

## **Arte e narrativa como crimes na cidade: a criminalização das contradições no espaço urbano em Belo Horizonte**

### ***Art and narrative as crimes in the city: the criminalization of contradictions in the urban space in Belo Horizonte***

**Carolina Maria Soares Lima<sup>1</sup>**

**Resumo:** O presente artigo é um excerto da pesquisa de mestrado em curso no Programa de Pós Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, na área de concentração Produção do Espaço. Desde sua monografia, a pesquisadora responsável se debruça sobre a produção do espaço e seus entrelaces com a prática cultural na metrópole, com destaque para as culturas urbanas que se manifestam nos espaços públicos. Na referida pesquisa, com foco para obras de arte visual em espaços públicos, a pesquisadora dedicou-se a analisar as relações da recepção da arte de rua em Medellín, São Paulo e Belo Horizonte com o processo de (re)produção do espaço nestas cidades. Aqui, serão apresentados os resultados parciais da pesquisa no que se refere a Belo Horizonte.

**Palavras-chave:** Arte de rua; Produção do espaço; Culturas urbanas; Arte; Narrativa; Espaço Urbano; Belo Horizonte; Criminalização.

**Abstract:** This essay is an excerpt from the Master's research in progress at the Postgraduate Program in Geography at the Federal University of Minas Gerais, in the Space Production concentration area. Since her monograph, the responsible researcher has focused on the production of space and its links with cultural practice in the metropolis, with emphasis on urban cultures that manifest themselves in public spaces. In the aforementioned research, focusing on visual art works in public spaces, the researcher dedicated herself to analyzing the relations between the reception of street art in Medellín, São Paulo and Belo Horizonte with the process of (re)production of space in these cities. Here, the partial results of the research regarding Belo Horizonte will be presented.

**Keywords:** Street art; Space production; Urban cultures; Art; Narrative; Urban Space; Belo Horizonte; Criminalization.

<sup>1</sup> Mestre em Geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora das Metrôpoles da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Observatório das Metrôpoles da Universidade Cultural da Universidade do Estado de Minas Gerais. E-mail: carolmsoares98@gmail.com.

## Apresentação

O presente artigo, que se apresenta como excerto de uma pesquisa de mestrado realizada entre os anos de 2020 e 2021 no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, tem como objetivo geral apresentar contribuições para o campo das humanidades ao relacionar estudos do espaço aos estudos da arte. Nesse sentido, ao longo das próximas páginas será apresentado um panorama sobre a arte de rua e casos de criminalização da arte na capital mineira: Belo Horizonte.

O artigo divide-se em seções focadas em metodologia, revisões de bibliografia, apresentação do caso e dos dados coletados e a discussão dos resultados obtidos. Nesse sentido, é importante destacar que a pesquisa foi realizada no contexto de isolamento social imposto pela pandemia da COVID-19, resultando em grandes desafios para a pesquisa e para a sociedade. Assim, a pesquisa também apresenta possibilidades de pesquisa da cidade e na cidade sem as frequentes visitas a campo e práticas *in-locu* para a coleta de dados, muito importantes e caras à geografia.

Anteriormente às análises dos casos específicos, foi realizada uma profunda revisão acerca da questão do espaço público nas cidades contemporâneas do Sul Global, das representações na geografia e dos entrelaces entre as representações e o espaço público, com foco para representações em obras como o graffiti, o “pixo” e o mural. A partir da revisão realizada, algumas premissas merecem destaque nesta apresentação. A primeira delas consiste no fato de que o estudo das ruas permite ao geógrafo - e a outros estudiosos que se ocupam do fenômeno urbano - chegar ao sistema de relações que orientam a produção do espaço (MELLO *et. al.*, 2017). Isso porque o que ocorre no espaço público é sintoma e causa do processo da produção do espaço. A segunda delas diz respeito ao fato de que os estudos culturais sempre remetem ao estudo do poder e, por consequência, das relações sociais que se dão no espaço (COSGROVE, 2012). A terceira é que a cidade se realiza como uma forma cultural passível de apropriação e a obra de arte no espaço público é uma forma de apropriação do espaço (MELLO *et. al.*, 2017). A quarta é de que a arte pública é capaz de gerar identidades e transformar o espaço público em espaço de disputa, resistência e insurgências, além de ser capaz de promover o dissenso.

A partir disso foi elaborada, no contexto da dissertação de mestrado, a hipótese de que a arte de rua é capaz de denunciar as contradições resultantes da pro-

dução do espaço e, em simultâneo, a reação às obras reforça tais mazelas. É fundamental delinear que a produção do espaço é fundada em um sistema de exclusão, baseado em aspectos relacionados à renda, classe, gênero, raça e religião, por exemplo (NASCIMENTO, 2020). Sendo assim, a arte de rua seria capaz de denunciar tais mazelas ao tratar, em suas narrativas, de questões que se relacionam a tais gargalos da sociedade e do espaço, promovendo o que Ranciére chamou de dissenso: um conjunto de rupturas na ordem do sensível em uma comunidade (RANCIÉRE, 1996). A partir desta denúncia, a arte seria capaz de promover uma paralaxe em relação à realidade posta, impulsionando os agentes da metrópole em uma ação política em resposta ao problema apresentado pelas obras. Contudo, a reação dos cidadãos, do Estado e do mercado, por vezes, acaba por reforçar a exclusão na qual a produção do espaço se funda.

O Circuito Urbano de Arte, CURA, tem como premissa ser o maior festival de arte pública do estado de Minas Gerais e objetivou criar o único mirante de arte urbana do mundo. Ao longo dos 5 festivais já realizados, o CURA realizou ocupações da cidade para além das obras de arte, que permanecem até hoje na paisagem, através de festas, instalações, debates e outras atividades nos espaços públicos. Para a elaboração do presente artigo foi feita uma pesquisa documental e exploratória realizada através da mídia e das redes sociais do festival para desvelar os relacionamentos entre os casos de análise e a produção do espaço.

Três das obras do CURA, ainda que tivessem suas execuções autorizadas, foram perseguidas por diversos atores da sociedade e do próprio Estado. As obras são “Híbrida Astral”, da artista Criola, pintada em 2018; “Entidades”, do artista Jaider Esbell, uma instalação de 2020; e “Deus é Mãe”, do artista Robinho Santana, pintado em 2020. Criola é uma mulher negra e Jaider, um homem do povo Makuxi. O trabalho de Criola foi contestado na justiça sob a alegação de que “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso” enquanto a obra de Jaider sofreu ameaças de moradores, que disseram que agiriam para a remoção da instalação. Já Robinho, um homem negro, foi indiciado, junto às organizadoras do CURA, por crime ambiental.

### **Aspectos metodológicos**

A maior parte da pesquisa realizada para a escrita deste trabalho consistiu

em uma pesquisa de revisão bibliográfica e uma pesquisa documental, a partir de postagens em jornais e nas redes sociais oficiais do festival, tendo em vista que os fatos ocorridos são muito recentes. Assim, parte dos dados utilizados são de jornais, experiências empíricas e entrevistas realizadas ao longo dos últimos três anos, desde a produção de minha monografia, em 2019. O trabalho carrega em si um caráter de pesquisa exploratória e abre portas para investigações mais aprofundadas sobre o tema e os eventos ocorridos em Belo Horizonte, desde o ano de 2017. Além da revisão bibliográfica para o referencial teórico do trabalho, foram realizadas revisões documentais a partir das redes sociais oficiais do festival, de legislações que atravessam o caso e de materiais jornalísticos que reportam ocorrências que interessam para o caso.

### **Espaço Público e Exclusão nas cidades**

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

A colonialidade se funda na imposição de uma classificação (inicialmente étnica) da população mundial e opera em todas as escalas da vida humana, colocando corpos na condição de subalternos. Esse processo promove relações intersubjetivas de dominação, fundadas no poder. Esse poder, no que lhe concerne, se manifesta através do controle do trabalho, da natureza, do sexo, das subjetividades, das autoridades e do próprio espaço, determinando acessos, modo de vida e reproduzindo exclusões. (QUIJANO, 2002). Nas mais diversas escalas, incluindo as ruas das metrópoles, em resposta à colonialidade e à ordem neoliberal hegemônica, surgem lutas pela defesa das condições de vida e produção alternativas. Essas lutas se manifestam através de práticas contra-hegemônicas e decoloniais, que surgem nas colônias, margens ou brechas do sistema sob análise. Tais insurreições operam inicialmente num nível utópico e se expressam de diversas formas na totalida-

de dos sistemas e uma das ferramentas dessas utopias é a subversão estética. A busca por outra sociedade e outras possibilidades de vida subsidia-se na subversão estética, antecedendo a subversão do poder, de modo que a utopia estética é necessária para o rompimento com a hierarquia social presente.

Hoje, mais de 12 milhões de brasileiros vivem em adensamentos subnormais, o que promove a marginalização de todas estas pessoas, pela condição em que vivem nas cidades (NASCIMENTO, 2020). Seja pela exclusão física, por conta do afastamento das centralidades das classes médias ou do déficit em possibilidades de acessos na cidade. Nesse sentido, diversos brasileiros vivem à margem nas metrópoles. É nesses espaços, de margens e “brechas” que encontramos a gênese de diversas formas de expressões visuais e de outras formas contra-hegemônicas de vida e cultura. Essa pobreza é uma condição violenta, na qual pessoas humilhadas e ofendidas sofrem pelos seus modos de vida e pode ser entendida como a articulação desigual entre as condições de existência presentes na sociedade (NASCIMENTO, 2020). Quando os grupos subalternizados conseguem romper com as limitações da exclusão, através de diversas estratégias, podemos pensar na possibilidade da instauração do que se entende por dissenso na metrópole.

## Representações e arte pública

Lefebvre (1974) integra cidade e espaço sob uma única teoria social, fornecendo as noções e concepções do espaço como um produto social, que representa a simultaneidade e a ordem sincrônica da realidade social. Já o tempo, nesse sentido, representa a ordem diacrônica do processo de produção. Nesse sentido, temos que espaço e tempo são aspectos sociais e devem, sempre, ser compreendidos em contextos específicos das sociedades nas quais se inserem. A teoria social da produção do espaço de Lefebvre consiste na apresentação de uma tríade consistente em 1) práticas espaciais, 2) representações do espaço e 3) espaços de representação.

As práticas espaciais consistem no espaço enquanto materialidade e nos processos de troca que nele ocorrem: a prática social material. Já o segundo compreende as práticas de representação do espaço, em definições, cartografia e fotografias do mesmo. O terceiro, finalmente, consiste na dimensão simbólica do espaço. Esta terceira dimensão, refere-se ao processo de significação dado ao símbolo,

ou ao material. A compreensão em torno desta terceira dimensão confere a possibilidade de ler o espaço como instrumento de invocação de regras e normas sociais e também como uma experiência social. O espaço de representações é apreendido por meio dos sentidos, através da percepção. Segundo Lefebvre (1983), então, o irracional é um fato social e consiste no fundamento do imaginário social. A partir disso, pode-se desenvolver a noção de que há um campo de disputas e tensões articulado ao redor do que se entende por espaço de representação - ou da própria paisagem e dos símbolos que a compõe.

A arte confere possibilidades de leituras e interpretações do que se entende por espaço socialmente construído, sendo observado que, ao longo do tempo, autores como David Harvey e Henri Lefebvre levantaram as artes e as práticas culturais como possibilidades de captação do movimento do espaço e do tempo, apontando para as transformações da sociedade. De tal forma, a arte constitui uma dimensão histórica da leitura do espaço e atua na percepção da realidade, como forma de mediação entre as pessoas e o espaço, através da construção da paisagem (BARBOSA, 2009).

As cidades são dinâmicas e, suas ruas, se colocam como palco da ação cotidiana, mas não se restringindo ao palco do teatro urbano. Estudar as ruas nas cidades é o meio pelo qual se faz o caminho para analisar o sistema de relações que conduzem os usos e as apropriações do espaço urbano (MELLO; VOGEL; MOLLICA, 2017). De tal modo, lançar os olhos sobre as ruas é fundamental para compreendermos as dinâmicas que se colocam no espaço urbano.

Na dinâmica urbana atual, as ruas se colocam como mercadoria e, constantemente, têm sua cultura sitiada de diversos modos, seja pelo Estado ou pelas próprias pessoas que as ocupam (KLEIN, 1999). Exemplo disso pode-se ver nas punições e/ou restrições constantes de que são alvo manifestações urbanas, artísticas ou não, que nelas acontecem. É na rua que deve estar o que é de todos, pois elas têm uma expressão simbólica para além do sentido a elas atribuído exclusivamente para a passagem: elas são animadas por pessoas e se colocam como o encontro múltiplo de eventos e relações.

É nesse sentido que, em 1991, tem início, em Londres, por exemplo, o movimento Reclaim The Streets - Resgate às ruas - (RTS). Para clamar pelo direito ao espaço não colonizado, o movimento se coloca na busca de sequestrar as ruas para reuniões espontâneas na finalidade de resgatá-las a partir de visões alternativas

para uma sociedade na ausência do controle comercial. As propostas são de alternativas ao uso vigente da rua, dominado pelos automóveis - em corredores espontâneos sem o trânsito (BLANCO, 2014). Buscando a reivindicação do direito da ocupação e da convivência nos espaços públicos, diversos movimentos proliferam-se ao redor do mundo, com um caráter de serem contra a globalização e seus efeitos. Retomar as ruas para o que eram antes, das pessoas, seguras e o mais livre possível da mercantilização arraigada que foi colocada após o alavanque dos autos (que simbolizam a sociedade contra a qual se luta nesses espaços).

A arte, por vezes, se colocou como vanguarda dos movimentos sociais e não diferiria nos movimentos de ressignificação dos espaços públicos de maneira política e de resistência. O gesto estético e a ação tática se relacionam intimamente, pois a ação direta tem um correlato com as práticas artísticas da rua. Assim, as mobilizações artísticas ganham força e expressão nos movimentos que buscam contrapor a ordem hegemônica do espaço urbano. Tais movimentos reivindicam as ruas como espaços inclusivos e liberadas do uso privado e exclusivo dos carros, e é assim que elas devem ser na busca de espaços públicos mais seguros e uma vida mais saudável coletivamente. Ocupar as ruas não corresponde apenas a uma ocupação física, mas sobretudo política, contra uma cultura imposta pelo capital e pelo modo de vida operante na contemporaneidade.

A arte de rua, então, é uma evidente forma de apropriação do espaço, através de um movimento artístico colocado em espaço público, exposto no *locus* de sua produção e tem uma relação mais íntima com seu público, configurando, portanto, o que se entende por arte pública (MARQUEZ, 2019). Além disso, pode promover reflexões críticas sobre o arranjo da sociedade no qual se instaura, elaborando as possibilidades para a emergência do dissenso entre os diversos atores que podem ser afetados por suas potencialidades.

As obras de arte que se colocam nas ruas, valendo-se do próprio espaço, têm algumas características em comum, destacadas por Vasconcellos (2007). A começar pelo fato de que rompem com a arte de cavalete, ou seja, rompem com o paradigma da arte exibida em museus e galerias. Nesse sentido, são obras acessadas por um público mais amplo, em primeiro lugar pelo fato de que museus e galerias são espaços que segregam sendo acessados por grupos econômicos muito específicos, mas, mais do que isso: quando andamos pelas ruas das cidades, pela fruição, são acessadas obras de arte pública. Essa fruição não é opcional, como

acontece com a ida a museus. As obras das ruas são vistas por todos que transitam e permanecem nestes espaços, acessando grupos maiores e mais diversificados de pessoas e ideologias. As obras, portanto, que estão em espaços públicos, têm seu consumo, aliado à sua potência político-pedagógica, ampliado.

Obras de arte em espaço público cumprem um papel importante para a construção de um imaginário coletivo, a partir das subjetividades nas representações, através de narrativas que conseguem gerar diferentes entendimentos sobre a realidade de um lugar. Quando são percebidas, na paisagem, têm diversos significados a elas atribuídos que, no que lhes concerne, passam a compor tais imaginários coletivos sobre as temáticas que atravessam. Todos atravessados pela arte, que a percebem, atribuem significados ao que veem, mas tais significados são distintos devido às identidades, ideologias e crenças que cada um carrega em si. A arte em espaço público, além de sua exposição na rua, muitas vezes é, também, executada na rua, fazendo com que o processo produtivo dos artistas seja fortemente relacionado à dinâmica das cidades, tendo a concepção, a percepção, o suporte e a produção desta arte íntimos à cidade, gerando formas de ocupar os espaços públicos: 1) com o corpo, durante a produção; 2) com a obra, em sua materialidade, e 3) com as ideologias e narrativas, através da percepção dos espectadores.

Por conta disso, o espaço público urbano se converte em um território estratégico, atravessado por um campo de tensões, manipulações e resistências (CASTELLANOS, 2017). Tal processo torna as artes públicas perigosas, pois geram discussão, apresentam identidades, narram o contexto da sociedade, dialogam com as massas, subvertem (ou buscam subverter a ordem) sendo produzidas em espaços de amplas exposição e fruição (CASTELLANOS, 2017), ou seja, conseguem promover o dissenso. As representações possibilitam que atores externalizem ideologias, opiniões e critiquem a realidade imposta de forma hegemônica. Em diversas obras, é possível perceber a denúncia das contradições sociais, da exclusão estrutural das cidades nas narrativas. As representações têm uma genealogia e uma gênese (LEFEBVRE, 1983). A primeira funda-se em acontecimentos múltiplos, que influenciam os produtores das representações, mas também o conteúdo das mesmas. Já a segunda é entendida como o momento da concepção e da criação da representação. Nesse sentido, nota-se que as representações são resultado de um processo de grupos e classes que a produzem, sendo a imagem de um grupo para si ou para os outros, intimamente ligada à identidade. Portanto faz-se essencial a compreensão histórica e genealógica dos sujeitos do espaço, por conseguinte,



das representações.

A arte redispõe a frações do mundo já dado, reorientando o olhar sobre ele, constituindo uma experiência sensível compartilhada, aproximando-a de um caráter político (RANCIERE, 2010). Nesse sentido, nota-se que a arte enquanto melhoria das condições de cidadania e vivência no espaço urbano não garante a transformação da realidade material, mas o que pode acontecer é a elucidação de aspectos da realidade, que, por força de outros atores, possa transformar a realidade material. A arte não é redentora das cidades e tampouco da vida na era do capitalismo neoliberal, mas pode servir para apoio em movimentos de lutas e resistências além da possibilidade de promoção do dissenso em diversos casos nas cidades contemporâneas.

Considera-se que a cultura é uma produção histórica, portanto, as análises dos sistemas culturais dependem das condições sócio-históricas em que se inserem. Além disso, é fundamental compreender as relações desiguais que se materializam na sociedade ao longo dessa produção histórica e compreender que em um determinado espaço social há uma hierarquia cultural, gerando dominações e resistências (CUCHE; MALHER, 1999). De tal modo, é notável que haja uma cultura marginal, produzida por grupos sociais subalternos e essencialmente fabricada no cotidiano. Inicialmente, práticas relacionadas à produção de arte urbana eram ilegais, mas vem ganhando popularidade e aceitação (BENGESTEN, 2016). Contudo, a prática ainda é associada ao vandalismo e criminalizada, em especial em se tratando do graffiti e do pixo. Estes são elementos da cultura *hip hop*, que agrega uma série de periferias como forma de contestar e desequilibrar o consenso imposto. Tais manifestações culturais promovem uma espécie de propaganda subcultural e, recentemente, vem sendo incorporadas ao circuito oficial da arte e sendo cooptadas pelo mercado (PENNACHIN, 2011). Mas ainda que sejam cooptadas, a presença destas obras nas cidades continua a confrontar até mesmo a arquitetura e o planejamento das cidades.

O que fica evidenciado é que a arte de rua confronta a institucionalidade hegemônica em que a arte e a política se inserem e a lógica de produção capitalista do espaço urbano. Por conta desse enfrentamento, a arte de rua está constantemente exposta a riscos - de marginalização, de apagamento, de condenação aos seus executores, etc. A arte de rua só é aceita quando não gera dissenso entre as classes médias, quando se parece com arte de cavalete.

## A arte de rua no Brasil e em Belo Horizonte

De acordo com Campos (2009), o graffiti chegou ao Brasil no final da década de 1970, ganhando características de artistas locais. As primeiras intervenções urbanas na cidade de São Paulo eram contestadoras da Ditadura Militar, o que aponta para a noção de política, desestabilizando o discurso vigente sobre a sociedade. Ademais, os artistas naquele período também se ocupavam da crítica da institucionalização da arte e da ressignificação do espaço público. Hoje, o graffiti tornou-se atração turística em São Paulo, por exemplo, incluído por agências de turismo em pacotes de viagem. A arte de rua e a arte urbana em Belo Horizonte contam com diversas formas de apropriação do espaço público significativas para a dinâmica do cotidiano da metrópole, não apenas com as obras de arte mas também com os corpos que as produzem. Além das artes visuais, Belo Horizonte conta com propostas como Duelos de MCs e Poetry Slams, o Quarteirão do Soul (sendo estas manifestações relacionadas à música, ao hip hop e à poesia, por exemplo) e diversos coletivos que promovem intervenções no espaço público urbano em diversas linguagens artística e culturais.

A partir de 1960 que os murais tornaram-se mais populares em Belo Horizonte e somente em 1980 que chega o graffiti na capital mineira, de maneira semelhante à chegada em São Paulo, ainda que um pouco depois. Desde aquele tempo já havia de manifestações historicamente marginalizadas. Estas manifestações têm origem nas expressões das periferias como forma de contestar e desequilibrar o consenso imposto. Tais manifestações culturais promovem uma espécie de propaganda subcultural e, recentemente, vem sendo incorporadas ao circuito oficial da arte e sendo cooptados pelo mercado (PENNACHIN, 2011). Mas ainda que sejam cooptadas, a presença destas obras nas cidades continua a confrontar até mesmo a arquitetura e o planejamento das cidades.

O que fica evidenciado é que a arte de rua confronta a institucionalidade hegemônica em que a arte e a política se inserem e a lógica de produção capitalista do espaço urbano. Por conta desse enfrentamento, a arte de rua está constantemente exposta a riscos - de marginalização, de apagamento, de condenação aos seus executores, etc. A arte de rua só é aceita quando não gera dissenso entre as classes médias, quando se parece com arte de cavalete.

## A arte de rua no Brasil e em Belo Horizonte

De acordo com Campos (2009), o graffiti chegou ao Brasil no final da década de 1970, ganhando características de artistas locais. As primeiras intervenções urbanas na cidade de São Paulo eram contestadoras da Ditadura Militar, o que aponta para a noção de política, desestabilizando o discurso vigente sobre a sociedade. Ademais, os artistas naquele período também se ocupavam da crítica da institucionalização da arte e da ressignificação do espaço público. Hoje, o graffiti tornou-se atração turística em São Paulo, por exemplo, incluído por agências de turismo em pacotes de viagem. A arte de rua e a arte urbana em Belo Horizonte contam com diversas formas de apropriação do espaço público significativas para a dinâmica do cotidiano da metrópole, não apenas com as obras de arte mas também com os corpos que as produzem. Além das artes visuais, Belo Horizonte conta com propostas como Duelos de MCs e Poetry Slams, o Quarteirão do Soul (sendo estas manifestações relacionadas à música, ao hip hop e à poesia, por exemplo) e diversos coletivos que promovem intervenções no espaço público urbano em diversas linguagens artística e culturais.

A partir de 1960 que os murais tornaram-se mais populares em Belo Horizonte e somente em 1980 que chega o graffiti na capital mineira, de maneira semelhante à chegada em São Paulo, ainda que um pouco depois. Desde aquele tempo já havia uma preocupação da mídia e da própria sociedade em elaborar uma distinção entre o que é considerado “pixo” e o que é tido como graffiti (SILVA, 2020). Ao longo do tempo, diversos projetos de arte pública foram fomentados pela prefeitura e, a partir dos registros verificados por da Silva (2020), pode-se notar que desde o final do século XX os artistas manifestaram notório interesse em denunciar as contradições sociais. Belo Horizonte é palco de casos emblemáticos da promoção do dissenso e da perseguição de artistas da periferia, resultando num processo de criminalização de narrativas que denunciam as contradições resultantes da produção das cidades.

Admitir que o poder é expresso e mantido na reprodução do espaço e na reprodução das culturas é fundamental para estudá-los. Nesse sentido, portanto, nota-se a existência de culturas dominantes e culturas dominadas (SERPA, 2007). Tal dominação cultural se faz intimamente ligada às relações de dominação que se expressam na materialidade social do tecido espacial e nas relações de produção que atuam na reprodução do espaço urbano. Ou seja, grupos subalternizados produ-

zem culturas dominadas e grupos hegemônicos produzem culturas dominantes.

No escopo do que se entende por subculturas, ainda, nota-se que há uma distinção interna, distinguindo formas de subculturas, a partir de Serpa (2007), que são consideradas no contexto deste trabalho para a definição do objeto da pesquisa. Nesse sentido, têm-se as subculturas residuais - aquelas que restam do passado -, as emergentes - as que antecipam o futuro - e as excluídas: aquelas que são ativa ou passivamente suprimidas. Nesse sentido, é essencial delimitar que as culturas periféricas são suprimidas, mas muitas delas produzem narrativas na ordem da utopia, antecipando reformas e revoluções políticas a partir da denúncia que realizam. Ou seja, trata-se tanto das subculturas emergentes quanto das subculturas excluídas quando os debates versam a arte urbana contemporânea.

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

## O CURA

A arte de rua é uma evidente forma de apropriação do espaço e em Belo Horizonte, recentemente, começou um processo de retomada dos espaços públicos e é no contexto geográfico de um dos principais movimentos de ocupação do espaço público da cidade que surge o CURA (Circuito Urbano de Arte). Em 2009, a prefeitura de Belo Horizonte emitiu um decreto que impedia a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação e, em resposta ao decreto, a sociedade se

organizou para uma série de eventos denominados “Praia da Estação”, na busca de ocupar este espaço público com festas espontâneas. Além da “Praia da Estação”, é no mesmo período que o Carnaval de Belo Horizonte é retomado.

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

Um ano após a instituição da Zona Cultural Praça da Estação, ocorreu a primeira edição do Circuito Urbano de Arte (CURA) que, até o momento de escrita deste trabalho, em maio de 2021, havia realizado 5 edições na cidade. O Circuito, em todas as suas edições, passou pela autorização da Diretoria de Patrimônio da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, uma vez que o Centro de Belo Horizonte é tombado. Dos 5 festivais já realizados, entre 2017 e 2020, três foram realizados apenas na Rua Sapucaí, um foi realizado na Rua Diamantina, no bairro Lagoinha, e um foi realizado na Rua Sapucaí e em modo virtual, expandindo as discussões e ações do festival, por conta da pandemia da COVID-19. Em entrevista para o jornal digital Cidades Criativas, uma das organizadoras do CURA comentou alguns pontos de interesse para a presente pesquisa que foram apresentados e discutidos à frente. A organizadora aponta que o festival nasceu da ideia de pintar um prédio que, ao ser desenvolvida, culminou num festival cujo objetivo era colocar Belo Horizonte no mapa de Street Art e fomentar a cena local, através da criação de um mirante de empenas na Rua Sapucaí.

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

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

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

## Perseguições

Na edição do CURA do ano de 2018, a obra “Híbrida Astral” foi pintada pela

artista Criola, numa pintura de 1.365 metros quadrados na fachada cega do Edifício Chiquito Lopes, na Rua São Paulo, Centro da capital mineira, como parte do CURA daquele ano. Em 2020, a instalação Entidades foi proposta por Jaider Esbell e instalada no Viaduto Santa Tereza, também no Centro de Belo Horizonte, como parte do CURA de 2020. Além de serem obras do Circuito, ambas carregam traços em comum: seus artistas fazem parte de grupos subalternizados na exclusão resultante da produção do espaço e ambas sofreram perseguição a partir dos moradores de Belo Horizonte. Criola é uma mulher negra e Jaider, um homem do povo Makuxi. O trabalho de Criola foi contestado na justiça sob a alegação de que “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso” enquanto a obra de Jaider sofreu ameaças de moradores que disseram que agiriam para a remoção da instalação (GARCIA, 2020).

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

De acordo com um depoimento da artista, ela apontou que a obra foi feita intencionalmente pautada na resistência e na busca para a visibilidade de um grupo marginalizado e, em sua percepção, as alegações e ações do morador são de cunho racista, principalmente pelo fato de que ele alega que o conteúdo da obra é de “gosto duvidoso” (GARCIA, 2020). Quando se considera que o gosto é algo socialmente construído, verifica-se que o resultado de percepções que agregam um somatório de vivências culmina em alegações como esta, que buscou a interrupção e o apagamento de uma obra feita por uma mulher negra em um espaço público.

Na cidade, milhares se mobilizaram nas redes sociais contra o apagamento e, até mesmo, na contribuição de um abaixo-assinado a favor da manutenção do mural, que, em consulta feita em 10 de maio de 2021, contava com 32 mil assinaturas. Contudo, não foram apenas em defesa da manutenção da obra que os citadi-

nos se manifestaram. Comentários nas redes sociais demonstram uma certa preocupação com a recepção estética das obras, no entanto, pode-se verificar que a recepção e as reações dizem mais do conteúdo político destas do que da própria estética (LOPES, 2020). As temáticas mobilizadas pelas obras são mais importantes do que o conteúdo estético e a apresentação da recepção por meio da crítica ao conteúdo estético demonstra um conservadorismo do grupo.

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

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

Os dois casos evidenciam a busca dos artistas por tratar de conteúdos que remontam à questão da raça, de grupos subalternizados e marginalizados e de gênero, que são sistemas de exclusão da própria produção do espaço. Em simultâneo, a reação às obras também evidencia a presença destes sistemas na sociedade belo-horizontina. Contudo, é importante ressaltar que há diversas obras, não apenas no CURA, mas por toda Belo Horizonte, que remontam tais pautas e não tiveram repercussão, como o que ocorreu com as obras supracitadas.

Tais reações relacionam-se ao o interesse pelo controle do espaço público e



do que é nele exibido, em especial no caso do viaduto, que é de grande circulação, e pelo potencial de dissenso provocado pelas obras, graças a seus temas e conteúdos abordados além de seus tamanhos, uma vez que têm exibição ampla e acessível a todos os transeuntes do Centro de Belo Horizonte, implicando, na ordem do sensível, em debates e reflexões acerca das contradições resultantes da produção do espaço. O controle da paisagem é de extremo interesse dos agentes da reprodução social e do próprio espaço, por conta das representações e seus potenciais. Além disso, outra hipótese é de que as manifestações dos moradores se relacionam a um sintoma do racismo estrutural em resposta à própria ascensão dos artistas que estavam outrora em uma posição marginalizada.

Além das obras supracitadas, no entanto, outra obra do CURA, da edição ocorrida em 2020, também sofreu ataques e repressão a partir, desta vez, da Polícia Civil. Nesta ocasião, no entanto, a reação fez com que as organizadoras do festival fossem indiciadas, por meio da Lei de Crimes Ambientais, o que mobilizou manifestações públicas em defesa da arte. Ademais, o caso teve tamanha repercussão que até mesmo no grupo focal realizado com artistas da cidade de São Paulo, foi citado pelos participantes. Os artistas de São Paulo, que depuseram em um grupo focal realizado no primeiro semestre de 2021, alegaram ser “um absurdo” ter que se explicar em um contexto como esse e ser indiciado por fazer uma obra pública que havia sido autorizada e fomentada. Além disso, os artistas apontaram para o cunho racista das acusações feitas.

A obra, neste caso, é “Deus é mãe”, do artista Robinho Santana. Robinho é um artista negro, nascido em Diadema, na Região Metropolitana de São Paulo, e sua obra tem 1.882 m<sup>2</sup>, na fachada cega do edifício Itamaraty, na Rua dos Tupis, no Centro de Belo Horizonte. A obra retrata uma família típica brasileira: uma mãe negra e dois filhos. A moldura da obra conta com pichações, assim como outras obras do festival. Contudo, por ter a presença da estética do pixo, o autor da obra e as organizadoras do evento foram indiciadas. É importante, ainda, ressaltar, que não há uma definição clara do que distingue o pixo e o *graffiti*, nem mesmo na Lei de Crimes Ambientais, em termos estéticos, mas sim em termos de autorização, que, no caso do CURA, todas as obras contaram com autorização prévia.

No dia 1 de fevereiro de 2021, nas redes sociais do festival, foi informado ao público de que as organizadoras haviam sido incluídas criminalmente em inquérito da Polícia Civil que investiga a ocorrência de crime contra o meio ambiente, por

conta da presença da estética do pixo na obra “Deus é Mãe”. Na mesma postagem, foi citado o fato de que a obra foi ovacionada nacionalmente, com milhões de visualizações nos vídeos de divulgação e em reportagens na mídia. Foi informado, ainda, que as organizadoras entendem tal ação judicial como um ato ilegal e racista, que criminaliza artistas periféricos e a própria arte urbana, num contexto de perseguição “desproporcional” e que entraram com um pedido no Judiciário para trancar a investigação (CURA, 2021a).

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

No dia 18 de fevereiro do mesmo ano, uma nova postagem nas redes do festival, trouxe novas informações sobre o inquérito em curso. De acordo com a postagem, o então prefeito, Alexandre Kalil, e o então secretário de Estado da Cultura e Turismo, Leônidas Oliveira, haviam se manifestado a favor do festival. Na mesma postagem, foi incluído um ofício do prefeito e um agradecimento ao grupo de vereadoras progressistas “Mulheres na Luta” por ações realizadas na Câmara Municipal de Belo Horizonte a favor do festival. No ofício do prefeito, foram destacados pontos como o fato de que o município se orgulha de receber o CURA desde 2017 e que os belo-horizontinos compartilham do sonho de ter em Belo Horizonte o primeiro mirante de arte urbana do mundo. Além disso, destacou a relação harmoniosa entre a prefeitura e as organizadoras do festival, apontando que o projeto é “respeitoso, ordeiro, e que contribui muito para a cidade” (KALIL *apud* CURA, 2021b, p. 1). Essa colocação do prefeito demonstra, na realidade, uma mensagem

para defender um projeto que, ao fim e ao cabo, não têm tais premissas, uma vez que objetivamente busca romper com a ordem por meio dos debates colocados. Finalmente, o prefeito agradeceu aos proprietários de imóveis que disponibilizam as empenas às cegas e aos envolvidos na execução do festival, manifestando o desejo de que o mesmo se expandisse para outras edições (CURA, 2021b). Em 25 de fevereiro de 2021, foi postado nas redes do festival um comunicado de que o Ministério Público de Minas Gerais havia dado parecer favorável ao arquivamento do inquérito contra as organizadoras do festival e os artistas envolvidos na execução da obra.

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

Outro aspecto que reforça o argumento construído neste trabalho relaciona-se ao fato de que, além de ter um potencial de dissenso e ser capaz de denunciar as contradições da sociedade e do espaço, a presença da obra em espaço público impulsionou uma reação que, se não fosse arquivada, teria potencial de criminalizar artistas negros e de origem periférica. Assim, fica evidenciado, portanto, que as reações à arte de rua, por estar em espaço público, amparadas pela Lei de Crimes Ambientais, têm potencial de criminalizar agentes que são sistematicamente marginalizados e subalternizados.

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

sentenças presentes na urbe.

## **Discussão dos resultados**

Belo Horizonte se configura como um palco de exemplos das relações que se estabelecem entre as expressões visuais da arte de rua e a própria produção do espaço urbano. Ao contrário do que pôde ser verificado em outras capitais do Sudeste, a gestão municipal em Belo Horizonte, nos cinco anos que antecederam a escrita deste trabalho, se mostrou mais receptiva e próxima dos atores das culturas urbanas. É interessante notar, ainda, que, em relato das organizadoras do CURA, foi dito sobre o interesse do prefeito em se opor às políticas para a arte de rua em São Paulo e, também, fomentar o turismo.

Cada um dos exemplos analisados no presente trabalho colaboram para reforçar a hipótese de que a arte da rua, simultaneamente, reforça e denuncia as contradições sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano, uma vez que todas as obras tiveram a possibilidade de promover o dissenso e alterar a dinâmica do cotidiano em Belo Horizonte, seja pelas narrativas, pelos símbolos carregados ou pela interferência no espaço urbano. Vale destacar que tal potencial foi atingido, em parte, por conta do tamanho das obras e na forma com a qual a presença delas interferiu na paisagem urbana, uma vez que outras obras presentes na cidade têm o seu potencial de dissenso inexplorado ou em menor escala, devido ao tamanho das obras meio ao tamanho dos fixos da própria cidade. No caso do CURA, é praticamente impossível não as notar.

Há um movimento, a partir de determinados agentes, de tentativas de criminalização de artistas periféricos e da própria estética da periferia. Tal movimento reforça, ainda, o argumento de que a resposta da sociedade, do Estado e do mercado à arte de rua é extremamente relacionada aos sintomas da própria produção do espaço, tendo em vista que reproduz a exclusão e a marginalidade às quais as pessoas das periferias são impostas, colaborando para a geração de uma circunstância de subalternidade.

## **Considerações Finais**

O espaço público é concebido como o local de encontro entre diferentes classes e grupos e é onde a política e o dissenso mais facilmente acontecem. Nesse sentido, um ponto a ser destacado é de que a arte de rua rompe com a arte de

cavalete pela sua forma de exposição: se dá nos espaços públicos e, por tal, é exibida mais amplamente do que obras presentes em museus. Ademais, as obras de arte de rua são, frequentemente, maiores, em área, do que as obras de cavalete. De tal modo, é, então, uma arte de consumo mais amplo, capaz de atingir grupos menos inseridos entre as elites e classes médias.

Verifica-se que a arte da rua reforça e denuncia as contradições sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano: por meio de relações de conflito, que marginalizam e criminalizam agentes que já eram subalternizados, e mediante as narrativas, que denunciam as contradições sociais, respectivamente. Assim, tais relações geram um ciclo infundável no qual grupos sistematicamente marginalizados denunciam as contradições aos quais eram subjugados e, em simultâneo, são marginalizados e criminalizados por tais práticas. Quando analisa-se o caso de Belo Horizonte, olhando, em específico, para o Circuito Urbano de Arte, foi possível notar a presença do racismo e de outros sintomas da exclusão em meio ao processo de criminalização de artistas e produtores culturais. Belo Horizonte é palco de casos emblemáticos da promoção do dissenso e da perseguição de artistas da periferia e contribuiu intensamente para a solidificação do argumento apresentado neste trabalho. Todas as obras analisadas trouxeram narrativas capazes de promover o dissenso e, em simultâneo, foram obras perseguidas, inclusive ao nível judicial, na tentativa de criminalizar a estética da periferia.

Nesse sentido, portanto, verifica-se que as narrativas das obras e a própria existência das mesmas contestam a realidade da produção do espaço e as reações às obras conseguem reforçar a exclusão e as contradições resultantes da produção do espaço. As reações verificadas dizem de uma fração da realidade, pois, no contraponto, há várias formas de apropriação e resistência à violência e à exclusão sistêmica que se dão no âmbito da produção e fruição da arte nas cidades, até mesmo no caso da cidade de Belo Horizonte. A arte e o campo de tensões que se articula ao redor dela fazem-se um importante componente do escopo de elementos que constituem as cooperações e conflitos que tecem o espaço público nas cidades contemporâneas. De tal modo, é inevitável negar a presença da arte na cidade e as possibilidades de leitura e prática social no espaço conferidas por ela.

## Referências

BARBOSA, J. N. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **Geographia**, v. 2, n. 3, p. 69-88, set.

2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13375>. Acesso em: 18 jul. 2021.

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

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

BRASIL. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente e dá outras providências. Brasília: Planalto Gov Br, 1998. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9605.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm). Acesso em: 8 jul. 2021.

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

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

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

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

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

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

GARCIA, G. Mural da artista crioula pode ser apagado por decisão judicial em Belo Horizonte. **ARTE! Brasileiros**. [S. l.], 25 nov. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/por-ai/criola-apagamento-mural-cura-bh/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

KLEIN, N. **Sem logo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LEFEBVRE, H. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1974.

LEFEBVRE, H. **La presencia y la ausência**: contribución a la teoría de las representaciones. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

LOPES, C. **Compilado de comentários feitos nos sites dos veículos jornalísticos G1 e Hoje em Dia**. 25 nov. 2020. 1 figura.

LIMA, C. M. S. **As transformações dos usos do espaço público**: a rua sapucaí em Belo Horizonte (MG). 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MARQUEZ, R. Arte pública. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 12, p. 108-119, 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/arte-publica/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

MELLO, M. A. S.; VOGEL, A.; MOLLICA, O. **Quando a rua vira casa**: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. 4. ed. Rio de Janeiro: Eduff, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/19128/12571>. Acesso em: 8 jul. 2021.

NASCIMENTO, D. M. **O sistema de exclusão na cidade neoliberal brasileira**. Marília, SP: Lutas Anticapital, 2020.

PENNACHIN, D. L. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana**: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação da cidade de São Paulo [2002 a 2011]. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9GHJ87>. Acesso em: 8 jul. 2021.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, [s. l.], ano 17, n. 37, p. 4-28, 2002. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2192>. Acesso em: 8 jul. 2021.

RANCIÈRE, J.; LOPES, Â. L. (trad.). **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, J. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5091611/mod\\_resource/content/1/Raciere%20a%20est%C3%A9tica%20como%20pol%C3%ADtica.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5091611/mod_resource/content/1/Raciere%20a%20est%C3%A9tica%20como%20pol%C3%ADtica.pdf). Acesso em: 8 jul. 2021.

SERPA, A. **O espaço público na cidade contemporânea**. [São Paulo]: Editora Contexto, 2007.

SILVA, E. B. **Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte**. 2020. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/35311>. Acesso em: 8 jul. 2021.

VASCONCELLOS, C. M. **Imagens da revolução mexicana**: o museu Nacional de História do México 1940-1982. São Paulo: Humanitas, 2007.

WERNECK, N. Cura protesta contra investigação policial por pichação em prédio de BH. **Estado de Minas Gerais**. [Belo Horizonte], 13 fev. 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/13/interna\\_gerais,1237557/cura-protesta-contra-investigacao-policial-por-pichacao-em-predio-de-bh.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/13/interna_gerais,1237557/cura-protesta-contra-investigacao-policial-por-pichacao-em-predio-de-bh.shtml). Acesso em: 17 jul. 2021.