

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Ciência da Informação**  
**Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação**

Luísa Fernanda Silva Lourenço

**O PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO DA ARTE URBANA EM MEIO AS DISPUTAS  
PELA ESTÉTICA DA CIDADE DE BELO HORIZONTE**

Belo Horizonte

2024

Luísa Fernanda Silva Lourenço

**O PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO DA ARTE URBANA EM MEIO AS DISPUTAS  
PELA ESTÉTICA DA CIDADE DE BELO HORIZONTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestra em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Memória Social, Patrimônio e Produção do Conhecimento

Orientador: René Lommez Gomes

Belo Horizonte

2024

L892p

Lourenço, Luísa Fernanda Silva.

O processo de legitimação da arte urbana em meio as disputas pela estética da cidade de Belo Horizonte [recurso eletrônico] / Luísa Fernanda Silva Lourenço. - 2024.  
1 recurso eletrônico (152 f. : il., color.) : pdf.

Orientador: René Lommez Gomes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

Referências: f. 142-152.

Exigência do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ciência da informação – Teses. 2. Arte – Teses. 3. Estética – Teses. 4. Espaço urbano – Teses. 5. Conflito de interesses – Teses. 6. Belo Horizonte (MG) – Teses. I. Gomes, René Lommez. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Ciência da Informação. III. Título.

CDU: 7.01:316.7

Ficha catalográfica: Elaine Diamantino Oliveira - CRB: 6/2742

Biblioteca Profª Etelvina Lima, Escola de Ciência da Informação da UFMG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ECI - COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO - CHEFIA

## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Às 14H00 horas do dia 20 de dezembro de 2024, na sala 2014 da Escola de Ciência da Informação da UFMG, realizou-se a sessão pública para a defesa da dissertação de LUISA FERNANDA SILVA LOURENÇO. A presidência da sessão coube ao Prof. René Lommez Gomes (orientador). Inicialmente, o presidente fez a apresentação da Comissão Examinadora assim constituída: Profa. Maria Luiza Dias Viana (UFMG), Prof. Luíz Henrique Assis Garcia (UFMG) e Prof. René Lommez Gomes (orientador, UFMG). Em seguida, a candidata fez a apresentação do trabalho que constitui sua Dissertação de Mestrado, intitulada: O PROCESSO DE LEGITIMAÇÃO DA ARTE URBANA EM MEIO ÀS DISPUTAS PELA ESTÉTICA DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. Seguiu-se a arguição pelos examinadores e, logo após, a Comissão reuniu-se, sem a presença da candidata e do público e decidiu considerar **aprovada** a Dissertação de Mestrado. A banca ressalta a qualidade do trabalho final, que chegou a bom termo com a incorporação das orientações do exame de qualificação. O resultado final foi comunicado publicamente a candidata pelo presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o presidente encerrou a sessão e lavrou a presente ata que, depois de lida, se aprovada, será assinada pela Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Rene Lommez Gomes, Professor do Magistério Superior**, em 14/03/2025, às 12:23, 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 **Maria Luiza Dias Viana, Professora do Magistério Superior**, em 14/03/2025, às 15:32, 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 **Luiz Henrique Assis Garcia, Professor do Magistério Superior**, em 15/03/2025, às 09:36, 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 4042108 e o código CRC 0DEF94FE.

---

Referência: Processo nº 23072.274564/2024-14

SEI nº 4042108

*Ao meu porto seguro, minha mãe.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço especialmente à minha mãe e o seu constante apoio.

Agradeço a toda minha família e amigos que me incentivaram e compartilharam do meu entusiasmo, conquistas e frustrações.

Ao meu pai, que sei que está olhando por mim.

A CAPES agradeço pela concessão da bolsa que permitiu minha dedicação integral ao desenvolvimento deste estudo.

“clean walls, voiceless people!”

Andrea Baldini

## RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de investigação o processo de legitimação da arte urbana, um termo utilizado para abranger intervenções artísticas como *graffiti*, *stencil*, murais, lambes e *stickers*. A arte urbana é uma presença corriqueira no cotidiano nas grandes cidades contemporâneas, estando presente nos mais diversos suportes, dimensões e estilos. Ela narra e produz memórias coletivas da e sobre a cidade. Suas obras acompanham e revelam questões que dizem respeito à vida social urbana, como as tensões entre classes econômicas, invisibilidade de grupos periféricos, a luta por reconhecimento e representatividade e a experiência cotidiana individual e coletiva em um espaço público. As tensões surgidas entre a prática da arte urbana, a mercantilização do espaço e o poder público acabam resultando em uma disputa pela estética da cidade. A estética urbana é moldada por diversos fatores, incluindo a arquitetura, o planejamento urbano, disputas sociais, o mercado e, claro, as intervenções artísticas. Nesse contexto, a arte urbana se torna tanto um fenômeno estético quanto político, transformando-se em uma ferramenta de combate e representação social. Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar o processo de legitimação da arte urbana belorizontina e como ela está inserida na disputa pela estética do centro da capital mineira. Foi adotada uma abordagem qualitativa e descritiva, realizada por meio de pesquisa bibliográfica, documental e estudo de caso, onde se analisou o processo de legitimação da arte urbana, identificando os principais agentes envolvidos e os desafios enfrentados em meio as disputas pela estética urbana.

Palavras-chave: arte urbana; legitimação; estética; disputas; cidade; Belo Horizonte.

## ABSTRACT

This study investigates the process of legitimizing urban art, a term used to encompass artistic disciplines such as graffiti, stencils, murals, posters, and stickers. Urban art is a common presence in the daily lives of large contemporary cities and can be found in various media, dimensions, and styles. It narrates and produces collective memories of and about the city. Its works accompany other works and reveal issues related to urban social life, such as the tension between economic classes, the invisibility of peripheral groups, and the struggle for recognition and representation. They also highlight the individual and collective daily experience in a public space. The issues that arise between the practice of urban art, the commodification of space, and public power result in a dispute over the aesthetics of the city. Urban aesthetics are shaped by several factors, including architecture, urban planning, social disputes, the market, and, of course, artistic interventions. In this context, urban art becomes both an aesthetic and a political aspect, transforming into a tool for social combat and representation. The main objective of this research is to analyze the legitimization process of urban art in Belo Horizonte and how it is inserted in the dispute over the aesthetics of the center of the capital of Minas Gerais. A qualitative and descriptive approach was adopted, carried out through bibliographical, documentary, and case study research, where the process of legitimization of urban art was analyzed, identifying the main agents involved and the challenges faced amidst the disputes over urban aesthetics.

Keywords: urban art; legitimation; aesthetics; disputes; city; Belo Horizonte.

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - INFOGRÁFICO DAS ETAPAS DE PESQUISA .....	26
QUADRO 2 - MOVIMENTOS DE OCUPAÇÃO EM BELO HORIZONTE.....	94

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - PARTE DO MURAL <i>EPOPEYA DEL PUEBLO MEXICANO</i> (1935), DE DIEGO RIVERA, NO PALÁCIO NACIONAL DO MÉXICO. ....	31
FIGURA 2 - MURAL <i>CAFÉ</i> , DE CANDIDO PORTINARI (1938), NO PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA, RIO DE JANEIRO. ....	32
FIGURA 3 - MURAL DE HUGUES DESMAZIÉRES NO CENTRO DE BELO HORIZONTE .....	35
FIGURA 4 - JOVEM ATIRANDO PARALELEPÍEDOS CONTRA POLICIAIS EM PARIS DURANTE MANIFESTAÇÃO EM MAIO DE 1968. ....	37
FIGURA 5 – MANIFESTANTES EM PARIS DURANTE PROTESTOS DE MAIO DE 68. ....	38
FIGURA 6 - CARTAZES E GRAFFITI EM PARIS. ....	38
FIGURA 7 - GRAFFITIS E CARTAZES NAS RUAS DE PARIS.....	39
FIGURA 8 - <i>GRAFFITI</i> SITUACIONISTA “SOB AS PEDRAS DO CALÇAMENTO, A PRAIA” .....	40
FIGURA 9 - POSTER SITUACIONISTA "A BELEZA ESTÁ NAS RUAS".....	40
FIGURA 10 - GRAFFITIS “É PROIBIDO PROIBIR” E “SEJAM REALISTAS, EXIJAM O IMPOSSÍVEL” .....	41
FIGURA 11 – GRAFFITIS E CARTAZES EM SORBONNE.....	41
FIGURA 12 - POSTERS DO MOVIMENTO.....	42
FIGURA 13 - CARTAZES DO MOVIMENTO. ....	42
FIGURA 14 - CARTAZES AFIXADOS NO ATELIER DA ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, 1968.....	43
FIGURA 15 - PINTURA EM <i>STENCIL</i> DE BLEK LE RAT (1982).....	44
FIGURA 16 – <i>STENCIL</i> EM TAMANHO REAL DE BLEK LE RAT, (1985).....	45
FIGURA 17 – <i>GRAFFITI</i> DE CORNBREAD NA PHILADELPHIA. ....	46
FIGURA 18 – ESTILOS DE <i>GRAFFITI</i> . ....	47
FIGURA 19 - VAGÕES DE METRÔ DE NOVA YORK COBERTOS POR <i>GRAFFITIS</i> . ....	48
FIGURA 20 - POLICIAIS EM METRÔ GRAFITADO DE NOVA YORK.....	49
FIGURA 21 - GRAFFITIS DE SAMO©. ....	50
FIGURA 22 - KEITH HARING GRAFITANDO NO METRÔ DE NOVA YORK. ....	51
FIGURA 23 - MURAL WE THE YOUTH, DE KEITH HARING NA PHILADELPHIA.....	51
FIGURA 24 - <i>EL SILUETAZO</i> .....	54
FIGURA 25 - MURAL DA BRIGADA ELMO CATALÁN.....	55
FIGURA 26 - MURAL REALIZADO POR BRIGADAS POPULARES EM SANTIAGO.....	56
FIGURA 27 - GRAFFITI DE PERSONAGEM.....	59
FIGURA 28 - <i>STENCIL</i> "GIRL WITH BALLOON" .....	60
FIGURA 29 - MURAIIS EM BELO HORIZONTE .....	60
FIGURA 30 - LAMBES .....	61
FIGURA 31 - STICKERS .....	62
FIGURA 32 - INSTALAÇÃO DO COLETIVO ENTREASPAS .....	62
FIGURA 33 - GRAFFITI "ABAIXO A DITADURA" .....	63
FIGURA 34 - <i>STENCIL</i> DE ALEX VALLAURI.....	64
FIGURA 35 - ESTILO BRASILEIRO. ....	65

FIGURA 36 - INTERVENÇÃO REALIZADA POR ESTUDANTES EM ÔNIBUS CIRCULANDO PELA REGIÃO CENTRAL DE BELO HORIZONTE EM 1968 .....	81
FIGURA 37 - LAMBE E STICKER DO “VIGIA” .....	84
FIGURA 38 - INTERVENÇÃO <i>CONTRA AS PALAVRAS DE ORDEM</i> , DO GRUPO PORO (2006).....	87
FIGURA 39 - ESCULTURA DO COLETIVO ENTREASPAS.....	87
FIGURA 40 - GRAFFITI DO COLETIVO AZUCRINA .....	88
FIGURA 41 - LAMBES DO COLETIVO PÃO COM DUREX.....	89
FIGURA 42 - PRAIA DA ESTAÇÃO.....	93
FIGURA 43 - CARTAZES DA <i>CAMPANHA NÃO ELEITORAL</i> DO COLETIVO PISEAGRAMA, NA PRAÇA 7, EM 2012. ....	94
FIGURA 44 - GRAFFITI DO COLETIVO AZUCRINA .....	95
FIGURA 45 - GRAFFITI DURANTE MOVIMENTO VIADUTO OCUPADO .....	95
FIGURA 46 - STICKERS E STENCIL PRESENTES DURANTE AS MANIFESTAÇÕES.....	96
FIGURA 47 - PRIMEIRA EXPOSIÇÃO TELAS URBANAS .....	103
FIGURA 48 - SEGUNDA EXPOSIÇÃO TELAS URBANAS.....	104
FIGURA 49 - EXPOSIÇÃO ARTE FAVELA - CRIAÇÃO E IDENTIDADE CULTURAL .....	105
FIGURA 50 - EXPOSIÇÃO DO BOLINHO NO MAO .....	105
FIGURA 51 – EXPOSIÇÃO <i>OS GEMEOS: NOSSOS SEGREDOS</i> .....	108
FIGURA 52 - EXPOSIÇÃO NA GALERIA QUARTOAMADO .....	109
FIGURA 53 - MURAIAS NA CASA AURA, SENAC VENDA NOVA E FUNDAÇÃO TORINO.....	110
FIGURA 54 - QUARTOAMADO NA ART RUA 2014.....	111
FIGURA 55 - PEDALANDO PELOS MUROS .....	112
FIGURA 56 - REALIZAÇÃO DO MURAL LIBERDADE .....	114
FIGURA 57 - EMPENAS DE MARIA CAPDEVILLA; ACIDUM PROJECT; THIAGO MAZZA E PRISCILA AMONI.....	117
FIGURA 58 - EMPENAS DE DMS E MILU CORRECH .....	118
FIGURA 59 - MURAIAS O QUE FICA; HÍBRIDA ASTRAL; O VOO E EMPENA DE LETRAS.....	118
FIGURA 60 - MURAIAS DE ELIAN CHALI; LUANA BASTOS; BOLINHO E ZÉ D NILSON; E PRISCILA AMONI.....	119
FIGURA 61 - MURAIAS DE FÊNIX, WANATTA, RUPESTRE CREW, SAULO PICO, NILA E GABRIEL DIAS .....	120
FIGURA 62 – MURAIAS DE DIEGO MOURO, DAIARA TUKANO, LÍDIA VIBER E ROBINHO SANTANA .....	121
FIGURA 63 - <i>BANDEIRAS NA JANELA E ENTIDADES</i> .....	121
FIGURA 64 - MURAIAS DO ED-MUN, MAG MAGRELA E DO COLETIVO MAHKU.....	122
FIGURA 65 - PINTURA DE SADITH SILVANO E RONIN KOSHI .....	123
FIGURA 66 - INSTALAÇÃO DO GIRAMUNDO E VIDEO MAPPING DO COLETIVO JK .....	123
FIGURA 67 - OBRAS DE PEDRO NEVES, SUELI MAXAKALI, MST, SELMA CALHEIRA E WILLAND .....	124
FIGURA 68 - MURAL DEUS É MÃE.....	129
FIGURA 69 - MURAL HÍBRIDA ASTRAL - GUARDIÃ BRASILEIRA .....	131
FIGURA 70 - OBRA SOPA DE LETRAS.....	133
FIGURA 71 - MURAL ORÍ II.....	134
FIGURA 72 - CELEBRAÇÃO RELIGIOSA REALIZADA EM FRENTE À OBRA QUE FOI APAGADA .....	135

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMAP	Associação Cultural dos Amigos do Museu de Arte da Pampulha
BDMG	Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais
Belortur	Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CEI	Centro de Educação Integrada Imaculada Conceição
Cemig	Companhia Energética de Minas Gerais
CURA	Circuito Urbano de Arte
FUNDEP	Fundação de Apoio da UFMG
IBGE	Instituto Bras de Geografia e Estatística
ICOM	Conselho Internacional de Museus
MAMU	Morro Arte Mural
MAO	Museu de Arte de Ofícios
MAP	Museu de Arte da Pampulha
MHAB	Museu Histórico Abílio Barreto
MM Gerdau	Museu das Minas e do Metal
MOMA	Museum of Modern Art
MST	Movimento Sem Terra
MTA	Metropolitan Transit Authority
PBH	Prefeitura de Belo Horizonte
PL	Projeto de Lei
QA	Galeria Quartoamado
Senai MG	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial de Minas Gerais
SLU	Superintendência de Limpeza Urbana
SMED	Secretaria Municipal de Educação
TAU	Território Arte Urbana

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1 – AS PAREDES FALAM: UM HISTÓRICO SOBRE A COMUNICAÇÃO ATRAVÉS DOS MUROS</b> .....	<b>29</b>
1.1 As sementes plantadas pelo muralismo mexicano .....	30
1.2 Maio de 68 e a influência francesa .....	35
1.3 O movimento do <i>graffiti</i> norte americano .....	45
1.4 A arte urbana no contexto latino-americano .....	52
1.5 A arte urbana .....	56
1.6 A arte urbana no contexto nacional .....	63
<b>CAPÍTULO 2 – CIDADES E CONFLITOS</b> .....	<b>66</b>
2.1 A construção dos muros físicos e imaginários .....	67
2.2 As disputas pela estética urbana .....	72
<b>CAPÍTULO 3 – A ARTE URBANA EM BELO HORIZONTE</b> .....	<b>80</b>
3.1 O movimento através dos anos e suas características .....	80
3.2 O estopim dos anos 2010 .....	89
3.3 O processo de legitimação e seus agentes .....	96
3.3.1 Projeto Guernica .....	99
3.3.2 As instituições: museus e galerias .....	101
3.3.3 Circuito Urbano de Arte – CURA .....	115
3.4 Os desafios para a seu reconhecimento .....	126
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>137</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>142</b>

## INTRODUÇÃO

Antes de iniciar a seguinte narrativa, peço licença para um breve relato sobre a autora e as motivações que a levaram a desenvolver essa pesquisa. É difícil definir quando o meu interesse pela arte urbana se iniciou. Por nascer nos anos 1990, cresci rodeada por intervenções urbanas, seja pelo *graffiti* seja pela pixação, espalhados pelas superfícies da cidade ou pelo constante bombardeamento da mídia. Desde criança, fui atraída pela história e pelas artes, nas suas mais variadas formas. Com uma imaginação muito fértil, sempre gostei de ler, desenhar, ir ao cinema, mergulhar ao máximo em outros universos. Também sempre fui interessada pela cidade. Nascida e criada em Belo Horizonte, desde muito nova, acompanhava minha mãe pelo centro da cidade para fazer compras ou por lazer e acabei desenvolvendo um amor pela região. Ao andar pelas ruas e observar as pessoas, os edifícios, propagandas e as variadas intervenções no espaço da cidade, eu imaginava sobre as suas histórias, motivações, sentimentos e relações.

Os anos se passaram e o momento de decidir qual curso eu iria prestar o vestibular se aproximou. Apesar das sugestões de seguir para as Belas Artes ou para a História, minha irmã comentou sobre um curso ainda pouco conhecido, mas que poderia reunir os meus diversos interesses em um lugar: a Museologia. Passei no vestibular e me mudei para Goiânia, para estudar na Universidade Federal de Goiás (UFG). Diferentemente da UFMG, na qual a graduação em Museologia está inserida na Escola de Ciência da Informação, na UFG, ela está vinculada à Faculdade das Ciências Sociais, o que me possibilitou um maior contato com a Sociologia, Antropologia, História e Filosofia. Assim como em Belo Horizonte, continuei com as minhas andanças e observações do ambiente, especialmente no Campus e no bairro em que ele está inserido. Ambas as áreas são marcadas pela arte urbana, algumas com teor político, outras poéticas, humorísticas e algumas atendendo um simples desejo de marcar presença. Enquanto participava da disciplina Antropologia das Expressões Estéticas, fui introduzida a discussões sobre a arte como um sistema cultural, a arte rupestre, indígena, popular e urbana e reflexões sobre a estética e a sociedade. Durante a disciplina, ao ser convidada a analisar uma obra de arte que não estivesse inserida no sistema de arte tradicional, desenvolvi a minha própria obra — um mural na janela do meu quarto, que era visível da rua — e realizei entrevistas com transeuntes a fim de analisar as diferentes percepções sobre uma mesma produção.

Após concluir metade do curso, me transferei para a UFMG, onde finalizei a minha graduação. Apesar de todo interesse em volta do tema, passei a considerar a arte urbana como fonte de pesquisa mais aprofundada enquanto participava da minha Vivência Profissional.

Vinculada à graduação do curso de Museologia da UFMG, a Vivência foi realizada na galeria Quartoamado, uma galeria de arte contemporânea e representante de 10 artistas muralistas locais. Durante os meses em que frequentei a Galeria semanalmente, conversei com artistas, frequentadores assíduos e de primeira viagem. Também pude observar sua organização, a concepção e montagem de exposições, as diferentes reações do público com as obras e relações com a própria galeria. O ambiente da galeria abriu meus horizontes sobre a arte e como ela pode ser utilizada como uma ferramenta de ocupação, reivindicação e transformação do ambiente urbano.

Como parte da Vivência Profissional, desenvolvi a ação educativa Arte no Campus<sup>1</sup>, focada nas intervenções artísticas realizadas no campus Pampulha da UFMG. Na roda de conversa, que contava com a presença da Galeria, artistas e um professor da Museologia, se discutiu o que era arte, as suas diversas formas encontradas no campus e a importância das intervenções artísticas como forma de representação social e de transformação do espaço universitário. Também foi realizada a oficina “Legitimação?!” com o objetivo de emoldurar diferentes intervenções artísticas e questionar se elas seriam reconhecidas como “verdadeiras” obras de arte.

Observar a relação entre os artistas urbanos, o cotidiano da galeria e as ações promovidas por ela me levou a pensar em como a arte urbana pode ser trabalhada nos espaços institucionais. A barreira que separava a rua da galeria está cada vez mais frágil, devido à incorporação de artistas urbanos ao mercado artístico. Porém, é pertinente questionar de que forma ocorre essa incorporação e como isso afeta o movimento artístico.

Apresentei essa contextualização para explicar a origem da minha pesquisa. Ela surgiu a partir do desejo de continuar essa discussão, iniciada durante a minha Vivência Profissional, mas em um contexto mais amplo, algo além dos muros da universidade.

O termo Arte Urbana envolve diferentes técnicas artísticas e estilos realizados no ambiente urbano, “uma grande família, composta por diferentes formatos, [...] incorporando igualmente elementos e propostas que provêm da arte contemporânea mais informal” (Campos e Câmara, 2019, p. 18). Ela é uma presença corriqueira no cotidiano nas grandes cidades contemporâneas, estando presente nos mais diversos suportes, como muros, fachadas, viadutos, pontos de ônibus, postes e vagões de metrô. Propondo-se como criação de caráter democrático e popular – sem a necessidade de ir a um espaço institucionalizado para apreciá-la, essa forma

---

<sup>1</sup> Caso queira ver mais, a TV UFMG realizou uma reportagem sobre a atividade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zn8ZRAyjYR8>

de arte utiliza o espaço público como suporte de comunicação e de registro de memórias, muitas vezes assumindo a forma de protesto e de reivindicações para se externar frustrações e críticas sobre as desigualdades sociais e políticas.

Pode-se dizer que, desde a sua origem, as cidades abarcam tanto uma forma de organização do território quanto uma relação política. Elas estão inseridas em um processo histórico que se estabelece entre a territorialidade e a apropriação simbólica destes pelos seus membros. O ambiente urbano “[...] é tecido em um espaço de fluxos contínuos de relações de poder e de tolerância, de modificações culturais locais e inseridas em um quadro sociopolítico.” (Alveti e Hummell, 2008, p. 3). Durante a Antiguidade, para gregos e romanos, o vocábulo *pólis* designavam tanto a espacialidade de uma cidade e seu entorno quanto uma comunidade de cidadãos, organizada em torno de um conjunto de leis, práticas e instituições. Segundo Rolnik (2004), a *pólis* não designava apenas um lugar geográfico, mas definia-se pelo exercício da prática política por seus cidadãos.

Os conflitos emergem a partir do embate de ideias, das tensões de diferentes grupos e classes sociais que acabam por revelar questões e contradições que nem sempre estão visíveis de maneira explícita. Por séculos, as pessoas lutam pela oportunidade de viver a cidade, de habitá-la, de reivindicar seu direito ao espaço e de exercer a cidadania. Porém, esses direitos não são facilmente conquistados e garantidos, mesmo nas mais sólidas democracias. Apesar de morarem nas cidades, por séculos, diversos habitantes foram impedidos de serem reconhecidos como cidadãos, sendo impossibilitados de exercer a sua cidadania. Devido à crescente desigualdade social nas sociedades contemporâneas e da retração do sentido do espaço público, a batalha pela reivindicação da cidade se desdobra de diversas maneiras, incluindo a mobilização da arte.

A arte sempre ocupou o espaço público das cidades. Mas, nem sempre se mostrou pública, no sentido político, pois nem sempre suscitou questões associadas ao exercício da cidadania. Já a “arte urbana”, aqui referida como fenômeno artístico contemporâneo que ocupa visual e politicamente os espaços da cidade, essa se constitui em um campo de expressão artística recente e de difícil conceituação. Seu surgimento e afirmação como produção plástica vem sendo acompanhados por uma crescente discussão sobre o seu sentido e sua relevância artística e social. Este debate incluindo questões mais amplas acerca do que se pode considerar arte, hoje; do valor social e artístico da arte urbana; e sobre seu papel social de representação cultural de indivíduos que, na maior parte das vezes, se encontram à margem do sistema da arte. A arte urbana narra e produz memórias coletivas da e sobre a cidade. Sua própria existência é

considerada um sinal de desenvolvimento urbano e resultado de uma ação de renegociação dos usos do espaço público.

Pela cidade, em meio à sua arquitetura, praças, monumentos, avenidas, ruas e becos encontram-se vestígios das relações sociais e materializações da história daquela comunidade. A quem cabe definir como essas memórias e espaços serão administrados? Esses espaços são geralmente controlados por uma classe dominante e suas vozes narrativas oficiais, hegemônicas e enaltecidas de acontecimentos históricos e daqueles que as construíram. Essas ações tendem a uma homogeneização da visualidade dos espaços urbanos, ocasionando uma não identificação com a cidade por parte de outros membros da sociedade, que se veem excluídos tanto na história oficial e de seus monumentos quanto do desenho e da estética urbana. A ausência de identificação entre sujeitos e seu meio gera um agravamento das dificuldades de acesso e de utilização igualitária do espaço comum. Frente a esse sentimento de exclusão e de não pertencimento, esses sujeitos desenvolvem outras formas de expressão, na busca por aquilo que melhor lhes representem, como apontado pelos pesquisadores Reinaldo Machado e Luiz Gustavo Ribeiro (2019, p. 314):

É em contraposição à padronização de comportamentos ditada pela maioria que surgem as chamadas intervenções urbanas[...]. Para uns, tais formas de expressão são legítimas e encontram valor no campo das artes dado o seu apelo cultural. Para outros, não passam de atos de vandalismo, agressões à vida em comunidade que devem ser repelidas fortemente pelo poder público por meio de lei.

A busca pela imposição de uma única visualidade urbana resulta uma batalha contra a diversidade, gerando uma negação da diferença e das diversas formas de viver e experimentar essas cidades. Contudo, o espaço urbano poder ser utilizado como suporte de registro das diversas memórias coletivas ali inseridas e a vivência do espaço tem o poder de construí-las e modificá-las, ainda que o grupo detentor de poder tenha uma forte vantagem na batalha de fixação da sua memória em detrimento de outras.

Segundo Campos e Câmara (2019), a arte urbana se refere a manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público, geralmente realizadas fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, como museus, galerias e coleções. Ela engloba diferentes técnicas e estilos, como *graffiti*, *stencil*, *stickers*, murais, pôsteres ou *past up*, intervenções, instalações e *video mapping*.

Oliveira (2004, p. 54) aponta que:

ao abdicar do cenário ainda pouco acessível de museus e galerias pelas populações das periferias, ao optar pela rua como espaço de enraizamento enquanto seu

território, expressa a compreensão do estético não mais como privilégio de iniciados, mas sim como valor a ser partilhado por todos.

Originalmente de natureza revolucionária e efêmera, a arte urbana não se limita à composição de ideogramas e iconografias. As obras acompanham e revelam questões que dizem respeito à vida social urbana, como as tensões entre classes econômicas, invisibilidade de grupos periféricos, a luta por reconhecimento e representatividade e a experiência cotidiana individual e coletiva em um espaço público. Elas...

[...] vivem intensamente o espaço, quer enquanto estratégia, quer enquanto prática, sendo a rua o lugar por excelência da produção e exibição das obras. Neste caso, o acto criativo dialoga intensamente com a matéria física e o território, sendo que estes se convertem em parte integrante da obra. Assim sendo, estas expressões de rua contribuem, decisivamente, para a construção social do espaço na cidade (Campos, 2017, p. 16).

As tensões surgidas entre a prática da arte urbana, a mercantilização do espaço e o poder público acabam resultando em uma disputa pela estética da cidade. Quem tem o direito de decidir a estética urbana? Nas cidades contemporâneas, o poder público detém essa função, porém uma série de fatores influenciam em como o poder municipal irá responder – questões urbanísticas de circulação e transporte, segurança, economia, moradia e lazer são algumas das questões consideradas, além de pressões políticas e, especialmente, do mercado.

Ao se discutir a estética urbana, abrem-se diversas questões, incluindo divergências na noção de o belo. Urbanistas como Roger Scruton (2012) defendem a necessidade da beleza nos centros urbanos. Essa beleza seria alcançada por meio da organização do espaço e da estipulação de leis que garantam a ordem e valores estéticos adequados. Porém, a estipulação do que é belo é algo cultural, variando entre indivíduos, grupos e culturas, ao longo do tempo, mesmo em um único espaço, com a cidade. Ao se discutir a disputa pela estética urbana, primeiramente é necessário entender os principais aspectos do cotidiano nas cidades e as expectativas que os cidadãos podem ter sobre o espaço público. Para alguns, uma *tag* ou *stencil* pode ser visto como um sinal de declínio e desordem social; para outros, é o testamento da criatividade de uma comunidade; ainda há aqueles que consideram uma intervenção urbana como algo a ser fotografado e compartilhado online, enquanto outros o denunciam para que seja retirado (Young, 2017). Essas variações de expectativas com relação à arte urbana acabam infiltrando-se nas respostas à presença da arte urbana pelas autoridades municipais responsáveis pela gestão do espaço público e revelam a incerteza sobre a legitimidade e valor dessa manifestação. Trata-se arte ou vandalismo? São uma forma de subcultura ou já é algo

introduzido no sistema de arte? A verdade é que, na maioria das cidades, o poder público ainda não sabe como tratar a arte urbana (Young, 2014).

Em 2009, Belo Horizonte encontrava-se em um contexto de revitalização do hipercentro da cidade e de reivindicações culturais pela ocupação física e visual desses espaços. Um dos pontos focais da revitalização foi a Praça da Estação, que contou, inclusive, com a abertura do Museu de Arte de Ofícios. Após a realização de um evento de grande porte na praça e da ocupação do museu por parte do público participante, a prefeitura da capital de Minas Gerais acabou emitindo um decreto proibindo a realização de eventos de qualquer natureza no local, a partir do dia 1º de janeiro de 2010. Como forma de protestar contra a decisão da prefeitura, jovens ativistas, produtores culturais e estudantes decidiram promover a ocupação do local, criando assim a primeira “Praia da Estação”. “A ideia era trabalhar com a dimensão de um protesto-festa, algo que fosse político, mas também divertido para os participantes.” (Viana, 2020, p. 4). O resultado foi a irônica aglomeração de centenas de pessoas utilizando roupas de banho acompanhadas de cadeiras, sombrinhas e instrumentos musicais, que acabaram por transformar a praça em uma verdadeira praia, em uma cidade que não é banhada pelo mar.

A Praia “está intimamente conectada ao renascimento desse carnaval e de diversos outros movimentos pulsantes na cidade. Ela viabilizou redes de contato e fortalecimento da cultura, ao longo desses sábados” (Viana, 2020, p. 6). Desde então, diversos movimentos de ocupação urbana e direito à cidade, anteriores ou posteriores à Praia, ganharam força, inclusive o movimento de arte urbana. A arte urbana está presente na capital mineira, há décadas. Porém é possível observar um processo de fortalecimento e legitimação desta forma artística que se intensifica, a partir de 2010, com a abertura de galerias como o Quartoamado, a realização de exposições em espaços institucionais, bazares e leilões de arte autônomos, a promoção de diversos projetos e editais públicos e privados, além da criação do Circuito Urbano de Arte, o CURA, em 2017.

A presença da arte urbana na cidade não significa que haja uma relação sem atritos entre os artistas e o poder público. Como afirmado pelo artista Binho Barreto, “a tinta que fica na parede é apenas a ponta ínfima do iceberg de uma forma de sociabilidade profunda e complexa que acontece nos centros urbanos brasileiros” (Corrêa, 2022, p. 23). As cidades brasileiras possuem uma complicada relação com a arte urbana e o pixo<sup>2</sup>, como as leis antipichação ou

---

<sup>2</sup> Pixação ou pichação, é uma vertente de inscrição urbana caracterizada pela sua índole rebelde e contestatória, composta por códigos, gírias, classes e estilos característicos. Sua grafia não é acessível para leigos não pertencentes ao movimento, na qual seus praticantes inserem suas *tags*, pelos espaços da cidade. São “manifestações estéticas, construídas a partir de grafias com alfabeto específico, cujo objetivo é registrar no espaço

como exacerbado nos casos polêmicos que buscavam suprimir essas intervenções urbanas: como o apagamento das pinturas do Profeta Gentileza no Rio de Janeiro na década de 1990, durante a “mare cinza” da gestão de João Doria (2017–2018) na prefeitura de São Paulo que resultou no cobrimento das pinturas na Av. 23 de Maio com tinta cinza e na destruição do *graffiti* do artista Comum, realizado por meio de uma residência artística fomentada pela Prefeitura de Belo Horizonte e apagado pela própria Prefeitura.

Porém, ao mesmo tempo em que o Estado visa inibir essas práticas de apropriação urbana, ele procura meios de controlá-la e utilizá-la como ferramenta de arrecadação financeira, principalmente por meio do turismo. O mesmo governo Doria, que apagou as intervenções na Av. 23 de Maio, inaugurou um Museu de Arte de Rua, no qual grafiteiros selecionados eram convidados para pintar em espaços determinados pela prefeitura. Belo Horizonte, cidade que possui um longo histórico de controle da estética urbana e que instaurou diversas leis antipichação, em um site<sup>3</sup> desenvolvido pela Belortur (Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte), destaca a arte urbana como atrativo turístico da cidade, inclusive desenvolvendo um roteiro turístico listando artistas, projetos e editais realizados na cidade e um mapa localizando algumas dessas obras.

Esta pesquisa levanta as seguintes perguntas: quais são os fatores responsáveis pela legitimação da arte urbana? Como esse processo se desenvolve em Belo Horizonte? De que maneira a arte urbana se insere na disputa pela estética urbana de Belo Horizonte?

Belo Horizonte vem se consolidando como um importante polo de arte urbana, contando com diversas obras espalhadas pela cidade, sediando festivais e eventos como o Circuito Urbano de Arte (CURA), o Território Arte Urbana (TAU) e Morro Arte Mural (MAMU), sendo a primeira cidade do mundo a ter um mirante de arte urbana e se tornando cada vez mais um celeiro de artistas de renome nacional e internacional. Obras de artistas como Bolinho, Binho Barreto, DMS, Crioula, Comum, Minas de Minas, Clara Valente, Thiago Alvin, Nilo Zack, Mazza, entre outros, são facilmente encontradas pelas ruas, deixando a cidade mais colorida e trazendo críticas, questionamentos e homenagens. Apesar deste cenário criativo e promissor, ainda há poucas pesquisas dedicadas à arte urbana belorizontina. Essa escassez de trabalhos pode apontar um relacionamento ainda distante entre o meio acadêmico e esta forma de arte popular, além de indicar uma preocupante falha no registro e na documentação da memória do movimento artístico e cultural urbano da capital mineira.

---

urbano marcas pessoais, associadas ou não aos símbolos de grupos de pichadores” (Diniz; Ferreira; Lacerda, 2017, p. 594). No Brasil, a prática se diferencia do *graffiti* e é considerada crime ambiental.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/>. Acesso em: 04 jun. 2024.

É necessário ressaltar a pequena quantidade de trabalhos dedicados à discussão sobre o tema de maneira abrangente, especialmente aqueles dedicados à arte urbana em Belo Horizonte. Notou-se uma maior quantidade de estudos dedicados ao *graffiti* e *stencil* - Viana (2007); Bomfim (2006); Viana e Bagnariol (2004). Encontrou-se, em pequena quantidade, materiais que tratavam sobre lambes e *stickers* - Navarro (2016); Silva (2023); Matos e Migliano (2023). Batista da Silva (2020) trabalhou a arte urbana como *graffiti*, muralismo e pixação. Já Corrêa (2022) desenvolveu seu conceito de arte urbana de modo mais abrangente, considerando como artes urbanas o *graffiti*, o muralismo, lambes-lambes, *sticker art*, pichações, pixo e grapixo. O autor defende a utilização do termo devido à sua capacidade de abranger diferentes fenômenos e observa a escassez de publicações acadêmicas sobre o tema.

Foi observado como o termo arte urbana ainda não é amplamente utilizado na área acadêmica, havendo uma maior preferência em se trabalhar com o termo *graffiti*. A grande quantidade de práticas artísticas urbanas existentes, a dificuldade para se definir o que é arte urbana e por ser uma área ainda relativamente recente podem ser alguns dos motivos de se encontrar poucos trabalhos dedicados ao tema de forma mais abrangente. Porém, essa escassez nos apresenta uma grande possibilidade de discussões nos mais variados aspectos.

Embora o termo arte urbana seja utilizado para se referenciar obras localizadas no espaço da cidade, existe uma certa polêmica envolvendo o seu conceito. Foi observado que, no exterior, alguns artistas preferem não utilizar o termo por associá-lo a artistas que nunca realizaram obras na rua, a obras que sempre estiveram em estúdios, galerias ou museus e devido à sua utilização como uma subcategoria de arte contemporânea em casas de leilão<sup>4</sup>. Porém, parece haver uma preferência pela utilização do termo por artistas, festivais e em editais públicos e privados no contexto nacional<sup>5</sup>. Considero importante considerar a preferência dos indivíduos envolvidos no movimento, em contextos local e nacional, a fim de se apresentar uma linguagem coerente com as particularidades observadas no movimento artístico urbano de Belo Horizonte. Além disso, neste trabalho, utilizarei a expressão arte urbana por considerá-la acurada e abrangente, capaz de envolver diferentes técnicas artísticas e estilos realizados no ambiente urbano, independentemente de serem efetuados com ou sem autorização pelos detentores do direito pelo espaço em que se apresentam e de estarem localizadas nas ruas ou em locais consagrados. Também utilizarei outras nomenclaturas como *street art*, arte de rua e intervenções urbanas para evitar repetições.

---

<sup>4</sup> Young (2014, p. 9).

<sup>5</sup> Correa (2022, p. 12–13).

Devido à grande variedade de técnicas presentes na arte urbana, para esta pesquisa defini como recorte as artes urbanas como o *graffiti*, muralismo, *stencil*, *stickers* e cartazes realizados na região central da cidade. Apesar da pixação<sup>6</sup> ser uma forma de intervenção urbana transgressora, de caráter eminentemente estético, dotada de um inequívoco papel nas disputas pela visualidade da cidade, única e específica do contexto urbano brasileiro, ela não será trabalhada nesta pesquisa. Essa decisão foi tomada levando-se em consideração que o pixo atua mais como um sistema de demarcação de território, no qual o pixador “deseja apenas ser visto e provocar sensações de choque e incômodo na sociedade” (Machado e Ribeiro, 2019, p. 317). Não há, para a maior parte dos pixadores, a intencionalidade de seu reconhecimento como artistas e de suas produções com arte, permanecendo o debate sobre as relações sistêmicas da arte (reconhecimento, institucionalização, inserção em mercados, musealização e patrimonialização) alheio ou marginal à quase totalidade das criações. Considera-se, portanto, a posição dos próprios pixadores que “voluntariamente almejam pinturas não autorizadas com regras internas (a lei da rua, da coragem, de quem pixa mais alto)” (Calegari, 2023, p. 23) e, por isso, rejeitam serem incorporados por qualquer sistema cultural estabelecido, seja o sistema da arte seja o patrimonial.

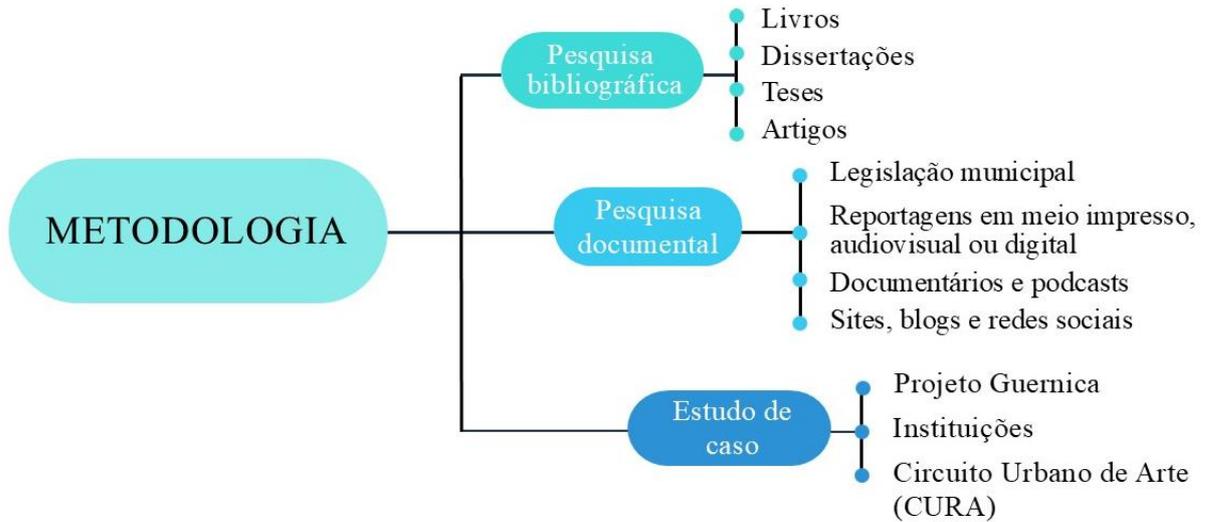
Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar o processo de legitimação da arte urbana belorizontina e como ela está inserida na disputa pela estética do centro da capital mineira. A fim de delimitar o cerne desta pesquisa foram estabelecidos os seguintes objetivos secundários: identificar os principais agentes envolvidos na legitimação da arte urbana; analisar os desafios enfrentados nesse processo.

A profunda relação que a forma de arte estudada neste trabalho possui com o ambiente urbano, social e político resulta em uma necessidade de utilização de diferentes métodos para se alcançar os objetivos propostos. Sendo assim, este estudo adotou uma abordagem qualitativa e de natureza descritiva, realizada por meio de pesquisa bibliográfica, documental e estudo de caso. Foram empregadas, ainda, entrevistas com agentes sociais envolvidos nos processos estudados, realizados previamente pela autora.

---

<sup>6</sup> Prefere-se aqui a grafia pixação com x, por ser o modo com que os praticantes se referem a ela.

Quadro 1 - Infográfico das etapas de pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora

Primeiramente, foi realizado o levantamento e análise bibliográfica de materiais de origem acadêmica, como artigos, livros, dissertações e teses, a fim de traçar um histórico da arte urbana, suas influências, técnicas e estilos. Além de embasar o objeto de estudo com as teorias sobre a estética urbana e as disputas presentes no espaço urbano.

Em uma segunda etapa, foi desenvolvida uma pesquisa documental. Foi realizado um levantamento, na Câmara Municipal, sobre as legislações referentes à arte urbana a fim de analisar como o poder público utiliza o discurso legal para incentivar, valorizar ou controlar as manifestações artísticas urbanas. Por meio das reportagens, foi averiguada a cobertura midiática sobre exposições, eventos e repercussões das interações entre o poder público, a sociedade e o movimento artístico. Foi determinado como recorte reportagens publicadas entre 2009 e 2024. Esse levantamento possibilita observar a maneira como a arte urbana foi abordada pela mídia, ao longo dos anos.

Documentários e podcasts foram utilizados como uma fonte de pesquisa sobre a história do movimento artístico e dos artistas, no contexto internacional, nacional e regional. A escolha da utilização de sites, blogs e redes sociais como fontes de pesquisa se deu a partir da análise de que o meio virtual é a principal ferramenta de comunicação e divulgação dos artistas e das obras inseridas no meio da arte urbana, sendo importantes fontes de expressão dos criadores sobre os próprios trabalhos e dos agentes do sistema da arte sobre esta produção. Foram analisados sites e redes sociais de artistas, museus, galerias, festivais e eventos, onde foram coletados dados sobre os artistas, obras, informações de eventos e exposições. Nos blogs foram

coletadas e analisadas notícias, matérias e informações sobre coletivos artísticos e demais ações do movimento artístico urbano de Belo Horizonte.

Após a identificação dos principais fatores legitimadores da arte urbana, foi desenvolvido o estudo de caso, a fim de analisar as ações exercidas pelos principais agentes desse processo na capital mineira.

A dissertação foi dividida em três capítulos, além da introdução e das considerações finais.

No primeiro capítulo, apresenta-se uma análise abrangente sobre a utilização histórica dos muros e espaços públicos como ferramentas de comunicação pela sociedade. Discute-se a influência dos protestos de Maio de 1968 na origem do graffiti francês, o desenvolvimento do graffiti norte-americano e seu caráter transgressor, bem como a utilização da arte urbana em resposta aos regimes antidemocráticos latino-americanos. Além disso, são apresentados os diversos estilos e técnicas encontrados na arte urbana, tais como *graffiti*, muralismo, *stencil*, *stickers*, cartazes e esculturas. Por fim, relata-se o contexto da história da arte urbana nacional, abordando sua trajetória, influências e características distintivas.

O segundo capítulo está voltado para a discussão de como as cidades são espaços de convivência e conflitos. Busca-se contextualizar como maneiras físicas e sociais com que a sociedade se organiza de no espaço urbano influenciam diretamente em como os indivíduos experienciam a cidade, além de questionar as disputas pelo direito à estética da cidade, quais os fatores estão inseridos nesses conflitos e de que forma a arte urbana se insere nessa disputa de poder. Para essa discussão, Jacques Rancière forneceu o referencial teórico ao discutir a relação entre a estética e a política, além de Alison Young e Andrea Baldini, ao relacionarem a arte urbana e as disputas pela estética da cidade.

Já o terceiro capítulo se dedica à arte urbana na cidade de Belo Horizonte. Ele aborda as origens do movimento artístico na capital e o seu desenvolvimento ao longo dos anos; discutindo o fortalecimento da arte urbana na capital a partir de 2010; analisando a legitimação da arte urbana e os principais agentes desse processo; e os desafios enfrentados para o seu reconhecimento por parte da população e do poder público. As reflexões de Elena Lucía Rivero, Ana Cláudia Inez e Jansen Faria contribuíram para discutir a influência da gestão Márcio Lacerda para a criação e fortalecimento dos movimentos de ocupação da cidade. Já no que diz respeito a identificação dos agentes legitimadores da arte recorri às reflexões de Ricardo Campos, Jorge Coli e Elisangela Oliveira.

Espera-se que este trabalho não apenas contribua para a preservação da memória dessa arte efêmera, mas também inspire futuras discussões sobre o movimento artístico e as suas

contribuições para o desenvolvimento de cidades e sociedades mais inclusivas e críticas. Além de contribuir para o reconhecimento do seu valor artístico, cultural e social.

## CAPÍTULO 1 –

### AS PAREDES FALAM: A COMUNICAÇÃO POR MEIO DOS MUROS

O ato de utilizar os muros e paredes como forma de comunicação não é algo recente. Alguns autores apontam que as pinturas encontradas nas superfícies rochosas das cavernas, realizadas pelo homem durante o período paleolítico, há quem considere as pinturas rupestres como primeiras formas de arte pública, registrando práticas rituais e cotidianas (Gitahy, 1999; Young, 2014). Encontram-se, ainda, vestígios de inscrições parietais que datam da Antiguidade (Lodi, 2003), cidades como em Pompéia e Roma, “com mensagens do cotidiano e dizeres de natureza política, humorística ou erótica” (Campos e Câmara, 2020, p. 64). Além delas há diversos vestígios de inscrições feitas durante a Inglaterra elizabetana ou na França pós-revolucionária (Young, 2014). Esses registros arqueológicos estão muito próximos do sentido original do termo *graffiti*, plural do termo italiano *graffitto* (rabisco), derivado do grego *graphein* (escrever), e se assemelham com o que encontramos hoje em banheiros, placas e superfícies públicas, variando entre reflexões, mensagens cômicas, desenhos vulgares ou simples formas de marcação de que alguém esteve ali (Young, 2014).

Apesar das práticas de comunicação anteriores, é a partir das décadas de 1960 e 1970 que se observa o desenvolvimento do que hoje denominamos *graffiti* contemporâneo e, posteriormente, arte urbana. Durante esse período, o *graffiti* emergiu como uma forma de expressão artística que transcende os limites tradicionais, desafiando as normas estabelecidas sobre a relação entre arte, cidade e política. Esta arte potente e dinâmica não apenas questiona as fronteiras entre o espaço público e privado, mas também serve como um meio de resistência e contestação social. Ao longo das décadas, a arte urbana se expandiu ao incorporar diversas técnicas e estilos, e se consolidou como um importante veículo de comunicação e transformação social, refletindo as complexidades e contradições das sociedades urbanas contemporâneas.

Neste capítulo será apresentado um relato geral sobre a utilização dos muros e espaços públicos como uma ferramenta de comunicação. Discutindo a influência do muralismo mexicano na relação entre a arte e o espaço público, os protestos de Maio de 68 e seu papel na origem do *graffiti* francês, o caráter transgressor do *graffiti* norte-americano e da utilização da arte urbana frente os regimes antidemocráticos latino americanos. Além de apresentar os estilos e técnicas encontrados na arte urbana e o contexto da trajetória artística nacional e suas características.

## 1.1 As sementes plantadas pelo muralismo mexicano

O século XX foi marcado pelas suas grandes mudanças tecnológicas, políticas e sociais, resultados dos diversos conflitos, revoluções, guerras mundiais e crises econômicas. Em meio a essas diversas mudanças, a área artística também passou por transformações de correntes, técnicas, modos de produção e de consumação da arte. Encontramos no Muralismo mexicano o início de uma maior utilização das artes gráficas no espaço público e como utilizá-la para se comunicar com os grupos sociais que sempre foram desfavorecidos ao longo da história.

O Muralismo mexicano, também denominado como “Arte Revolucionária”, iniciou-se na década de 1920 do século XX, “apresentando-se como produto da Revolução Mexicana de 1910 e apontando como a principal corrente estética na arte moderna presente no México, tendo uma expressiva repercussão por toda a América e Europa.” (Almeida, 2020, p. 3).

A busca pela valorização da cultura nacional influenciada pelas artes pré-colombianas foi fortemente evidenciada na “pintura muralista” ou “arte muralista” [...] E na eminência da Revolução Mexicana (1910-1924), a efervescência de ideias e pensamentos contra a estrutura de governo da época, representada pela ditadura de Porfirio Díaz, de 1876 a 1880 e de 1884 a 1911, passaram a ser expressadas na sociedade, e também, na arte (Almeida, 2020, p. 2).

Após a Revolução Mexicana, encontrou-se a necessidade de se criar um sentimento de identidade e pertencimento nacional, elegendo-se a cultura como uma das ferramentas utilizadas para se propagar esse sentimento. “A cultura deveria estar embebida sob o prisma do Espírito Nacional - 'nacional' aqui entendido enquanto algo novo, distinto, original e independente” (Lacerda e Guimarães, 2017, p. 52), algo que exacerbasse as qualidades do povo mexicano. Foi nesse contexto que surgiu o muralismo mexicano, uma arte de forte teor social e político criada por intelectuais e pintores como Diego Rivera, José Orozco e Davi Siqueiros.

O muralismo é a principal referência no período. Com seus três pilares: 1) o descobrimento de um passado esplendoroso que serve de paradigma, isto é, a cultura pré-colombiana; 2) as conexões com a pintura de mural italiana (que dará um caráter universal); 3) a aparição de um novo classicismo. A simbiose desses aspectos dá um sentido esteticamente vigoroso à arte baseada em princípios renascentistas, isto é, os murais épicos que contam a história, mas ao mesmo tempo os componentes apresentados são aqueles que são marginais, ou seja, índios e mestiços (Lacerda e Guimarães, 2017, p. 52).

Lacerda e Guimarães (2017) destacam que a linguagem artística possibilitou que a população mexicana, em maioria analfabeta, marginalizada e explorada, passasse a se identificar e se reconhecer no centro da história nacional. Esse avanço na desconstrução de narrativas até então dominantes não foi somente política, mas sobremaneira artística. A crítica,

o formato e as referências trazidas no muralismo são também, segundo Almeida (2020), uma forma de decolonização da perspectiva artística europeia. Ainda que construído sob preceitos do renascimento italiano, o muralismo propunha uma nova noção de beleza a partir da valorização do cotidiano e do popular, do uso do folclore e da cultura maia e asteca como inspiração, além de encampar influências expressionistas adaptadas ao léxico visual e ao colorismo latino-americanos. Eles buscavam criar algo moderno e original, uma arte autenticamente mexicana.

Figura 1 - Parte do mural *Epopéya del Pueblo Mexicano* (1935), de Diego Rivera, no Palácio Nacional do México.



Fonte: diegorivera.org

No muralismo, podemos observar e interpretar características que remetem a uma ruptura da experiência colonial que estabelecia uma hierarquia racial, a partir da valorização de grupos subalternos da sociedade e da denúncia das relações de poder estabelecidas. Críticas ao colonialismo europeu, à ditadura porfirista e à exploração capitalista norte-americana estão fortemente presentes nas diversas obras (Lacerda e Guimarães, 2017; Almeida, 2020).

Esse desejo de se libertar das amarras coloniais e capitalistas e a busca pela valorização da cultura local presentes no muralismo se espalhou pela América Latina e, décadas depois, as suas ideias e obras influenciaram novos movimentos artísticos, como os muralismos argentino e brasileiro e, posteriormente, a arte urbana brasileira.

O movimento muralista brasileiro tomou forma no final da década de 1930, em meio ao período modernista, “com ideias fomentadoras do identitário nacional”. O movimento,

inspirado pelo muralismo mexicano, “vinculava uma visão do coletivo histórico do país, como também evidenciava as querelas sociais.” (Rubbi; Makowiecky, 2020, p. 7). Segundo Dutra (2020), o primeiro mural brasileiro foi o *Ciclo da História da Imprensa*, realizado por Fulvio Pennachi, um pintor italiano radicado no país. Ocupando o hall do Jornal A Gazeta, em São Paulo. Influenciados pelo muralista mexicano, artistas como Di Cavalcanti e Candido Portinari também se destacaram no movimento brasileiro, “com obras voltadas para a realidade brasileira com forte apelo político e social.” (Batista da Silva; Ribeiro, 2023, p. 46). Para Portinari (1947):

a arte era portadora de uma ação intrínseca de consciência crítica dialética, sendo a pintura mural a mais adequada para a arte social (seu mote principal), porque o muro geralmente pertence à coletividade e, ao mesmo tempo, conta uma história, interessando a um maior número de pessoas (*apud* Rubbi; Makowiecky, 2020, p. 7).

Segundo Souza (2012, p. 38), Portinari contestava o “viés historicista, evocando uma visão crítica da sociedade a partir da temática do trabalho e do trabalhador”, com obras que “questionam o trabalho e suas correlações dentro do passado e do presente; destaca o elemento humano personificado na figura do trabalhador; questiona o existir deste sujeito que está além da mistificação ideológica do trabalho” (*ibidem*, p. 38), nas quais retratavam o trabalhador “nos diferentes momentos da economia brasileira: o pau-brasil, o garimpo, a cana de açúcar, o ferro, o café, o cacau, a borracha; o gado, etc” (*ibidem*, p. 38).

Figura 2 - Mural *Café*, de Candido Portinari (1938), no Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.



Fonte: portinari.org.br

Belo Horizonte possui uma forte relação com a arte muralista, desde a década de 1940. À época, Portinari foi convidado pelo prefeito Juscelino Kubitschek e pelo arquiteto Oscar Niemeyer para produzir murais para decorar o interior e exterior da Igreja São Francisco de Assis, no moderno complexo da Pampulha. Portinari se inspirou no cubismo para a realização do mural interior, descrever o altar. Já “na fachada externa, o artista utilizou a técnica de azulejaria portuguesa, muito utilizada no período colonial, no país. O painel representa etapas da vida de São Francisco de Assis em azulejos azuis e brancos (Tupynambá, 2013; Pinto, 2007)” (Batista da Silva; Ribeiro, 2023, p. 46).

Nas décadas seguintes, outros murais foram produzidos pela cidade, como no Teatro Francisco Nunes, pela artista plástica Elizabeth Kossovsky, no Departamento de Investigação Antidrogas, por Haroldo de Mattos, e no Departamento de Trânsito (Detran), pelo mineiro Mário Silésio. Segundo Batista da Silva e Ribeiro (2023), uma matéria realizada pelo Jornal do Brasil (11/05/ 1974) apontou que alguns dos murais mais importantes se encontravam em Minas Gerais, especialmente na capital mineira e na cidade de Cataguases:

Em Belo Horizonte encontram-se os de Portinari na Pampulha e no Iate Clube representando o Carnaval; o de Inimá de Paula no Bradesco; O abstrato geométrico de Mário Sinésio na rua da Bahia. O de Haroldo Matos no Detran; os de Iara Tupinambá na Reitoria da UFMG, na Casa do Jornalista e no Banco Mercantil; o de Maria Helena Andrés com versos de Cecília Meireles, no Hotel Del Rei; o de Di Cavalcanti, no Fórum Lafayette, realizado com o apoio de Inimá de Paula e de alunos da Escola Guignard (Batista da Silva; Ribeiro, 2023, p. 48).

Outra figura de destaque do muralismo brasileiro, especialmente em Belo Horizonte, é a artista Yará Tupynambá. “Sua produção artística, predominantemente figurativa, relaciona-se fortemente com o modernismo brasileiro e mantém relações com momentos e temas históricos brasileiros, produzindo uma arte que dialoga com o povo” (Enciclopédia Itaú Cultural).

Para o crítico de arte Walmir Ayala (1933-1991), a produção da artista está relacionada a temas das lendas e da história de Minas Gerais, que são retratados com clima de magia. O crítico de arte Roberto Pontual (1939-1994) também aponta para a ligação muito próxima da artista com a terra e a história mineiras. O crítico de arte Enock Sacramento (1937) lhe atribui uma “mineiridade”, isto é, uma afinidade e um amor por seu estado natal (Enciclopédia Itaú Cultural).

Uma de suas obras mais marcantes é o mural *Inconfidência mineira* (1969), com 37 metros de comprimento, localizada no saguão da reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais. O mural “representa personagens da história brasileira, tais como Silvério dos Reis e Rainha Maria I, e alguns cavalos, apenas nas cores preta e amarela, sem profundidade. Segundo

a própria artista, escolhe-se uma forma de contar a história que remete às histórias em quadrinhos (Enciclopédia Itaú Cultural). Silva (2020, p. 125) destaca que “a arte mural ou o muralismo tem a função social de pertencer a todos [...]. Podendo ser utilizado como elemento educativo, provocando discussões e reflexões a respeito de assuntos relevantes, sejam de ordem política, social ou estética. (Tupynambá, 2013)”.

Yara Tupynambá também contribuiu ao levar a tradição do muralismo modernista à arte urbana ao participar da terceira edição do Projeto Aquarela, o primeiro projeto voltado a arte urbana realizado pela Prefeitura de Belo Horizonte. Segundo Silva (2020), a artista pintou, com auxílio de alunos da Escola de Belas Artes da UFMG, um mural inspirado em um poema de Carlos Drummond de Andrade no muro do IPSEMG, na Av. Amazonas. Apesar de ter sua obra pixada, a artista “sugeriu que o fato foi uma forma inconsciente de participar da obra” (Silva, 2020, p. 133). Outro artista muralista que influenciou o movimento de arte urbana da capital foi o francês Hugues Desmazières, que se destacou pelos seus gigantes murais em empenas nas regiões degradadas da cidade, durante a década de 1990. Suas obras de temas variados traziam críticas aos governantes e ao imperialismo americano, homenagens a figuras históricas como Tiradentes e ao pintor Paul Cézanne, ou apenas representações a fim de “desenvolver sensibilidade, proporcionar cenários agradáveis à visão, capazes de amenizar o stress e agitação da rotina diária” (Silva, 2020, p. 138).

Figura 3 - Mural de Hugues Desmazières no centro de Belo Horizonte



Fonte: Silva, 2020

Segundo Silva (2020, p. 148), apesar da população admirar e aprovar a presença dos murais, geraram-se diversas críticas por parte de especialistas. A autora destaca que “o estilo de arte mural realizada pelo artista Hugues Desmazières foi considerado pelo poder público, arquitetos, críticos e artistas uma afronta à obra de arte tradicional (GOUTHIER, 1991)” (Silva, 2020, p. 146). Apesar das polêmicas, os murais de Desmazières impactaram a cidade e inspiraram na criação de outras obras, especialmente do Circuito Urbano de Arte, o CURA.

## 1.2 Maio de 68 e a influência francesa

A partir da década de 1960, as intensas transformações políticas, sociais e econômicas geraram um ambiente fértil para o surgimento de questionamentos sobre as estruturas sociais, a criação de novas correntes filosóficas, experimentações artísticas e doutrinas político-econômicas. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Europa ocidental passou por um processo de reconstrução econômica. Esse período, na França, ficou conhecido como “os trinta gloriosos anos”, e foi marcado pelo rápido crescimento e prosperidade material do país. A França transformou-se, então, de um país em grande parte agrícola para uma moderna sociedade

de consumo industrial. Porém, durante a década de 1960, esse crescimento econômico foi se estabilizando e entrando em declínio.

Nesta década, marcada pela “cultura jovem”, a juventude francesa se encontrava em meio a uma sociedade hierárquica, autocrática e tradicionalista, causando um sentimento de distanciamento do governo Gaullista conservatório. No ambiente universitário, estudantes encontravam-se insatisfeitos com o sistema de ensino, que incluía o autoritarismo hierárquico, a superlotação das universidades, cursos poucos inspiradores e a falta de independência. A estes descontentamentos, somava-se o debate envolvendo o desejo de se permitir uma maior autonomia sexual nos dormitórios universitários (Moysés, 2018). Além disso, os espaços universitários também estavam passando por um processo de mudança ideológica devido à diminuição da influência do marxismo ortodoxo e da visão da URSS como modelo socialista (Memou, 2014; Baggett, 2014). Havia uma crescente presença de maoístas e trotskistas na ala esquerdista estudantil, que voltavam suas atenções para os conflitos da Guerra do Vietnã e os movimentos na América Central e do Sul. Para essa geração, figuras como Mao Zedong, Ho Chi Minh, Fidel Castro e Che Guevara se tornaram ídolos (Memou, 2014).

Desde o final de 1967, havia ocorrido algumas discordâncias entre os estudantes e as autoridades universitárias no campus da faculdade de Nanterre, ligada à Universidade de Paris. Entre eles, ocorreu um protesto contra a restrição de visitas de sexos opostos aos dormitórios e à restrição às atividades sexuais dos estudantes. Em março de 1968, um ataque ao escritório da empresa American Express, no centro de Paris, em meio ao protesto contra a Guerra do Vietnã, resultou na prisão de seis jovens, entre eles um estudante da faculdade. Em um protesto, estudantes ocuparam o bloco administrativo do campus de Nanterre. No início de maio, o reitor fechou a Faculdade de Letras e os participantes dos protestos anteriores foram intimados a comparecerem em um comitê disciplinar.

No dia seguinte, foi organizado um protesto na Sorbonne – a faculdade mais antiga da França e a principal unidade da Faculdade de Paris. Temendo que acontecesse em Sorbonne o que ocorreu em Nanterre, o reitor autorizou a entrada da polícia no campus. Cerca de 500 estudantes foram presos. Em meio às prisões em massa, estudantes e transeuntes se revoltaram com a situação e a polícia respondeu com violência. Em vez de se dispersarem, os jovens contra-atacaram a polícia com paralelepípedos retirados das ruas e com a construção de barricadas. A Sorbonne foi, então, fechada e, pelos dias seguintes, os protestos se espalham por Paris e por diversas cidades universitárias (The New York Times, 2018).

Figura 4 - Jovem atirando paralelepípedos contra policiais em Paris durante manifestação em maio de 1968.



Fonte: Rubin, 2018a

Após uma brutal repressão policial, os estudantes universitários e secundaristas receberam o apoio de artistas e trabalhadores, resultando em greves gerais pelo país. Milhares de trabalhadores foram às ruas em solidariedade aos estudantes e reivindicando suas próprias demandas. Dezenas de fábricas foram tomadas pelos trabalhadores, inclusive as da Renault. Nos dias seguintes, a França se encontrava paralisada por uma greve geral, aderida por dez milhões de trabalhadores. O movimento também contou com o apoio de artistas e intelectuais. Os escritórios do principal sindicato dos escritores foram ocupados por um grupo liderado por Michel Butor, Jean-Luc Godard e outros cineastas, que forçaram o fechamento do Festival de Cinema de Cannes. Jean-Paul Sartre foi à Sorbonne para expressar sua solidariedade.

Figura 5 – Manifestantes em Paris durante protestos de Maio de 68.



Fonte: magnumphotos.com

Memou (2014) aponta que o que começou como críticas contra a hierarquia universitária acabou se estendendo para críticas contra a hierarquia social. Os protestantes passaram, então, a criticar o governo de Charles De Gaulle, o capitalismo, a grande mídia, a cultura consumista, a violência policial, além de questionarem a opressão feminina, a segregação da juventude e a discriminação das minorias. Em meio aos protestos, espalharam-se pela cidade e universidades diversos posters, slogans e *graffitis* inspirados pela literatura francesa, citações marxistas e maoístas e, principalmente, pelo movimento situacionista.

Figura 6 - Cartazes e graffiti em Paris.



Fonte: hypeness.com

Figura 7 - Graffitis e cartazes nas ruas de Paris.



Fonte: remixedcity.wordpress.com

O Situacionismo foi um movimento de crítica social, cultural e política, iniciado em 1957, na Itália. Ele surgiu com a fundação da Internacional Situacionista e ganhou grande popularidade na França, durante a década de 1960. O IS buscou mesclar a filosofia marxista com movimentos artísticos de vanguarda, como o dadaísmo e o surrealismo, a fim de criticar a sociedade de consumo e a cultura mercantilizada. Eles consideravam que a sociedade capitalista moderna se encontrava alienada de suas próprias emoções, desejos e criatividade, pelo que a vida estaria sendo vivida por meio da observação e não da experiência (Plant, 1992). Sendo assim, o situacionismo pregava que os indivíduos deveriam construir as situações de sua vida no cotidiano, com cada um explorando seu potencial no intuito de romper com a alienação dominante e obter o prazer próprio. Uma das maneiras de se quebrar essa alienação era através da criação de ambientes artísticos e de situações lúdicas no próprio espaço urbano, contrariando a lógica positivista autoritária imposta pelo urbanismo moderno.

Os situacionistas propunham aos habitantes a ocupação da cidade, a apropriação do meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a ausência de práxis, da vida cotidiana moderna. Eles investiram em experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano, através de propostas de novos procedimentos como a psicogeografia, à deriva, através do que denominavam urbanismo unitário (Viana, 2007, p. 88).

A influência deste movimento esteve fortemente marcada nos *slogans* situacionistas presentes nos posters e *graffitis* construídos durante os protestos, em Maio de 68. Foram eles, inclusive, os exemplares de manifestação dos descontentes que se tornaram os mais marcantes

do movimento; a exemplo do *graffiti* “*Sous les pavés, la plage!*” (sob as pedras do calçamento, a praia!) e “*La beauté est dans la rue*” (a beleza está nas ruas) (Bellange, 2014).

Figura 8 - *Graffiti* situacionista “Sob as pedras do calçamento, a praia”.



Fonte: hypeness.com.br

Figura 9 - Poster situacionista "A beleza está nas ruas".



Fonte: riotmaterial.com

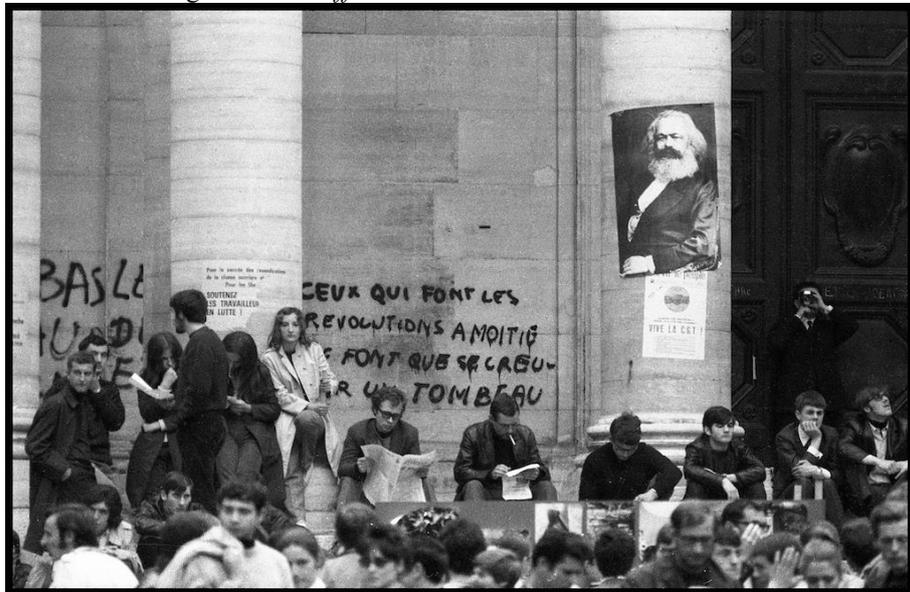
“Durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968, em Paris, vimos como o spray viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas, fossem rapidamente registradas nos muros da cidade.” (Gitahy, 1999, p. 21). Segundo Sampaio (2006), em um primeiro momento, o *graffiti* parisiense estava mais preocupado com o conteúdo veiculado. Frases como “Proibido proibir”, “Transformar para conhecer”, “Da Crítica da Universidade à Crítica da Sociedade” e “A vontade geral contra a vontade do general” passaram a aparecer nas estações de metrô, nas ruas e nas universidades de Paris (Bellange, 2014; Memou, 2014).

Figura 10 - *Graffitis* “É proibido proibir” e “Sejam realistas, exijam o impossível”



Fonte: hypeness.com.br

Figura 11 – *Graffitis* e cartazes em Sorbonne.



Fonte: phototheque.org/

Os posters eram usados tanto como uma forma de protesto quanto de propaganda, com os manifestantes comunicando suas ações, intenções e críticas políticas. Ao utilizarem ícones associados ao proletariado, como martelos e chaminés, os descontentes os transformaram em símbolos de poder e reivindicação (Cookney, 2018).

Figura 12 - Posters do movimento



Fonte: Montagem da autora. Riotmaterial.com

Os posters e os grafites de Maio de 68 marcaram uma nova forma de ocupação da cidade, ao utilizarem as superfícies urbanas como forma de contestação e de comunicação. Eles serviram de inspiração para a arte de protesto e propagaram o sentimento revolucionário para diversos jovens, ao redor do mundo.

Figura 13 - Cartazes do movimento.



Fonte: Rubin, 2018b

A interação entre universitários e artistas, arquitetos, poetas, escritores, cineastas e filósofos, contribuiu para a linguagem poética dos posters e graffitis do movimento. Essa característica distintiva acabou por diferenciar o *graffiti* francês e, posteriormente, a sua arte urbana (Bambic, 2014).

Figura 14 - Cartazes afixados no atelier da *École des Beaux-Arts*, 1968.



Fonte: riotmaterial.com

Além das suas raízes no movimento de Maio de 68, o *graffiti* francês foi fortemente influenciado pelo movimento *hip-hop* e pelo *graffiti* norte americano. Segundo Fieni (2016), os primeiros *graffitis* influenciados pelo estilo novaiorquino surgiram nas ruas de Paris no início da década de 1980. Esse fenômeno ocorreu após o retorno do artista Bando de uma viagem a Nova York, onde ele teve a oportunidade de conhecer e desenvolver suas primeiras *tags* com grafiteiros locais, sendo posteriormente reconhecido como o pioneiro desse estilo em Paris. Nos anos seguintes, mais de setenta *crews*<sup>7</sup>, além de diversos *writers*<sup>8</sup> ocupavam a cidade com *tags*, *throw-ups* e *pieces* (Fieni, 2016).

Apesar da intensa influência *hip-hop*, ainda no final da década de 1970, Paris já estava se dirigindo para uma nova forma de arte urbana, por meio do uso de novas técnicas e materiais, como *stencils*, cartazes e murais, diferenciando-se do tradicional *spray* e *lettering* nova-iorquino (Bambic, 2014). A criação dessas técnicas transformou a estética e a produção das obras, possibilitando um maior enfoque nos desenhos. É possível rastrear algumas dessas tendências, ainda na década de 1960, com artistas como Jacques Villeglé e Daniel Buren e seus trabalhos

<sup>7</sup> Grupo de grafiteiros.

<sup>8</sup> Escritores de *graffiti*, grafiteiros.

envolvendo *décollage* e produção de posters (Bambic, 2014). Já durante os anos 1980, Blek le Rat iniciou a difusão da técnica do *stencil* e “este estilo tornou-se uma forte expressão numa combinação de protesto e tradição Art Deco, uma prática que já vinha se popularizando desde o período das manifestações de 68” (Viana, 2007, p. 129).

Figura 15 - Pintura em *stencil* de Blek le Rat (1982)



Fonte: [blekleratoriginal.com](http://blekleratoriginal.com)

Considerado como o pai da arte do *stencil* e inspirando diretamente artistas como Banksy, Blek le Rat (Xavier Prou) começou a pintar *stencils* de ratos nas paredes de Paris, em 1981, simbolizando o ambiente urbano e os membros marginalizados da sociedade. Estudante de Belas Artes, graduado em Arquitetura pela *Beaux-Arts*, em Paris, e inspirado pelo movimento do *graffiti* americano, após uma viagem a Nova York durante a década de 1970, Blek desenvolveu um estilo único e tornou-se uma das principais referências para o movimento da arte urbana mundial. Seu nome tem origem na história em quadrinhos *Blek le Roc*, utilizando "rato" como anagrama para "arte". Em 1983, Blek começou a pintar *stencils* em tamanho real, que junto com seus ratos, se tornaram sua marca registrada.

Figura 16 – Stencil em tamanho real de Blek le Rat, (1985)



Fonte: blekleratoriginal.com

Diferentemente do *graffiti* americano, que era utilizado como uma ferramenta de demarcação de território por populações mais desfavorecidas, o *graffiti* francês se caracterizou pelo seu conteúdo político e por ser chefiado por membros da classe média, estudantes, artistas e jovens ligados a grupos sindicais, para depois se generalizar entre as classes sociais mais baixas.

### 1.3 O movimento do *graffiti* norte americano

Durante a década de 1970, em meio à efervescência revolucionária da cultura *hip-hop*, surgiu um novo movimento artístico que iria se apropriar do espaço urbano de uma maneira inédita e que se desdobraria para diversas vertentes: o *graffiti*.

Young (2014) destaca a dificuldade em especificar a data e o local exatos do surgimento do *graffiti* norte-americano. No entanto, há registros de graffitis na Philadelphia creditados a Cornbread, considerado o primeiro grafiteiro contemporâneo, desde 1967. Segundo Mitman (2018), a fim de chamar a atenção de uma colega de escola, por quem estava apaixonado, ele escreveu "*Cornbread Loves Cynthia*", em diversos locais da escola e da região. A declaração de amor funcionou, mas também despertou o interesse de várias pessoas. Logo, Cornbread espalhou seu nome pelas ruas de todos os bairros por onde passava, no norte da Philadelphia. Ele chegou até a invadir uma garagem de ônibus e a escrever seu nome em todos os veículos, fazendo com que adquirisse cada vez mais atenção e reputação. Não demorou para que outros

se inspirassem em suas intervenções. Diversos *writers* surgiram e espalharam seus nomes por outras regiões da cidade (Mitman, 2018).

Figura 17 – *Graffiti* de Cornbread na Philadelphia.



Fonte: [duboskiartcollab.com](http://duboskiartcollab.com)

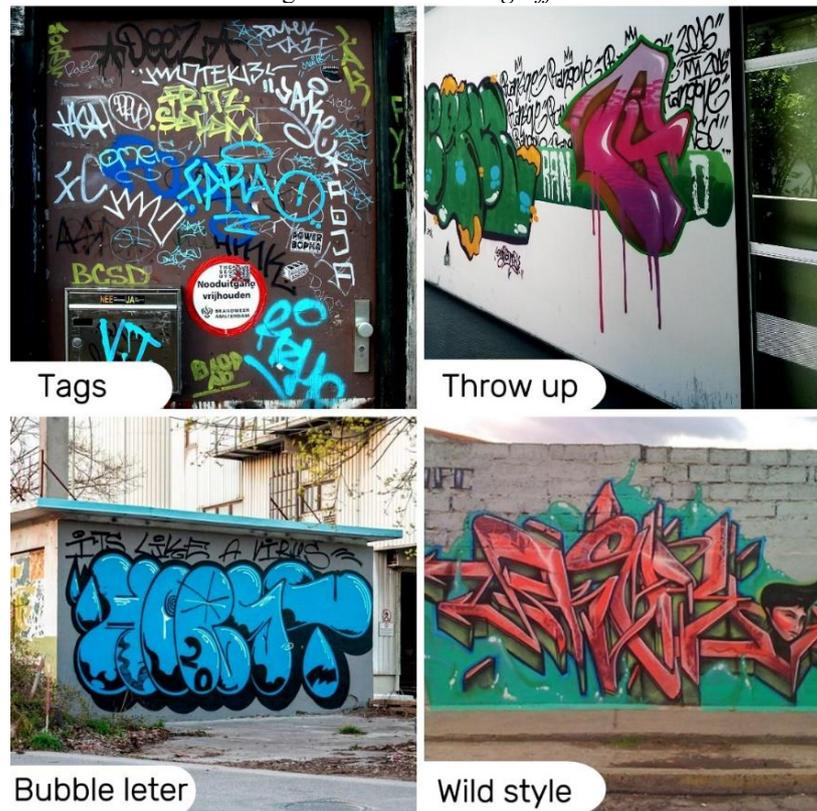
Apesar da prática ter suas raízes na Philadelphia, a cidade de Nova York é considerada o coração do que se reconhece como o *graffiti* contemporâneo, durante a década de 1970. Segundo Campos e Câmara (2019), o *graffiti* americano pode ser considerado o pai da arte urbana, pois por meio de diferentes técnicas e linguagens, ele acabou por proporcionar o cenário para que a cidade passasse a ser considerada como uma tela pública.

O *graffiti*, junto como *rap*, *DJing* e *breakdancing*, são as quatro principais vertentes do hip-hop, um movimento cultural e artístico criado como uma resposta à violência e conflitos sociais sofridos por jovens negros, latinos e caribenhos desfavorecidos na cidade de Nova York, no final da década de 1960. Considerado como uma espécie de cultura das ruas, o *hip-hop* é caracterizado por combinar música, dança, arte e moda como um meio e forma de expressão sobre críticas sociais, análises econômicas, interpretações religiosas e consciência de rua. Ele é, portanto, uma ferramenta de combate ao preconceito racial, perseguição cultural e desigualdades sociais, políticas e econômicas (Price, 2006).

Uma cultura de rua que protestava também contra o domínio da indústria cultural e buscava demarcar territórios e fortalecer identidades. Ele registrava o clamor da periferia por meio de letras questionadoras e agressivas, ritmo forte e intenso e imagens grafitadas nos muros e trens das cidades (Dutra 2020, p. 9).

O *graffiti* nasceu como forma de resistência praticado por jovens negros e porto riquenhos na cidade de Nova York, durante a década de 1970, inicialmente como uma forma de demarcação de territórios entre gangues e de protesto contra a sociedade que os excluía. Jovens oriundos de bairros pobres e marcados pela violência e criminalidade, como Harlem, Brooklyn e Bronx, passaram a marcar as superfícies da cidade a partir da inscrição de *tags* (assinaturas) de cores e traços ousados, realizadas com tinta spray em muros e vagões de metrô. O que se iniciou com simples *tags* foi se transformando em letras com estilos e técnicas cada vez mais elaboradas, como os *throw up*, *bubble letters* e *wild style*.

Figura 18 – Estilos de *graffiti*.

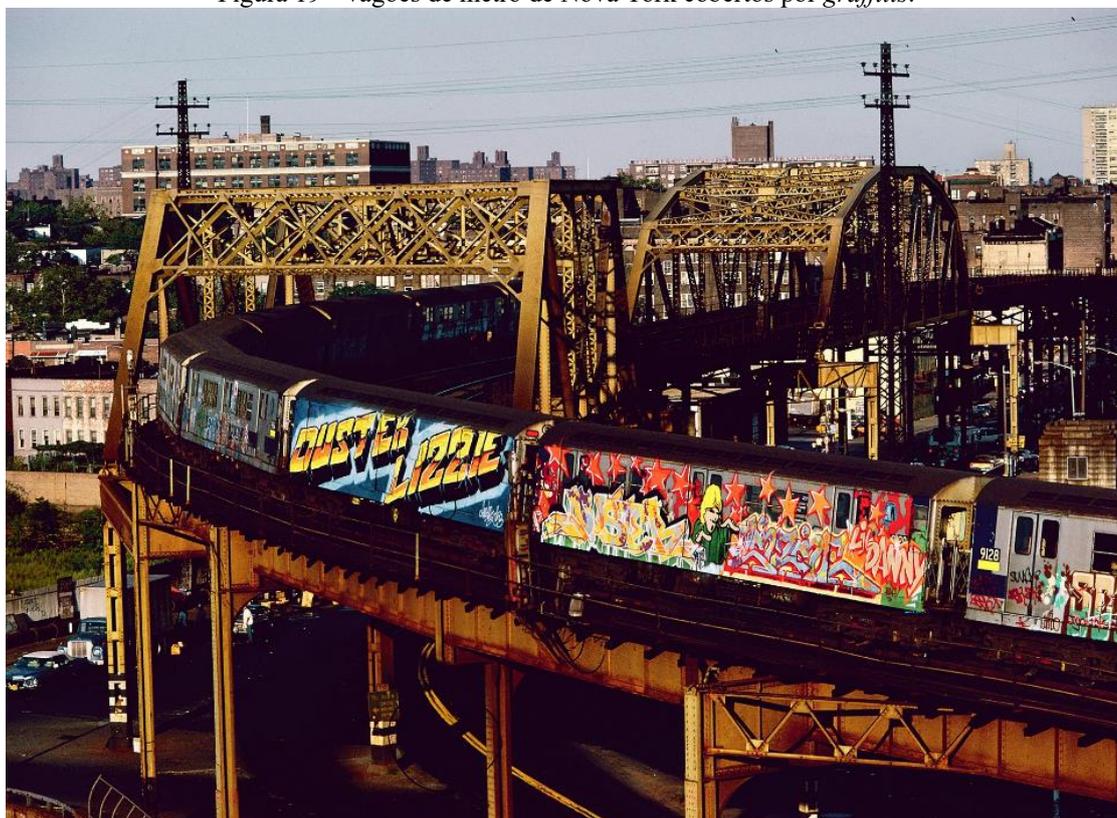


Fonte: Montagem da autora. Flickr (wolfgang josten); de autoria própria (2018); Graffiti bible; Flickr (skipy)

A 3D Style são pinturas com efeito em três dimensões, usam formas e cores bem estilizadas com efeitos de luz, sombra e profundidade, muito bem elaborados, trazendo movimento e realidade. O estilo Throw-up ou Bombs, geralmente é usado em pinturas rápidas, na maioria sem autorizações com formato arredondado sempre com letras gordas, engraçadas ou deformadas, uns chamam de “pixação evoluída” ou “vômito”, temos também o Wild Style é um estilo sem definição, com letras entrelaçadas e muita cor, dificultando a leitura, já o Free Style é o “estilo livre” feito da forma que o grafiteiro quiser, usando letras e desenhos juntos, materiais, estilos e efeitos misturados (Moreira, 2016, p. 12).

Bueno (1999) aponta que, além das *tags*, passaram a ser produzidos grandes desenhos referenciando as mais diversas áreas - como cinema, quadrinhos, desenhos animados, cultura pop, contracultura e política. Os vagões de metrô cumpriram um papel importante para a disseminação do *graffiti*, funcionando como seu principal suporte e que “devido ao seu caráter móvel, consagrou-se como um meio que permitia a superexposição, circulação e divulgação das imagens de um extremo a outro da cidade.” (Cantanhede, 2012, p. 13). Logo, nomes como Taki 183, Lady Pink, Stay High, Super Kool 223.7 estavam espalhados por toda a cidade. O *graffiti* se espalhou rapidamente pelos Estados Unidos, principalmente em grandes centros urbanos como Philadelphia, Chicago, São Francisco e Los Angeles (Viana, 2007), além de ser exportado globalmente por meio de revistas, zines, filmes e sites.

Figura 19 - Vagões de metrô de Nova York cobertos por *graffitis*.



Fonte: Instagram (@themfgallery)

Devido ao seu caráter transgressor de ocupação do espaço público de forma não autorizada, para as autoridades e algumas classes sociais, o *graffiti* era considerado uma poluição visual, uma forma de vandalismo a ser combatido. Dickinson (2008) relata que, em outubro de 1972, iniciou a chamada “guerra ao *graffiti*”, após a aprovação da primeira lei anti-*graffiti* da cidade de Nova York. A lei foi proposta pelo então prefeito e definia o *graffiti* como um crime sujeito à penalidade legal. Apesar da lei ter sido pouco eficaz na diminuição das

intervenções, com o apoio do governo da cidade e da comunidade empresarial, a mídia passou a expor os grafiteiros como vândalos, bandidos e criminosos, colocando-os como opositores em uma batalha contra a integridade da cidade (Dickinson, 2008). Durante a década de 1980, a *Metropolitan Transit Authority* (MTA), empresa responsável pela administração do transporte público do estado de Nova York, recebeu o aumento de milhões de dólares no seu orçamento para reforçar a segurança nos pátios dos trens por meio de cercas, arame farpado e cães de ataque, com o objetivo de barrar a entrada dos jovens grafiteiros. Além disso, foi implementada a operação *Clean Car Program* que buscava eliminar completamente os *graffitis* dos vagões do metrô, onde o vagão só poderia estar em serviço se estivesse totalmente limpo, resultando em constantes pinturas e limpezas com produtos químicos altamente corrosivos (Dickinson, 2008).

Figura 20 - Policiais em metrô grafitado de Nova York.



Fonte: Instagram (@themfgallery)

Segundo Cantanhede (2012), por mais que fosse considerado um ato de vandalismo e fosse combatido pelo poder público, o *graffiti* foi se tornando cada vez mais popular e os próprios grafiteiros mais organizados, passando a criar associações e exposições para se promoverem. Porém, como apontado por Dutra (2020), a partir da ascensão e da legitimação de artistas como Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Richard Hambleton, durante a década de 1980, o *graffiti* começou a ser institucionalizado e incorporado a museus e galerias.

Jean-Michel Basquiat iniciou sua carreira grafitando pelas ruas de Nova York. Mas, rapidamente adquiriu reconhecimento internacional da arte contemporânea, durante os anos 1980. “Seu trabalho surge através de uma sucessão de imagens e linguagens extraordinárias,

extraídas dos signos populares americanos, expressões e gírias das ruas, e o resultado é uma pintura expressivamente gráfica e gestual.” (Viana, 2007, p. 174). Basquiat começou a chamar a atenção, a partir de 1977, com a criação da *tag* SAMO©, acrônimo para *Same Old Shit* (a mesma merda de sempre, em tradução livre), junto com seu amigo e artista Al Diaz. Frases curtas, em tons poéticos ou sarcásticos, acompanhavam a *tag* e eram encontradas pelas ruas do centro de Manhattan, entre 1977 e 1980 (Gray, 2015). A última aparição da *tag* nas ruas de Nova York ocorreu, em 1980, onde Basquiat grafitou “SAMO© IS DEAD” (“SAMO© está morto” em tradução livre).

Figura 21 - *Graffitis* de SAMO©.



Fonte: Widewalls.com

Outra figura importante a ganhar reconhecimento internacional foi Keith Haring, que “tornou-se um dos mais conhecidos artistas dos anos 1980 por levar o *graffiti*, que antes era exclusivamente das ruas, dos becos e guetos nova-iorquinos para o convívio das galerias, museus e bienais” (Gitahy, 1999, p. 36). Diferente da maioria dos grafiteiros da época, que majoritariamente utilizavam latas de tinta spray para criar suas obras, Haring iniciou utilizando giz. Após notar que painéis publicitários não utilizados nas estações de metrô de Nova York eram cobertos com papel preto fosco, Haring então passou a criar diversos desenhos a giz branco nesses painéis espalhados por todo o sistema de metrô da cidade.

Figura 22 - Keith Haring grafitando no metrô de Nova York.



Fonte: Flickr (@klimari1)

Além das obras com giz, Haring realizou diversos murais coloridos e em grande escala. Suas obras se tornaram marcantes devido ao seu estilo de contorno, movimento dinâmico, cores vibrantes e da abordagem de temas contemporâneos como amor, sexo, nascimento, morte e guerra. “Haring foi um artista que soube conectar arte, rua e publicidade, desenhando para campanhas beneficentes e comerciais, vendendo adesivos e camisetas com seus desenhos” (Viana, 2007, p. 175) a preços acessíveis e buscando proporcionar ao público maior acesso ao seu trabalho.

Figura 23 - Mural We the Youth, de Keith Haring na Philadelphia.



Fonte: Mural Arts Philadelphia

Haring e Basquiat desempenharam papéis cruciais na interseção entre a arte de urbana e o mercado de artístico, desafiando as normas estabelecidas e redefinindo o valor da arte. Ambos os artistas tiveram um impacto duradouro no mercado e no movimento artístico urbano. A aceitação de artistas urbanos como Haring e Basquiat pelo mercado artístico ajudou a legitimar a arte urbana como forma de expressão artística válida e valiosa. Além disso, suas trajetórias destacaram a importância da diversidade e da inclusão no mundo da arte. Eles abriram portas para outros artistas urbanos e grupos minoritários, mostrando que a arte pode ser uma poderosa ferramenta de mudança social e cultural.

#### **1.4 A arte urbana no contexto latino-americano**

Além das influências muralistas e de Maio de 68, o grafite americano causou um forte impacto no desenvolvimento da arte urbana na América Latina. Costa Junior e Portinari (2014) apontam que, durante a década de 1980, o grafite se espalhou para países como Brasil, Argentina, México, Colômbia, Peru, Equador, Uruguai e Venezuela apoiados pelos ideais de luta pela liberdade contra o autoritarismo e como uma ferramenta de denúncia da hipocrisia social. Segundo Silva (1987), o fato de o grafite manter-se fora dos circuitos comerciais e da opressão dos governos autoritários latino-americanos fez com que ele se tornasse outra fonte expressiva de opinião pública, como a literatura e as canções de protesto.

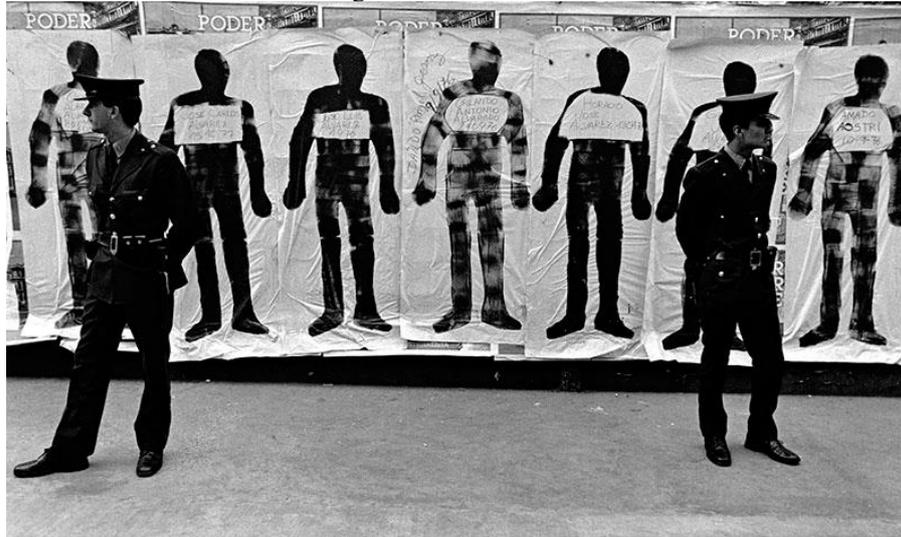
Particularmente na América Latina, os grafites carregam uma questão que é bastante legítima, trata-se da ocupação das cidades, só que desta vez, conforme aponta MELENDI (2003), “não é a autoridade que invade nossos espaços, mas uma força que vem das margens da república democrática, um produto residual dos longos anos da ditadura e do descaso do estado neoliberal” (Viana, 2007, p. 116-117).

Viana (2007) ressalta que, durante o século XX, um conjunto de fatores como as crescentes urbanização e industrialização, o crescimento desordenado das cidades, a grande quantidade de imigrantes de vários continentes, a introdução de pensamentos anarquistas, socialistas e comunistas, além das desigualdades sociais e práticas culturais locais acabaram por proporcionar a manifestação de diferentes formas artísticas urbanas. Principalmente a pintura de murais nas periferias e áreas industriais. “Uma prática herdada da tradição muralista mexicana, um forte apelo político e social que irá impulsionar o aparecimento de diversas formas de se projetar arte nos espaços públicos.” (Viana, 2007, p.113-14). Com a escalção da Guerra Fria e da instalação de ditaduras militares pelo continente americano, durante as décadas

de 1960 e 1970, grupos políticos de esquerda intensificaram o uso de *graffitis* políticos nas grandes metrópoles. Esses *graffitis* utilizavam frases e imagens pintadas, como o rosto de Che Guevara, que acabou por se tornar um símbolo de luta reconhecido mundialmente.

O Brasil, assim como diversos países da América Latina, possui uma forte tradição de utilizar espaços públicos como suporte de expressões artísticas e de protesto. Assim como no movimento de Maio de 1968, intervenções de cunho político apresentam-se como uma forma de se posicionar contra o autoritarismo e a hipocrisia social durante os anos da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) (Lodi, 2003; Viana, 2007; Dutra, 2020). Diferentemente de outros países sul-americanos, como na Argentina e Chile, onde se popularizou, respectivamente, o uso de *stencils* e murais, no Brasil, esses *graffitis* eram compostos majoritariamente por frases: "entre piquetes, barricadas, bombas de gás lacrimogêneo, pedradas, pauladas, prisões e mortes, frases e palavras escritas surgiam anonimamente nos muros, contra tudo aquilo que oficialmente pudesse ferir a liberdade e o direito." (Viana, 2007, p. 122).

Na Argentina, se destacou a difusão da prática do *stencil*, principalmente devido à sua ligação com movimentos de protesto políticos em Buenos Aires (Young, 2014, p. 10). Segundo Viana (2007, p. 115), o *stencil* era frequentemente utilizado para a pintar cartazes de pano com símbolos associados às organizações guerrilheiras, além da presença de *stencils* nos subúrbios de Buenos Aires com a imagem de Perón como símbolo de resistência, já que era proibido mencionar o seu nome durante a Revolução Libertadora. Durante a década de 1980, o *stencil* também foi utilizado para a realização das "emblemáticas silhuetas em tamanho natural "siluetazo" colocadas sob palmeiras, nas colunas e paredes na catedral da Praça de Maio como protesto de "las madres" pelo desaparecimento dos filhos, durante o regime ditatorial." (Viana, 2007, p. 116).

Figura 24 - *El Siluetazo*

Fonte: muac.unam.mx

Já no Chile, a produção de murais remonta à década de 1960, com a fundação das brigadas muralistas. Surgidas como forma de “propaganda política dos projetos e dos candidatos dos principais partidos de esquerda chilenos - o Partido Comunista (PC) e o Partido Socialista (PS)” (Dalmás, 2007, p. 226), as brigadas muralistas chegaram ao auge, entre 1970 e 1973, durante o governo democraticamente eleito do presidente Salvador Allende. As mais conhecidas foram a Brigada Ramona Parra (BRP), originada por jovens integrantes das Juventudes Comunistas do Chile (JJCC), e a Brigada Elmo Catalán (BEC), estabelecida pela Federação da Juventude Socialista (FJS). As brigadas muralistas eram compostas por estudantes secundaristas, universitários e trabalhadores e utilizavam muros e paredes para produzir mensagens compostas por textos e imagens “coloridas que mesclam iconografia popular, fatos cotidianos com forte conteúdo político e artístico.” (Viana, 2007, p. 117). Diferentemente do muralismo mexicano que foi chefiada por intelectuais e artistas consagrados, o muralismo realizado pelas brigadas chilenas eram realizados por jovens militantes voluntários que buscavam realizar obras efêmeras de caráter imediato e propagandista, utilizando materiais simples e de simplicidade estética (Dalmás, 2007).

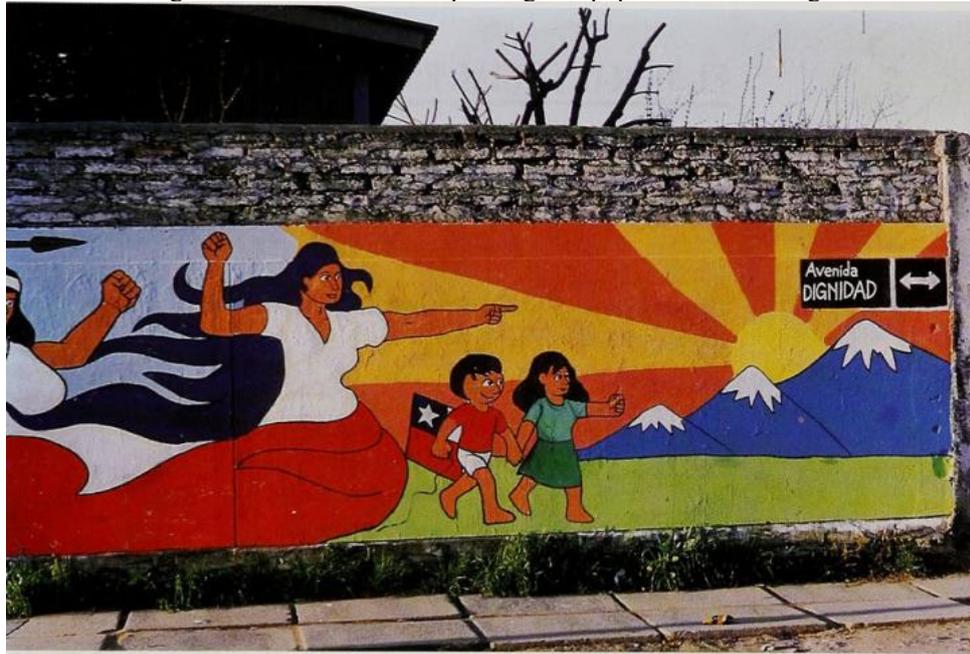
Figura 25 - Mural da Brigada Elmo Catalán



Fonte: abacq.net

Com o golpe militar de 1973, os brigadistas foram obrigados a entrar na clandestinidade e interromper suas pinturas. Alguns membros da Brigada Ramona Parra, que fugiram para o exterior, continuaram atuando em cidades europeias e utilizando seus murais para denunciar o autoritarismo e violência do governo Pinochet (Cardoso, 2023). Com a interrupção da produção dos murais no país, esses grupos continuaram a se comunicar de maneira clandestina por meio da produção de banners, panfletos e posters. Por volta de 1980, frente às dificuldades socioeconômicas e opressão política, os muros voltaram a ser utilizados como forma de denunciar questões como o “desemprego, a fome, a tortura, o desaparecimento de pessoas e a falta de justiça e de liberdade.” (Bellange, 1995, p. 54). Essas novas pinturas não estavam diretamente conectadas às brigadas, mas se inspiravam na sua herança muralista (Cardoso, 2023).

Figura 26 - Mural realizado por brigadas populares em Santiago



Fonte: Bellange, 1995.

A década de 1980, na América Latina, “constituía um terceiro grande momento do grafite contemporâneo, logo depois de Paris de 68 e de Nova York do início dos anos 70, com seus movimentos rebeldes e juvenis do subway.” (Silva, 2001, p. 4 *apud* Viana, 2007, p. 117). Atualmente, há uma grande mescla entre as diferentes vertentes artísticas nas grandes cidades latino-americanas. Além da opressão política, os constantes problemas econômicos e a desigualdade social foram fatores decisivos no desenvolvimento de uma arte urbana de caráter figurativo, irônico, cínico e debochado que por meio da sua intencionalidade política expressam “um desejo de um mundo multiparticipativo, de ação cidadã e de exercício de autonomia.” (Viana, 2007, p. 119).

### 1.5 A arte urbana

Primeiramente, deve-se atentar para a dificuldade em se estabelecer um debate teórico sobre a arte urbana, devido à falta de consenso sobre a sua definição, a sua data e local de origem e até acerca da sua nomenclatura. Apesar de terem várias características em comum, o *graffiti* e a arte urbana não são sinônimos. Cada fenômeno apresenta características, estilos, suportes, hierarquias e regras diferenciadas.

Segundo Young (2014), a arte urbana teria surgido como uma nova expressão artística, por volta do final da década de 1990. Também referida como *street art* ou arte de rua, ela manifestou-se, inicialmente, como uma nova maneira de marcar o espaço público de maneira não autorizada e por meio de imagens realizadas com *stencils* e *past up*. São utilizados diversos aspectos na busca por distingui-la, como estilo, suporte ou sua legalidade, mas nenhuma delas é definitiva. Porém, entre algumas das características mais determinantes estão a efemeridade, sua acessibilidade, sua natureza democrática e seu igualitarismo. Young (2014) alerta para o problema de se considerar a ilegalidade como um fator central da definição do que é a arte urbana, já que as obras podem ser realizadas com ou sem autorização. Apesar de as obras realizadas de maneira ilegal terem uma maior significância para os artistas, o público não é capaz de saber se ela é autorizada ou não.

A dificuldade de se definir em que se consiste a arte urbana é tratada tanto no meio artístico quanto no acadêmico. Alguns até alertam para a problematização envolvendo a busca por uma definição.

A Street Art está em movimento e o simples ato de dar-lhe um nome, de reduzi-la a uma palavra ou expressão é problemático. Style Writing, Graffiti, Subway, Art, Stencil Art, Street Art ... Como alguém pode definir o movimento artístico mais importante do nosso novo século? (Danysz; Dana, 2010, p.12 *apud*. Young, 2014, p. 6, tradução nossa).<sup>9</sup>

Entre as variadas considerações de definição no meio acadêmico, a arte urbana é por vezes analisada como:

[...] uma evolução do grafite, ou uma subcultura, ou uma variante da prática artística. As vezes, é reivindicado como uma forma de arte totalmente nova ou um novo movimento artístico. Também é considerado um comportamento transgressivo. Foi analisado como uma prática comunicativa capaz de promover novas formas de estar no espaço público; como uma prática política; como algo semelhante à publicidade; e como um aspecto do espaço urbano (Young, 2014, p. 7, tradução nossa).<sup>10</sup>

Segundo Campos e Câmara (2019, p. 18), é “uma grande família, composta por diferentes formatos, que passam pelo muralismo, o *graffiti* e a *street art*, incorporando

---

<sup>9</sup> “Street Art is in motion and the simple act of giving it a name, of reducing it to a word or an expression is problematic. Style Writing, Graffiti, Subway, Art, Stencil Art, Street Art . . . How is anyone supposed to define the most important artistic movement of our brand new century?”

<sup>10</sup> “[...] an evolution of graffiti, or a subculture, or a variant of artistic practice. Sometimes it is claimed to be a wholly new art form or new art movement. It is also regarded as transgressive behaviour. It has been analysed as a communicative practice capable of fostering new ways of being in public space; as a political practice; as akin to advertising; and as an aspect of urban space”.

igualmente elementos e propostas que provêm da arte contemporânea mais informal.” Já Young (2014) considera a arte urbana como um conjunto de diversas formas de uma arte situacionista que podem ser realizadas em locais variados.

Pode-se considerar a arte urbana como um termo guarda-chuva usado para designar obras caracterizadas pela efemeridade, acessibilidade, natureza democrática e o seu igualitarismo, por meio do uso de diversas técnicas e estilos que incluem o *graffiti*, *stencil*, muralismo, cartazes, esculturas, adesivos, *yarn bombing*, intervenções, instalações e vídeo *mapping*. Campos e Câmara (2019) apontam que são manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público, geralmente realizadas fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, como museus, galerias e coleções. São manifestações inclusivas, pois não estão restritas aos horários de visitação, nem necessitam de um conhecimento artístico prévio para compreendê-las, elas estão ali para modificar e serem modificadas pelo ambiente.

ao abdicar do cenário ainda pouco acessível de museus e galerias pelas popula es das periferias, ao optar pela rua como espaço de enraizamento enquanto seu território, expressa a compreensão do estético não mais como privilégio de iniciados, mas sim como valor a ser partilhado por todos (Oliveira, 2004, p. 54).

Embora a arte urbana seja predominantemente encontrada nas ruas, é imperativo reconhecer que ela também ocupa espaços tradicionais, como galerias de arte, museus, cole es particulares e casas de leilões. No entanto, a presença da arte urbana nesses locais é acompanhada de pol mica dentro do movimento. Alguns defendem a sua inclusão em espaços institucionais, argumentando que isso amplia seu alcance e legitima sua importância cultural. Por outro lado, há aqueles que acreditam que a arte urbana não deve ser incorporada pelo sistema, pois isso poderia comprometer sua autenticidade e subverter seu caráter contestatório e independente (Blauth e Possa, 2012; Young, 2014).

Durante a década de 2000, o termo *street art* se expandiu, passando a acomodar obras artísticas de diferentes técnicas, geralmente realizadas sem autoriza o no espaço público. Marcada pela sua conexão com diversos movimentos e estilos artísticos, extraindo sentidos dessas práticas e compondo características próprias para desenvolver uma obra no espaço público (ou não). Entre eles estão:

graffiti writing (que começou nos Estados Unidos no final dos anos 1960 e 1970), protesto político (slogans foram escritos em paredes de cidades de todo o mundo por muitas décadas, e os movimentos de protesto imprimiram e colaram cartazes durante muitos anos), cultura punk (que enfatizava o feito   mão, o local e o subversivo, e que utilizava uma estética semelhante), arte Situacionista (que enfatizou o alinhamento entre arte e política e rejeitou qualquer pretensão de separar as duas) e baseando-se também num desejo mais geral de deixar marcas em espaços públicos e privados, seja

evidenciado em ‘latrinalia’ (escrita nas paredes do banheiro), entalhando iniciais em carteiras escolares e em pedras de monumentos antigos, pintando imagens em paredes de cavernas e escrevendo em paredes de casas particulares (Young, 2014, p. 4-5, tradução nossa).<sup>11</sup>

A arte urbana conta com uma variedade de gêneros e essas intervenções podem ser realizadas em diversas superfícies e nos mais variados tamanhos, seja em grandes proporções como em empenas de edifícios ou pequenas obras quase escondidas do olhar. O *graffiti* é o gênero mais popular e com uma grande variação de estilos. Inicialmente era bastante associado ao *lettering* como *tags*, *simple style*, *bubble-style*, *wild style*, *3D-style*, *bomb* e *throwUp*, mas, com o tempo, também passou a incorporar personagens ou estilos abstratos. Geralmente são realizados com tinta spray, mas podem utilizar outros materiais como rolinhos e tinta acrílica. São realizados em diferentes escalas e com ou sem a autorização.

Figura 27 - Graffiti de personagem



Fonte: YouTube (@Quero Bolinho Graffiti).

O *stencil* é uma das técnicas mais aceitas pelo público e pelo mercado artístico. Ele consiste na utilização da aplicação de tinta em um molde vazado para produzir um desenho sobre uma superfície, de maneira rápida, se destacando pela sua facilidade de reprodução. Extremamente popular, utiliza letras e imagens, muitas vezes com um teor humorístico ou político. Apesar de serem realizados com tinta spray, o stencil geralmente não é visto de modo

<sup>11</sup> “graffiti writing (which began in the United States in the late 1960s and 1970s), political protest (slogans had been written on walls in cities all over the world for many decades, and protest movements have for many years printed and pasted-up posters), punk culture (which emphasised the hand-made, local and subversive, and which utilised a similar aesthetic), Situationist art (which emphasised the alignment between art and politics and rejected any claim to separate the two) and drawing also upon a more general desire to make marks in public and private spaces, whether evidenced in ‘latrinalia’ (writing on toilet walls), carving initials on school desks and on the stone of ancient monuments, painting images on cave walls, and writing on walls within private homes.”

tão pejorativo quanto as *tags*, devido ao fato de apresentar elementos iconográficos ou textuais com maior capacidade de envolvimento e de comunicação com o público (Young, 2014).

Figura 28 - Stencil "Girl with Balloon"



Fonte: [banksy.com](http://banksy.com)

O muralismo consiste em pinturas mais elaboradas e complexas, realizadas geralmente em grande escala. Nele, os elementos arquitetônicos do espaço são incorporados à imagem.

O muralismo tem uma conexão com a artes plásticas e segundo Tupynambá (2013) pode ser realizado com materiais diversos e duráveis. Porém, observa-se cada a produção de murais com pinturas que com a exposição ao tempo e as circunstâncias da rua tornam-se efêmeras que é o grande desafio para muitos artistas que saem do atelier para pintar na rua. O muralismo normalmente é arte urbana autorizada (Silva, 2020, p. 126).

Figura 29 - Murais em Belo Horizonte



Fonte: [caminhada.org](http://caminhada.org)

Os cartazes, posters ou lambe-lambes consistem em obras de papel afixadas com cola artesanal ou industrial sobre diversas superfícies, majoritariamente sem autorização. Eles possuem variações quanto à técnica, ao tamanho e ao formato. Sua confecção pode ser a partir da pintura a mão, impresso em gráfica comercial ou artesanalmente em serigrafia. Podem ser coloridos ou preto e branco, além de possuírem diferentes formatos, inclusive de forma irregular. Também podem ser realizados com diversas camadas, recortes e até pintados após a sua fixação, para se atingirem uma determinada imagem. São obras extremamente vulneráveis devido à facilidade com que podem ser arrancadas e são utilizadas tanto para fins publicitários quanto artísticos.

Figura 30 - Lambes



Fonte: Flickr (@ana\_rodinsky)

Os *stickers* são adesivos autocolantes que podem ser desenhados à mão ou produzidos industrialmente. Por meio deles, os artistas sinalizam que todas as superfícies podem ser transformadas em suportes artísticos. Geralmente são coloridos e ilustrados, mas também podem conter *tags* ou pequenas mensagens. Podem ser realizadas de diferentes maneiras, como etiquetas assinadas ou desenhadas, impressos em gráficas ou através do reaproveitamento de pedaços de adesivo vinílico. O termo pode ser utilizado também para se referir a pequenos lambe-lambes (Navarro, 2016). Muitos artistas consideram os adesivos como uma forma de *tag* devido à sua rapidez de aplicação, além disso, há a possibilidade de serem trocados com outros artistas.

Figura 31 - Stickers



Fonte: foto da autora.

As instalações e as esculturas consistem na criação e instalação de objetos tridimensionais em meio à paisagem urbana ou da manipulação de itens convencionais, muitas vezes encontrados no próprio ambiente, a fim de questionar o seu uso ou o espaço em que está inserido.

Figura 32 - Instalação do coletivo EntreAspas



Fonte: Navarro, 2016

## 1.6 A arte urbana no contexto nacional

Apesar da sua popularização devido à influência do movimento hip-hop, o *graffiti* já era uma técnica praticada no Brasil, desde a década de 1960, como forma de protesto contra a Ditadura Militar. Essas intervenções políticas teriam surgido no meio universitário, por meio da influência do movimento estudantil de Maio de 68, e eram realizadas de maneira simples e sem assinatura, pois demandavam agilidade e anonimato para não serem pegos pela polícia (Memórias da Ditadura, s.d).

Figura 33 - Graffiti "Abaixo a ditadura".



Fonte: [memoriasdaditadura.org.br](http://memoriasdaditadura.org.br)

A intensificação da repressão e da violência militar resultou na diminuição dos grafites com mensagens mais transgressoras. Nesse período, as intervenções tomaram um caráter mais poético, principalmente nas regiões próximas às universidades e em bairros de classe média.

Foi na década de 1970, porém, que o grafite se incorporou à paisagem urbana, apresentando diferentes formas e motivações. Tratavam-se de pichações poéticas, intervenções pela técnica do stencil art – com reprodução seriada – e grafites de autopromoção e com motivações comerciais, como é o caso do “Cão Fila K26” (Shishito, 2017, p. 19).

Segundo Gitahy (1999), o artista Alex Vallauri introduziu a técnica do *stencil* no país, durante a década de 1970. Natural da Etiópia, Vallauri chegou ao Brasil, em 1965, e iniciou sua carreira artística como gravador, utilizando principalmente a técnica de xilogravura. Suas obras frequentemente retratavam figuras que frequentavam a região portuária de Santos, cidade onde morou por um tempo, como estivadores e prostitutas.

Costumava desenhar mulheres do porto de Santos em trajes íntimos. Seus primeiros graffiti eram muito simples e foram sendo aprimorados ao longo do tempo. No início uma bota de mulher, ao qual acrescentou uma luva preta, uns óculos escuros, um biquini de bolinhas e finalmente uma bela mulher latina; foram aparições cercadas de mistério, cuja evolução a cidade foi acompanhando com curiosidade durante os anos 1970 (Papali; Zanetti; Vianna, 2017, p. 8).

Figura 34 - Stencil de Alex Vallauri



Fonte: [enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br)

Na década de 1970, mudou-se para São Paulo e influenciado pela *pop art*, empregou a técnica do *stencil* para desenvolver personagens inspirados em histórias em quadrinhos, especialmente *pin-ups*. Suas obras referenciavam a cultura popular e com grande foco em partes do corpo e objetos. Em 1985, Vallauri participou da XVIII Bienal de São Paulo com sua obra mais popular, a instalação *A Festa da Rainha do Frango Assado*, realizada a partir da técnica do *stencil*. "A ironia da obra reside na concepção de um espaço de frivolidades com base em uma cenografia precária, apontando para o caráter descartável da modernidade" (Enciclopédia Itaú Cultural).

Era uma recriação satírica de uma casa de classe média, como o espelho do burguês com pretensões de ascensão, iniciando a afirmar-se na terra de ninguém, entre os ricos e os pobres. A ascensão da classe média era um fenômeno marcante no Brasil da década de 1980, especialmente na cidade de São Paulo. A pintura brasileira reinterpreta com frequência a *pop art*, adaptando-a ao contexto e optando pelos suportes não convencionais (Lucie-Smith, 2007, p. 376-377, *apud* Blauth; Possa, 2012, p. 157).

Segundo Viana (2007), artistas como Carlos Matuck, Valdemar Zaidler, John Howard, Maurício Vilaça, Ozéas Duarte e o grupo TupiNãoDá também desempenharam um importante papel na disseminação de inúmeros *graffitis* pela cidade de São Paulo, durante a segunda metade da década de 1970, "com seus *graffitis* curiosos, irônicos, sedutores e extremamente criativos. Um jogo de imagens lúdicas dispostas de modo a mexer com o dia-a-dia da cidade" (Viana, 2007, p. 130).

Durante a década de 1980, o movimento do *graffiti* se intensificou a partir da importação e influência encontradas em filmes, revistas estrangeiras, livros, artistas visitantes e,

principalmente, pela cultura *hip-hop*. Segundo Cantanhede (2012), os estilos americano e europeu se fundiram com outras influências e acabaram por se tornar algo próprio.

Ao longo do tempo foi se abasileirando, fundindo-se com outras formas de expressões locais. Esse processo de hibridação permitiu a consolidação dessas duas vertentes que tiveram como base o “estilo americano”, com letras e frases excessivamente coloridas, à base de tinta spray (spray art), demonstrando primorosa técnica (GITHAY, 1999:39) e o estilo francês, que utilizava a técnica de máscaras recortadas (pochoir) (Cantanhede, 2012, p.61).

Apesar das influências internacionais, a dificuldade de comunicação acabou por gerar “[...] novos estilos e técnicas, e restrições econômicas forçaram os artistas a se adaptar e improvisar” (Manco; Neelon; Lost Art, 2005, p. 14). O estilo brasileiro é conhecido pela sua capacidade de adaptação e experimentação de diversas técnicas e materiais, como a utilização de bicos de desodorantes e inseticidas para a realização de traços mais finos de spray, a utilização de rolinhos, diversas formas de tinta - desde spray, látex, tinta para sapato e até marcadores, o uso intenso de stencil e de personagens. Além disso, foi desenvolvido uma nova forma de escrita urbana única, a pixação. Tais aspectos, somados à diversidade cultural e as influências nacionais e regionais, acabaram por originar um estilo brasileiro que Manco, Neelon e Lost Art (2005) caracterizam como algo único e particular. Esse estilo brasileiro acabou conquistando reputação internacional, transformando a cidade de São Paulo em um polo de arte urbana e colocou o Brasil como destino para inspiração de artistas e turistas.

Figura 35 - Estilo brasileiro.



Fonte: Flickr (Frederic Ronflard)

## CAPÍTULO 2

### CIDADES E CONFLITOS

O conflito é algo característico da cidade, ele nasce de desentendimentos naturais gerados pela diferença entre os milhares de indivíduos que convivem em um mesmo espaço. O espaço público, sendo um local de encontro das diferenças, permite a interação com o que é distinto de nós. Os desentendimentos resultantes dessas interações sociais tornam-se evidências da utilização efetiva dos espaços urbanos. A busca pela imposição de uma visão única gera uma batalha contra a diversidade, resultando na negação das diferenças e das diversas formas de viver e experimentar as cidades. É uma rejeição ao próprio conceito de cidade.

Os conflitos emergem a partir do embate de ideias, das tensões de diferentes grupos e das classes sociais que acabam por revelar questões e contradições, que nem sempre estão visíveis de maneira explícita. Por séculos, as pessoas lutam pela oportunidade de viver a cidade, de habitá-la, de reivindicar pelo seu direito a ela e de exercer a cidadania. Porém, esses direitos não são facilmente garantidos. Apesar de morarem nas cidades, por séculos, diversos habitantes foram impedidos de serem reconhecidos como cidadãos, sendo impossibilitados de exercer sua cidadania. Devido à crescente desigualdade social contemporânea e da diminuição do sentido do espaço público, a batalha pela reivindicação da cidade se desdobra de diversas maneiras, incluindo a arte.

Belo Horizonte é a capital do estado de Minas Gerais, o segundo mais populoso do Brasil (IBGE, 2022). Localizada na região central do estado, em meio a Serra do Curral, ela foi inaugurada em 12 de dezembro de 1897, com o objetivo de substituir Ouro Preto, capital desde 1720, a partir da cisão das capitâncias de São Paulo e Minas do Ouro. Pensada como um símbolo de modernidade e seguindo os princípios positivistas de “ordem e progresso”, a nova capital deveria representar os ideais democráticos do novo governo republicano e romper com os laços hierarquizados e antiquados do antigo regime imperialista. Porém, desde a sua concepção a cidade apresentou um traçado segregacionista e os governantes seguintes continuaram na busca pela imposição de uma regulamentação excessiva do uso do espaço público e minimizar a cidade como um espaço de conflito (Valadares Cunha; Silva, 2016).

O seguinte capítulo está voltado para a discussão em como as cidades são espaços de convivência e conflitos, buscando contextualizar como que a sociedade se organiza no espaço urbano de maneira física e de que maneira as relações sociais acabam criando barreiras invisíveis, mas que influenciam em como os indivíduos experienciam a cidade; além de

questionar as disputas pelo direito à estética da cidade, quais os fatores estão inseridos nesse conflitos e de quais formas a arte urbana se insere e reflete essa disputa de poder.

## 2.1 A construção dos muros físicos e imaginários

Etimologicamente “cidade” deriva da palavra latina *civis* que significa membro livre de um local a que pertence por origem, sujeito de um lugar, aquele que se apropriou de um espaço. Cidade, então, pode ser considerada como uma comunidade política cujos membros se auto governam e tem o direito ao espaço em que vivem. (Leite, 2018, p. 240)

Pode-se dizer que, desde sua origem, as cidades são tanto uma forma de organização do território quanto uma relação política. Elas estão inseridas em um processo histórico que se estabelece entre a territorialidade e a apropriação simbólica destes pelos seus membros. O ambiente urbano “é tecido em um espaço de fluxos contínuos de relações de poder e de tolerância, de modificações culturais locais e inseridas em um quadro sociopolítico.” (Alveti; Hummell, 2008, p. 3).

Na sua obra *O que é cidade*, Rolnik (2004) aponta que, inicialmente, as cidades fortificadas como Jerusalém, Babilônia e Roma, por meio de suas muralhas controlavam o acesso com o mundo exterior, impedindo o contato com os ditos inimigos. Já no interior das cidades, havia as cidadelas, espaços fortificados e centralizadores de poder que contavam com o palácio, o templo e silo, locais em que os reis, sacerdotes, nobres, escribas e guerreiros habitavam. As cidadelas também funcionavam como uma separação física entre os habitantes mais prestigiados e os demais, com artesãos, camponeses e escravos. Essa divisão ocorria de maneira visível, por barreiras físicas como muros, muralhas e construções; e invisível, por meio de normas e divisões sociais oriundas da centralização do poder e da divisão do trabalho entre a classe dominante e os demais. Em outras palavras, os moradores estavam ao tanto protegidos quanto presos pelas muralhas da cidade.

Uma boa forma para se observar a cidade em sua dimensão política é através dos exemplos greco-romanos de *pólis* e *civitas*, onde ambos designavam tanto a uma espacialidade de uma cidade quanto a um sentido de cidadania. Segundo Rolnik (2004, p. 23), apesar das divisões físicas presentes na cidade entre acrópole (a parte mais elevada da *pólis*, onde se localizavam os templos) e a *ágora* (espaço aberto de reunião), para os gregos, a *pólis*, as cidade-estado gregas “não designava em lugar geográfico, mas uma prática política exercida pela comunidade de seus cidadãos”. Já para os romanos, *civitas* se referiam à participação dos cidadãos na vida pública. Ela aborda o conceito de cidadão como um indivíduo com direitos de cidadania garantidos por lei. Assim, um cidadão romano poderia participar da vida política e

não um simples habitante. O reconhecimento de um cidadão grego ou romano não era garantido a todos os habitantes de suas cidades, mas sim a uma pequena classe composta por proprietários de terras. Sendo assim, estrangeiros, escravos e mulheres (no caso das *pólis* gregas), não eram incluídos na esfera política das cidades greco-romanas.

Ao longo dos séculos, as cidades sofreram diversas mudanças espaciais e sociais, como a industrialização das cidades, transferência dos símbolos de poder das monarquias e sacerdotes para o Estado ou até mesmo a financeirização social atual. Essas mudanças se intensificaram durante o processo de industrialização, a partir do século XIX. Lefebvre (1991, p. 9 *apud* Leite, 2018, p. 244-245) aponta que a industrialização “apodera-se da rede, remaneja-a segundo suas necessidades. [...] a industrialização não produz apenas empresas (operários e chefes de empresas), mas sim estabelecimentos diversos, centros bancários e financeiros, técnicos e políticos”. Por séculos pode-se observar claramente onde se encontravam os espaços que marcavam a centralização do poder e as regras de exercício da cidadania. Porém, “os problemas da cidade e seu processo de urbanização, impulsionados pelo poder industrial, modelaram a cidade de acordo com os interesses do capital” (Leite, 2018, p. 246) e desenvolveram diferentes espaços e regras sociais nos espaços urbanos contemporâneos.

É possível identificar diferentes territórios nas cidades contemporâneas, seja um bairro boêmio, um centro financeiro, um distrito industrial ou uma área residencial. Esses territórios são demarcados por fronteiras imaginárias, que acompanhadas de códigos de conduta definem o local e os modos de comportamento ali aplicados. Essas divisas podem ser aparentes de maneiras sutis – como uma esquina, uma imagem ou até por instalações eletrônicas de segurança – ou visíveis e materiais como as barreiras físicas, como muros, uma cancela ou uma ponte. Essas divisões acabam gerando uma segregação espacial, onde ocorre uma separação entre classes sociais e funções no espaço urbano.

A desigualdade e a segregação social, já presentes no contexto urbano, foram exacerbadas pela expansão desenfreada do neoliberalismo, resultando em uma série de confrontos no espaço urbano. “Do ponto de vista político, a segregação é produto e produtora do conflito social. Separa-se porque a mistura é conflituosa e quanto mais separada é a cidade, mais visível é a diferença, mais acirrado poderá ser o confronto.” (Rolnik, 2004, p. 52).

Podemos observar essa segregação desde a concepção e o desenvolvimento de Belo Horizonte, que possui um longo histórico de controle do seu espaço e de sua estética. Por ser uma cidade planejada, desde a sua concepção, Belo Horizonte foi desenvolvida seguindo uma estrutura segregadora do seu espaço e uso, utilizando de políticas de deslocamento e apagamento das populações consideradas “indesejadas” das áreas centrais da cidade. Antes

mesmo da sua construção, Belo Horizonte teve seu o zoneamento urbano pensado de forma a separar as pessoas em diferentes áreas, de acordo com sua condição social (Ferreira, 2021).

O primeiro deslocamento populacional ocorreu com a destruição do povoado Curral Del Rei e a remoção da sua população para dar lugar à construção da nova capital, denominada de Cidade de Minas (Ávila, 2011; Passos, 2016). A construção se iniciou em 1894, chefiada pelo engenheiro Aarão Reis, a partir do desejo de se construir uma cidade que atendesse aos ideais de uma metrópole moderna e substituir a limitada capital mineira de Ouro Preto (Ávila, 2011; Ferreira, 2021).

Com a Proclamação da República, em 1889, Ouro Preto, famosa pela sua prosperidade durante o século XVIII, pela sua arte barroca e pela Inconfidência Mineira, além de limitada pela sua topografia, passou a não se adequar ao ideal de progresso e modernidade característico da época. Os republicanos mineiros favoráveis à mudança argumentavam que Ouro Preto “caracterizava-se como um centro político administrativo, típico do Império, além de possuir deficiências estruturais para se tornar polo dinamizador da vida econômica do estado” (Passos, 2009, p. 38).

A capital foi uma das primeiras cidades planejadas do país, com traçados modernizadores inspirados pelas grandes cidades organizadas como Paris e Washington (Passos, 2016; Ferreira, 2021).

Desde antes do início das obras de construção da capital se iniciarem, quando a cidade ainda estava no papel e na imaginação, já havia uma delimitação de áreas às quais residiriam os moradores da Cidade de Minas, que habitariam determinado espaço dependendo de sua condição econômico-financeira e social (Ferreira, 2021, p. 168).

A fim de organizar a cidade de acordo com as funções sociais, ela foi dividida em três zonas: área central urbana, a área suburbana e a área rural. A área central, que era limitada pela Avenida do Contorno (na época denominada como Avenida 17 de Dezembro), contaria com estruturas de transportes, saneamento, educação e assistência médica, estabelecimentos comerciais e edifícios públicos estaduais e municipais. A região suburbana, marcada por ruas irregulares, seria ocupada posteriormente e não contou com uma infraestrutura imediata. Já a área agrícola, pensada como um cinturão verde, seria formada por cinco colônias responsáveis por abastecer a cidade com produtos hortigranjeiros e material para sua construção. Segundo Letícia Julião (*apud* Passos, 2009, p. 45), essa divisão da cidade se tornou um instrumento de controle urbano a partir da limitação e hierarquização de territórios que antes eram indefinidos.

O objetivo desse “enquadramento social” era o de estabelecer uma ordem, dentro da cidade. Nas idéias de Aarão Reis era necessário “traçar com a régua e o compasso

uma ordem social harmônica, unitária, onde não haveria lugar para a chamada desordem urbana” (Passos, 2009, p. 45).

A busca pelo controle urbano promovido pela rigidez do plano da cidade criou uma segregação social no espaço urbano ao estipular funções específicas para as três zonas e expulsar as camadas populares, em sua maioria composta por operários, para as zonas suburbanas e rurais. Os antigos moradores do arraial de Curral Del Rei, que não possuíam renda para comprar terrenos na nova Capital, foram deslocados para fora da cidade, principalmente para Venda Nova (Ávila, 2011, p. 24). Segundo Passos (2009, p. 48), os pobres que estivessem localizados na área Central ficavam “restritos apenas ao Barro Preto, ao *bairro do Quartel* (atual Santa Efigênia) e ao *bairro do Comércio* (atual Hipercentro, ou Centro da cidade)”. Nas décadas seguintes a inauguração da capital, essas populações de baixa renda que moravam na região central foram deslocadas para áreas cada vez mais distantes.

Seguindo as idéias de Haussmann, Aarão Reis separou a área Central das comunidades pobres, ao projetar largas avenidas, principalmente a Avenida do Contorno, que fez jus ao nome: contornar a cidade e servir como uma fronteira sutil entre a vida urbana e suburbana (Passos, 2009, p. 51).

A área central acabou se tornando uma espécie de “cartão postal”, com suas avenidas largas, serviços modernos de iluminação e saneamento, prédios públicos, uma zona Comercial localizada na atual Av. Santos Dumont e áreas de socialização e lazer, como o Parque Municipal. Além disso, se concentrou nessa região a construção de moradias dos “funcionários e proprietários, oriundos de Ouro Preto” (Passos, 2009, p. 47). Sendo assim, a região interna da Avenida do Contorno, especialmente o bairro Funcionários – que concentrou o funcionalismo público – e as regiões altas, próximas às ruas da Bahia, Rio de Janeiro e Espírito Santo, acabaram se transformando no lugar das elites (Passos, 2009, p. 48).

Passos (2009, p. 51-52) aponta que “todo e qualquer desvio dessa ordem original era tido como caos urbano. A intenção (ou tendência) dos construtores da nova Capital tornar-se-ia a de impedir as manifestações da pluralidade dos habitantes sendo estas suscetíveis de serem banidas do espaço citadino”. Essa tendência controladora não se restringiu há época da construção da capital, mas continuou, ao longo dos anos, nas políticas adotadas pelos governantes da cidade<sup>12</sup>, especialmente na gestão do prefeito Márcio Lacerda (2009-2016), que será discutido mais adiante.

---

<sup>12</sup> Para mais informações sobre as diversas políticas municipais de origem controladora e os ativismos urbanos resultantes dessas ações, recomendo a obra de Grossi de Oliveira (2016).

Essa busca por controle do ambiente, como exemplificado na capital mineira, acabou por criar barreiras físicas, sociais e culturais ao desenvolvimento natural da cidade ao tornar privado espaços que são, por excelência, públicos. Isso criou obstáculos ao exercício do direito à cidade, conceito cunhado pelo filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre, em 1968, pelo o autor defende que “o direito à cidade significa o direito dos cidadãos-citadinos e dos grupos que eles constituem de figurar sobre todas as redes de circuitos de comunicação, de informação e de trocas.” (Leite, 2018, p. 241). Segundo Tavolari (2016, p. 94), Lefebvre foi fortemente marcado e influenciado pelos protestos de Maio de 1968, pelo “encontro entre a universidade e as manifestações populares, em que a academia foi às ruas e o protesto ocupou a universidade” e teria desenvolvido a sua obra “O Direito à Cidade” (1968) em homenagem ao “O Capital” de Karl Marx.

Leite (2018, p. 241) aponta que para Lefebvre:

O direito à cidade recusa a organização discriminatória e segregadora. Além de recusar, critica os centros estabelecidos sobre a segregação que lançam para os espaços periféricos todos os que não participam de privilégios políticos. [...] para se promover o direito à cidade é necessário proporcionar o direito de encontro, de reunião; lugares e objetos devem responder a certas necessidades, as necessidades sociais.

Se para se viver o direito à cidade deve-se atender as necessidades sociais de todos os cidadãos, a sociedade atual não permite um acesso integral ao conceito defendido por Lefebvre. Devido às políticas adotadas pelos governantes, a cidade contemporânea se encontra dividida por barreiras físicas e simbólicas que impedem o acesso de diferentes classes sociais a cultura, lazer, transporte, educação, saúde e a outros vários direitos que deveriam ser garantidos a todos os cidadãos pelo Estado. Dutra (2020, p. 145) aponta que teóricos como Lefebvre, Virilio e Arminage e Mouffe se queixam que:

o cidadão contemporâneo – materno da produção industrial e da racionalidade – tem perdido o interesse de participar da *polis*, como um sujeito político crítico e atuante, tornando-se apenas uma máquina que compõe uma engrenagem maior no sistema. Como consequência, a vida em sociedade, a coletividade e o pertencimento público deixaram de ser prioridade.

Mas o que seria ser um sujeito político? O filósofo franco-argelino Jacques Rancière (2009, p. 15-16) destaca que “o animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a possui”. Se ser político é ter fala, como aqueles que não tem voz poderão ser políticos e exercer a sua cidadania?

Para Rancière, há uma distinção entre *polícia* e *política*. A *polícia*, para Rancière, é “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades,

a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição (Rancière, 1995, p. 10 *apud* Oliveira, 2012, p. 22). Ou seja, é a lógica que distribui os lugares e funções na sociedade, determinando quem pode falar, o que pode ser visto e ouvido, e como as relações sociais são estruturadas. A política, segundo Rancière, é a manutenção do *status quo* (Karam de Chueiri; Hoshino Rizzo, 2021), onde as identidades e papéis são fixos e inquestionáveis.

Já a política é a atividade que interrompe a ordem estabelecida da política. Ela “consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos (Rancière, 2010, p. 21). Em outras palavras, a política engloba momentos em que se insere uma desordem na ordem vigente, por meio da exigência de igualdade de fala, de reivindicação. Ela surge quando aqueles que são excluídos ou marginalizados reivindicam seu lugar na comunidade, criando um dissenso. Dependendo da mobilização que a política exercer, essa desordem pode se tornar a nova ordem.

Voltemos para a indagação anterior sobre como os sujeitos sem voz podem ser políticos. Uma das formas desses sujeitos atuarem e serem políticos é a partir da sua reivindicação de fala, por meio das intervenções urbanas. Ao inserirem o dissenso na ordem vigente, esses indivíduos estão se tornando visíveis e permitindo a emergência de novas subjetividades e formas de experienciar o ambiente citadino. Nesse sentido, a arte urbana tem a capacidade de transformar a percepção e criar novas formas de vida em comum, questionando e reconfigurando as estruturas de poder e as formas de percepção que sustentam a ordem social existente.

Sendo a cidade o espaço de encontro da diferença, onde diferentes visões de mundo irão se encontrar e dividir o mesmo espaço, Rancière defende que o dissenso será o mais comum. Ao criarmos diferentes alternativas de experimentar as cidades serão expostas novas e velhas disputas presentes no ambiente citadino. Uma das disputas travadas, há longos anos, é pelo controle da estética urbana.

## **2.2 As disputas pela estética urbana**

Pela cidade, em meio à sua arquitetura, praças, monumentos, avenidas, ruas e becos encontram-se os registros dos confrontos e transformações da sociedade. Esses vestígios estão presentes no próprio tecido urbano, marcado tanto na sua arquitetura quanto nas relações

sociais, pois “[...] além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história.” (Rolnik, 2004, p. 9). Alvetti e Hummell (2008, p. 3) apontam que, para “Armando Silva (2001), pode-se definir cidade como a imagem de um mundo vivido, que está sempre se construindo e reconstruindo, pelos acontecimentos cotidianos e coletivos dos sujeitos que nela habitam”. Os desentendimentos provocados pelas interações sociais são evidências de que os espaços urbanos estão sendo utilizados. A busca pela imposição de uma única visão desenvolve uma batalha contra a diversidade, é uma negação da diferença e das diversas formas de viver e experimentar essas cidades. É uma rejeição ao próprio conceito de cidade.

Podemos observar a cidade como uma forma de registro material da vida coletiva, na qual conflitos, interações e ações humanas são materializados nas construções, intervenções e no modo de vida da sociedade presente naquele espaço e tempo. “Conforme a cidade acumula memórias, em camadas que, ao somarem-se vão constituindo um perfil único, surge o lugar de memória [...] onde a comunidade vê partes significativas do seu passado com imensurável valor afetivo.” (Gastal, 2002, p. 77 *apud* Tardivo; Pratschke, 2016, p. 9). Formulado pelo historiador francês Pierre Nora, os lugares de memória:

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. [...] Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou (Nora, 1993, p. 21-22).

O lugar de memória não é algo natural ou espontâneo, mas sim uma construção, é algo criado a partir da “vontade de memória” (Nora, 1993, p. 22). Isso quer dizer que há um desejo por parte de um determinado grupo de se incutir uma memória naquele lugar, de lhe conferir um significado. Ao se ocupar o espaço urbano e lhe imprimir mensagens, sentimentos e significados ele acaba por se tornar um espaço funcional e simbólico devido a memória coletiva ali presente e na sua transmissão.

Sendo que a memória é uma construção do presente, que se modifica de acordo com as relações físicas e simbólicas que um determinado grupo tem entre si e com o espaço em que estão inseridos, sejam relações de dominação, conflito ou cooperação, e que variam tanto no tempo como no espaço, a vivência da cidade acaba resultando na origem de inúmeras memórias coletivas (Abreu, 1998). Devido à pluralidade das relações sociais presentes no espaço urbano, essas memórias acabam sendo bastante diferentes entre si, porém elas compartilham algo em comum; a vivência na mesma cidade. Apesar da impossibilidade de se registrar as inúmeras

memórias coletivas em sua totalidade, é possível encontrar fragmentos dessas memórias em formas de registros documentais presentes nas instituições tradicionais de memória ou até na própria fisicalidade do ambiente da cidade. “E fragmentos muitos especiais, pois estão geralmente ligados a estruturas de poder.” (Abreu, 1998, p. 15).

Grande parte da cidade, em especial aqueles espaços centrais e com maiores recursos econômicos, sociais e culturais, são geralmente controlados por uma classe dominante e suas vozes narrativas oficiais, hegemônicas e enaltecidas de acontecimentos históricos, monumentos e daqueles que as construíram. Segundo Canclini (2008), desde o início dos processos de construção dos estados nacionais, as elites governamentais procuraram ferramentas de construção identidade nacional por meio de “enormes edifícios e murais, retratos de heróis nacionais e calendários de efemérides, destinados a instaurar uma iconografia representativa do tamanho das utopias”. O autor ainda afirma que “os monumentos eram, ao lado das escolas e dos museus, um cenário legitimador do culto tradicional. Seu tamanho gigantesco ou a sua localização destacada contribuía para enaltecê-los” (Canclini, 2008, p. 291). Apesar da busca por imprimir uma identificação naquela população como um todo, nem todos os grupos irão reconhecer essas representações oficiais.

Se o espaço urbano poder ser utilizado como suporte de registro dessas diversas memórias coletivas e a vivência do espaço tem o poder de construir e modificá-las, o grupo detentor de poder do espaço possui uma forte vantagem na batalha de preservação da sua memória sobre outras. Os conflitos envolvidos na construção da memória e da cultura estão presentes, desde a aurora das sociedades. São importantes instrumentos de poder que têm sido utilizados por inúmeros grupos como ferramenta de controle político. O ato de se lembrar de algo implica uma seleção, seja ela consciente ou inconscientemente, de maneira coletiva ou individual, sobre o que deve ser lembrado e o que pode ou precisa ser esquecido.

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Gof, 1990, p. 368).

A tentativa de homogeneização dos espaços urbanos e enaltecimento de uma única visão acaba levando a uma não identificação por parte de outros membros da sociedade, que se veem excluídos tanto na história oficial e seus monumentos quanto no desenho urbano, gerando dificuldade de acesso aos bens e serviços e na utilização do espaço público. A partir do sentimento de exclusão e de não pertencimento, esses grupos desenvolvem outras formas para expressar o que lhes representa. Machado e Ribeiro (2019, p. 313) apontam que:

É em contraposição à padronização de comportamentos ditada pela maioria que surgem as chamadas intervenções urbanas[...]. Para uns, tais formas de expressão são legítimas e encontram valor no campo das artes dado o seu apelo cultural. Para outros, não passam de atos de vandalismo, agressões à vida em comunidade que devem ser repelidas fortemente pelo poder público por meio de lei.

Essas manifestações artísticas urbanas são um conjunto de práticas híbridas, efêmeras e marginalizadas (Canclini, 2008). São expressões do modo de vida e pensamento de grupos que não dispõe de circuitos comerciais, políticos e da mídia de massa para se posicionarem. Independentemente do formato e da técnica, a arte urbana seria algo sincrético e transcultural, com a capacidade de produzir novas relações entre o público e o privado, entre o político e o cotidiano, aproximando o artesanal da comunicação em massa. Espalhadas pelas cidades, marcando, significando e ressignificando o espaço urbano, essas obras estão expressando uma “crítica popular à ordem imposta” (Canclini, 2008, p. 336), são maneiras que a população encontra para dizer que os monumentos, tradições e até a estética presentes na cidade são insuficientes para representar os diversos grupos da sociedade.

As tensões surgidas entre a prática da arte urbana, a mercantilização do espaço e o poder público acabam resultando em uma disputa pela estética da cidade, na qual a arte urbana é tanto um fenômeno estético quanto político, se transformando em uma ferramenta de combate e representação social.

As cidades são locais de produção cultural e estética, envolvidas num processo contínuo através do qual eles desenvolvem e refinam sua autoimagem. Eles fazem isso por meio de uma série de práticas estéticas, como inovação arquitetônica, estatuária, controle de sinalização e publicidade, manutenção do ambiente social através da limpeza de ruas e da arte pública. Nesta contínua cultura urbana a produção é sustentada por uma rede de regulamentos de planejamento, leis locais e municipais e leis de ordem pública. (Young, 2017, p. 1, tradução nossa)<sup>13</sup>

Quem tem o direito decidir a estética urbana? Nas cidades contemporâneas, o poder público detém essa função, porém uma série de fatores influenciam em como cada municipalidade irá responder a isso - questões urbanísticas de circulação e de transporte, segurança, economia, moradia e lazer são algumas das questões levadas em consideração, além de pressões políticas e econômicas por parte de alguns grupos.

Baldini (2020) ressalta que a paisagem urbana é o lugar em que a política e a estética se encontram e que, devido à diversidade e à quantidade de pessoas convivendo em um espaço comum, acaba se tornando um local propício para conflitos políticos.

---

<sup>13</sup> “Cities are sites of cultural and aesthetic production, engaged in a continual process through which they develop and refine their self-image. They do so by means of a range of aesthetic practices, such as architectural innovation, statuary, control of signage and advertising, maintenance of the social environment through street cleaning, and through public art. This continual urban cultural production is underpinned by a network of planning regulations, local and municipal laws, and public order law.”

questões de estética urbana são, ao mesmo tempo, tanto sobre aparências quanto sobre política. Dentro da cidade, o estético e o político tornam-se essencialmente interligados. [...] A aparência de uma cidade – ou, talvez melhor, o que se pode perceber de forma mais ampla dentro da paisagem urbana – possui um significado político intrínseco. Na cidade, as aparências são políticas e, como veremos, um terreno essencial de luta política. Chame esse fenômeno de política da estética urbana (Baldini, 2020, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Rancière (2009) destaca que a estética e a política estão intrinsecamente interligadas, de forma que ambas envolvem a organização e a distribuição do sensível. Para o autor a estética não se limita somente à beleza e ao estudo da arte, ela está relacionada à capacidade do ser humano de sentir e partilhar as experiências sensíveis do mundo comum. O autor define partilhar o sensível como:

o 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 com um comum se presta à participação e com uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2009, p. 15).

Sendo assim, a arte urbana vai de encontro ao pensamento de Rancière, por frequentemente desafiar as normas estabelecidas e criar dissenso, ao questionar a ordem vigente e introduzir novas formas de ver e entender a cidade. Promovendo a resistência e a contestação política por meio da partilha do sensível, ela introduz uma nova forma de experienciar a cidade de modo visível e invisível e dando visibilidade àqueles grupos que são impedidos de falar e serem reconhecidos como iguais.

Na arte “relacional”, a construção de uma situação indecisa e efêmera convoca um deslocamento da percepção, uma passagem do estatuto de espectador ao de ator, uma reconfiguração dos lugares marcados. Em ambos os casos, o atributo da arte é operar um novo recorte do espaço material e simbólico. E é nesse ponto que a arte toca a política (Rancière, 2010, p. 20).

Ao se inserir no espaço citadino, a arte urbana cria situações efêmeras e relacionais, provocando uma mudança nas formas como o espectador percebe a obra. Em vez de apenas observar passivamente, o espectador possui a oportunidade de se tornar um participante ativo da obra, podendo interferir diretamente nela. Isso leva a uma reconfiguração dos papéis tradicionais e dos espaços designados para a arte. Dessa forma a arte tem o poder de redefinir

---

<sup>14</sup> “matters of urban aesthetics are, at the same time, as much about appearances as they are about politics. Within the city, the aesthetic and the political become essentially intertwined. [...] How a city looks—or, perhaps better, what one can more broadly perceive within the urban landscape—possesses an intrinsic political significance. In the city, appearances are political and, as we shall see, an essential terrain of political struggle. Call this phenomenon the politics of urban aesthetics.”

tanto o espaço físico quanto o simbólico. E é exatamente nesse ponto que a arte se conecta com a política. A política, assim como a arte, envolve a reconfiguração de espaços e papéis, desafiando as normas estabelecidas e criando novas formas de interação e entendimento.

Desde os anos 1970, elites políticas vêm utilizando discursos conservadores para instaurar diferentes regulamentações a fim de determinar qual o comportamento adequado a ser adotado no espaço urbano. Baldini (2020) alerta que, nos últimos trinta anos, autoridades de diferentes locais do globo vem recorrendo à noção de decoro para justificar políticas autoritárias de controle do espaço urbano. Essas políticas estariam ligadas à prática dos “bons costumes” e, geralmente, se concentram na proibição do que seria considerado impróprio de ser realizado no espaço público – como a venda e consumo de bebidas alcoólicas, dormir, descansar ou a realização de intervenções. A imposição dessas normas leva ao afastamento do olhar público das diferentes formas de vivenciar a cidade e, por consequência, resultam na marginalização de grupos e indivíduos que possuem necessidades e visões divergentes das autoridades em relação ao uso do espaço urbano.

pode-se argumentar que o conjunto de normas sociais que regulam o que pode ser visto e percebido em espaços públicos não identifica apenas o que é belo, apropriado ou uma expressão de bom gosto em qualquer sentido redutor da estética. Ao contrário, essas normas também moldam a visibilidade, isto é, as aparências em espaços públicos. E, como Andrea Mubi Brighenti argumenta convincentemente, a visibilidade é uma dimensão intrinsecamente política que, em conclusão, tem a ver com questões de participação política. Grupos invisíveis são excluídos de entrar totalmente na esfera pública (Baldini, 2020, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Isso é bem exemplificado na perseguição que grafiteiros e artistas urbanos sofrem, desde o seu surgimento, inclusive a criminalização da prática artística sem autorização. “Desde a década de 1970, grafiteiros e artistas de rua foram presos, multados, submetidos a ordens comunitárias, acusados de encorajar o declínio social e definidos de várias maneiras como caçadores de emoções, jovens rebeldes ou encenqueiros descontentes” (Young, 2017, p. 2, tradução nossa).<sup>16</sup>

Young (2017) aponta que essa associação negativa está ligada ao desafio que essas artes urbanas apresentam para a autoridade estética. Devido à sua natureza subversiva, a arte urbana contribui para a criação de uma 'noção de pânico moral', na qual grupos fundamentados em

<sup>15</sup> “one can arguably claim that the set of social norms regulating what can be seen and perceived in public spaces does not merely identify what is beautiful, proper, or an expression of good taste in any reductive sense of the aesthetic. To the contrary, those norms also shape visibility, that is, appearances in public spaces. And, as Andrea Mubi Brighenti convincingly argues, visibility is an intrinsically political dimension that, in conclusion, has to do with matters of political participation. Invisible groups are excluded from fully entering the public sphere”.

<sup>16</sup> “Since the 1970s, graffiti writers and street artists have been arrested, fined, subjected to community-based orders, blamed for encouraging social decline, and defined variously as thrill-seekers, rebellious youth, or disaffected trouble-makers.”.

preceitos conservadores e moralistas se mobilizam contra o suposto desvio moral, frequentemente rotulado como criminalidade, de um grupo-alvo. Dessa forma, qualquer incidência de crime associada é amplificada. “Entretanto, nos últimos anos o pânico moral se transformou em ressentimento moral, algo que está profundamente enraizado na política local e no discurso jurídico” (Young, 2017, p. 4, tradução nossa).

Embora tenha sido possível identificar campanhas discretas contra o graffiti numa série de jurisdições, com características identificáveis de pânico moral em exibição, a sensibilidade antigraffiti agora colonizou o terreno da autoridade de tal forma que constitui uma posição padrão contínua para a política de justiça criminal e o discurso legal. Além disso, esse *ressentimento* arraigado transforma o artista ilícito num perpétuo bode expiatório: uma figura que exige exclusão de uma comunidade ou grupo (Girard, 1977). Os vestígios deixados pelo artista ilícito – graffiti e outras imagens não encomendadas – devem, portanto, ser erradicados, de modo que ‘uma prática significativa que é, para os seus praticantes, profundamente relacionada com a identidade e a existência, seja vista como algo a ser apagado’ (Young, 2005: 71) (Young, 2017, p. 4, tradução nossa).<sup>17</sup>

Ela ainda defende que a arte urbana é uma resposta subversiva ao autoritarismo estético presente no discurso político moralista, pois ela inverte as restrições excludentes da política dominante que admite somente como apropriado e belo, apenas o que é autorizado e sancionado por eles.

Devido à constante privatização e mercantilização da sociedade e do ambiente, Hardt e Negri (2016) apontam que nas últimas décadas as práticas e políticas governamentais neoliberais, presentes por todo o globo, têm procurado privatizar o espaço comum, transformando os produtos culturais – sejam ideias, informações, produções artísticas ou bens naturais - em propriedade privada.

No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver (Canclini, 2008, p. 301).

É possível observar essa prática na forma em que o ambiente urbano é cada vez mais fragmentado e cercado, com espaços públicos cada vez mais restritos, controlados e transformados em mercadoria. Os próprios governos que criminalizam a arte urbana e que

---

<sup>17</sup> “Whereas it was possible to identify discrete campaigns against graffiti in a range of jurisdictions, with identifiable characteristics of moral panic on display, anti-graffiti sensibility has now colonised the terrain of authority such that it constitutes an ongoing default position for criminal justice policy and legal discourse. Further, such entrenched *ressentiment* constructs the illicit artist as a perpetual scapegoat: a figure requiring exclusion from a community or group (Girard, 1977). The traces left behind by the illicit artist – graffiti and other uncommissioned images – must therefore be eradicated, such that ‘a signifying practice that is, for its practitioners, profoundly about identity and existence is viewed as something to be erased’ (Young, 2005: 71)”.

visam suprimir as espontâneas ocupações do espaço público, vem procurando mercantilizar, junto com a iniciativa privada, a arte urbana ali produzida. São produzidos reportagens, revistas, livros de viagens, roteiros turísticos, vídeos e guias online recomendando os melhores pontos para se ver a arte urbana da cidade; galerias de arte vêm procurando adquirir cada vez mais obras envolvendo a temática urbana; grandes marcas que convidam artistas urbanos para desenvolver coleções limitadas; a revitalização de espaços “degradados” da cidade por meio da arte, mas que acabam contribuindo para gentrificação do espaço urbano.

Apesar da incorporação ou da apropriação da arte e dos artistas urbanos ao mercado artístico, a arte urbana ainda mantém o seu valor de contestação política e estética? Ela ainda continua desafiando os padrões homogêneos impostos pelos detentores de poder? Acredito que sim. A arte urbana se caracteriza por possuir múltiplos e sobrepostos usos - ela pode embelezar ou poluir o ambiente; ela pode criticar as estruturas de poder e utilizar as práticas comerciais para gerar renda aos artistas. Ela questiona, reflete e contesta sobre os conflitos inerentes às dinâmicas sociais urbanas, ao introduzir novas formas de experienciar e partilhar o sensível.

Ao se inserir no espaço público, a arte urbana não está apenas embelezando ou decorando a cidade, ela conecta a estética e a política a partir da partilha do sensível. Ela, de fato, proporciona visibilidade e voz àqueles que não possuem e são constantemente sufocados por aqueles que controlam a ordem vigente.

## CAPÍTULO 3

### A ARTE URBANA EM BELO HORIZONTE

Uma presença constante no cotidiano da capital mineira, a arte urbana é uma manifestação cultural vibrante e dinâmica que reflete a diversidade e a criatividade da população local. Com uma história rica em expressões artísticas que se manifestam nas ruas, a cidade se tornou um cenário pulsante de reivindicações e ocupações por parte da sua população. Através das suas atividades artísticas, educativas e comunicativas, diferentes instituições, festivais, eventos e projetos têm atuado no processo de valorização e reconhecimento da arte urbana em Belo Horizonte. Apesar da crescente aceitação, a arte urbana ainda enfrenta desafios frente ao seu reconhecimento.

Neste capítulo, será discutido sobre arte urbana na cidade de Belo Horizonte. Serão abordadas as origens do movimento artístico urbano na capital, o seu desenvolvimento ao longo dos anos e o que levou ao seu fortalecimento. Além disso, será analisada a sua trajetória legitimadora, os principais agentes deste processo e os desafios enfrentados para o seu reconhecimento por parte da população e do poder público.

#### 3.1 O movimento através dos anos e suas características

Encontram-se registros de intervenções urbanas na capital mineira desde a década de 1960 e 1970 (Batista, 2020; Lodi, 2003). Assim como em outras grandes cidades brasileiras e da América Latina, estudantes universitários, em meio à repressão da ditadura militar, utilizavam mensagens pintadas em espaços públicos para denunciar e repudiar a falta de liberdade. Inspirados pelo movimento estudantil francês de 1968, “as tintas nas ruas no Brasil também foram instrumento de difusão de ideias, filosofias, poesias e informações censuradas pelos órgãos de controle do regime militar e pela comunicação de massa” (Dutra, 2020, p. 18).

ao alvorecer da década de 80, ainda era possível encontrar desenhos em traços rápidos ou palavras de protesto em relação à ecologia, ao governo, à decadência da cidade ou da nação. [...] Desde então, gradativamente, aumentou a presença do grafite de estêncil, feito também ele por estudantes universitários ligados ao campo da arte, que, se não chegaram a invadir maciçamente o espaço urbano, sofreram repressão policial pela prática de atividade ilícita (Lodi, 2003, p. 77).

Bonfim (2006, p. 17) aponta que “antes da proliferação do *hip hop* pelas periferias da cidade a maioria das inscrições tinham um caráter político”. Além dos *graffitis* políticos, havia também intervenções de cunho publicitário. Em um estilo parecido como o Fila km 26, em

meados de 1985, já se encontravam em Belo Horizonte graffitis e pichações auto promocionais feitos por um cartunista com os dizeres “Leia Celton” e “Celton” a fim de divulgar suas histórias em quadrinhos (Viana e Bagnariol, 2004).

Figura 36 - Intervenção realizada por estudantes em ônibus circulando pela região central de Belo Horizonte em 1968



Fonte: Papali; Zanetti; Vianna, 2017

No início da década de 1980, o movimento hip-hop já estava presente entre a juventude das periferias das grandes cidades brasileiras, encontrando nas músicas, danças e *graffitis* uma forma de extravasar as injustiças e os problemas cotidianos (Bonfim, 2006; Viana, 2007). Segundo Bonfim (2006), o desenvolvimento do *graffiti* belorizontino acompanha as rodas de *break* na praça da Savassi, bairro nobre na região centro-sul da cidade, onde jovens influenciados pela moda e cultura *hip-hop* ensaiavam seus passinhos e disputavam com outros grupos, marcando sua presença em uma região da cidade que não era reconhecida por todos cidadãos como “deles” ou “para eles”. Foi por meio de filmes como *Beat Street* (1981), videoclipes, capas de discos e algumas revistas, que os *bboys* começaram a ter contato e a experimentar com o *graffiti* novaiorquino (Bonfim 2006).

[...] 1983, foi quando o hip-hop começou aqui em BH. Mas só que [...], a gente pintava em lugares restritíssimos, ou nos lugares que a gente ia treinar pra dançar, ou então uma “quebrada”, onde a gente se encontrava, ou no muro mesmo da própria casa, nos quartos [...]. O Dentinho foi realmente um dos precursores da “parada”, que fez as primeiras letras mesmo. Até que nós achamos: vamos fazer o que ele tá fazendo? E isso foi o principal motivo para termos um grupo, que era rival dele. E ele apareceu com uma camiseta grafitada, nós também tivemos que ter a nossa, inventamos o nosso nome e fizemos uns borrões e tudo mais [...]. Era nossa camiseta grafitada. Ele foi o principal, mas a gente fez também o hip-hop aparecer. (Bá — grafiteiro em Belo Horizonte em entrevista a Viana, 2006, p.143).

É atribuído a Dentinho o primeiro *graffiti* da cidade, realizado em 1985, com seu amigo e também grafiteiro Ulisses, no *bowl* de skate no bairro Anchieta, na região centro-sul da cidade (Bonfim, 2006). Influenciado pela cultura hip-hop, Dentinho era membro da Break Crazy, a primeira *crew* de Belo Horizonte e iniciou sua jornada artística pintando fitas K7 e camisas com Ulisses. Impressionados com os desenhos, outros grupos de break passaram a ter um desenhista oficial para estampar seus figurinos. Dentinho<sup>18</sup> aponta que, por volta de 1986, havia somente seis grafiteiros na cidade inteira: ele, Angelo, Bá, Sol, Beto e Negô; e que os locais que eles escolhiam para praticar acabavam se tornando ponto de encontro da juventude hip-hop, especialmente nos bairros Carlos Prates, Caiçara, Cabana, Planalto e Venda Nova. Em uma entrevista, Dentinho relata sobre o primeiro *graffiti* na região central da cidade:

Teve uma história curiosa. A gente tinha uma festa grande de grafiteiros, bboys e djs na Av. Afonso Pena, na passagem abaixo do pré-vestibular Palomar, toda sexta-feira à noite. O Angelo teve a idéia de grafitar por cima de um tapume (foto) e saímos carregando esse painel daqui do Carlos Prates até o Palácio das Artes (próximo ao Palomar) e o acorrentamos na grade do Parque Municipal. Ou seja, o primeiro *graffiti* do centro de Belo Horizonte foi literalmente carregado daqui até lá. Ficou mais de 1 ano lá parado, ao lado do Palácio. Enquanto o tapume estava lá preso, as pessoas iam passando e arrancando alguns pedaços dele, até que não sobrou mais nada. Fizemos isso um pouco por essa coisa de chegar e mostrar o nosso desenho lá perto do local “tradicional” da arte na cidade (Rosa, 2007).

Bonfim (2007) aponta que, na década de 1980, os *graffitis* da época, principalmente os *throw ups*, eram geralmente criados a partir de palavras aleatórias, geralmente extraídas de algum rap ou deixadas por autores inspirados que assinavam com tinta spray. O autor ainda aponta que outra característica do movimento da capital era a dificuldade de se obter materiais de referência, que chegavam por meio de filmes e capas de discos ou por relatos de brasileiros que voltavam de Nova York.

O intercâmbio com São Paulo, onde circulavam mais notícias e já atuavam figuras precursoras do hip hop [...] também contribuiu para o desenvolvimento dessa linguagem em nossa capital. O estilo e as referências pessoais de cada um complementavam as informações recebidas e absorvidas (Bonfim, 2006, p. 18).

A partir da década de 1990, essas intervenções passaram a ser realizadas em importantes pontos do centro da cidade, como os *graffitis* realizados por GMC na escadaria do prédio da Sulacap, em 1991, e no Salão Preto e Branco, na galeria da Praça 7, em 1994 (Bonfim, 2006). Em 1996, uma parceria entre o Salão Preto e Branco e o grupo Art Graffiti (composto pelos

---

<sup>18</sup> Em entrevista a Sergio Rosa ao blog [overmundo.com.br](http://overmundo.com.br)

grafiteiros Dentinho, GMC, Ginho e Waguinho VMD) gerou a o primeiro festival de *graffiti* de Belo Horizonte, o Grafitando BH:

Dois anos mais tarde, os donos do salão promovem o evento Grafitando BH, com um debate e uma intervenção na Praça da Estação (centro), nas paredes do Projeto Migüilim. Convidados como Os Gêmeos, de São Paulo, e os principais grupos da cidade participaram do projeto. Dentre eles: Harllen, Bin, Crazy Boys, Posse Santa Luzia, além dos veteranos como GMC, Dentinho, Ginho e Waguinho, membros da crew Arte e Graffiti. Participaram também do evento o grupo Flit, ligado ao meio universitário e às experiências paulistas de Vallauri com os moldes vazados, e que publicariam mais tarde a revista Graffiti 76% quadrinhos (Bomfim, 2007, p. 18).

De acordo com Viana (2007), entre os anos de 1994 e 1995, um coletivo de jovens artistas e universitários, incluindo Marcos Malafaia, Marilá Dardot, Pablo Pires, Pedro Portela e Andrey Stephan, entre outros, formou o grupo Flit. O grupo foi constituído com base em interesses comuns nas áreas de *graffiti*, artes plásticas, cinema, literatura e música. Durante este período, os membros do grupo se reuniam regularmente para a produção de *graffitis* utilizando a técnica do *stencil*.

As pessoas que faziam grafite [stencil] naquela época, aqui, em Belo Horizonte eram muito poucas [...] tivemos essa iniciativa, que de fato partiu da Marilá Dardot, do Pablo Pires e do Pedro Portela que tinham conhecimento do movimento de grafite de São Paulo, e o trouxeram para cá.[...] Flit era uma espécie de ateliê de grafite, de spray.[...] era uma época bastante agitada, [...] onde a gente se divertia muito, lia muito, discutia, ia ao cinema, saía à noite pra grafitar [...] e tudo tinha aquele frescor da coisa nova (Marcos Malafaia em entrevista a Viana, 2016, p. 131).

Além do *stencil*, o grupo também construiu uma forte ligação com a área dos quadrinhos, a partir da parceria com o quadrinista Piero Bagnariol, que propôs a criação de uma revista que mesclasse *graffiti* e quadrinhos. A influência do *graffiti* foi tão significativa que resultou na nomeação da revista como Graffiti 76%. O grupo Flit buscava inspiração em diversos gêneros artísticos para compor suas obras, com ênfase na literatura, nas artes plásticas, na música e na fotografia. Além disso, o grupo explorava maneiras inovadoras de se relacionar com o espaço urbano.

E no caso do grafite a gente procurou também, outras formas de impressão e de relacionamento com a cidade, que se distanciava tanto da pixação, que era uma coisa diferente na nossa opinião [...]. diríamos assim, e do grafite da corrente principal que era o grafite influenciado pelos grafites americanos (Marcos Malafaia em entrevista a Viana, 2007, p. 132).

Além do *stencil* praticado pelo grupo Flit, na mesma época, começam a aparecer os primeiros *stickers* do Xerel. Pioneiro da técnica de *sticker* e lambes na cidade, Xerel saía pelas

ruas colando repetidamente a imagem do “Vigia”, uma cabeça geométrica “retangular com olhos, nariz e boca desenhados em linhas retas” (Navarro, 2016, p. 92), que se assemelha a antigos jogos de videogame dos anos 1980. O “vigia” foi inspirado no romance 1984, de George Orwell, e “representa o olhar constante e ameaçador do Grande Irmão, que vigia todos os cidadãos o tempo inteiro” (Navarro, 2016, p. 92). Além dos *stickers*, o “vigia” também é encontrado em forma de lambes e *graffitis* em diversas proporções e elaborados em látex e spray.

Figura 37 - Lambe e sticker do “Vigia”



Fonte: Navarro, 2016

Segundo Navarro (2016), a prática do *stickers* e lambes tomaram força na cidade a partir da década de 2000, como um desdobramento do *graffiti*. Inicialmente, essa prática era mais pessoal, funcionando como uma extensão do que os artistas produziam em outros formatos, com pouco pensamento crítico sobre seu potencial criativo e político. Gradualmente, a produção tornou-se mais coletiva, impulsionada pela interação e troca entre os artistas.

No começo, a consciência crítica sobre as implicações políticas e o potencial criativo de viver a cidade por meio da experiência artística ainda se encontrava em um estágio embrionário, pouco reflexiva, mas em determinado momento tornou-se essencial, talvez o mote da criação dos lambes e *stickers* de rua de Belo Horizonte, cuja produção enriqueceu: surgiram novos artistas, novas motivações e novas questões (Navarro, 2016, p. 14).

Com a diversificação, os *stickers* e cartazes passaram a incorporar uma variedade de estilos e ideias criativas, utilizando referências variadas tanto de outras expressões urbanas

quanto de diferentes movimentos da história da arte. Entre essas influências, destacam-se os cartazes de Maio de 68, a Pop Art, o Dadaísmo e o Novo Realismo francês (Navarro, 2016).

Apesar de se tratar de uma linguagem específica, nem sempre podem ser resumidos ou limitados pelo seu suporte - o papel, colado em muros e em outros mobiliários urbanos. Na capital mineira, os artistas que produzem lambes muitas vezes trabalham com outros suportes, técnicas e linguagens, além de compartilharem o mesmo espaço de criação e intervenção - a rua- e a própria vivência com artistas de outras linguagens, como é o caso do grafite e da pixação, duas importantes expressões da arte de rua. A prática de lambes e stickers de rua e suas motivações é um tanto híbrida com referências de outras práticas e experiências artísticas, em diferentes momentos da história da arte (Navarro, 2016, p. 16).

Durante os anos 2000, surgiram na cidade diversos espaços de encontro, movimentos e coletivos que buscavam discutir diferentes formas de uso do espaço urbano, da arte e da vivência coletiva e colaborativa. Esses espaços promoviam a interação entre artistas e a comunidade, incentivando a troca de ideias e a criação conjunta (Navarro, 2016; Conjunto Vazio, 2015). Muitos desses coletivos eram compostos por jovens anarquistas e membros de movimentos de cunho libertário. Eles promoviam ações artísticas, culturais e de apropriação do espaço urbano, buscando transformar e reimaginar a relação da comunidade com a cidade. Entre eles destacam-se o Duelo de MCs e o Domingo, Nove e Meia (D9e1/2), que surgiram em 2007, e eram realizados sob o Viaduto Santa Tereza, no Centro de Belo Horizonte. Grossi de Oliveira (2016, p. 40) destaca a relevância desses movimentos ao afirmar que eles estabeleceram a dinâmica de ocupação do espaço como uma forma de atuação, influenciando diversos movimentos subsequentes nos anos seguintes.

Os encontros do D9e1/2 eram de natureza anarquista e libertária, voltados para experiência de uso dos espaços e troca de experiências (Grossi de Oliveira, 2016, p. 47). Eles se identificavam como “uma atividade para ressignificação do espaço urbano e as relações entre os seus participantes”<sup>19</sup>. Os encontros ocorriam no primeiro domingo de cada mês e incluíam uma variedade de atividades, como oficinas, shows, debates, piqueniques, churrascos, festas, performances e feiras grátis, entre outras iniciativas.

Já o Duelo de MCs, organizado pelo Coletivo Família de Rua, é um movimento *hip-hop* voltado para batalhas de rimas entre MCs nas noites de sexta-feira. O Duelo surgiu a partir da proposta de “criar um ponto de encontro fixo entre MCs para trocar ideias, escutar e dançar rap e principalmente para criar rimas e participar de batalhas” (Andrade Júnior, 2013, p. 119), configurando-se como um espaço para vivenciar a cultura *hip-hop*. Segundo Andrade Junior

---

<sup>19</sup> Domingo Nove Meia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=stgmSK3oRNU&t=43s>. Acesso em: 17 jul. 2024.

(2013, p. 116), o Duelo também surgiu como uma demanda por um espaço de encontro para a juventude periférica, que é marcada pela exclusão social e pela dificuldade de acesso a bens culturais. Atualmente, o Duelo de MCs se propõe a pensar sobre o direito de ocupação dos espaços da cidade e de manifestação da cultura periférica, se tornando uma referência para movimentos de resistência, ocupação e artísticos da cultura urbana.

De acordo com o blog do coletivo Conjunto Vazio (2015), Belo Horizonte possui uma tradição de indivíduos e de coletivos que promovem intervenções na cidade, inclusive por meio da arte urbana. Entre eles estão o Grupo Poro, os coletivos EntreAspas, Azucrina, [Conjunto Vazio], 4 e 25, Culundria Armada e Pão com Durex.

O Grupo Poro, formado pelos artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, realiza intervenções urbanas poéticas e ações efêmeras na capital desde 2002. Por meio das suas obras, o Grupo Poro visa discutir sobre os problemas urbanos, evidenciando aspectos da cidade escondidos pela vida agitada dos grandes centros e reivindicar a cidade como um espaço para a arte.

O Poro transita entre o espaço institucional e a rua, utilizando uma linguagem poética para refletir sobre o espaço urbano e as relações ali encontradas. Eles também se destacam pela sua comunicação com diferentes mídias e formatos. A efemeridade da arte urbana resulta em uma escassez de informações sobre as obras e artistas. No entanto, o Grupo Poro disponibiliza para download em seu site imagens, informações, vídeos, livros, reportagens e demais publicações sobre o grupo. Essa disponibilidade, além de tornar os trabalhos do grupo mais acessíveis, contribui para a preservação de uma arte que é, por natureza, efêmera.

Figura 38 - Intervenção *Contra as palavras de ordem*, do Grupo Poro (2006)



Fonte: [poro.redezero.org](http://poro.redezero.org)

O coletivo EntreAspas se destacou pelas suas experimentações com o espaço urbano e pela diversidade de materiais utilizados. Atuante desde 2006, o grupo desenvolve diversas intervenções por meio do *graffiti* e, principalmente, esculturas realizadas com objetos descartados encontrados pela cidade (Navarro, 2016).

Figura 39 - Escultura do coletivo EntreAspas

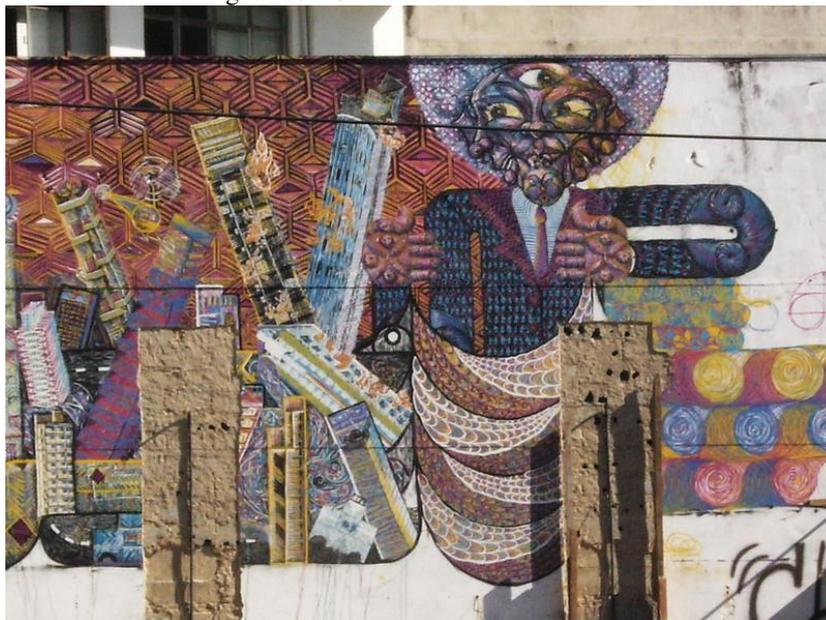


Fonte: Flickr.com (“entreaspas”), 2006

O coletivo Azucrina, composto por artistas, designers e músicos, iniciou suas atividades em 2006. Destacou-se por seus *graffitis*, cartazes, shows e, especialmente, pelos seus

*happenings Rotatória*<sup>20</sup> (Navarro, 2016). O coletivo [Conjunto Vazio] é um grupo anticapitalista e não hierárquico/horizontal de anti-arte que desenvolve intervenções urbanas e performances. O coletivo foi um dos grupos envolvidos na movimentação da Praia da Estação, mas se afastou do movimento por considerar que a Praia havia se transformado em um evento cultural fetichizado. Já o coletivo 4 e 25 se dedicou a lançar diversas publicações, além de desenvolver *graffitis* e murais (Conjunto Vazio, 2015).

Figura 40 - Graffiti do coletivo Azucrina



Fonte: Flickr.com (azucrina), 2011

O coletivo Culundria Armada, ativo entre 2005 e 2011, era composto por dois jornalistas. Destacou-se pela produção de lambes e adesivos políticos, além de promover encontros de artistas urbanos. Inicialmente, suas produções eram realizadas em folhas A4, mas posteriormente adquiriram proporções maiores, alguns inclusive realizados por meio de serigrafia (Navarro, 2016). Além de diversificar as formas de comunicação por meio de suas publicações e das suas obras coladas nas ruas, o Culundria exerceu um importante papel na promoção de eventos e encontros de artistas urbanos.

O Pão com Durex, atuante entre 2004 e 2010, se destacou com seus lambes de grandes proporções. Suas intervenções críticas e humorísticas utilizavam a efemeridade para chamar a atenção para questões sociais e urbanas. Entre suas séries realizadas, a mais marcante foi a *Ambientes*, que consistia na realização de lambes de equipamentos domésticos em tamanho real, colados sob o viaduto Francisco Sales, local frequentado por moradores de rua (Viana, 2007; Navarro, 2016).

<sup>20</sup> O happening Rotatória consistia na realização de festas temáticas e shows em rotatórias da cidade. Tinha como objetivo se apropriar de espaços vazios de uso e transformá-los em locais de uso e significado.

Figura 41 - Lambes do coletivo Pão com Durex



Fonte: Flickr.com (paocomdurex), 2005

Embora alguns grupos tivessem uma atuação efêmera, esses coletivos desempenharam um papel crucial no desenvolvimento de um movimento artístico urbano crítico e engajado. Com seus estilos e particularidades, seja por meio de humor, estranheza, choque ou poética, cada coletivo aproveitou a arte para questionar o ambiente urbano e a sociedade. Influenciando diretamente outros movimentos que se desenvolveram na cidade, os encontros e publicações realizados pelo Culundria Armada, os *happenings* nas rotatórias do Azucrina, as experimentações de materiais do EntreAspas e as reflexões e questionamentos levantados pelo Grupo Poro possibilitaram que esses artistas se reunissem e desenvolvessem novas formas de ocuparem a cidade. A utilização de diferentes técnicas, seja o *graffiti*, *stencil*, lambes, esculturas ou performances, possibilitou diferentes visões e formas de engajar a sociedade, a arte e o espaço urbano.

A meu ver, a arte urbana assume os contornos de um movimento, mesmo que não esteja restrito a grupos e artistas específicos, devido à cena criada por esses grupos. Eles conferiram ao “movimento” belorizontino uma identidade própria ao definir a relação entre produção visual, contexto político-social e o pensamento sobre a cidade (como *pólis*), que se tornou a característica principal do que surgiu a seguir.

### 3.2 O estopim dos anos 2010

Durante a década de 2000, Belo Horizonte passou por diversas transformações urbanas e sociais. A área central, especialmente o Hipercentro, que desde a fundação da cidade atuava

como o coração da capital, enfrentava uma “descharacterização e redução do dinamismo socioeconômico” (Rivero, 2015). Essa mudança ocorreu devido ao fechamento ou substituição do comércio de “elite” para outras áreas mais nobres, a transferência da sua população residente frente à dificuldade da venda de apartamentos sem garagem, aos altos custos de condomínios e IPTU (Imposto Predial e Territorial Urbano), além dos constantes conflitos entre pedestres e veículos (Rivero, 2015). A fim de revitalizar o centro da cidade, ao longo da década, a Prefeitura realizou diversas obras e projetos sociais através dos programas Centro Vivo (2004) e Plano de Reabilitação do Hipercentro de Belo Horizonte (2007). Entre as modificações realizadas, estavam incluídas ações de ordenação urbana com viés higienista, como a construção de shoppings populares para abrigar os 1772 camelôs que ocupavam as ruas do Centro (Jayme; Trevisan, 2012) e as reformas na Praça Rui Barbosa, também conhecida como Praça da Estação, a fim de transformá-la em um espaço para protestos e eventos (Rivero, 2015).

O processo de gentrificação, que já estava em curso no centro da cidade durante administrações municipais anteriores se intensificou, a partir de 2009, com o início da gestão de Márcio Lacerda e suas “ideias de 'embelezamento' da Belo Horizonte haussmeniana” (Valadares Cunha; Silva, 2016, p. 90). Após uma inédita aliança de apoio entre o governador do estado Aécio Neves (PSDB) e o então prefeito da capital Fernando Pimentel (PT), Márcio Lacerda tomou posse como o novo prefeito de Belo Horizonte. Com grande experiência na área empresarial de telecomunicações, a sua administração de dois mandatos (2009-2016) foi marcada por diversas polêmicas e ações que causaram insatisfações em diversos setores sociais.

Algumas das ações controversas que podemos citar são: a nomeação do próprio filho para presidente do Comitê Executivo do Núcleo de Gestão das Copas em Belo Horizonte, o uso excessivo de aviões fretados, altos gastos com publicidade, tentativa de venda de uma rua pública para a iniciativa privada, pouco diálogo com as ocupações urbanas, convivência com relação aos impactos negativos causados pelas obras da Copa do Mundo FIFA 2014, proposta de mudança no edital para expositores da Feira de Artes e Artesanatos da Avenida Afonso Pena, atraso no reajuste salarial dos professores da rede pública municipal de educação, entre outros (Inez, 2016, p. 25–26).

Foi uma gestão marcada pela intensificação de práticas neoliberais de produção do espaço, na qual o prefeito reestruturou a política municipal em uma administração empresarial (Canettieri, 2017). Rivero (2015) aponta que a sua administração se caracterizou pelo “planejamento estratégico”, um conceito que considera que as cidades devem ser administradas sob as mesmas condições que empresas. Segundo Vainer (2002, p. 78 *apud* Rivero, 2015, p. 94), “este projeto de cidade implica a direta e imediata apropriação da cidade por interesses

empresariais globalizados e depende, em grande medida, do banimento da política e da eliminação do conflito e das condições de exercício da cidadania”.

Em Belo Horizonte, a implantação do planejamento estratégico se deu através do Plano “BH Metas e Resultados” (2009) e do Plano Estratégico da Prefeitura em conjunto com o Governo do Estado para a Copa do Mundo de 2014. Como parte integrante deste foi criado o “Movimento Respeito por BH” (2010), que visa a garantir o ordenamento e a correta utilização do espaço urbano. Modificações — ou criação — da legislação e decretos sobre logradouros públicos, assim como implantação da política Antipichação, entre outros, denotam a tentativa de disciplinar o espaço público (Rivero, 2015, p. 94).

Segundo Faria (2019), a confirmação de Belo Horizonte como uma das cidades-sede da Copa das Confederações de 2013 e da Copa do Mundo FIFA de 2014, resultou na valorização e manutenção da imagem da cidade, com o objetivo de atrair investimentos internacionais. Para adquirir uma “estética adequada” do tecido urbano, a Prefeitura acabou adotando medidas cada vez mais controladoras e higienistas, especialmente em relação às partes mais desfavorecidas da população, como moradores de rua, comunidades e o comércio informal. Em 2009, através do lançamento do “Movimento Respeito por BH”, a Prefeitura pretendia organizar a utilização dos espaços públicos e combater a poluição sonora e visual. Vale ressaltar que a gestão Márcio Lacerda empreendeu uma cruzada contra a pixação na cidade, incluindo o endurecimento de leis antipichação. Inez (2016) destaca que a campanha não agradou parte da população e acabou prejudicando diferentes setores da sociedade, especialmente bares e restaurantes, feirantes, vendedores ambulantes e moradores de rua. “Dentre as reivindicações contrárias às mudanças, surgiam denúncias de ‘higienismo’ e elitismo por parte da PBH” (Inez, 2016, p. 19). Faria (2019, p. 24) aponta que o setor cultural também foi afetado:

Concomitantemente, o prefeito passou a tomar decisões unilaterais que afetaram diretamente a classe artística, como a suspensão do programa Arena Cultura<sup>7</sup> (criado em 1998) e o anúncio do cancelamento do tradicional Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH). Dessa forma, os eventos artísticos passaram a ser — ainda mais — locais de questionamentos políticos.

De acordo com Faria (2019), a gestão do prefeito Márcio Lacerda perpetuou uma tendência de autoritarismo institucional que tem sido uma característica da história de Belo Horizonte desde o seu planejamento inicial. As ações de busca por controle do espaço público se agravaram em dezembro de 2009, através do Decreto n.º 13.798, de caráter autoritário, que visava restringir o uso da Praça da Estação. O decreto não passou despercebido e causou repercussão na mídia, blogs e redes sociais. Quatro dias após a publicação do decreto, foi criado o blog *Vá de Branco*, no qual convidava, por e-mail, as pessoas a se trajarem de branco e se

reunirem na Praça da Estação como um ato de protesto frente a proibição. No dia 7 de janeiro, cerca de 50 pessoas compareceram, entre eles produtores culturais, artistas e jovens ativistas libertários, para debaterem sobre o poder de produção do espaço e das transformações físicas e sociais da cidade (Oliveira apud Viana, 2020, p. 4). Na semana seguinte, outro protesto foi organizado, mas com uma proposta diferente: propunha criar uma praia na capital mineira. Esse foi o nascimento da primeira Praia da Estação, em que se convidava a população a ocupar e debater sobre o decreto de proibição de utilização da Praça da Estação. “A ideia era trabalhar com a dimensão de um protesto-festa, algo que fosse político, mas também divertido para os participantes.” (Viana, 2020, p. 4). No dia 16 de janeiro de 2010, cerca de 300 pessoas em roupas de banho e portando cadeiras de praia, cangas, guarda-sóis, instrumentos musicais e caixas de isopor com comidas e bebidas se reuniram na Praça da Estação. “Muitos chegavam fantasiados, faziam performances e compunham rodas de conversa sobre arte, cultura e política.” (Faria, 2015, p. 26). A Praia se repetiu semanalmente aos sábados durante três meses, após os “banhistas” concordarem que ela deveria continuar ocorrendo até que o decreto fosse retirado (Viana, 2020, p. 5).

O crescimento e a popularização da Praia atraíram cada vez mais a atenção da mídia. Apesar das tentativas menosprezar a movimentação e desacreditar os discursos dos manifestantes, a Prefeitura não conseguiu conter a pressão popular. Em maio de 2010, foi emitido um novo decreto que estabelecia a possibilidade de realização de eventos na Praça da Estação, mediante pagamento, além de outro decreto que permitia a realização de eventos de pequeno porte nos espaços públicos da cidade. O novo decreto não agradou e somente realçou a visão elitista da Prefeitura, ao exercer o controle do uso do espaço público por meios financeiros. Em 2011, a legislação foi novamente modificada a partir da Lei da Praça Livre (Lei n.º 10.277), que permitia a realização de eventos de pequeno porte nos espaços públicos da cidade. A Praia da Estação continuou ocorrendo, chegando a concentrar até cinco mil pessoas em uma única edição. Com a popularização da Praia, grupos anarquistas e libertários se distanciaram do movimento, levando a um enfraquecimento das pautas políticas e neutralização do movimento. Segundo Faria (2019, p. 27), a Praia estava sendo incluída na programação de sites de eventos, da grande mídia e até em um blog de moda. Além disso, a própria Praia estava sendo absorvida pela Prefeitura:

Após as reiteradas falhas em coibir a Praia (MOTTA, 2014), a prefeitura passou a apostar, com certo sucesso, na cooptação das manifestações e das lideranças na elaboração de uma agenda oficial de eventos da cidade. Ou seja, o dissenso introduzido pela Praia foi absorvido e tomado pelo Estado como forma de confirmar e delimitar a territorialidade dessa classe média e artística (Faria, 2019, p. 27).

Figura 42 - Praia da Estação

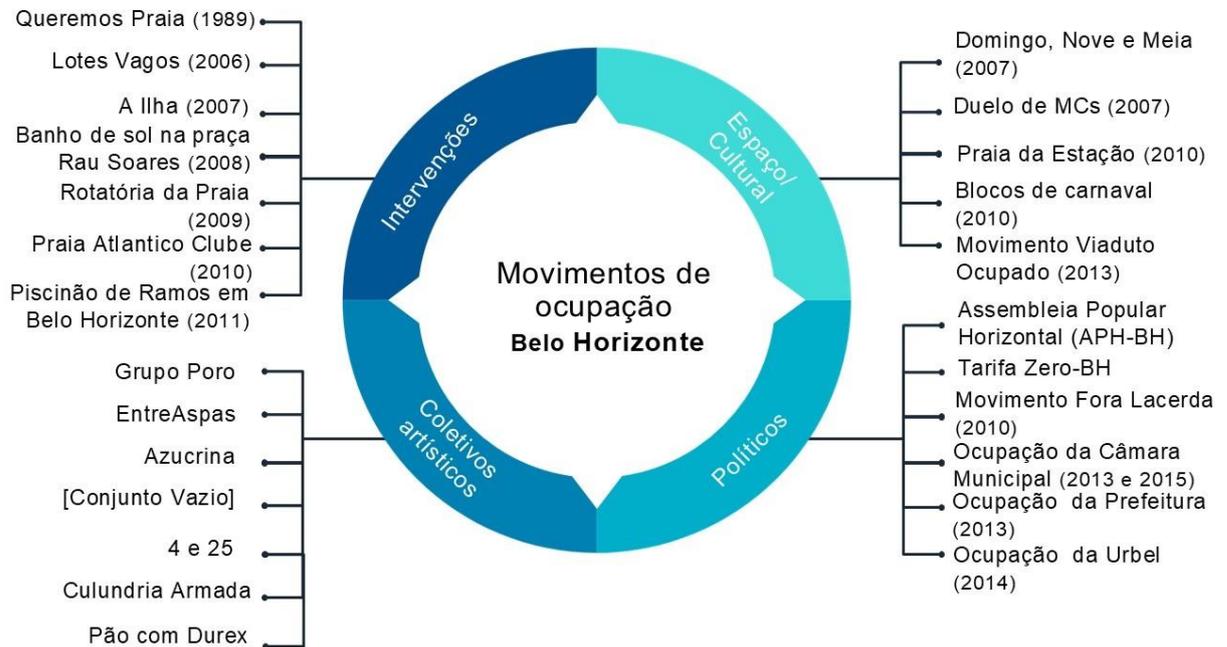


Fonte: [cargocollective.com/primusa](http://cargocollective.com/primusa)

A Praia da Estação foi um importante movimento de ocupação e reivindicação do direito de ocupação do espaço público pela população belorizontina. Ela estabeleceu novas oportunidades de conversas entre a sociedade e o poder público, pois, a partir da sua intensa repercussão, “a Prefeitura se viu forçada a reconhecer que os próprios habitantes da cidade detinham direito de usufruir de maneira autônoma daquele território.” (Andrade, 2019, p. 84). Devido ao seu poder de mobilização e alcance midiático, a Praia da Estação conseguiu reverter o decreto autoritário de 2009, além de contribuir para a articulação e desenvolvimento de outros movimentos culturais e de reivindicação. Ela serviu como um agente de ocupação democrática do espaço público, que a Prefeitura tentava esvaziar de significado ao tentar controlar seu uso. Segundo Faria (2019), a partir da Praia, os manifestantes também passaram a participar e contribuir para dar mais visibilidade a outros movimentos pelo direito à cidade, de mobilidade urbana, de ocupações para fins de moradia, de contestações políticas e de variados movimentos artísticos, culturais, sociais e até o ressurgimento dos blocos de carnaval.

Há, na verdade, sobreposições e entrelaçamentos de representantes dos coletivos e de suas temáticas, todas ligadas à democratização do espaço urbano (direito à moradia, coletivos culturais e políticos), demonstrando que houve uma retroalimentação entre os movimentos e que, apesar de existirem divergências, havia o sentido comum de ocupar os espaços e reivindicar uma cidade passível de apropriação pelas pessoas (Faria, 2019, p. 27)

Quadro 2 - Movimentos de ocupação em Belo Horizonte



Fonte: Elaborado pela autora

Figura 43 - Cartazes da *Campanha não eleitoral* do coletivo PISEAGRAMA, na Praça 7, em 2012.



Fonte: piseagrama.org.

Segundo Grossi de Oliveira (2016), esses movimentos contestatórios se intensificaram durante as Jornadas de Junho, momento conhecido pela explosão de uma série de protestos em todo o país durante a Copa das Confederações em 2013.

Era um momento de modificações urbanas em BH, alargamento de avenidas, obras que pensavam estritamente nos automóveis, câmeras Olho Vivo, e isso criou um cenário que revelava o sentimento da juventude que ainda estava na garganta, mas que iria estourar em junho de 2013 (Navarro *apud* Galvão, 2016).

Figura 44 - Graffiti do coletivo Azucrina



Fonte: Flickr.com (azucrina), 2012

Foi durante esse contexto que surgiu o Movimento Viaduto Ocupado, que paralisou obras abaixo do Viaduto Santa Tereza; a Assembleia Popular Horizontal (APH-BH); o Tarifa Zero-BH; e as ocupações de prédios públicos, como a Câmara Municipal (2013 e 2015), a Prefeitura (2013) e a Urbel (2014). Além disso, movimentos de contestação política, como o Movimento Fora Lacerda (2010), também ganharam força. Durante esses movimentos, membros participantes utilizaram a arte urbana para expor suas reivindicações e críticas.

Figura 45 - Graffiti durante Movimento Viaduto Ocupado



Fonte: flickr.com (Gabriel Zea)

Figura 46 - Stickers e stencil presentes durante as manifestações



Fonte: Montagem da autora. Andrade, 2019; Oliveira, 2017.

### 3.3 O processo de legitimação e seus agentes

Ao longo desse capítulo observamos que a arte urbana está presente na capital mineira desde a década de 1960, assim como em outros grandes centros urbanos do país, era primeiramente utilizada como protesto político em meio a ditadura militar. Com a introdução do *graffiti* pelo movimento *hip-hop*, a presença da arte urbana foi se intensificando e se diversificando ao longo dos anos, especialmente com as atividades dos coletivos artísticos pela cidade. A partir de insatisfações geradas por uma série de imposições de controle do espaço público por parte da Prefeitura, a partir de 2010, explodiram diversos movimentos de ocupação do espaço urbano na capital mineira, inclusive com vários utilizando a arte urbana para expor suas insatisfações e reivindicações.

Diversos movimentos que surgiram em meio a última década perderam a intensidade ou se extinguiram completamente, enquanto outros se fortaleceram e se tornaram uma importante referência social e cultural da cidade, como o Duelo de MCs, os blocos de Carnaval e a arte urbana. Apesar de ser uma presença contínua nas ruas da capital por décadas, muitas vezes estigmatizada e vista como poluição visual, nos últimos anos a arte urbana tem passado por um processo de legitimação. Ela vem sendo reconhecida como uma referência cultural e artística tanto pelo mercado quanto pelo poder público. A seguir, discutiremos como esse processo tem se desenvolvido e quais são os principais agentes desse movimento.

Primeiramente devemos levantar a questão do que seria uma arte legitimada. Para Campos (2017), o próprio termo arte é tanto um adjetivo quanto uma validação social.

A atribuição do estatuto de “arte” resulta, por um lado, de uma avaliação de gosto que aponta para a valorização simbólica de certas obras ou formatos expressivos e, por

outro lado, de uma inserção dos agentes num meio social restrito, implicando um reconhecimento por parte dos pares e de um conjunto de agentes sociais (galeristas, curadores, críticos, colecionadores, etc.). O termo invoca um processo social de credibilização de um determinado formato criativo validado a partir de critérios socialmente aceites e instituídos, enquanto produção com valor estético, cultural ou patrimonial (Campos, 2017, p. 1-2).

Coli (1995) aponta que a nossa cultura desenvolveu instrumentos específicos para determinar o que é arte. Entre eles está o reconhecimento de competência e autoridade estabelecido pelo “o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu” (Coli, 1995, p. 10-11). Sendo assim, podemos dizer que uma arte legitimada seria uma “verdadeira” obra de arte, uma produção atribuída de valor e reconhecida por seus pares e especialistas. Esses especialistas estão geralmente relacionados ao sistema de arte e suas instituições, como galerias, bienais, curadorias, crítica, mercado e academia (Navarro, 2016, p. 19).

Geralmente, os museus e galerias são considerados locais consagrados, que abrigam objetos de valor cultural, artístico ou mercadológico. São espaços capazes de garantir “o rótulo ‘arte’ às coisas que apresentam, enobrecendo-as” (Coli, 1995, p. 11). Dessa forma, a realização de exposições e/ou a incorporação ao acervo de uma instituição acabam gerando uma validação daquele objeto. Sendo assim, as galerias de arte e museus desempenham um papel fundamental no processo de aceitação e legitimação de movimentos artísticos. Elas atuam como mediadoras entre os artistas e o público, proporcionando um espaço onde novas formas de expressão podem ser apresentadas, discutidas e valorizadas. Além da validação que esses espaços proporcionam, eles também desempenham um papel educativo por meio do desenvolvimento de exposições, catálogos, palestras e oficinas. Porém, é necessário ressaltar um ponto de divergência crucial entre as galerias de arte e os museus: a comercialização. Diferentemente das galerias de arte, as quais são intimamente ligadas ao comércio e representação de artistas, os museus são instituições sem fins lucrativos, como podemos observar segundo a definição do Conselho Internacional de Museus — ICOM:

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.

De acordo com Oliveira (2010), apesar da divergência entre o mercado de arte e o sistema museológico, é possível observar uma proximidade entre eles, principalmente na alimentação mútua que desenvolveram entre si. Sendo assim, apesar das suas diferenças na

questão comercial, os museus e o mercado estão intimamente ligados. A sacralização de um objeto ou movimento artístico ao ser incorporado por um museu gera um interesse no mercado, que passa a considerar o objeto como algo dotado de valor. O mesmo ocorre com os museus a partir da valorização de um objeto pelo mercado artístico. E assim vai se gerando um ciclo.

Além de proporcionar visibilidade, as galerias de arte funcionam como pontos de encontro para artistas, colecionadores, curadores e outros profissionais do mundo da arte. Oliveira (2010, p. 3) aponta que “o que determina o valor de um artista passa a ser sua capacidade de inserção no sistema da arte, através de uma rede de relacionamentos com *marchands*, galeristas, curadores e colecionadores”. Sendo assim, esse networking é essencial para a construção de carreiras artísticas e para a consolidação de movimentos, contribuindo para o sustento dos artistas urbanos e da economia local. O sucesso comercial de um movimento artístico pode ser um indicativo de sua aceitação e legitimação no mercado de arte, o que, por sua vez, reforça sua posição no cenário cultural mais amplo (Ramos, 2010).

Para Campos (2017, p. 3) a incorporação e consagração de artistas urbanos pelo mercado, além do interesse da midiático, reforçam a legitimação proporcionada por instâncias oficiais como museus, galerias e autarquias. Dessa forma, a realização de eventos, exposições, incorporação no acervo de galerias e museus, festivais, a promoção de projetos e editais públicos e privados são grandes agentes legitimadores da arte urbana.

É imperativo destacar que a legitimação da arte urbana em Belo Horizonte não se dá a partir de uma data específica, mas constitui um processo contínuo, que tem enfrentado diversos desafios em relação à sua aceitação pela sociedade e pelo poder público. Para alguns indivíduos, a arte urbana já pode ser considerada legitimada devido à sua presença em museus e exposições. No entanto, outros ainda podem vê-la como algo não sancionado, dada a necessidade de autorização para sua realização, conforme a legislação municipal. É crucial reconhecer que a arte urbana está cada vez mais presente na cidade, sendo incorporada pelo mercado artístico, pela mídia e pelo poder público, o que contribui significativamente para o seu reconhecimento. No decorrer desses anos, é possível identificar diversos agentes que se destacam e influenciam, ou influenciaram diretamente, nesse processo. Entre eles, destacam-se o Projeto Guernica, instituições museais, a galeria Quartoamado e o Circuito Urbano de Arte como os principais agentes legitimadores.

### 3.3.1 Projeto Guernica

Ao longo dos anos, o poder público desenvolveu diferentes projetos envolvendo arte urbana, geralmente voltados para murais e *graffiti*. Segundo Batista (2020), o primeiro projeto realizado pela Prefeitura surgiu em 1979, com o Projeto Aquarela. Lançado pela Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, o projeto envolvia crianças das escolas municipais, alunos dos cursos de artes e artistas plásticos para a produção de painéis pela cidade. O Aquarela tinha como objetivo “levar a arte para as ruas, visando pessoas que não frequentam galerias de arte nem museus, além de trazer mais beleza e colorido para a cidade, acreditando que desta forma as pessoas poderiam conservar mais a cidade” (Batista, 2020, p. 131). Também foram lançados, na década de 1990, os projetos Viva Minas Viva e o Canteiro de Minas, que promoviam a realização de obras de arte em tapumes de obras com mais de 2.000m<sup>2</sup> (Batista, 2020, p. 134).

Apesar dessas iniciativas, um projeto se destaca pela sua metodologia e impacto social e artístico na cidade: o Guernica.

O Projeto Guernica foi um programa da Prefeitura de Belo Horizonte, realizado em parceria com o Centro Cultural UFMG e a FUNDEP, entre 2000 e 2014. O programa surgiu como uma iniciativa do então prefeito Célio de Castro, em 1999, na qual “foi criada uma Comissão, em seu Gabinete, para exame da questão da pichação e do grafite na cidade” (Lodi, 2003, p. 148). Por meio de uma “metodologia que supõe um processo em constante construção e verificação” (Lodi, 2003, p. 12), desde a sua implementação em 2000, o Projeto continha três objetivos:

abrir o debate sobre a pichação com os próprios pichadores e grafiteiros, de modo sistemático e contínuo, de tal maneira que não só eles explicitem suas razões, como também que possam examiná-las à luz dos conceitos fundamentais que regem o trato com a cidade, tais como os de patrimônio, urbanismo, história, arte e ecologia. Outro objetivo é abrir o leque de alternativas aos jovens envolvidos com a pichação e o grafite, buscando ampliar os recursos de cada um, [...] além de qualificá-los no campo da arte. Um terceiro objetivo é encontrar formas de expressão, articuladas com a história e a memória social, que resultem em laços sociais mais bem sucedidos quanto ao mercado de trabalho e à participação cidadã, diminuindo, assim, os atos infracionais de depredação e vandalismo contra o meio ambiente, previstos como crime em leis federais e municipais (Lodi et al., 2004, n.p).

Composto por uma equipe multidisciplinar, um engenheiro civil, um designer, psicanalistas, arte educadores, grafiteiros e arte-educadores, o Guernica oferecia aos jovens de bairros periféricos a participação em oficinas, “seminários, mesas redondas, visitas monitoradas a exposições, galerias, museus e ateliês de artistas” (Viana, 2007, p. 189).

As oficinas funcionam em escolas municipais, centros culturais, associações de bairros, nas diferentes regionais da cidade, sob a coordenação de artistas plásticos, arte-educadores e designers, e sob a monitoria de grafiteiros contratados pelo Projeto. São espaços destinados não somente à produção artística ou às técnicas do grafite, mas à articulação entre linguagens culturais juvenis e conceitos contemporâneos de arte, história e cidade (Viana, 2007, p. 189).

A fim de expor os trabalhos realizados nas oficinas do projeto, foram promovidas diversas exposições em espaços culturais e galerias da cidade, entre eles o “Centro Cultural UFMG, o Museu de Arte da Pampulha, a Casa do Conde Santa Marinha, o Mercado Santa Tereza, o Mercado da Lagoinha, a Galeria Collection de Musées (já extinta)” (Viana, 2007, p. 180).

É necessário ressaltar que o projeto não era livre de tensões, devido às disputas de natureza social, política, urbanística, patrimonial e econômicas presentes na cidade. Lodi (2003) destaca que o Guernica criava um paradoxo ao integrar jovens grafiteiros e pixadores, que tradicionalmente operam fora da legalidade, em um contexto institucional. Isso gerava uma tensão entre a natureza rebelde e não autorizada das escritas urbanas e a estrutura formal e regulamentada de um projeto oficial. Apesar das tensões inerentes a um projeto dessa natureza, o Guernica ora mediava a relação entre o institucional e o movimento social, “em outros, tem que se haver com a frustração de grupos de jovens [...]. E há ainda aquele tempo da invenção de novos laços que não oponham com tamanha dualidade o desejo e a lei” (Lodi, 2003, p. 172).

O Guernica está dentro do Estado, mas tem uma postura crítica diante da semântica do Estado, diante daquilo que produz o Estado. Há uma torção interna, como se fosse algo diferente de se pensar, porque não é apenas dizer ou está no Estado ou está fora<sup>o</sup>, apenas tratar de uma questão de metabolismo prático e simplista, mas porque a gente tem que acreditar que é possível trabalhar no Estado de uma outra forma. O Guernica problematiza a vertente de um projeto político pessoal ou partidário. Nesse sentido, ele começa a ser um pouco ex-sistente ao Estado, quer dizer, ele está ao mesmo tempo dentro, mais íntimo, e ao mesmo tempo mais fora (Castro *apud* Lodi, 2003, p. 172).

Seguindo a filosofia de “inventar trajetets, caminhos que não existiam, e inventar trajetórias” (Badiou *apud* Lodi, 2003, p.172) o Projeto delineou uma nova forma de interação com a arte urbana. Ao fomentar o debate sobre pixação e *graffiti* com os próprios pixadores e grafiteiros, o projeto promoveu a inclusão dessas vozes no discurso sobre a cidade, permitindo a troca de diferentes visões sobre um mundo comum. O Projeto Guernica, ao envolver jovens em atividades artísticas e educativas, promoveu a resistência contra a marginalização e a criminalização das práticas artísticas e de ocupação da cidade, oferecendo alternativas construtivas e criativas. Isso reflete a ideia de Rancière (2010) de que a arte e a política podem revelar novas possibilidades de existência e de comunidade.

O Guernica nasceu da percepção de que os jovens diziam algo para a cidade, com sua manifestação nas paredes e muros. Era preciso, então, escutar esta linguagem. O trabalho, assim, foi de desenvolver a escuta. [...] Muito se aprendeu, penso que sobretudo sobre o significado de dar voz a quem recorria aos discursos dos muros. [Este período inicial] foi suficiente para que o Guernica dissesse a toda a cidade a que veio, conquistou jovens, intelectuais, artistas, empresas e críticas, um bom fator de legitimação. Período em que o grito das paredes, fugido das noites, virou linguagem urbana, com autor e endereço. O Guernica retirou muitos jovens do diálogo de surdos, no cenário urbano (Alves *apud* Lodi, 2003, p. 174).

Ele navegou entre a informalidade e a formalidade, buscando equilibrar a energia e a criatividade dos jovens grafiteiros com a estrutura e os objetivos de um projeto institucional. Isso levou a uma variedade de reações e desafios, mas também ofereceu uma oportunidade única de transformação social e artística.

O Projeto Guernica proporcionou um avanço significativo na aproximação entre jovens grafiteiros, instituições artísticas e culturais e o público em geral da cidade, promovendo uma melhor aceitação e valorização do movimento. Além de preceder a realização de outros projetos promovidos pelo poder público envolvendo a arte urbana na capital, o Projeto Guernica demonstrou que, apesar das disputas pelo espaço urbano, é possível haver convivência com as diferenças e respeito entre a Prefeitura e as expressões populares. Por meio de suas diversas atividades, o Guernica possibilitou um espaço de diálogo e experimentações, além de pavimentar o caminho para a legitimação da arte urbana na capital.

### 3.3.2 As instituições: museus e galerias

A realização de exposições envolvendo a arte urbana não é um fenômeno recente. Segundo Melendi (*apud* Viana, 2007, p. 167), os cartazes e *graffitis* de Maio de 68 já estavam sendo expostos em dois museus de Nova York em dezembro de 1968: no Museum of Modern Art (MoMA) e no Jewish Museum. Segundo Lodi (2003), durante a década de 1980, o *graffiti* estava presente em galerias e coleções particulares de Nova York e na Europa, sendo inclusive escolhido como arte culta pelo Museu Boymansvan Beuningen, de Rotterdam, em 1983. Durante a década de 1980, o *graffiti* estava presente na Bienal de Veneza (1984) e na 14ª Bienal Internacional de São Paulo (1986), que contou com Keith Haring entre os artistas participantes (Viana, 2007).

Segundo Viana (2007), a primeira exposição sobre *graffiti* em Belo Horizonte foi a *Art Graffiti*, em 1998. Realizada no Palácio das Artes, a exposição que incluía mostras de filmes comentados e mesa redonda, apresentava onze artistas mais representativos da cena de Nova

York, entre eles Barquiat e Haring, atuantes entre 1983 e 1985. Em 1999, o Palácio das Artes abrigou mais uma exposição sobre *graffiti*. A exposição contava com obras de jovens moradores da periferia de Belo Horizonte, como parte do concurso *Grafitando pela paz*, um projeto promovido pela então vereadora Jô Moraes. Os *graffitis* realizados em cartolina ou em papel *craft*, representavam o que esses jovens pensavam sobre a violência nas escolas e comunidades. A exposição “chamou a atenção da imprensa e da população em geral, [...] colocando em foco um público que normalmente não freqüentava aquele espaço e que através do concurso teve a oportunidade, não só de visitá-lo, mas também de expor ali seu trabalho.” (Viana, 2007, p. 179).

Em 2004, o Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) sediou a exposição *Horizontes do Grafite*, na qual apresentava os trabalhos realizados em oficinas artísticas do Programa Arena da Cultura<sup>21</sup>. Fundado em 1943, o MHAB “tornou-se um espaço de formação e produção do conhecimento sobre a história e a memória de Belo Horizonte” (Arreguy, 2002, p. 32). Além da exposição, devido às suas representações sobre a cidade de Belo Horizonte, alguns dos trabalhos produzidos pelos grafiteiros que participavam do projeto foram incorporados ao acervo do Museu.

Produzidas nas oficinas de arte do Projeto Arena da Cultura, da Prefeitura, as pinturas em látex e spray sobre madeira representam elementos da icnografia urbana e mitológica da cidade, como A loura do Bonfim, O capeta do Vilarinho, bem como monumentos históricos, como o pirulito da Praça Sete e a Igreja da Pampulha (Viana, 2007, p. 180).

Além do MHAB, outras instituições museais já abrigaram obras de arte urbana em seus espaços. Em 2015, iniciou o projeto Telas Urbanas, uma parceria entre a Associação Cultural dos Amigos do Museu de Arte da Pampulha (AMAP) e a Fundação Municipal de Cultura. O projeto tinha como objetivo requalificar os espaços públicos da cidade por meio da arte muralista e do *graffiti*, além de valorizar a arte urbana, conforme observado na fala do presidente da Fundação Municipal de Cultura, Leônidas Oliveira:

Na política da área das artes visuais, nós sentíamos uma necessidade do poder público de qualificar, ter um olhar diferenciado para essa arte que muitas vezes é relegada ao segundo plano. A nossa vontade é trazer esses artistas de rua e promover uma ação coordenada nos muros, nas empenas, nas fachadas e promover uma grande intervenção. O poder público ainda não tinha tido um olhar para essa arte de forma institucional. Então esse edital nasce dessa vontade de criar uma política pública para as artes visuais relacionadas com a arte urbana e a arte de rua (O Tempo, 2015).

---

<sup>21</sup> O Programa Arena da Cultura, reconhecido desde 2014 como Escola Livre de Artes de Belo Horizonte, constitui uma iniciativa da Fundação Municipal de Cultura destinada à formação artística e cultural por meio de oficinas e cursos abrangendo diversas linguagens artísticas. Criado em 1998, o programa destaca-se por sua abordagem inclusiva e descentralizadora, promovendo o acesso à arte e à cultura em todas as nove regionais da cidade.

Dividido em duas etapas, o projeto contou com a participação de 83 artistas, selecionados por meio de edital e convidados, para a realização de murais na região da Pampulha. Além dos murais, foram realizadas duas exposições com artistas participantes no Museu de Arte da Pampulha (MAP), nas quais os artistas foram convidados a realizar novas obras, em painéis de madeira, especialmente para a mostra (Fonseca, 2016). Na primeira exposição, denominada *Telas Urbanas no MAP*, foram convidados treze artistas participantes da primeira etapa do projeto: Eduardo Fonseca, João Maciel, Luna Coelho, Syze, Dagson Silva, Kamikaze Crew, 1.Dias, Helder Cavalcante, John, Verter, Iron, Amoni e Bess.

Figura 47 - Primeira exposição Telas Urbanas



Fonte: Guiagerais.com.br

A segunda exposição, realizada entre maio e junho de 2016, contou com trinta artistas presentes na segunda etapa: Alexandre Rato, Anjo, Atos, Baba Jung, Comum, Denis Leroy, Dinho, Diogo Galvão, Edinho, Ed-Mun, Edu Mar, Fear, Fhero, Filite, Gabriela Noujaim, Gud, Julio César Aristizabal, Juscelino Maquiavelli, Kawany K KU, Mar, Milton Neto, Mozi, Negro F, Pedro Ninja, Selon, Surto, Testa, Tot, Wera e World (Bhaz, 2016).

Figura 48 - Segunda exposição Telas Urbanas



Fonte: bhaz.com.br

O Museu Inimá de Paula também já contou com exposições relacionadas à arte urbana. Em 2016, a exposição *Arte Favela nos Becos de Belo Horizonte* apresentou os trabalhos produzidos nas oficinas do projeto Arte Favela, onde trinta jovens oriundos de cinco comunidades da capital produziram *graffitis* inspirados na vida e obras de Carlos Drummond de Andrade. Em outro espaço do museu, a mostra *Arte Favela - Criação e Identidade Cultural* apresentava obras dos grafiteiros Nilo Zack, Hely Costa, Sergio Iron, Marcello Lax, Celo, Mone, Bá, Vinicius VNS, Douglas DGS e Ed Mun. Em 2018, outra exposição foi realizada no local. *Arte Favela – Memórias Urbanas* contava com trinta e cinco obras de sete artistas convidados pelo projeto: Ataíde Miranda, ED-Mun, Gud Assis, Hely Costa, John Viana, Nilo Zack e Scalabrini Kaos (Museu Inimá de Paula, s.d). Hely Costa, fundador do projeto Arte Favela, destaca que o público acaba adquirindo um olhar diferenciado sobre a arte urbana enquanto ela está inserida em uma instituição museal:

Dentro do museu as pessoas estão tendo outro olhar. Veem a parte artística do grafite e suas manifestações. Às vezes, na rua, elas passam despercebidas mas dentro de uma galeria podem observar com mais detalhes. Além de tratar a arte de maneira diferenciada e não como atos de vandalismo e depredação ao patrimônio público (Fonseca, 2018).

Figura 49 - Exposição Arte Favela - Criação e Identidade Cultural



Fonte: G1, 2016

Outro espaço que já contou com diferentes exposições é O Museu de Artes e Ofícios (MAO). Em 2021, durante a 9ª edição do Cold Hot, em curadoria conjunta entre o Sesi Minas e o Festival Cura, foram expostas fotografias focadas na arte urbana (Portal Uai, 2021). Já em 2023, dividida entre o *graffiti* e o *pixo*, a exposição *Bolinho x Goma: Articulações urbanas* trazia obras do Bolinho, em comemoração dos 14 anos do icônico personagem criado pela artista Raquel Bolinho, e do Goma, grafiteiro e ex-pixador marcante na cena de Belo Horizonte.

O Bolinho é uma presença marcante na cidade, com suas cores vibrantes e alegres, em situações diferenciadas e referenciando memes, músicas, pautas sociais, cultura pop e acontecimentos atuais. Por meio de pinturas nas paredes, telas, esculturas e instalações, a exposição trazia obras criadas pela artista em colaboração com outros nomes da cena artística da cidade. Para a exposição, participaram Fênix, Clara Valente, Kesa, Comum, Now e Goma (Ramos, 2023).

Figura 50 - Exposição do Bolinho no MAO



Fonte: Instagram (@querobolinho)

A convite de Raquel Bolinho, a outra parte da exposição, *arteFATOS*, foi ocupada pela grafia do pixo e por instalações inspiradas na trajetória de João Marcelo Capelão, mais conhecido como Goma. Pixador desde a adolescência, Goma se viu no meio de uma grande discussão sobre a criminalização do pixo após ser preso injustamente sob a acusação de pixar monumentos da cidade, entre eles a Igreja São Francisco de Assis (Ramos, 2023). Após seu último encarceramento de oito meses, sob a acusação de formação de quadrilha por vender tinta spray sem registrar o nome dos compradores, Goma decidiu abandonar o pixo e se dedicar ao graffiti (Mariano, 2017; O Beltrano, 2017). A exposição, inclusive, contou com uma cela para representar as três vezes que o artista foi preso devido ao pixo.

Figura 51 - Exposição *arteFATOS* no MAO



Fonte: Ramos, 2023.

A exposição foi um sucesso de público. O jornal Estado de Minas, em 12 de agosto de 2023, declarou que “com média de 250 pessoas por dia, a exposição é considerada marco da valorização da arte urbana da capital mineira”, sendo responsável pelo aumento de visitantes ao museu, que se encontrava em baixa desde a pandemia de Covid-19. Em menos de um mês, a exposição já somava mais de 3.600 visitantes, sendo 915 pessoas somente na noite de abertura (Ramos, 2023). Na mesma reportagem, Raquel Bolinho comenta que sente um forte retorno do público através do grande fluxo de visitantes e das postagens nas redes sociais.

Essa não foi a única exposição do Bolinho em um museu. Em comemoração aos seus quinze anos, em 2024, Bolinho ocupou o Museu Mineiro com exposição de bolinhos infláveis gigantes, *live painting* com outros artistas, bazar, oficinas, recreação infantil e DJs. É necessário destacar o quão significativo é ter um “personagem” ocupando esses espaços institucionais tradicionais. Uma artista urbana ter seu trabalho exibido em uma exposição que assume o caráter das tradicionais exposições comemorativas e retrospectivas dos museus de arte

representa um marco significativo na trajetória da artista e do movimento como um todo. Esse reconhecimento não apenas valida a importância cultural e artística do trabalho, mas também amplia sua visibilidade e alcance.

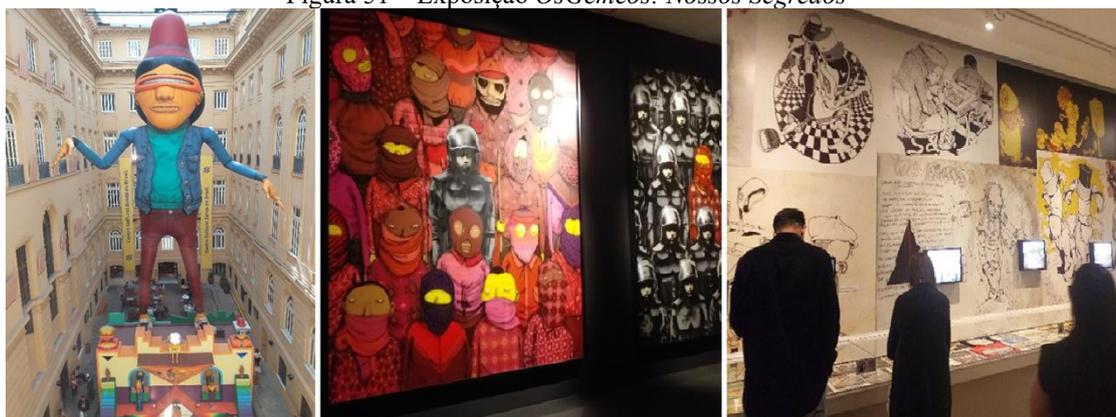
Figura 52 - Quinze anos do Bolinho no Museu Mineiro



Fonte: Instagram (@querobolinho)

Em 2023, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), a exposição *Os Gemeos: Nossos Segredos* apresentava a trajetória da vida e carreira dos irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo. A exposição também foi um sucesso de público. Segundo o perfil do CCBB no Instagram (2023), a mostra chegou a receber 500 mil visitantes, tornando-se a segunda exposição mais visitada da instituição (Calos, 2023).

A mostra contém cerca de mil itens que mostram do início até os atuais trabalhos dos irmãos paulistanos. Apresentados de forma lúdica, o material passa pelo início da carreira dos irmãos, com trabalhos escolares, anotações em cadernos, fotos dos primeiros grafites, roupas customizadas pela avó, esculturas, primeiros contatos com artistas estrangeiros até os trabalhos mais recentes, como pintura de um avião, grafites em diversos países e até um trabalho com o britânico Banksy (Estado de Minas, 2023).

Figura 51 – Exposição *Os Gemeos: Nossos Segredos*

Fonte: Fotos da autora, 2023

Ao analisarmos as datas das exposições nesses espaços, podemos observar que elas se acompanham o processo de legitimação da arte urbana na cidade: todas ocorreram após 2010. Embora a arte urbana já fosse exposta em diferentes espaços anteriormente, isso ocorria em menor escala e não ocupava locais tão tradicionais da cidade. Por meio da cobertura midiática e da quantidade de visitantes em exposições, podemos observar um crescente interesse da população pela arte urbana. Esse interesse acompanha o aumento no número de exposições em locais sacralizados da cidade, como museus e galerias. Essa movimentação está alinhada com o ciclo de alimentação mútua entre o mercado e as instituições museológicas relatado por Oliveira (2010). A partir da incorporação da arte urbana pelos espaços museológicos, observa-se um interesse crescente por parte do mercado e uma cobertura midiática favorável. Isso gera uma percepção mais positiva da arte urbana pelo poder público e pela população, resultando, por fim, na valorização do movimento artístico. Ocorre o reconhecimento dos artistas pelo sistema e o uso do sistema pelos artistas.

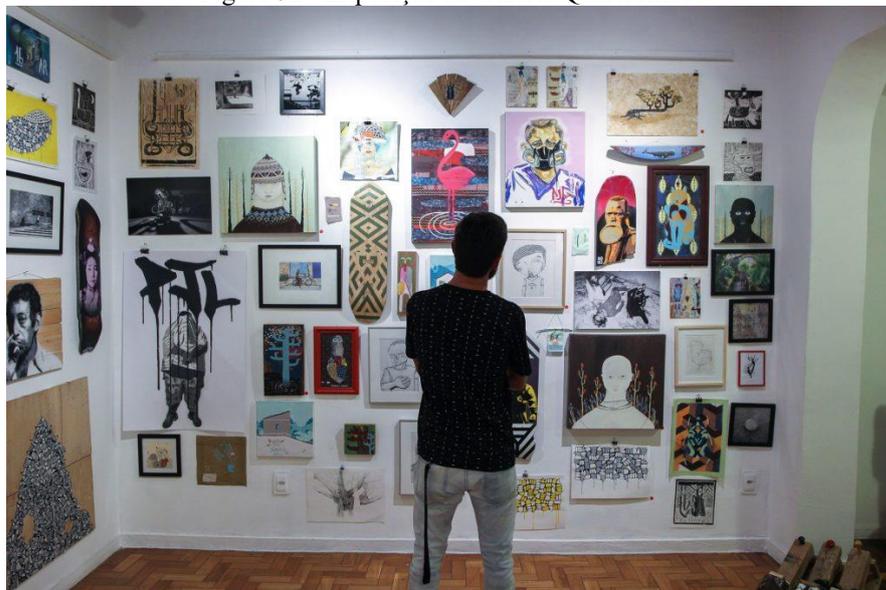
Além dos museus, as galerias de arte influenciam diretamente no processo de legitimação da arte urbana. Em Belo Horizonte, podemos observar a influência que a Galeria Quartoamado vem exercendo ao longo dos anos para o reconhecimento fortalecimento da arte urbana na cidade.

O Quartoamado (QA) é uma galeria de arte contemporânea que visa aproximar as artes plásticas dos espaços públicos, por meio da articulação de diversos projetos. Localizada no coração da Savassi, na região Centro-Sul da cidade, ela representa oito artistas muralistas locais: Alexandre Rato, Baba Jung, Clara Valente, Criola, Helder Cavalcante, João Maciel, Luís Matuto e Thiago Alvim. Além de trabalhar com iniciativas e convites que amplificam a valorização da arte local e da ocupação criativa do espaço urbano.

Segundo Bernardo Biagioni<sup>22</sup>, fundador da galeria, o Quartoamado surgiu a partir de uma reportagem sobre arte urbana em Belo Horizonte, onde se percebeu ser uma área efervescente, mas sem articulação. com o objetivo de divulgar informações sobre os artistas, os locais onde pintavam, e a venda de seus produtos (obras de arte, CDs de bandas locais e publicações de editoras independentes), além da realização de projetos e pinturas em festivais. Em 2014, o Quartoamado passou a existir fisicamente, após reconhecer a importância de ter um local para promover encontros e disponibilizar produtos de artistas locais.

Além dos artistas representados pelo QA, diversos nomes presentes no cenário artístico urbano da cidade já participaram de seus projetos, como Bolinho, Comum, DMS, Xerelli, Binho Barreto, Froid, Mosh, João Martins, Urso&Drones, Fumaça, Daniel Jack, Gabriel Dias e Wanatta (Quartoamado, 2016).

Figura 52 - Exposição na Galeria Quartoamado



Fonte: quartoamado.com, 2016

Entre seus projetos, estão a realização de exposições, murais, ilustrações, festivais e residências artísticas. É possível encontrar murais realizados através da articulação da galeria em diferentes locais da cidade, como no Senac Venda Nova, na Casa Fiat de Cultura, na Fundação Torino, na Fundação Dom Cabral, no Teatro Sesi Minas, na Casa Aura e no Centro de Referência da Pessoa Idosa. Também foram realizados murais em lojas, bares, escritórios de empresas, fábricas, hotéis e quadra de escola de samba. Além de proporcionar um ambiente mais estimulante, a presença de obras em locais tão variados contribui para uma percepção

---

<sup>22</sup> Entrevista concedida à autora durante a Vivência Profissional no curso de Museologia, realizada entre agosto e outubro de 2018.

positiva da arte urbana, promovendo a sua aceitação e valorização e, inclusive, contribui para a promoção e reconhecimento dos artistas locais.

Figura 53 - Murais na Casa Aura, Senac Venda Nova e Fundação Torino



Fonte: Montagem da autora. Quartoamado.com

Além da realização desses trabalhos, a galeria também marca presença em diversos festivais, com destaque para o ArtRua, um festival de arte urbana paralelo à ArtRio<sup>23</sup>, voltado para a arte de rua e cultura urbana, reunindo artistas, galerias brasileiras e colecionadores em exposições, oficinas, palestras e performances ao vivo. Além da participação como espaço expositor, artistas representados pela galeria como Thiago Alvim, Baba Jung e Clara Valente, foram convidados a realizar murais durante a feira (Quartoamado, 2016).

A presença da galeria em eventos como esse atua como um chamariz para o reconhecimento dos artistas que ela representa e para o movimento da arte urbana belorizontina, atraindo a atenção do mercado artístico e do público para além do eixo Rio-São Paulo.

<sup>23</sup> A ArtRio é uma das principais feiras de arte da América Latina, realizada anualmente no Rio de Janeiro. Ela reúne galerias nacionais e internacionais, apresentando uma vasta gama de obras de arte contemporânea. Além das exposições, sua programação também inclui visitas a museus e instituições, galerias, ateliês e coleções privadas. Para saber mais: <https://artrio.com/>. Acesso em: 4 set. 2024.

Figura 54 - Quartoamado na ArtRua 2014



Fonte: quartoamado.com

Em 2016, a Galeria desenvolveu o seu setor educativo, denominado Quarto Educativo, oferecendo cursos que dialogassem sobre arte pública e educação artística, além de promover um conhecimento sobre os artistas e suas maneiras de criar. Segundo Bernardo Biagioni, a galeria enfrentou dificuldades para vender os cursos, pois as pessoas mais interessadas em comprar um curso sobre a cidade geralmente não possuíam esse recurso, ou eram indivíduos já inseridos na área artística e não viam motivo para investir em atividades sobre o tema. Dessa forma, devido à dificuldade na captação de recursos e aos anseios em relação à educação e à realização de projetos, em 2017, o Quarto Educativo se transformou no Instituto Amado.

O Instituto Amado deu continuidade às atividades já ofertadas pelo QA, como o *Pedalando Pelos Muros* e o curso *Belo Horizonte*, além de desenvolver novos projetos, em sua maioria voltados para a arte urbana e contemporânea. O *Pedalando Pelos Muros* consistia em passeios de bicicleta por mais de 50 painéis artísticos pela cidade, com o objetivo de observar e discutir sobre as obras, suas temáticas, técnicas e motivações. O curso *Belo Horizonte* oferecia aulas sobre mobilidade, ocupação, baixo centro, território, arte pública, música e empreendedorismo, nas quais vários produtores culturais e artistas locais relatavam sobre suas experiências em criar em Belo Horizonte. A edição de 2019, realizada em parceria com Nossa Grama Verde, foi completamente gratuita e com o oferecimento de bolsas de ajuda-de-custo, devido à contemplação pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura e ao patrocínio privado.

Figura 55 - Pedalando Pelos Muros



Fonte: Instagram (@institutoamado), 2017

O curso Lá Na Favelinha era um dia de imersão com Kdu dos Anjos, no Centro Cultural Lá da Favelinha, no Aglomerado da Serra. A parceria com o artista se iniciou em 2016, ao ministrar oficinas com a Galeria e pelos registros em vídeo e fotografia dos projetos que ele vinha realizando no Centro Cultural. A atividade oferecia a oportunidade de conhecer e aprender sobre as atividades de produção artística e resistência social praticadas no local. Outro curso ofertado foi o Manual de Sobrevivência do Artista Independente, ministrado pelo artista Binho Barreto e por Gustavo Ziller, um dos diretores do Instituto Amado (Instituto Amado, s.d). O curso era gratuito e apresentava dicas importantes para inscrição em editais, organização de portfólio, noções de empreendedorismo e de como lidar com o mercado. Outras atividades desenvolvidas foi o AMADO.LAB, um espaço dedicado a residências artísticas temporárias, voltado para o desenvolvendo de pesquisas, oficinas e experimentações em torno das artes visuais, musicais e performáticas.

Por meio dessas atividades, a galeria tem contribuído tanto para uma maior qualificação dos artistas, possibilitando a eles um espaço para experimentar e indagar sobre a arte, a cidade, o espaço público e o mercado artístico. O fato de cursos como o Belo Horizonte e o Manual de Sobrevivência do Artista serem gratuitos possibilita que indivíduos de baixa renda aprendam a se organizar melhor para se inserirem no mercado artístico e até a se sustentarem por meio de sua arte, proporcionando maiores oportunidades de reconhecimento e crescimento profissional. A participação de artistas de diferentes origens nos editais e no mercado contribui para o movimento artístico manter as suas diversas perspectivas, resultando em uma variedade de temas que reflitam a sociedade.

O Instituto também participou da programação do CURA 2018, com a exibição comentada do documentário Residência Sarandira. O documentário também foi exibido no MIS Cine Santa Tereza, durante a abertura do festival TAU, em 2018. O documentário, dirigido por Fernando Biagioni, relata sobre primeira residência artística realizada pelo Instituto Amado, no vilarejo de Sarandira, distrito de Juiz de Fora, na Zona da Mata mineira.

A Residência Sarandira foi uma residência artística desenvolvida, entre 2017 e 2020, pelo Instituto Amado. O projeto foi concebido para levar artistas muralistas a vilarejos brasileiros com até 2 mil habitantes, visando criar murais que dialogassem com a paisagem e a história local. O projeto se inspirou no trabalho realizado anteriormente na Residência em Itatiaia. Além das rodas de conversa com os moradores, foram desenvolvidos murais, oficinais e mobiliários para a construção de uma pracinha (Quartoamado.com, s.d). Já a Residência Itatiaia foi um programa de imersão artística realizado no distrito de Itatiaia, em Ouro Branco, Minas Gerais. Realizadas em duplas de artistas, entre 2014 e 2018, foram desenvolvidos mais de trinta murais pelas fachadas do vilarejo. O projeto surgiu a partir de um convite da Associação dos Moradores de Itatiaia, teve como objetivo pesquisar e dialogar com a comunidade, valorizado a paisagem e história local por meio de oficinas e da pintura de murais nas fachadas das casas dos moradores (Quartoamado.com, s.d).

Outro projeto de destaque foi Mural Liberdade, que contou com cinquenta e sete artistas pintando simultaneamente os tapumes ao redor da Praça da Liberdade, enquanto ela se encontrava fechada para reformas e restauração. Realizado em parceria com a Prefeitura de Belo Horizonte, sob curadoria dos artistas e produtores convidados Binho Barreto, Carol Jaued e Sara Moreno, os artistas foram selecionados por meio de um edital publicado no site do Instituto Amado. A seleção teve como critério a equidade de gêneros, além de uma avaliação de portfólios e propostas. As obras apresentavam temáticas diversas, como representações lúdicas, críticas sociais, futebol, abstrato, grafismo, cultura pop e referências a Belo Horizonte (Soares, 2018). Além da pintura dos tapumes, o projeto derivou uma exposição no MM Gerdau - Museu das Minas e do Metal. A exposição Mural Liberdade, ocorrida em dezembro de 2018, apresentava fotografias do processo de produção dos murais (Circuito Liberdade, s.d.).

Figura 56 - Realização do Mural Liberdade



Fonte: Instagram (@institutoamado)

O projeto funcionou como uma vitrine que permitia ao público observar o processo de composição das obras, possibilitando que vários artistas realizassem suas obras de maneira legal, sem o risco de enfrentamento com a polícia. Além disso, essa aproximação entre o público e os artistas contribui para o fim da visão estigmatizada que parte da sociedade ainda tem sobre a arte urbana. No entanto, podemos nos perguntar o que aconteceria com os tapumes caso eles não recebessem os murais. Provavelmente, eles seriam ocupados pela própria arte urbana e pelo pixo, mas de maneira espontânea e não autorizada, como ocorre com tapumes espalhados pelas diversas obras na cidade. Será que eles seriam tão bem recebidos quanto os autorizados?

Segundo a página do Instituto Amado no Instagram, em dois anos de atividades, foram realizadas dezenas de atividades, reunindo mais de 100 artistas, professores e educadores. A partir de 2022, o Instituto Amado e a Galeria se fundiram novamente, agregando em um único espaço a articulação de exposições, residências, cursos e projetos.

Por meio de suas atividades, o Quartoamado vem desempenhando um papel vital na legitimação da arte urbana em Belo Horizonte. A Galeria se destaca por favorecer os artistas ao inseri-los no mercado por um espaço de fronteira entre o grande sistema da arte (formado por museus, colecionadores privados e galerias) e um sistema alternativo, uma vez que parcela substantiva do público e dos clientes da galeria é formado por jovens com interesse artístico e estético, mas que, não necessariamente, têm uma prática sistemática de aquisição de obras ou de frequência aos espaços tradicionais de arte.

Ao promover a visibilidade dos artistas, fomentar o diálogo cultural e integrar a arte urbana ao espaço urbano, a galeria contribui significativamente para a aceitação e valorização dessa forma de expressão artística. Por meio das suas exposições, oficinas, cursos, projetos e parcerias com o setor público e privado, o QA vem mostrando ser possível realizar atividades comerciais em conjunto com atividades educativas que promovam a arte urbana e seus atores nas mais diversas formas.

### **3.3.3 Circuito Urbano de Arte – CURA**

O Circuito Urbano de Arte, o CURA, é um festival de arte pública originado<sup>24</sup> em Belo Horizonte. “De acordo com Flores (2019), o CURA propõe ocupar a cidade com cultura e arte, em um movimento também político” (Batista, 2020, p. 155). Criando em 2017, o festival atua na requalificação de espaços degradados do hipercentro, sobretudo com a pintura mural em empenas de edifícios.

O CURA foi responsável pelo desenvolvimento do primeiro mirante de arte urbana do mundo, localizado na Rua Sapucaí, no bairro Floresta. O mirante possui uma vista privilegiada da área central, especialmente do hipercentro da cidade, funciona como um ponto de observação dos gigantescos murais. Entre 2017 e outubro de 2024, foram realizadas sete edições do festival, três no mirante da rua Sapucaí, duas na Praça Raul Soares e um no bairro da Lagoinha, gerando três mirantes de arte urbana na capital mineira.

As pinturas murais que caracterizam o CURA são realizadas em grandes empenas de edifícios, uma herança da arquitetura e da legislação dos anos 1940, onde grandes edifícios eram erguidos com uma fachada cega (Batista, 2020, p. 156). Além das pinturas, o festival inclui na sua programação mesas de debate, feiras de arte, festas e outras ações que dialogam com a arte urbana (Cura.art). Durante cerca de duas semanas, os artistas pintam simultaneamente as empenas selecionadas, enquanto o público acompanha o processo (Alves, 2021).

O CURA foi idealizado por três produtoras culturais, Janaína Macruz, Juliana Flores e Priscila Amoni, a partir do desejo que dois artistas possuíam de pintar um prédio. “Em 2015, a produtora cultural Juliana Flores, baseada no desejo dos artistas Priscila Amoni e Thiago

---

<sup>24</sup> Em 2023, ocorreu a primeira edição do CURA Amazônia, realizado em Manaus. Assim como no CURA em Belo Horizonte, foi desenvolvido um mirante de arte urbana no local. Uma segunda edição foi realizada entre 07 e 17 de agosto de 2024.

Mazza, de pintar grandes prédios, propôs a possibilidade de pintar mais de um prédio. Idealizou então um festival de arte urbana na cidade” (Batista, 2020, p. 155). Segundo Flores, inicialmente o festival foi pensado com uma expectativa turística, a fim de atrair atenção nacional e internacional para Belo Horizonte por meio da arte urbana (Alves, 2021; Barbi, 2021).

No início de 2017, entreguei nas mãos do prefeito Kalil um guia da Lonely Planets chamado Streetart, mostrando para ele que pela 1ª vez na história a maior editora de guias turísticos do mundo tinha publicado um guia só para os amantes de arte urbana, e que a única cidade brasileira que figurava nesse guia era São Paulo, e que meu sonho na reedição prevista pra 2023 era BH estar nesse guia também (Entrevista de Juliana Flores a Barbi, 2021)

Com exceção da edição de 2019, realizada na Lagoinha, as edições do CURA ocorrem no hipercentro da cidade, nas coleções do mirante na rua Sapucaí e na Praça Raul Soares. Em entrevista concedida a Alves (2021), Flores aponta que a escolha do hipercentro se deu a partir do tamanho das empenas disponíveis no território e, principalmente, pelo desejo de alcançar o maior número de pessoas. “Tem pesquisa que fala que muitas vezes uma periferia não desloca pra outra periferia. É mais caro deslocar para outra periferia que deslocar para o centro. Então, a gente achava que esse espaço do centro era o espaço mais democrático possível na cidade” (Juliana Flores em entrevista a Alves, 2021, p. 161). Segundo Batista (2020), sendo que os murais são realizados no hipercentro da cidade, uma área tombada pelo patrimônio cultural e que necessita de autorização prévia para alteração da sua paisagem, foi necessário receber autorização da Diretoria de Patrimônio para sua realização. A Diretoria de Patrimônio chegou a solicitar a aprovação dos *layouts* para liberar a autorização, porém o CURA se recusou. Vale destacar que o CURA se recusa a apresentar qualquer tipo de proposta para receber autorização para a realização de suas pinturas (Batista, 2020; Barbi, 2021; Alves, 2021). “Porque a rua é isso, né. Então, a gente não pode criar um festival onde a gente vai criar mil restrições para os artistas que tá pintando na rua. Não condiz com a história do grafite e da arte urbana.” (Juliana Flores em entrevista a Batista, 2020, p. 158).

Essa sempre foi uma luta nossa, e nunca admitimos que a autorização dependesse da aprovação de um esboço justamente por entender que nem o Patrimônio, nem os prédios e até mesmo nós temos “autoridade” para dizer que aquela proposta pode ser pintada ou não. O que a gente estabeleceu com a prefeitura, prédios e artistas foi a única regra: é proibido pintar obra que traga propaganda político-partidária ou que seja ofensiva a qualquer gênero, raça, orientação sexual e credo/ religião. Respeitando essa regra, tudo pode (Juliana Flores em entrevista a Barbi, 2021).

Durante a primeira edição, em agosto de 2017, foram realizadas quatro pinturas em empenas, além de um mural em um muro da Estação Central do Metrô e outro na fachada da Benfeitoria, um espaço cultural na rua Sapucaí. O mural na Estação Central foi pintado pela Crew Minas de Minas, um grupo formado por quatro grafiteiras: Viber, Krol, Musa e Nica. A fachada da Benfeitoria foi realizada pela artista Criola. Já os murais nas empenas foram realizados pela espanhola Marina Capdevilla, com a obra *Las Carinhosas*; os cearenses Tereza Dequinta e Robézio Marqs do *Acidum Project*, desenvolveram as *Curandeiras*; Thiago Mazza produziu o mural *O galo e raposa*; e Priscila Amoni, uma das idealizadoras do CURA, a pintura *Dralamaale* (Cura.art, 2024).

Figura 57 - Empenas de Maria Capdevilla; Acidum Project; Thiago Mazza e Priscila Amoni



Fonte: montagem da autora. (cura.art)

Em dezembro de 2017, foram realizadas mais duas obras: o mural *O Abraço*, 1.000 m<sup>2</sup>, do artista Davi De Melo Santos, mais conhecido como DMS; e o mural *Ajo y Vino*, de 1.750 m<sup>2</sup>, da artista argentina Milu Correch (Cura.art, 2024).

Figura 58 - Empenas de DMS e Milu Correch



Fonte: montagem da autora. Cura.art

O CURA 2018 ocorreu durante o mês de novembro, e contou com a pintura de quatro empenas, além de exposições, oficinas e debates. A artista argentina Hyuro pintou o mural *O que fica*, de 1.060 m<sup>2</sup>; o mural *Híbrida Astral – Guardiã Brasileira*, de 1365 m<sup>2</sup>, foi realizado pela artista belorizontina Criola; o artista Comum utilizou o estêncil para realizar sua obra *O voo*, de 570 m<sup>2</sup>, representando o jeguerê, uma escada humana utilizada por pixadores para pintar em um ponto mais alto; já a *Empena de Letras*, com 540 m<sup>2</sup>, contou com a assinatura de vinte um artistas - Bess, Carimbo, Diva, Dninja, Error, Fhero, Figo, Goma, Hisne, Kid, Mts, Musa, Naice, Nica, Okay, Pimenta, Sake, Sink, Surto, Tina e Tita (Cura.art, 2024).

Figura 59 - Murais O que fica; Híbrida Astral; O voo e Empena de Letras



Fonte: montagem da autora. Cura.art

Em setembro de 2019, ocorreu a 4ª edição do festival, no bairro Lagoinha. Realizado inteiramente no icônico bairro boêmio, o CURA Lagoinha partiu de um convite de Filipe

Thales, coordenador do projeto Viva Lagoinha<sup>25</sup> e Daniel Queiroga, responsável pelo projeto Casas da Lagoinha<sup>26</sup>. O festival e os moradores do bairro se uniram para requalificar a região através da arte e cultura (Cura.art, 2024). Diferentemente das grandes empenas do hipercentro da cidade, foram desenvolvidas onze obras em prédios, muros e estabelecimentos, visíveis do Mirante na rua Diamantina. Para essa edição, Juliana Flores destaca que houve o desejo de se focar na seleção de artistas de Belo Horizonte, inclusive artistas da Lagoinha, a fim de valorizar os artistas locais (Alves, 2021). As obras foram assinadas pelo argentino Elian Chali; pela artista piauiense Luna Bastos; e por artistas atuantes em Belo Horizonte como Raquel Bolinho, Zé d Nilson, Priscila Amoni, Fênix, Wanatta, Rupestre Crew, Saulo Pico, Nila e Gabriel Dias (Cura.art, 2024).

Figura 60 - Murais de Elian Chali; Luana Bastos; Bolinho e Zé d Nilson; e Priscila Amoni



Fonte: montagem da autora. (cura.art)

<sup>25</sup> O Viva Lagoinha é um projeto que visa a requalificação do bairro da Lagoinha por meio da economia criativa. Para mais informações sobre as ações estão disponíveis no perfil @vivalagoinha, no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/vivalagoinha/>. Acesso em: 2 dez. 2024.

<sup>26</sup> O Projeto Casas da Lagoinha, segundo seu próprio site, “tem por objetivo de educar as pessoas na área de patrimônio, história, direito, economia e cultura, bem como realizar atividades educacionais para mostrar a história urbana e evidenciar a memória de pessoas e lugares com significativo valor afetivo”. Disponível em: [www.casasdalagoinha.com.br](http://www.casasdalagoinha.com.br). Acesso em: 2 dez. 2024

Figura 61 - Murais de Fênix, Wanatta, Rupestre Crew, Saulo Pico, Nila e Gabriel Dias



Fonte: montagem da autora. Instagram (@cura.art)

Além dos murais, a programação contou com oficinas, aulas, rodas de conversa, shows, exibição de filmes e exposições. Houve exposição de mais de 40 artistas pela Fluxo Galeria Urbana, da maquete *Favela e Predim*, do Diego Paiva, e a exposição de 10 anos do Bolinho, o icônico personagem em forma de *cupcake*, da artista plástica Raquel Bolinho (Cura.art, 2024).

Devido à pandemia do coronavírus, o CURA 2020 necessitou modificar o seu formato. Na 5ª edição do festival, ocorrida entre 22 de setembro e 4 de outubro, além das tradicionais pinturas em empenas, foram apresentadas instalações artísticas e uma intensa programação realizada virtualmente (Cura.art, 2024).

Toda a programação virtual do CURA 2020 foi gratuita e acessível e está disponível no Youtube do festival CURA | Circuito Urbano de Arte. Uma programação diversa, que discute a atualidade e traz nomes em destaque no cenário nacional, entre eles Preta Rara, rapper e arte-educadora, importante nome do feminismo negro brasileiro, e Ailton Krenak, uma das maiores lideranças do movimento indígena brasileiro (Cura.art, 2024).

Batizado de Cura na Janela, “nesta edição o festival realizou um edital para dar oportunidade para artistas de todo o Brasil pintarem uma empena na cidade” (Batista, 2020, p. 181). O festival também “convidou duas artistas para compor a comissão curadora: Arissana Pataxó, de Coroa Vermelha – Cabralia, e Domitila de Paulo, de BH” (Cura.art, 2024). Os quatro murais em empenas foram realizados por Diego Mouro, selecionado pelo edital; por Lídia Viber, com o *Retorno*, de 652 m<sup>2</sup>; por Daiara Tukano, primeira mulher indígena a pintar uma empena, com a obra *Selva Mãe do Rio Menino*, de 1006 m<sup>2</sup>; e Robinho Santana, com o mural *Deus é mãe*, de 1.882 m<sup>2</sup> (Cura.art, 2024).

Figura 62 – Murais de Diego Mouro, Daiara Tukano, Lúcia Viber e Robinho Santana



Fonte: montagem da autora. Instagram (@cura.art)

A obra *Bandeiras na Janela*, produzida pelos artistas Célia Xakriabá, Denilson Baniwa, Randolpho Lamonier, Ventura Profana e Cólera Alegria, ocupou a fachada do antigo prédio Escola de Engenharia da UFMG. Os icônicos arcos do Viaduto Santa Tereza se tornaram palco para a obra *Entidades*, uma escultura inflável de 17 metros do artista e curador indígena Jaider Esbell. As instalações eram temporárias e ficaram expostas por 30 dias.

Figura 63 - *Bandeiras na Janela* e *Entidades*



Fonte: montagem da autora. Cura.art

Durante a 6ª e 7ª edição, o CURA ocupou um novo local do hipercentro, o centro geográfico da capital: a praça Raul Soares (Cura.art, 2024). A coleção da praça Raul Soares possui uma temática mais naturalista, de diálogo com os saberes ancestrais, identidade e cultura. A partir dessas edições houve uma aproximação com artistas amazônicos e originando a “maior coleção de arte pública indígena do mundo” (Cura.art, 2024). O CURA 2021 contou com uma programação diversa que incluiu três murais, intervenções, instalações, rituais, uma pintura Shipibo, além de exposições, workshops, palestras, festas e atividades interativas que buscavam explorar temas de identidades, ancestralidade e cultura (Cura.art, 2024). Os murais foram realizados pelos artistas Ed-Mun, em seu característico *graffiti* em 3D; a artista Mag Magrela criou sua obra *Arada – a extensão do meu olhar se faz terra*; e os artistas acrianos do Coletivo

Mahku - Kássia Rare Karaja Huni Kuin (Kássia Borges) e Bane (Cleiber Sales) apresentaram elementos sagrados da flora e fauna amazônica (Cura.art, 2024).

Figura 64 - Murais do Ed-Mun, Mag Magrela e do Coletivo Mahku



Fonte: Montagem da autora. Flickr.com (@curaart)

Sadith Silvano e Ronin Koshi, artistas Shipibo-Conibo do Peru, realizaram um *Kené*<sup>27</sup> no chão, circulando a praça. Com quase 3mil m<sup>2</sup>, a pintura-ritual foi realizada por três dias ininterruptamente, gerando a maior obra *shipibo* do mundo. A intervenção *Vráaaaa na Raulzona*, um *video mapping* projetado na fachada do bloco B do Edifício JK, pelo Coletivo Viva JK, celebrou a história e resistência LGBTQIA+. O Grupo Giramundo, comemorando 50 anos de atividades, em parceria com o CURA, apresentou a instalação temporária *Gira De Nova*, inspirada no Diekenga, a representação gráfica do cosmograma bakongo (Cura.art, 2024).

<sup>27</sup> Kené são padrões geométricos e labirínticos realizados pelos povos indígenas da etnia Shipibo-Conibo, originários do Peru. Por meio do consumo de ayahuasca, os guias visualizam os desenhos e formas a serem seguidos nos tecidos. É reconhecido como patrimônio cultural peruano (kencamazon.net, 2024; Estado de Minas, 2021).

Figura 65 - Pintura de Sadith Silvano e Ronin Koshi



Fonte: Flickr.com (@curaart)

Figura 66 - Instalação do Giramundo e video mapping do Coletivo JK



Fonte: montagem da autora. Flickr.com (@cura.art)

O CURA 2022 ocorreu novamente na Praça Raul Soares, durante o mês de setembro. A programação contou com oficinas, loja do Cura, barracas de produtores rurais, performances, shows, instalações e pinturas. Os murais foram realizados pelo artista Pedro Neves, a artista indígena Sueli Maxakali e o coletivo de artistas do Movimento Sem Terra, o MST. A artista Selma Calheira realizou instalações em meio à praça, com esculturas de barro de até 4,5 metros de altura. Já a cripto artista Willand desenvolveu o primeiro painel de lambe do CURA (Cura.art, 2024).

Figura 67 - Obras de Pedro Neves, Sueli Maxakali, MST, Selma Calheira e Willand



Fonte: Instagram (@cura.art)

Ao analisarmos as edições, ao longo dos anos, podemos observar como o festival vem aproveitando para levantar importantes debates sobre o papel da arte urbana na sociedade, questionando noções clássicas de arte e incentivando o diálogo com a cidade. Conhecido por sua abordagem inclusiva, procura incluir mulheres, negros, indígenas e LGBTQIA+ entre os artistas e a equipe organizadora (Batista, 2020). Essa diversidade não só enriquece o conteúdo artístico, mas também amplia o alcance dos artistas e suas variadas técnicas. Além disso, a presença de obras que abordam temas sociais e políticos contribui para a legitimação da arte urbana como um meio de reflexão e transformação social.

O CURA segue com o objetivo de transcender a cultura dominante imposta no espaço urbano através da transformação da paisagem cultural e de um movimento de democratização da arte que abrem caminho para o debate e para o questionamento. [...] o projeto, que tem como pilar a presença das mulheres na arte de rua, incorpora em seu corpo técnico negros e negras, indígenas e transexuais, dando um passo a mais no processo das lutas decoloniais. Nessa marcha, os painéis apresentam um protagonismo dos povos marginalizados, seja pela representação de seus corpos nas artes dos painéis, seja pelo uso de estéticas e cores dos povos tradicionais, ou, ainda, pelo uso de elementos simbólicos de proteção e ancestralidade que representam as culturas indígena e afro-brasileira, além de retratarem a luta dos imigrantes e denunciarem o racismo como uma mazela universal (de Deus, Paiva, Parreiras, 2023, p. 110).

Sobre a relação do festival com o mercado artístico, em entrevista a Alves (2021, p. 170), Juliana Flores relata que, por um tempo, o CURA não se preocupava com o mercado, mas que o reconhecimento pelo trabalho é importante. Ele acaba por valorizar não só o festival, mas

todo o movimento artístico e dos artistas que são, muitas vezes, vistos como algo inferior. O CURA tem consciência do seu papel junto ao circuito artístico e vem aproveitando sua posição para diminuir barreiras e viabilizar discussões sobre arte, cidade, política, identidade e diversidade. É interessante observar como as organizadoras mesclam a presença de artistas reconhecidos no mercado artístico e atuantes internacionalmente com artistas locais menos consagrados (Alves, 2021, p. 103). Essa mistura, além de gerar interessantes trocas de experiências, acaba atraindo atenção e valorização dos artistas participantes, do festival e do movimento artístico local.

A gente quis borrar esse limite de grafite, arte urbana e arte contemporânea. E o que a gente vê é que às vezes ao chamar alguém muito conhecido do grafite com um artista contemporâneo que nunca pintou uma empena é legal. A gente está misturando, isso dá valor pra coleção inteira e eleva artisticamente cada obra ao pensar essa coleção (Juliana Flores em entrevista a Alves, 2021, p. 169-170).

A crescente visibilidade e aceitação do CURA têm levado ao reconhecimento institucional da arte urbana. Este reconhecimento é evidenciado pelo apoio de órgãos públicos e privados, bem como pela crescente cobertura midiática<sup>28</sup> que o festival vem recebendo. Entre os seus apoiadores e patrocinadores, encontramos nomes como Stella Artois, Budweiser, Wäls, Beck's, Xeque Mate, Unimed Belo Horizonte, as marcas de tinta Coral e Suvinil, a loja de tintas Casa & Tinta, Tigre, Banco Inter, Uber, Transportes Patrus, Localiza, Senai MG, Companhia Energética de Minas Gerais (Cemig), Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG), Prefeitura de Belo Horizonte e o Governo do Estado de Minas Gerais. Apesar da parceria privada e do apoio de órgãos públicos, o CURA mantém total autonomia sobre o que será trabalhado no festival, se recusando a realizar pinturas com alguma temática, inserir logomarcas ou objetos que remetam aos seus patrocinadores (Juliana Flores *apud* Alves, 2021). Esse apoio institucional é crucial para o processo de legitimação da arte urbana, garantindo recursos financeiros e materiais, além de espaços para a continuidade e a expansão do festival.

O CURA tem sido fundamental na legitimação da arte urbana em Belo Horizonte, transformando a percepção pública, promovendo a inclusão e diversidade, e contribuindo para o desenvolvimento social, econômico e cultural da cidade. Além de promover a ocupação da cidade por meio da arte, o festival incentiva a educação e a formação artística, oferecendo workshops, palestras e outras atividades educativas. Essas iniciativas não só formam novos artistas, mas também educam o público sobre a importância e o valor da arte urbana.

---

<sup>28</sup>O site do CURA possui uma relação da cobertura midiática sobre o festival. Disponível em: <https://cura.art/index.php/imprensa>. Acesso em: 07 de out. 2024.

### 3.4 Os desafios para a seu reconhecimento

Observamos como alguns agentes, como as instituições, festivais e projetos de iniciativa pública, vêm influenciando no processo de reconhecimento da arte urbana, seja artística ou socialmente, em Belo Horizonte. Boelsums (2023) aponta que, nos últimos anos, o número de artistas urbanos na capital mineira vem aumentando e que a realização de editais, por parte da Prefeitura, a fim de selecionar artistas para a produção de obras, está mais frequente. Há também a aproximação do mercado e a população, com a contratação de artistas por parte dos comerciantes para a realização de trabalhos em seus estabelecimentos. Apesar do aumento da atuação e visibilidade dos artistas urbanos, “não é possível ainda falar em uma relação pacificada e bem estruturada do ponto de vista político, social e artístico” (Boelsums, 2023, p. 165). Em entrevista ao jornal Estado de Minas, Raquel Bolinho, artista presente e reconhecida em diferentes exposições, festivais, editais e projetos, aponta a dificuldade que a arte urbana ainda enfrenta na cidade: “O grafite já cresceu muito, hoje o vemos em propagandas, roupas, em vários lugares. Mesmo assim, os espaços para a arte urbana são muito limitados. Para muita gente, ainda é surpreendente pensar que um grafiteiro está expondo no museu” (*apud* Ramos, 2023).

Apesar da sua crescente apreciação, a arte urbana encontra desafios para a sua legitimação, entre elas a questão da legalidade. Belo Horizonte possui um histórico de dificuldade de convivência entre o poder público e ocupações espontâneas do espaço urbano por parte da população. Em relação à arte urbana, durante a década de 1990, a abundância de intervenções na cidade atraiu a atenção do poder público, que decidiu reprimir esses atos através da promulgação de diferentes leis antipichação.

A primeira foi a Lei 5.998 de 1991, que proibia a pichação de muros sem autorização do proprietário e previa multa em caso de descumprimento dos seus termos. Porém, a lei deixava brechas sobre o que era pichação e a possibilidade de realização de intervenções em outros suportes urbanos (Lodi, 2003). Em agosto de 1993, através da Lei 6.387, foi estabelecida a necessidade de cadastro para a compra de tinta spray, na qual “estabelecimentos que comercializam tintas em recipientes de *spray* são obrigados a manter cadastro atualizado dos adquirentes do produto.” (Belo Horizonte, 1993).

Em 1995, a Lei 6.995 proibiu a pichação no município. Vale ressaltar que era entendido como pichação “o ato de inserir desenhos obscenos ou escritas ininteligíveis nos bens móveis ou imóveis previstos no caput, sem autorização do proprietário, com o objetivo de sujar, destruir ou ofender a moral e os bons costumes” (Belo Horizonte, 1995). Segundo Lodi (2003, p. 141),

essa lei surgiu como uma tentativa de resolver o empasse criado na Lei 5.998, porém continuou vaga na sua definição “uma vez que não contempla os desenhos não-obscenos, nem as escritas inteligíveis, nem outros objetivos visados pelos autores, como as finalidades sociais do Hip-Hop”.

Durante a gestão do prefeito Márcio Lacerda, as ações de combate ao pixo se intensificaram, com seu modelo de controle antipichação se tornando referência para outras cidades<sup>29</sup>. O prefeito, com sua estética tradicionalista e práticas higienistas, não via as intervenções urbanas com bons olhos. Em 2010, por meio da lei 10.059, foi instaurada a política Municipal Antipichação. Essa política incluía a intensificação da fiscalização das leis instauradas anteriormente, além da promoção de práticas artísticas, como pintura mural ou *graffiti*, a fim de desincentivar a pichação e contribuir para a qualidade visual do ambiente urbano. Durante seu mandato, outras determinações foram realizadas a fim de intensificar o combate a intervenções não autorizadas, como a Lei 10931/2016, que instituía que os estabelecimentos deveriam manter um banco de dados com contendo a identificação com nome e CPF dos compradores de tinta em embalagem aerossol e vedava “a venda sem a prévia exibição do documento oficial de identidade do comprador” (Belo Horizonte, 2016). E a Lei 10931/2016, que determinava que pinturas e intervenções em monumentos, imóveis e elementos viários deveriam ser executados com “tecnologias e materiais que facilitem a execução dos serviços de limpeza, permitindo a remoção de impurezas e pichações com solventes diluídos, água e sabão ou a seco” (Belo Horizonte, 2016).

Em outubro de 2021, por meio da Lei n.º 11.318, foi instituída a Política Municipal de Promoção da Arte Urbana do Grafite e de Combate à Pichação no Espaço Público Urbano, que reconhece a arte urbana como uma manifestação artística e cultural legítima e estabelece diretrizes para sua promoção e valorização. Além disso, a lei prevê a promoção de campanhas educativas e de incentivo ao *graffiti*, incluindo concursos públicos e parcerias com órgãos públicos e privados. Essas iniciativas visam não apenas a valorização da arte urbana, mas também a integração da comunidade e a revitalização dos espaços urbanos.

Para os fins desta lei, entende-se por:

I - arte urbana: toda manifestação artística e cultural desenvolvida no espaço público urbano, tal como música, teatro, circo, dança, performance e grafite;

---

<sup>29</sup> Prefeitura segue modelo ‘antipicho’ de Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/sao-paulo/prefeitura-segue-modelo-antipicho-de-belo-horizonte/>. Acesso em: 8 out. 2023.

II - grafite: a expressão artística visível do espaço público, constituída por pintura, desenho, símbolo ou palavra, desenvolvida com o consentimento do respectivo proprietário em edificação, mobiliário ou equipamento público ou privado;

III - pichação: o ato de riscar, desenhar, escrever, manchar ou, por outro meio, sujar ou degradar, sem consentimento do respectivo proprietário, edificação, mobiliário ou equipamento público ou privado (Belo Horizonte, 2021).

Apesar dessa promoção da arte urbana, podemos levantar algumas problematizações, entre elas a necessidade de autorização. Segundo a lei, o *graffiti* é definido como uma expressão artística realizada com o consentimento do proprietário, seja ele público ou privado. Por essa definição, qualquer outra manifestação realizada sem autorização será considerada como pichação. Em outras palavras, o poder público somente reconhece como arte urbana aquelas obras autorizadas por ele mesmo e pelos proprietários de imóveis. A lei ainda determina que o ato de pichação é uma infração passível de multas no valor de R\$ 800,00 a R\$ 3.800,00. Se realizado em bens tombados ou monumentos, os valores variam entre R\$ 1.600,00 e R\$ 7.200,00. Já em caso de reincidência, as multas podem chegar ao valor de R\$ 14.400,00.

Vale ressaltar que, antes da sua aprovação, enquanto ainda era identificado como Projeto de Lei 230/2017, a PL foi alvo de críticas da comunidade artística, que produziu uma carta aberta e realizou um abaixo assinado com mais de três mil assinaturas contra a sua aprovação (Rodrigues, 2021). A PL determinava a aplicação de multas que variavam entre R\$ 5.000,00 e R\$ 20.000,00. Em setembro de 2021, a PL foi vetada pelo então prefeito Alexandre Kalil, que alegou “se tratar de um projeto inconstitucional e de apresentar valores irrealistas e impraticáveis para as multas propostas” (Estillac, 2021). Porém, a Câmara Municipal de Belo Horizonte derrubou o veto do prefeito em outubro de 2021.

No final, apesar da “nova roupagem”, a questão da autorização continua sendo a mesma que da Lei 5.998, de 1991, pois todas as intervenções não sancionadas permanecem entendidas como crime. Criminalizar as intervenções sem autorização e a determinação de multas em valores tão altos prejudica, especialmente, aqueles indivíduos de grupos marginalizados que utilizam o ambiente urbano um espaço para denunciar a situação social em que se encontram. Isso demonstra, mais uma vez, uma clara tentativa do poder público de controlar a arte urbana e o ambiente citadino por meio da legislação. Além disso, podemos questionar a prática de valorização da arte urbana em detrimento da criminalização do pixo. Essa prática é uma tentativa de colocar em atrito dois movimentos que utilizam o espaço urbano para se comunicar.

A legislação presente no município exacerba a falta de diálogo entre os órgãos públicos, parlamentares e os demais grupos da sociedade. A criminalização de qualquer intervenção

realizada sem autorização gera mais danos sociais ao prejudicar os grupos periféricos e contribui para a contínua falta de representação da história e cultura desses grupos.

Podemos observar a busca pelo controle da estética urbana por meio da utilização da legislação no polêmico caso envolvendo a intimação pela Polícia Civil de Minas Gerais dos envolvidos na realização do mural intitulado “Deus é a mãe”, do artista Robinho Santana, durante o CURA 2020. O mural de 1.892 m<sup>2</sup> realizado no edifício Itamaraty, na rua dos Tupis, no centro da cidade, retrata uma mãe negra acompanhada de seus dois filhos e é a segunda maior empena do festival.

Figura 68 - Mural Deus é Mãe



Fonte: Cura.art, 2020

A empena do edifício escolhida para receber o mural havia sido pixada, no início de 2020, dando início a uma investigação para encontrar os responsáveis. Respeitando a regra de não atropelamento<sup>30</sup>, caso uma empena selecionada já possua alguma intervenção, o CURA buscou iniciar um diálogo com os pixadores a fim de realizar uma colaboração com o artista ou refazer o pixo em outro local (Alves, 2021). O artista Robinho Santana decidiu convidar os pixadores Poder, Lmb, Bani, Tek e Zoto para integrar o mural, resultando em um mural emoldurado pela caligrafia do pixo.

Logo após a finalização da obra, as curadoras do CURA foram intimadas pelo Departamento Estadual de Investigações de Crimes contra o Meio Ambiente, da Polícia Civil de Minas Gerais, que, com base na Lei N° 9.605/1998, Artigo 65 e incisos

<sup>30</sup> Na arte urbana, atropelar significa realizar uma obra sobre outra já existente. Entre seus membros, há uma regra de não se atropelar as intervenções já existentes.

seguintes, considera a pichação um crime ambiental, com pena de detenção de três meses a um ano, e multa, para quem pichar, grafitar ou por qualquer meio conspurcar edificação ou monumento urbano. A alegação da Polícia Civil é que, por conter letras com a estética do picho emoldurando a pintura, a obra se enquadraria em um crime ambiental (Boelsums, 2023, p. 167).

As curadoras foram incluídas no inquérito como coautoras do crime de pixo. Apesar de apresentarem toda documentação que comprovavam a legalidade da pintura, que incluía o contrato assinado com o condomínio garantindo a liberdade artística, seguros e licenças, a Polícia Civil continuou com a investigação. O caso gerou uma grande repercussão, especialmente após o posicionamento do CURA, por meio das redes sociais. Juliana Flores relata que houve uma tentativa de intimidar o festival, os artistas e os patrocinadores:

Em janeiro de 2021, um dos nossos patrocinadores me procurou dizendo que também foi intimado a depor. Descobrimos que mesmo com a documentação em mãos, o delegado preferiu seguir com o inquérito e tentou nos intimidar ao interrogar nossos patrocinadores sugerindo que eles estavam financiando atividade criminosa. Um escândalo. Decidimos não ficar em silêncio diante da tentativa de intimidar e criminalizar o CURA. Além de solicitar a retirada do festival do inquérito, partimos para uma disputa de narrativas, com uma estratégia de comunicação nas nossas redes e com assessoria de imprensa. Viramos notícia no Brasil. Nas redes sociais, nunca tivemos uma repercussão tão grande. Nosso post tornando pública essa história foi disparado o post mais curtido e comentado, nem durante o festival tivemos um engajamento tão grande (Juliana Flores em entrevista a Bambi, 2021).

Vale ressaltar que essa não foi a primeira vez que os murais do CURA foram realizados em conjunto ao pixo. O pixo está presente nas obras *O abraço*, de DMS, e *Ayo Y Vino*, de Milu Correch, mas elas nunca foram alvo de inquérito policial. Esse fato acabou reacendendo a discussão de racismo iniciada com o caso da obra da artista Criola, em 2018. A obra questionada é uma rerepresentação de uma mulher negra, realizada por artistas negros, vítima de perseguição judicial. Independente da discussão se o pixo é arte ou não, o que nos interessa é que houve uma tentativa de criminalização de uma obra realizada de maneira autorizada em meio a um festival artístico. Em março de 2021, o caso foi arquivado pelo Ministério Público e o festival continuou oferecendo apoio legal aos pixadores indiciados (Barbi, 2021).

Esse não foi o único caso polêmico envolvendo uma obra do CURA. O primeiro iniciou em 2018, com a obra *Híbrida Astral - Guardiã Brasileira*, da artista Criola. Em 2018, a artista foi convidada para pintar a empena de 1.365 m<sup>2</sup> do Condomínio Chiquito Lopes, no centro da cidade. O mural retrata uma mulher negra com uma cobra-coral saindo de seu ventre e segurando um útero. A obra representa “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.art, 2022).

Figura 69 - Mural Híbrida Astral - Guardiã Brasileira



Fonte: Cruz, 2021

Enquanto a obra estava em andamento, um morador solicitou uma assembleia para suspender a sua realização. Em mensagem enviada pelo WhatsApp ao síndico, o morador relata que “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso” (Canofre, 2020). Durante a assembleia, que contou com a presença de Janaína Cruz, uma das idealizadoras do CURA, foi realizada uma votação a fim de decidir sobre a conclusão da obra. Foram 55 votos a favor da conclusão e um único voto contra – sendo este dado por parte do morador que havia solicitado a reunião. Insatisfeito, o morador entrou na Justiça “com uma petição inicial para que a obra fosse embargada e que o condomínio e o síndico desfizessem a ‘pintura irregular’ — o juiz negou o pedido” (Canofre, 2020) e o mural foi concluído. O processo judicial seguiu por dois anos na 22ª Vara Cível de Belo Horizonte e, em outubro de 2022, o juiz indeferiu o processo.

Essa ocorrência abriu discussões sobre racismo, arte e estética, alcançando projeção nacional com o então prefeito Alexandre Kalil chamando o morador de “boçal”, durante o programa Roda Viva, da TV Cultura (Cruz, 2020), além de um abaixo-assinado contra a remoção da obra.

Ao analisar esse caso, podemos ver como a arte urbana ainda enfrenta uma resistência por parte da sociedade, que não considera essa estética como algo belo e adequado. É como se a arte fosse determinada como algo belo e a partir da escolha e reconhecimento de um único grupo. Porém, tanto a arte quanto o belo são percepções construídas culturalmente.

Obviamente, ninguém precisa gostar do mural. E o problema não é o apagar em si, mas a questão é: gosto é algo construído culturalmente. Quando ele fala de gosto duvidoso é baseado em quê? Parte de quê? De que ponto de vista é um gosto duvidoso? É importante refletir sobre isso. O belo e o feio foram construídos, padrões de beleza são construções imagéticas, culturais. Antigamente, o padrão era grego.

Padrão de beleza era europeu. Esse padrão é manipulado pelos colonizadores. Por isso, é uma situação bem racista querer o apagamento. Quando não nos matam fisicamente, nos matam simbolicamente. Esse apagamento é uma forma de nos matar, de matar um discurso (Criola *apud* Cruz, 2020).

A exigência de apagamento de uma obra não é somente estética, é o apagamento da representação de um povo, de uma cultura e suas memórias. É uma busca de retomada daquele espaço físico e simbólico que foi reclamado pelo outro.

Outro momento emblemático envolvendo a arte urbana na capital mineira foi o apagamento do *graffiti* do artista Comum. Presente na cena de contestação do espaço urbano belorizontino, desde o início dos anos 2000, ele transita por diversas linguagens, como com *graffiti*, grapixo, lambes, murais, livro de artistas (Campbell, 2015), stencil e música<sup>31</sup>. Seu trabalho está “intimamente ligado à cultura urbana e ao imaginário dos muros, com suas sobreposições de tipografias, pichações, propagandas, sinalizações oficiais e não oficiais” (Campbell, 2015, p. 280). Iniciou através do lambe, mas segundo o artista<sup>32</sup>, o stencil mudou a sua vida e aumentou seu potencial. Formado em Artes Visuais, pela Escola de Belas Artes da UFMG. Comum transita pela rua e pelo institucional, com diversas obras espalhadas pela cidade e participando de exposições, feiras, festivais. Suas obras já foram expostas em locais como Sesc Palladium, Parque Municipal, Itaú Cultural em São Paulo, Museu Mineiro, Palácio das Artes, na Bienal de Arte e Cultura da UNE em Olinda e na Bienal Internacional de Graffiti em Belo Horizonte. Em 2018 ele participou do CURA. Ele também foi fundador e organizador da feira Junta e da Fluxo Galeria (Junta.art, 2024).

Em 2022, o artista ingressou na residência artística da Bolsa Pampulha, um programa de fomento às artes visuais mantido pela Fundação Municipal da Cultura. Durante a sua residência, ele desenvolveu a série *Sopa de Letras*, onde foram realizadas três intervenções derivadas do verso “Um grafite na parede já defende algum direito”, do rapper Helião. “Partindo da dinâmica das sopas de letras - eventos onde escritoras e escritores de graffiti criam grandes mosaicos de estilos ao escrever seus nomes lado a lado - propus a escrita não dos nomes, mas de frases, onde o dispositivo da sopa pudesse ser usado na construção de textos” (Com\_um, 2022). Para a primeira obra “Um graffiti na parede já defende algum direito”, realizada na Av. Antônio Carlos, foram convidados artistas MTS, Thiago Alvim, Figo, Fhero, Tina e Hisne. A segunda frase, “Um nome na parede já defende algum direito”, contou com a participação de Vandal Autorizado, Kid Azucrina, Sinikos, Biga e Sadok. Na terceira obra, “A palavra na

<sup>31</sup> Além de participar da banda de rap Dinamite, ele também possui trabalhos solo.

<sup>32</sup> Em entrevista ao BH é Nois Podcast, em 2023.

parede já defende algum direito” participaram os artistas Xerel, Skritor, Caos e Borimca. “Estas frases, numa sopa de letras, adquirem sentido metalinguístico e reivindicam, em ato, o espaço e a liberdade de expressão, valores caros à prática do grafite, aqui entendidos como um direito” (Comum *apud* Cruz, 2022).

Figura 70 - Obra Sopa de Letras



Fonte: Instagram (@com\_um), 2022

Em pouco mais de um mês após a realização da primeira obra, localizada na Av. Antônio Carlos, ela foi apagada pela Superintendência de Limpeza Urbana (SLU), órgão vinculado à PBH (Cruz, 2022). A SLU informou que não havia conhecimento de que a obra era autorizada. Comum<sup>33</sup> relata que o caso acaba por revelar o modo com que a Prefeitura lida com a arte urbana, pois determinar a Superintendência de Limpeza Urbana como o braço responsável para lidar com a arte urbana na cidade revela o tipo de atenção dispensada pelo poder público.

Esse não foi o único caso de intervenções urbanas realizadas com autorização da Prefeitura e que foram apagadas indiscriminadamente pela SLU. Como relatado pelo artista, “é uma política antiquada que já gerou problemas em outras ocasiões e continua gerando. Talvez este caso seja um pouco mais emblemático, porque é um projeto da prefeitura, foi bancado com o projeto da prefeitura” (Comum *apud* Cruz, 2022).

Em fevereiro de 2024, outro mural foi apagado por engano, dessa vez uma obra da artista Criola, localizado na rua dos Timbiras, no bairro de Loures. Segundo Bittencourt (2024), o mural *ORÍ II - A raiz negra que sustenta é a mesma que floresce* ocupava o local, desde 2014, e destacava “a importância de exaltar com orgulho as raízes africanas, em contraste com a perda de identidade causada pela adoção dos padrões europeus de beleza”.

<sup>33</sup> Durante a participação no BH É Nois Podcast.

Figura 71 - Mural ORÍ II



Fonte: Instagram (@criola)

O mural estava localizado em um importante território da memória negra da cidade, o Largo do Rosário, espaço reconhecido como Patrimônio Cultural e Imaterial de Belo Horizonte em 2022.

O Largo do Rosário é o nome utilizado para designar o local onde se encontrava a Igreja do Rosário e seu adro com um cemitério com 60 sepulturas. Construído pela Irmandade do Rosário dos Homens Pretos, o Cemitério entrou em funcionamento em 1811, enquanto a Capela foi inaugurada em 1819, no Curral Del Rey. No entanto, o Largo do Rosário foi destruído durante a construção da nova capital. De acordo com os estudos que subsidiaram o dossiê de registro do bem cultural, o Largo ficava no trecho sitiado onde atualmente estão as ruas da Bahia, Aimorés, Espírito Santo e Avenida Álvares Cabral (Prefeitura de Belo Horizonte, 2022).

Segundo reportagem do jornal Estado de Minas (2024), o mural teria sido apagado durante preparações para o início das aulas do Centro de Educação Integrada Imaculada Conceição (CEI):

A Secretaria Municipal de Educação (SMED) explicou que o muro onde a arte estava era do Colégio Imaculada Conceição, que encerrou as atividades em 2021. Em agosto de 2023, o terreno foi comprado pela PBH, para a construção do primeiro centro de educação integral da capital mineira. [...] No entanto, durante a preparação do espaço para o início das aulas, uma pintura não autorizada foi feita na parede externa, cobrindo o painel. [...] O órgão ressaltou que o projeto de reforma do CEI foi acompanhado pela equipe da SMED, incluindo historiadores e “pessoas sensíveis às manifestações culturais e ao patrimônio artístico da cidade” (Bittencourt, 2024).

A reportagem destaca que o mural “também era utilizado como local de celebrações, de acordo com o padre Mauro<sup>34</sup>. Em 2022, 125 anos depois da demolição do templo original, foi celebrada a primeira missa de finados no local” (Bittencourt, 2024).

Figura 72 - Celebração religiosa realizada em frente à obra que foi apagada



Fonte: Estado de Minas, 2024

As falas da Prefeitura e da SMED de reconhecimento e cuidado ao patrimônio artístico e manifestações culturais da cidade não vão de encontro com as suas ações de apagamento. O Largo do Rosário é um patrimônio de representação e resistência da população negra da cidade, que constantemente é apagada dos registros históricos e do reconhecimento patrimonial. O fato de que órgãos administradores da cidade encobriram mais uma obra que exaltava a cultura negra, realizado por uma artista negra, em um território de resistência negro, é um ataque à representação e valorização de uma população constantemente marginalizada pelas elites governantes.

O padre Mauro Luiz da Silva, membro do Comitê de Salvaguarda do Largo do Rosário e responsável pela denúncia do apagamento do mural da artista Criola, em entrevista ao jornal Estado de Minas, destacou a “falta de habilidade das autoridades para lidar com arte urbana. “É muito importante ter histórias negras e representatividade negra. Estamos em 2024, e ainda tem obras de artistas negros sendo apagadas” (Bittencourt, 2024).

<sup>34</sup> O Padre Mauro Luiz da Silva é um religioso e ativista social conhecido por seu trabalho na comunidade do Aglomerado Santa Lúcia/Morro do Papagaio, na região centro-sul de Belo Horizonte. Doutor e mestre em Ciências Sociais, Psicopedagogo, Teólogo e Filósofo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), padre Mauro atua como diretor e curador do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (Muquifu), uma iniciativa que visa preservar a memória e a história das comunidades periféricas e quilombolas da região.

A representação de grupos minoritários simbolizados nas obras de arte urbana é essencial para a valorização de múltiplos grupos e culturas que, infelizmente, se encontram excluídas da iconografia urbana e da história oficial. Através do apagamento dessas obras observamos a defasagem da Prefeitura em se relacionar com a arte urbana. São enganos ou sinais das práticas de constante apagamento de grupos minoritários? Se obras de artistas reconhecidos pelo mercado artístico e realizadas mediante autorização da própria Prefeitura são apagadas de maneira arbitrária pela mesma, como são tratadas as intervenções não autorizadas e de artistas pouco conhecidos?

Além de demonstrar uma falta de representação social, essas situações acabam apontando para um não reconhecimento dessa expressão artística por parte do poder público, que ainda se encontra engessado na política higienista e na visão elitista de arte ao considerar as obras realizadas no espaço urbano como um mero vandalismo e sem valor artístico e cultural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estética da cidade é moldada por diversos fatores, incluindo a arquitetura, o planejamento urbano, o mercado e, claro, as intervenções populares. Ela pode atuar como um meio de preservação da memória coletiva, registrando histórias e eventos significativos para a comunidade. Os conflitos gerados entre o controle estatal, a prática da arte urbana e a mercantilização do espaço público resultam em uma disputa pela estética da cidade. Nesse contexto, a arte urbana se torna tanto um fenômeno estético quanto político, transformando-se em uma ferramenta de combate e representação social. Ela é estética e política a partir da sua capacidade de partilhar o sensível, as diversas visões de mundo comum (Rancière, 2010). Espalhadas pelas cidades, essas práticas híbridas, efêmeras e marginalizadas marcam, significam e ressignificam o espaço urbano. São maneiras da população se posicionar contra a ordem imposta e demonstrar que os monumentos e estética dominante são insuficientes para representar os diversos grupos presentes na sociedade.

A arte urbana está presente no cotidiano de Belo Horizonte, ocupando a cidade por meio dos mais variados suportes e dimensões, seja por pequenos *stickers* ou em grandes murais. Assim como no movimento de Maio de 68, as primeiras intervenções na capital tiveram um cunho mais político e poético, utilizando as ruas para expressarem as suas insatisfações políticas e sociais em meio a um ambiente censurado pela ditadura. Com a introdução do *hip-hop* e do *graffiti* americano, a cena artística urbana se transformou e experimentou novos estilos e linguagens. Durante a década de 2000, a cidade foi cada vez mais ocupada por essa forma de reivindicação e comunicação das ruas, com diversos artistas e coletivos tomando a urbe em um local de experimentação e propondo novas formas de experienciar a cidade através da vivência colaborativa. Algo além de trânsito, do barulho, do cinza, mas de sentir e observar a cidade de novas maneiras, de forma mais sensível.

Em meio a essas experimentações, Belo Horizonte passava por transformações sociais e urbanas, com diversas obras de revitalização no hipercentro que acentuaram o processo de gentrificação na área. A partir da gestão Márcio Lacerda, iniciada em 2009, as políticas de controle e higienização do espaço urbano, práticas presentes na capital desde a sua concepção no século XIX, se intensificaram, gerando uma crescente insatisfação popular. Ao administrar a cidade seguindo uma lógica de administração empresarial, durante sua gestão, práticas neoliberais foram intensificadas, transformando a cidade em um território cada vez mais fragmentado e os espaços públicos mais restritos e controlados.

Esse comportamento controlador e mercadológico é evidenciado na legislação municipal, por meio das políticas antipichação e no decreto de proibição de eventos na Praça da Estação. Essas práticas vão de encontro com o que Baldini (2020) aponta como noções de decoro instauradas pelos políticos conservadores a fim de justificar suas políticas autoritárias de controle do espaço urbano. A aplicação dessas normas restringe a visibilidade das diferentes formas de se vivenciar a cidade e, como consequência, marginalizando grupos e indivíduos cujas necessidades e visões sobre o uso do espaço urbano divergem das autoridades. Apesar da política autoritária da Prefeitura, a partir da Praia da Estação e posteriormente nas Jornadas de Junho, explodiram pela cidade diversos movimentos de ocupação de caráter artístico, cultural, político e social. Durante essas manifestações a arte urbana foi utilizada para comunicar os objetivos e críticas políticas e sociais.

Em meio a esse caldeirão de reivindicações e experimentações de ocupação do espaço cidadão, foi observado um fortalecimento e legitimação da arte urbana. Deve-se ter em mente que a legitimação da arte urbana em Belo Horizonte não conta com uma data de partida definida, mas é um processo que vem se desenrolando ao longo dos anos. Porém, podemos identificar uma intensificação desse processo, especialmente, a partir de 2010.

Esse processo de legitimação da arte urbana se dá com a sua incorporação pelo mercado artístico, sua presença em locais consagrados como museus e galerias, a realização de projetos e editais públicos e privados. Como defendido por Coli (1995), Oliveira (2010), Navarro (2016) e Campos (2017), o mercado artístico, através de seus especialistas e instrumentos legitimadores, como galerias, museus, bienais, coleções, curadores, críticos e academia, são capazes de garantir uma validação de arte a um movimento, obra ou artista. Como apontado por Campos (2017), as autarquias também exercem um grande papel nesse processo. A relação entre o poder público e a arte urbana pode ser de promoção ou de perseguição, influenciando diretamente na visão que a sociedade terá sobre o movimento e na relação entre a arte e a cidade.

A perseguição é algo que acompanha a arte urbana, desde o seu nascimento. Prefeituras em diferentes países criminalizam a realização de intervenções sem autorização, algumas delas instaurando medidas cada vez mais extremas para sufocar essa ocupação rebelde do espaço urbano, como a política de limpeza urbana em Nova York, durante a década de 1970 e 1980. Essa perseguição e associação da arte urbana como algo negativo está ligada ao desafio que essas intervenções impõem ao controle estético das cidades, criando-se um pânico moral (Young, 2014) entre determinados grupos.

Em Belo Horizonte, encontram-se momentos de aproximação e perseguição. O poder municipal vem propondo algumas iniciativas para trabalhar com a arte urbana, especialmente

o *graffiti* e muralismo, desde a década de 1980. Porém, a partir do Projeto Guernica, iniciou-se uma nova relação entre os artistas, o poder público e a cidade. Indo na contramão das tentativas anteriores de controle e repressão das intervenções urbanas, o projeto oferecia uma abordagem mais inclusiva e educativa, favorecendo um espaço de diálogo entre jovens grafiteiros, pixadores, artistas e instituições. Com uma equipe multidisciplinar, o Guernica promoveu seminários, mesas redondas, visitas monitoradas a exposições e ateliês, ampliando os recursos técnicos e conceituais dos jovens artistas. Ao proporcionar um espaço de estudo e pesquisa sobre a pixação e o *graffiti*, o projeto valorizou essas expressões, além de fomentar o debate sobre o uso do espaço urbano. Sendo assim, durante os seus 14 anos de atividades, o Projeto Guernica foi um agente fundamental para a consolidação da arte urbana como uma forma legítima de manifestação cultural em Belo Horizonte, contribuindo para a sua aceitação tanto pela população quanto pelo poder público.

Os museus e galerias desempenham um papel significativo na legitimação da arte urbana na cidade. Como locais consagrados, por meio de exposições, ações e atividades educativas, esses espaços promovem o diálogo com a população e os artistas, contribuindo para a aceitação e o reconhecimento da arte urbana. A presença da arte urbana em ambientes sacralizados não é uma novidade. Ela ocupou, mesmo que de maneira tímida, alguns desses espaços na cidade por meio de exposições, como as realizadas no Palácio das Artes, no final da década de 1990. Porém, podemos observar que, nos últimos anos, a arte urbana tem ocupado cada vez mais os museus da cidade, como o Museu de Arte da Pampulha, o Museu de Artes e Ofícios, o Museu Mineiro, o Centro Cultural Banco do Brasil e o Museu Histórico Abílio Barreto, chegando até ter obras de *graffiti* produzidas no Projeto Guernica incorporadas ao acervo.

Outro agente que vem desempenhando um papel crucial na valorização e legitimação da arte urbana em Belo Horizonte é a Galeria Quartoamado. Ao longo dos anos, a galeria se tornou um ponto de encontro vital para artistas, coletivos e entusiastas da arte urbana, ao promover um espaço de diálogo e troca de experiências. Através de exposições, eventos e colaborações, o Quartoamado proporcionou maior visibilidade aos artistas locais, além de contribuir para integrar a arte urbana ao cenário cultural da cidade de modo mais abrangente. Além da representação de seus oito artistas, que são nomes reconhecidos pelo mercado artístico, a Galeria já expos e produziu parcerias com diversos artistas presentes no meio belorizontino. Suas propostas não se limitam ao âmbito da galeria, mas de ocupação de diferentes espaços da cidade, seja estabelecimentos, festivais, museus ou na rua. Ao propor iniciativas, apoiar projetos inovadores e visando ampliar o diálogo entre arte e educação, o Quartoamado vem fomentando

um ambiente de criatividade e experimentação, essencial para o desenvolvimento e valorização da arte urbana em Belo Horizonte.

Desde sua criação em 2017, o Circuito Urbano de Arte – CURA tem transformado a percepção pública sobre a arte urbana, promovendo a inclusão e a diversidade. Ao ocupar espaços centrais da cidade por meio de murais em grande escala e instalações, o festival contribui para a diversidade da estética urbana propondo discussões significativas sobre arte, cidade, política, identidade e diversidade, desafiando conceitos tradicionais de arte e promovendo um diálogo com a sociedade e a cidade. Além dos murais, o festival promove a educação e a formação artística através de workshops e palestras, formando novos artistas e educando o público sobre a importância da arte urbana. Com sua abordagem inclusiva, integrando mulheres, negros, indígenas e LGBTQIA+, o CURA aproveita do seu local de validação para promover o reconhecimento de artistas locais e de minorias, que geralmente não possuem espaço no mercado tradicional. Além de enriquecer o conteúdo artístico, essa representação amplia o alcance das obras e do registro da memória coletiva de diferentes grupos. O apoio de órgãos públicos e privados, sem comprometer a autonomia artística do festival, é fundamental para garantir recursos e espaços para a continuidade e expansão do CURA. Esse reconhecimento institucional é um passo importante para a legitimação da arte urbana, contribuindo para o desenvolvimento social, econômico e cultural de Belo Horizonte.

Apesar de sua constante presença no espaço urbano e nas instituições artísticas e culturais, da incorporação pelo mercado artístico e da realização de projetos e editais públicos voltados para a área, não se pode afirmar que haja uma relação pacífica entre o movimento artístico, o poder público e a sociedade. Em Belo Horizonte, o endurecimento da legislação a fim de inibir o pixo, acaba por englobar intervenções realizadas sem o consentimento do proprietário. Apesar da promoção de expressões legalizadas como uma ferramenta de combate ao pixo, a legislação continua criminalizando as obras realizadas sem autorização, o que inclui a maioria das composições artísticas presentes na cidade. Por meio dessas medidas legais, o poder público, além de procurar criar um ambiente de divisão entre pixadores e os artistas urbanos, acaba exacerbando a sua prática de restrição sobre qualquer forma de ocupação do espaço urbano que não seja sancionada por eles.

Observou-se como as autoridades utilizam o discurso legal para exercer um controle sobre a estética urbana e das expressões populares. Foi observado que as repressões se concentram em representações de pessoas negras e culturas periféricas. A tentativa de coibição dessas expressões resulta na contínua marginalização desses grupos e das diferentes formas de se viver a cidade. Além disso, a política de limpeza urbana adotada pela SLU e o constante

apagamento das obras pela cidade demonstram que a própria Prefeitura ainda não considera a arte urbana, ou determinados suportes, estilos e representações estéticas, como algo de valor.

Esse comportamento não se restringe à Prefeitura, mas também a parte da sociedade, como exemplificado no morador do edifício que considerou uma representação de uma mulher negra como algo de gosto duvidoso. O controle da estética da cidade não se limita somente a “beleza” do ambiente. Ele está ligado à disputa pelo controle do ambiente e da sociedade, da manutenção da ordem e do *status quo*, do que será valorizado e quais memórias serão preservadas e transmitidas para as gerações futuras.

Sendo assim, a arte urbana possui um importante papel artístico, social e político. Ela desempenha um papel crucial na construção da identidade e na promoção de um sentimento de pertencimento no ambiente urbano, se transformando em uma forma de resistência e reivindicação de espaço, desafiando as normas estéticas e políticas impostas pelas autoridades e defendidas por determinados grupos sociais.

## REFERÊNCIAS

[CONJUNTO VAZIO]. **Belo Horizonte e (algumas de) suas movimentações subterrâneas**. 18 jan. 2015. Disponível em: <https://conjuntovazio.wordpress.com/2015/01/18/belo-horizonte-e-algumas-de-suas-movimentacoes-subterraneas/>. Acesso em: 26 maio 2024.

ABREU, Maurício de A. Sobre a Memória das Cidades. **Revista Território**, Rio de Janeiro, Ano III, nº 4, jan/jun, p. 5-26, 1998. Disponível em: <https://mauricioabreu.com.br/files/artigos/Sobre%20a%20memoria%20das%20cidades.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2023.

ALEX Vallauri. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9831/alex-vallauri>. Acesso em: 18 de maio de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

ALICE, Raquel. Exposição gratuita reúne obras de 30 grafiteiros em BH. **Bhaz**. 7 jun. 2016. Disponível em: <https://bhaz.com.br/noticias/bh/exposicao-gratuita-reune-obras-de-30-grafiteiros-em-bh/>. Acesso em: 8 set. 2024.

ALMEIDA, Gabrielle Legnaghi de. Construção do coletivo e marcas do decolonialismo nos murais de Diego Rivera. In: XIII Encontro Estadual de História, 2020. **Anais [...]**. Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2020. Disponível em: [https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1600178518\\_ARQUIVO\\_aafc2afe26ecd2b3f479ddb74429fad6.pdf](https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1600178518_ARQUIVO_aafc2afe26ecd2b3f479ddb74429fad6.pdf). Acesso em: 26 nov. de 2020.

ALVES, Eliza Caetano. **Um percurso de memória: os rastros do Cura Circuito de Arte Urbana e do slam Clube da Luta na plataforma Instagram**. Dissertação (mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.

ALVES, Thiago. Com foco em arte urbana, Cold Hot inaugura exposição no Museu de Artes e Ofícios. **Sou BH**. 19, nov. 2021. Disponível em: <https://soubh.uai.com.br/noticias/cultura/com-foco-em-arte-urbana-cold-hot-inaugura-exposicao-no-museu-de-artes-e-oficios>. Acesso em: 27 out. 2024.

ALVETTI, Celina; HUMMELL, Rosita C. de Loyola. Imaginários urbanos – percurso de um projeto. In: IX CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 2008, Guarapuava. **Anais [...]** Guarapuava, 2008. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/alvetti-hummell-imaginarios-urbanos.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2022.

ANDRADE JÚNIOR, Luiz Fernando Campos De. **Ocupa Belo Horizonte: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MCs**. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

ANDRADE, Carlos Eduardo Frankiw de. **Ruas Livres: Insurgências do Uso, Desvios do Espaço e Direito à Cidade na Belo Horizonte Contemporânea**. Tesa (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Humanidade, Direitos e Outras Legitimidades da Universidade de São Paulo, 2019.

ARREGUY, Cintia Aparecida Chagas. **O uso das tecnologias da informação e comunicação para preservação e difusão de acervos históricos:** uma proposta para o Museu Histórico Abílio Barreto. Dissertação (mestrado) Fundação João Pinheiro, 2002.

ATHIE, Joyce. 'Telas Urbanas' prevê intervenções artísticas na região da Pampulha. **O Tempo**. 13 jul. 2015. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/telas-urbanas-preve-intervencoes-artisticas-na-regiao-da-pampulha-1.1068979>. Acesso em: 5 out. 2024.

ÁVILA, Cristina. **História de Belo Horizonte:** capital planejada. Belo Horizonte: Associação de Desenvolvimento de Projetos, 2011.

BALDINI, A. Street Art, Decorum, and the Politics of Urban Aesthetics. **Contemporary Aesthetics**, Special Volume 8 Urban Aesthetics, 2020. Disponível em: <https://contempaesthetics.org/2020/07/16/street-art-decorum-and-the-politics-of-urban-aesthetics/>. Acesso em: 9 maio 2024.

BAMBIC, Ana. History of Street Art in France: A Quick Overview. **Widewalls**, 2014. Disponível em: <tps://www.widewalls.ch/magazine/history-of-street-art-in-france>. Acesso em: 16 out. 2023.

BARBI, Laura. O Festival CURA e os desafios da arte urbana no Brasil. **IREE**. 21 mai. 2021. Disponível em: <https://iree.org.br/o-festival-cura-e-os-desafios-da-arte-urbana-no-brasil/>. Acesso em: 27 set. 2024.

BATISTA DA SILVA, E.; RIBEIRO, R. A. da Conceição. Os murais de Belo Horizonte como espaços de identidade e resistência. **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, n. 209, 31 ene. 2024. Disponível em: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/10853>. Acesso em: 02 jul. 2024.

BELLANGE, Ebe. **El mural como reflejo de la realidad social en Chile**. Santiago: LOM Ediciones y Ediciones Chile America Cesoc, 1995.

BELO HORIZONTE. Lei nº 6.387, de 30 de agosto de 1993. Estabelece normas para a comercialização de tintas em recipientes de spray. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 1993.

BELO HORIZONTE. Lei nº 6.995, de 22 de novembro de 1995. Proíbe a pichação no âmbito do Município. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 1995.

BELO HORIZONTE. Lei nº 10.059, de 28 de dezembro de 2010. Dispõe sobre a Política Municipal Antipichação. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 2010.

BELO HORIZONTE. Lei nº 10.931, de 16 de junho de 2016. Institui política contra a prática de pichação. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 2016.

BELO HORIZONTE. Lei nº 10.988, de 20 de outubro de 2016. Altera a Lei nº 10.059/10. Dispõe sobre a Política Municipal Antipichação. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 2016.

BELO HORIZONTE. Lei nº 11.318, de 20 de outubro de 2021. Institui a Política Municipal de Promoção da Arte Urbana do Grafite e de Combate à Pichação no Espaço Público Urbano. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 2021.

BITTENCOURT, Regyane. Grafite sobre negritude é apagado por 'engano' e PBH se desculpa. **Estado de Minas**. 08 fev. 2024. Disponível em:

<https://www.em.com.br/gerais/2024/02/6800014-grafite-sobre-negritude-e-apagado-por-engano-e-pbh-se-desculpa.html>. Acesso em: 15 out. 2024.

BLAUTH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. Arte, grafite e o espaço urbano. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 4, n. 8, 2013. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3458>. Acesso em: 8 maio 2022.

BOELSUMS, Mariah. A cidade como suporte: o grafite no limiar entre a criminalização e a consagração. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v. 13, n. 29, set-dez. 2023 Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45484>. Acesso em: 11 out. 2024.

BONFIM, Marcos Antônio. **A intervenção urbana do Graffiti e sua construção no espaço visual das cidades brasileiras - em particular, Belo Horizonte – a partir da década de 60**. 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/54698>. Acesso em: 14 ago. 2023

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX; modernidade e globalização**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1999.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. Editora Invisíveis Produções, São Paulo, 2015.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira; CÂMARA, Sílvia. **Arte (s) Urbana (s)**. Edições Húmus, 2019.

CAMPOS, Ricardo. **Arte urbana enquanto património das cidades**. ISCAP P. PORTO, Porto, 2017.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2008.

CANETTIERI, T. A produção capitalista do espaço e a gestão empresarial da política urbana: o caso da PBH Ativos S/A. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, [S. l.], v. 19, n. 3, p. 513, 2017. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/5475>. Acesso em: 23 jun. 2024.

CANOFRE, Fernanda. Morador pede na Justiça apagamento de mural com referências afro e indígenas em BH. **Folha de São Paulo**. 03 dez. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/12/morador-pede-na-justica-apagamento-de-mural-com-referencias-afro-e-indigenas-em-bh.shtml>. Acesso em: 15 out. 2024.

CANTANHEDE, Rosane. **Grafite/pichação: circuitos e territórios na arte de rua**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2012.

CARDOSO, Rafael. Murais de luta e esperança: a arte que resistiu à ditadura chilena. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 11 set. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-09/murais-de-luta-e-esperanca-arte-que-resistiu-ditadura-chilena#>. Acesso em 17 jun. 2024.

CARLOS, Helvécio. Exposição de OsGemeos termina segunda-feira no CCBB com recorde de visitas. **Estado de Minas**. 20 maio. 2023. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/colunistas/helvecio-carlos/2023/05/20/interna\\_helvecio\\_carlos,1496230/exposicao-de-osgemeos-termina-segunda-feira-no-ccbb-com-recorde-de-visitas.shtml#google\\_vignette](https://www.em.com.br/app/colunistas/helvecio-carlos/2023/05/20/interna_helvecio_carlos,1496230/exposicao-de-osgemeos-termina-segunda-feira-no-ccbb-com-recorde-de-visitas.shtml#google_vignette). Acesso em: 23 out. 2024.

CIRCUITO Liberdade. **MM Gerdau realiza a exposição "Mural Liberdade"**. Disponível em: <http://www.circuitoliberaldade.mg.gov.br/pt-br/programacao/mm-gerdau-museu-das-minas-e-do-metal/6769-mm-gerdau-realiza-a-exposicao-mural-liberdade>. Acesso em: 06 out. 2024

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15ª ed., Editora Brasiliense, São Paulo–SP, 1995.

COMUM. Instagram: @com\_um. Disponível em: [https://www.instagram.com/com\\_um/](https://www.instagram.com/com_um/). Acesso em: 16 out. 2024.

COOKNEY, Daniel. May 1968: the posters that inspired a movement. **The Conversation**, 2018. Disponível em: <https://theconversation.com/may-1968-the-posters-that-inspired-a-movement-95619>. Acesso em: 24 jun. 2023.

COSTA JUNIOR, H.G.; PORTINARI, Denise B. Estética política: sobre grafite e subjetividade na América Latina. **Sures**, n. 3, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/160/135>. Acesso em: 23 nov. 2022.

CRUZ, Márcia Maria. Polêmica: mural do Cura expõe linha tênue entre estética e racismo. **Estado de Minas**. 06 dez. 2020. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna\\_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenue-entre-estetica-e-racismo.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenue-entre-estetica-e-racismo.shtml). Acesso em: 14 out. 2024.

CRUZ, Márcia Maria. SLU apaga grafite feito em programa de artes plásticas da própria PBH. **Estado de Minas**. 23 dez. 2022. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2022/12/23/interna\\_gerais,1436819/slu-apaga-grafite-feito-em-programa-de-artes-plasticas-da-propria-pbh.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2022/12/23/interna_gerais,1436819/slu-apaga-grafite-feito-em-programa-de-artes-plasticas-da-propria-pbh.shtml). Acesso em: 15 jun. 2024.

CURA – Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://cura.art/>. Acesso em: 09 out. 2024.

DALMÁS, Carine. As brigadas muralistas da experiência chilena: propaganda política e imaginário revolucionário. **História (São Paulo)**, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 226–256, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/FftC4qw3WFMTZTzp4cdKQZd/?format=pdf>. Acesso em: 8 jun. 2024.

DE DEUS, José Antônio Souza; PAIVA, Raquel Cunha; PARREIRAS, Juliana Gomes. A arte urbana e a construção de novas paisagens como caminhos para a ressignificação da ecologia política. **Ciência Geográfica**, Bauru, ano XXVII, v. XXVII, nº 1: Janeiro/Dezembro, 2023.

DICKINSON, M. The Making of Space, Race and Place: New York City's War on Graffiti, 1970—the Present. **Critique of Anthropology**, 28(1), 27–45, 2008. Disponível em: [https://www.academia.edu/20291509/The\\_Making\\_of\\_Race\\_Space\\_and\\_Place\\_New\\_York\\_Citys\\_War\\_on\\_Graffiti\\_1970\\_Present](https://www.academia.edu/20291509/The_Making_of_Race_Space_and_Place_New_York_Citys_War_on_Graffiti_1970_Present). Acesso em: 10 jun. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742007000200012>. Acesso em: 13 jul. 2024.

DUTRA, Hérrisson Fábio de Oliveira. **“Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”**: a arte urbana dos grafismos e sua relação com a cidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Administração) – Universidade Federal de Pernambuco, CCSA, 2018.

\_\_\_\_\_. **Traços da arte urbana no Brasil**. CBL, 2020.

ESTADO DE MINAS. "Os Gêmeos: Nossos segredos" revisita a trajetória dos irmãos artistas. **Estado de Minas**. 23 fev. 2023. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/02/23/interna\\_cultura,1460743/os-gemeos-nossos-segredos-revisita-a-trajetoria-dos-irmaos-artistas.shtml#:~:text=Inaugurada%20na%20quarta-](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/02/23/interna_cultura,1460743/os-gemeos-nossos-segredos-revisita-a-trajetoria-dos-irmaos-artistas.shtml#:~:text=Inaugurada%20na%20quarta-)

feira%20%2822%2F2%29%2C%20a%20exposi%C3%A7%C3%A3o%20%E2%80%9C%20G%C3%A3o%20primeira%20de%20O%20G%C3%A3o%20em%20solo%20mineiro. Acesso em: 23 out. 2024.

ESTILLAC, Bernardo. Vereadores derrubam veto de Kalil a projeto de lei que propõe aumento de multa para pichadores em BH. **Jornal Hoje em Dia**. 14 out. 2021. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/minas/vereadores-derrubam-veto-de-kalil-a-projeto-de-lei-que-prop-e-aumento-de-multa-para-pichadores-em-bh-1.858439>. Acesso em: 22 out. 2024.

FARIA, Jansen Lemos. Disputa pelo espaço público em Belo Horizonte: a Praça e a Praia da Estação. **Revista Eletrônica e-metropolis**. Rio de Janeiro, ano 10, nº 38, p. 20-29, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/emetropolis/issue/view/2684>. Acesso em: 04 jun. 2024.

FERREIRA, Natânia Silva. **O consumo na capital criada nos anseios da modernidade da Primeira República - Belo Horizonte (1894-1930)**. Tese (doutorado) – Instituto de Economia, Universidade Estadual de Campinas, 2021.

FIENI, D. Graffiti and street art in Paris . In: ROSS, J. I. (Ed.). **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. [s.l.] Routledge, 2016.

FONSECA, Augusto. **Telas Urbanas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2016.

G1. **Trabalhos do projeto Arte Favela são expostos em Belo Horizonte**. 12 fev. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2016/02/trabalhos-do-projeto-arte-favela-sao-expostos-em-belo-horizonte.html>. Acesso em: 04 out. 2024.

GALVÃO, Pedro. Intervenções urbanas na forma de lambes e stickers são tema de livro que será lançado hoje, dia 7, em BH. **Portal Uai**. 07 abr. 2016. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2016/04/07/noticia-e-mais,178809/intervencoes-urbanas-na-forma-de-lambes-e-stickers-sao-tema-de-livro.shtml>. Acesso em: 04 set. 2024.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti?** São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOMA fala: uma entrevista com Goma, recém liberto de uma prisão injusta, acusado de envolvimento na ação na Igrejinha da Pampulha. **Jornal O Beltrano**, Belo Horizonte, 16 jan. 2017. Especiais. Disponível em: <http://www.obeltrano.com.br/.../goma-pixo-e-cultura-de-rua/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

GRAY, Steve. Jean-Michel Basquiat & SAMO. **Widewalls**. 2015. Disponível em: <https://www.widewalls.ch/magazine/jean-michel-basquiat-samo>. Acesso em: 22 jan. 24.

GROSSI de OLIVEIRA, Laís. **Ativismos e a cidade: redes de resistência na produção do urbano**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2016.

HARDT, Michael; NEGRI, Antoni. **Bem-estar comum**. São Paulo: Record, 2016.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo 2022**. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>. Acesso em: 23 set. 2024.

ICOM. Disponível em: <https://www.icom.org.br/>. Acesso em: 05 out. 2024.

INEZ, Ana Cláudia de Souza. **"Ei Lacerda! Seu governo é uma #%\$&\*!": repertórios de ação coletiva e performance na dinâmica de afirmação pública do Movimento Fora Lacerda**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

INSTITUTO AMADO. Facebook: Instituto Amado. Disponível em: <https://www.facebook.com/institutoamado/>. Acesso em: 06 out. 2024.

INSTITUTO AMADO. Instagram: @institutoamado. Disponível em: <https://www.instagram.com/institutoamado/>. Acesso em: 06 out. 2024.

JAYME, Juliana Gonzaga; TREVISAN, Eveline. Intervenções urbanas, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. **Civitas: revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 359–377, 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/11933>. Acesso em: 26 jul. 2024.

JUNTA ART. Belo Horizonte, 5 out. 2024. Instagram: @junt.art. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DAvwKCxugh4/?hl=en&img\\_index=5](https://www.instagram.com/p/DAvwKCxugh4/?hl=en&img_index=5). Acesso em: 16 out. 2024.

KARAM DE CHUEIRI, Vera; HOSHINO RIZZO, Augusto Jubei. Democracia, política e a potência crítica de Jacques Rancière / Democracy, politics and Jacques Rancière's critical power. **Revista Direito e Práxis**, [S. l.], v. 12, n. 3, p. 1711–1740, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/49914>. Acesso em: 8 set. 2024.

LACERDA, G. C.; GUIMARAES, E. M. P. S. F. México Escarlata: modernismo e identidade na obra de Frida Kahlo. **Revista Multiface**, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 48-63, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/multiface/article/view/20152>. Acesso em: 18 abr. 2023.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e memória**. 5 ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEITE, Priscila de Souza Chisté. Contribuições de Henri Lefebvre para a leitura da cidade. **Germinal: marxismo e educação em debate**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 239–249, 2018. DOI: 10.9771/gmed.v10i1.22701. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/22701>. Acesso em: 9 jun. 2024.

LODI, Maria Inês Helio et al. **O Projeto Guernica da Prefeitura de Belo Horizonte: Nova Abordagem da Pichação e do Grafite na Cidade**. Anais do 2º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária. Belo Horizonte, UFMG, setembro, 2004. Disponível em: <https://www.ufmg.br/congrext/Cultura/Cultura20.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

LODI, Maria Inês. **A escrita das ruas e o poder público no projeto Guernica de Belo Horizonte**. 2003. 234f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

MACHADO, R. C. ; RIBEIRO, L. G. G. . Pichação e grafismo: intervenções visuais urbanas e legitimação. **Direito e Liberdade**, Natal, v. 21, n. 3, p. 313-342, set./dez. 2019. Disponível em: <https://bdjur.stj.jus.br/jspui/handle/2011/139427>. Acesso em: 21 set. 2023.

MANCO, Tristan; NEELON, Caleb; LOST ART. **Graffiti Brasil**. Tames & Hudson, 2005.

MARIANO, Raul. Um novo rabisco: ex-pichador, Goma quer refazer a história no grafite. **Jornal Hoje em Dia**. 9 fev. 2017. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/minas/um-novo-rabisco-ex-pichador-goma-quer-refazer-a-historia-no-grafite-1.445042>. Acesso em: 10 set. 2024.

MEMOU, Antogni. Revolt in Photos: The French May'68 in the Student and Mainstream Press. In: **Media and Revolt: Strategies and Performances from the 1960s to the Present**. New York: Berghahn Books, 2014. p. 147-164.

MOREIRA, Virgínia Gabrielle Silva. **Grafite é Arte: Conhecendo e explorando o Grafite como ensino em Artes Visuais.** Monografia (Especialização em Ensino de Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

MOREIRA, Zu. Prefeitura de BH considera painel 'Esperança' como pichação e manda remover grafite que ela mesma autorizou. **G1.** 24 dez. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/12/24/prefeitura-de-bh-considera-painel-esperanca-como-pichacao-e-manda-remover-grafite-que-ela-mesma-autorizou.ghtml>. Acesso em: 15 out. 2024.

MOYSÉS, A. 22 de Março: contagem regressiva para os 50 anos do movimento de Maio de 68. **RFI.** 22 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.rfi.fr/br/franca/20180320-22-de-marco-contagem-regressiva-para-os-50-anos-do-movimento-de-maio-de-68>>. Acesso em: 29 nov. 2024.

NAVARRO, Luiz. **Pele de propaganda: lambes e stickers em Belo Horizonte {2000-2010}.** Belo Horizonte. Ed. do Autor, 2016.

NEGRISOLI, Lucas; MALTA, Jéssica. Artistas de rua de BH se mobilizam contra projeto que prevê multa a pichadores. **O Tempo.** 07 ago. 2021. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/artistas-de-rua-de-bh-se-mobilizam-contra-projeto-que-preve-multa-a-pichadores-1.2524292>. Acesso em: 15 out. 2024.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História, São Paulo,** n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 18 jun. 2023.

OLIVEIRA, D. A. 2004. **Por uma significação do movimento Hip Hop.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia) – Niterói: Universidade Federal Fluminense.

OLIVEIRA, Daniel Cardoso de; Almeida, Luíz Camillo Dolabella Portella Osorio de. **Arte política ou Arte e Política: uma análise desta disjunção em Rancière.** Rio de Janeiro, 2012. 134p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Elisângela Cardoso Hernandez e. Processo de legitimação artística – reflexões acerca de instituições museológicas de arte contemporânea do Brasil (MAC-USP) e da Argentina (MALBA). **Revista Extraprensa,** São Paulo, Brasil, v. 2, n. 2, p. 1–20, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/74370>. Acesso em: 3 out. 2024.

OLIVEIRA, Igor Thiago Moreira. **Sonhos diurnos em meio aos destroços do presente: o movimento Tarifa Zero e a luta pelo direito ao transporte em Belo Horizonte.** Tese – (Doutorado) Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

PAPALI, Frederico, ZANETTI Valéria, VILHENA Paula, VIANNA Carnevale. Um pouco da história do graffiti e da pichação no Brasil. In: XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia. **Anais [...],** Brasília, 2017. Disponível em: [https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1489079130\\_ARQUIVO\\_UmpoucodahistoriadograffitiedapichacaoNoBrasil.pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1489079130_ARQUIVO_UmpoucodahistoriadograffitiedapichacaoNoBrasil.pdf). Acesso em: 08 jul. 2023.

PATRÍCIO, Émile. CURA: obra de arte em prédio de BH corre o risco de ser apagada. **Estado de Minas.** 21 nov. 2020. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/11/21/interna\\_gerais,1208430/cura-obra-de](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/11/21/interna_gerais,1208430/cura-obra-de)

arte-em-predio-de-bh-corre-o-risco-de-ser-apagada.shtml#google\_vignette. Acesso em: 14 out. 2024.

PICHAÇÃO “abaixo a ditadura” (1968). **Memórias da ditadura**. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/><https://memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/>. Acesso em 16 out. 2023.

PISEAGRAMA. Disponível em: <https://piseagrama.org/apiseagrama/campanha/>. Acesso em 17 set. 24.

PLANT, Sadie. **The Most Radical GestureThe Situationist International in a Postmodern Age**. Londres: Routledge, 1992.

PORO. Disponível em: <https://poro.redezero.org/>. Acesso em: 3 ago. 2024.

PRATES, Vinícios; FRANCISCO, Severino. BH: Afinal, do que se trata a intervenção na Praça Raul Soares? **Estado de Minas**. 01 nov. 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/11/01/interna\\_gerais,1318947/bh-afinal-do-que-se-trata-a-intervencao-na-praca-raul-soares.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/11/01/interna_gerais,1318947/bh-afinal-do-que-se-trata-a-intervencao-na-praca-raul-soares.shtml). Acesso em: 02 out. 2024.

PREFEITURA de Belo Horizonte. **PBH inaugura neste sábado placa indicativa do Largo do Rosário, patrimônio de BH**. 18 nov. 2022 Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/pbh-inaugura-neste-sabado-placa-indicativa-do-largo-do-rosario-patrimonio-de-bh>. Acesso em: 24 out. 2024.

PRICE, Emmett George. **Hip Hop Culture**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006.

QUARTO AMADO. Instagram: @quartoamado. Disponível em: <https://www.instagram.com/quartoamado/>. Acesso em: 09 out. 2024.

QUARTOAMADO. Disponível em: <https://www.quartoamado.com/>. Acesso em: 05 out. 2024.

RAMOS, Carolina. Grafite e picho conquistam seu território no Sesi Museu de Artes. **Estado de Minas**. 18 ago. 2023. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/08/12/interna\\_cultura,1544832/grafite-e-picho-conquistam-seu-territorio-no-sesi-museu-de-artes-](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/08/12/interna_cultura,1544832/grafite-e-picho-conquistam-seu-territorio-no-sesi-museu-de-artes-). Acesso em: 26 set. 2024

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível. estética e política*. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *A Estética como Política*. DEVIRES, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, JUL/DEZ 2010.

RIVERO, Elena Lucía. **Um espaço, várias praças. Conflitos e disputas em torno da Praça da Estação**. (Dissertação de mestrado) Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

RODRIGUES, Thiago. Câmara derruba veto de Kalil a projeto contra pichadores em BH. **Estado de Minas**. 14 out. 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2021/10/14/noticia-diversidade,1313794/camara-derruba-veto-de-kalil-a-projeto-contrapichadores-em-bh.shtml#google\\_vignette](https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2021/10/14/noticia-diversidade,1313794/camara-derruba-veto-de-kalil-a-projeto-contrapichadores-em-bh.shtml#google_vignette). Acesso em: 13 out. 2024.

RODRIGUES, Thiago. Kalil veta projeto que aumentaria criminalização da pichação em BH. **Estado de Minas**. 3 set. 2021. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2021/09/03/noticia->

diversidade,1302309/kalil-veta-projeto-que-aumentaria-criminalizacao-da-pichacao-em-bh.shtml. Acesso em: 13 out. 2024.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ROSA, Sergio. Graffiti em BH: marco zero. **Overmundo**. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/graffiti-em-bh-marco-zero>. Acesso em: 18 ago. 2023.

RUBBI, Cristiane; MAKOWIECKY, Sandra. A Arte Muralista: um breve tour. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, p. 01–27, 2020a. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/18083129152020e0002>. Acesso em: 3 jul. 2024.

RUBIN, A. J. Printing a Revolution: The Posters of Paris '68. **The New York Times**, 4 maio 2018b. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/05/04/arts/design/may-1968-paris.html>. Acesso em: 29 nov. 2024.

SAMPAIO, Adriana Valadares. **Graffiti teatro urbano escritural**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2006.

SCRUTON, Roger. **A Plea for Beauty: A Manifesto for a New Urbanism**. American Enterprise Institute, 2012.

SHISHITO, Anderson. A Nova Geografia Cultural de Cosgrove e o grafite como proposta de entendimento da paisagem. **Revista Geografia e Pesquisa**, v.11, p.16-24, 2017.

SILVA, Armando. **Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti**. Bogotá: Publicaciones Del Instituto Caro Y Cuervo, 1987.

SILVA, Elisangela Batista da. **Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte**. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gérias, Escola de Arquitetura, 2020.

SOARES, Juliana. Mural Liberdade. **BH em Detalhes**. 26 set. 2018. Disponível em: <https://bhdetalhes.com/mural-liberdade/>. Acesso em 15 out. 2024.

SOUZA, Adelson Matias. **O muralismo de Rivera e Portinari: a arte como possibilidade de reflexão crítica e mediação com a realidade social**. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, 2012.

TARDIVO, Jessica Aline; PRATSCHKE, Anja. Cidade como lugar de memórias. **Revista Memória em Rede**, v. 8, n. 15, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/7353>. Acesso em: 18 set. 2023.

TAVOLARI, Bianca. Direito à Cidade: Uma trajetória conceitual. **Novos Estudos Cebrap**, v. 35, n. 1, pp. 93-109, 2016.

TJMG. **Juiz decide manter pintura em prédio no centro de BH**. 18 out. 2022. Disponível em: <https://www.tjmg.jus.br/portal-tjmg/noticias/juiz-decide-manter-pintura-em-predio-no-centro-de-bh.htm>. Acesso em: 15 out. 2024.

TORQUATTO, Fernanda. Obra da artista Criola, feita em prédio no Centro de BH, vai parar na Justiça e corre o risco de ser apagada. **G1 Minas**. 22 nov. 2020. 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>. Acesso em: 15 out. 2024.

TUBAMOTO, Fernanda Tiemi. CURA: festival em BH levanta debates sobre o papel da arte urbana. **Estado de Minas**. 18 fev. 2022. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/02/18/noticia-diversidade,1346007/cura-festival-em-bh-levanta-debates-sobre-o-papel-da-arte-urbana.shtml>. Acesso em: 09 out. 2024.

VALADARES CUNHA, E. G.; SILVA, R. C. da. A luta deita no cimento: a Praia da Estação e sua relação com o Poder Público. **Políticas Culturais em Revista**, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 74–109, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16603>. Acesso em: 20 jun. 2024.

VIANA, Igor. Políticas da performatividade: a experiência da Praia da Estação em Belo Horizonte e a afirmação de um direito menor. **Revista de Ciências do Estado**. Belo Horizonte: v. 5, n. 1, p.1-15, 2020.

VIANA, Maria Luiza Dias. **Dissidência e subordinação**: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

VIANA, Maria Luiza; BAGNARIOL, Piero. História recente do graffiti. In: BAGNARIOL, Piero et. al. **Guia ilustrado de Graffiti e Quadrinhos**. Belo Horizonte: Graffiti 76, p.155-185, 2004.

YARA Tupynambá. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8822/yara-tupynamba>. Acesso em: 03 jul. 2024. Verbete da Enciclopédia.

YOUNG, A. **Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination** (1st ed.). Routledge, 2014.

\_\_\_\_\_. Street art, graffiti and urban aesthetics. In: **Routledge International Handbook of Visual Criminology**. Routledge, p. 202-214, 2017.

## Fontes

Criola:

BITTENCOURT, Regyane. Grafite sobre negritude é apagado por 'engano' e PBH se desculpa. **Estado de Minas**. 08 fev. 2024. Disponível em: <https://www.em.com.br/gerais/2024/02/6800014-grafite-sobre-negritude-e-apagado-por-engano-e-pbh-se-desculpa.html>. Acesso em: 15 out. 2024.

CRUZ, Márcia Maria. Polêmica: mural do Cura expõe linha tênue entre estética e racismo. **Estado de Minas**. 06 dez. 2020. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna\\_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenue-entre-estetica-e-racismo.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenue-entre-estetica-e-racismo.shtml). Acesso em: 14 out. 2024.

Comum:

CRUZ, Márcia Maria. SLU apaga grafite feito em programa de artes plásticas da própria PBH. **Estado de Minas**. 23 dez. 2022. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2022/12/23/interna\\_gerais,1436819/slu-apaga-grafite-feito-em-programa-de-artes-plasticas-da-propria-pbh.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2022/12/23/interna_gerais,1436819/slu-apaga-grafite-feito-em-programa-de-artes-plasticas-da-propria-pbh.shtml). Acesso em: 15 jun. 2024.

BH É Nois Podcast. COMUM Ep-20. Entrevistador: Rok Lion Santos. Entrevistado: Comum. Belo Horizonte: BH É Nois Podcast. 21 set. 2023. *Podcast*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ck3WMcqtsZQ&t=2407s>. Acesso em: 15 out. 2024.

Hely Costa:

FONSECA, Thiago. Exposição de grafite retrata memórias urbanas sobre BH. **Culturadoria**. 4 abr. 2018. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/arte-favela/>. Acesso em: 27 out. 2024.

Raquel Bolinho:

RAMOS, Carolina. Grafite e picho conquistam seu território no Sesi Museu de Artes. **Estado de Minas**. 18 ago. 2023. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/08/12/interna\\_cultura,1544832/grafite-e-picho-conquistam-seu-territorio-no-sesi-museu-de-artes-](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/08/12/interna_cultura,1544832/grafite-e-picho-conquistam-seu-territorio-no-sesi-museu-de-artes-). Acesso em: 26 set. 2024.