2023). Entrevista concedida a Gabriel Kalegari por meio de rede social: Instagram.

Trojaike, L. R. (2016). Os regimes de identificação das artes e o cinema no contexto da política-estética de Jacques Rancière. 75f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

Vice, (2015). A Guerra Contra o Pixo Continua Firme e Forte em Belo Horizonte. Disponível em:  
<https://www.vice.com/pt/article/nzjkqd/a-guerra-contra-o-pixo-continua-firme-e-forte-em-belo-horizonte>

Voigt, A. F. (2019). O Conceito de “cena” na Obra de Jacques Rancière: a prática do “Método da Igualdade”. *Kriterion: Revista de Filosofia*, 60(142), 23-41.