

BELO(S) HORIZONTE(S) EM CONFLITO: A ARTE URBANA EM DISPUTA PELA ESTÉTICA DA CIDADE

BELO(S) HORIZONTE(S) IN CONFLICT: URBAN ART IN A DISPUTE OVER THE CITY'S AESTHETICS

Luísa Fernanda Silva Lourenço
René Lommez Gomes

ARTE URBANA
ESTÉTICA
CIDADE
DISPUTA
MEMÓRIA

A estética urbana é moldada por diversos fatores, incluindo a arquitetura, o planejamento urbano, disputas sociais, o mercado e, claro, as intervenções artísticas. Por meio de pesquisa bibliográfica, documental e estudo de caso, este artigo pretende analisar como a arte urbana se insere em uma disputa entre grupos sociais e contra o poder público pela estética da cidade de Belo Horizonte. Através da análise de caso envolvendo as obras *Híbrida Astral – Guardiã Brasileira* e *ORÍ II – A raiz negra que sustenta é a mesma que floresce*, de Criola e *Deus é mãe*, de Robinho Santana, conclui-se que a estética urbana não se restringe somente à beleza do ambiente, mas revela um controle do espaço e dos grupos sociais, determinando o que será valorizado e quais memórias serão comunicadas.

URBAN ART
AESTHETICS
CITY
DISPUTE
MEMORY

Urban aesthetics are shaped by many factors, including architecture, urban planning, social disputes, the market, and, of course, artistic interventions. Through bibliographical and documentary research and case studies, this article aims to analyze how urban art fits into a dispute between social groups and against public authorities over the aesthetics of the city of Belo Horizonte. Through the analysis of a case involving the works *Híbrida Astral – Guardiã Brasileira* and *ORÍ II – A raiz negra que sustenta é a mesmo que floresce*, by Criola, and *Deus é mãe*, by Robinho Santana, it is concluded that urban aesthetics are not restricted to the beauty of the environment, but reveal a control of space and social groups, determining what will be valued and which memories will be communicated.

ISSN 1518–5494
ISSN-E 2447–2484

“A cidade é um reflexo do que tem dentro da gente.” – afirmou Criola, artista visual natural de Belo Horizonte, ao considerar o papel da arte para a transformação do espaço urbano. “A cor cinza, por exemplo, ela te condiciona a não pensar, ela não te provoca, [...] ela não te incomoda. É como se fosse algo transparente [...] Não é à toa que a cidade é toda cinza” (CRIOLA, 2021).

INTRODUÇÃO¹

1. Este estudo foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Algo que a artista costuma afirmar é que o cinza que tinge todos os espaços e todas as coisas de uma cidade não é aleatório (ALMONDEGAFILMES, 2019). A escolha dessa cor para o asfalto, para as fachadas dos prédios, para o céu, para todas as coisas urbanas parece-lhe fruto de uma ação intencional para sedar os sentidos de quem habita o ambiente urbano – uma intenção que vem daqueles que decidem sobre a visualidade da cidade e é compartilhada por todos que aceitam essa decisão. Se, na natureza, tudo tem uma cor, “porque o homem cocria esse cinza?” É essa a pergunta que ela reitera para enfatizar a responsabilidade de cada cidadão pela construção do ambiente deletério em que se vive nas cidades contemporâneas. Ela acredita que, de fato, “existem seres que escolheram esse cinza”. Logo, “cabe à gente não aceitar isso. Cabe à gente cocriar uma outra forma de existir e essa cocriação se faz, também, através das cores” e das formas que apontam a invenção de “novos caminhos” (CRIOLA, 2021).

Pintar as empenas de edifícios, as fachadas das casas de uma “quebrada” de comunidade, o piso de quadras esportivas, os muros que fragmentam o território das cidades é habitá-las com cores que quebram os condicionamentos sociais. Quando “o homem interfere na natureza, as coisas ficam cinza”. E o *graffiti*, como todo tipo de expressão artística, parece-lhe capaz de restituir a potência das cores da natureza e recuperar novas formas de se viver, se “feitos na intenção de trazer uma elevação” (ALMONDEGAFILMES, 2019). A arte teria a potência do chamamento para acordar o sentido das pessoas, um “portal” para a transformação energética do ambiente urbano.

Por isso, todas as suas pinturas, Criola as faz “na intenção”: “eu coloco a minha energia naquilo ali, as cores, todas as cores que eu escolho são escolhidas na intenção [...] têm um poder de [...] transformação energética dos lugares”. “Cada cor tem uma potência, cada cor vibra em determinada frequência, então, quando eu pinto na cidade, [...] quando eu faço a alquimia de misturar cores e criar formas a partir disso, [é] tudo feito na intenção de desbloquear condicionamentos mentais [a] que as pessoas estão acostumadas” (ALMONDEGAFILMES, 2019): viver para o trabalho, apagar o corpo negro de cabelo crespo, esquecer as ancestralidades, submeter-se a energias masculinas doentias e desequilibradas que se impõem na conquistas de lugares e no guerrear, enfim, não se ver na cidade. É “por conta disso que o grafite e a arte urbana incomodam tanto”: eles “fazem as pessoas pararem e se voltarem para o presente” (CRIOLA, 2021).

Pode-se dizer que as cidades consistem tanto em uma forma de organização do território quanto nas relações políticas que se estabelecem nesse espaço. As cidades constroem-se por um processo histórico que estabelece um território, demarca suas fronteiras e impõe formas de sua apropriação simbólica pelos seus habitantes. 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” (CRIOLA, 2021).

tico." (ALVETTI; HUMMELL, 2008, p. 3). Assim, as cidades são territórios demarcados por fronteiras imaginárias e códigos de conduta que definem o local que cada corpo ocupa e os comportamentos condizentes com aquele lugar.

É sabido que a divisão espacial do ambiente urbano gera ou reforça formas explícitas ou sutis de segregação social. É por força das fronteiras materiais ou simbólicas erigidas nesse território que ocorrem múltiplas separações entre classes sociais, usos e funções do espaço urbano, espaços de circulação ou interdição de pessoas. A acentuação da desigualdade e da segregação sociais provocadas por políticas neoliberais de ordenação das cidades vem acentuando o poder das fronteiras de segregação e acirrando os confrontos pela ocupação e pelo uso do espaço urbano.

Belo Horizonte, a cidade natal de Criola e um dos principais suportes de sua obra, tem uma organização essencialmente segregadora. Desde sua concepção, no final do século XIX, a capital de Minas Gerais desenvolveu-se sob preceitos urbanísticos e políticas higienistas cujo fim era alijar, das áreas centrais, populações e modos de expressão indesejados. Trata-se de uma cidade que já nasceu sob uma ordenação que separa os bairros dos funcionários públicos e da elite financeira daqueles habitados pelas classes trabalhadoras; dos espaços de morar e fruir a cidade, dos locais da movimentação comercial e da produção industrial. É uma urbe cujo defeito de nascente se consolidou com o tempo e pelas mazelas próprias das cidades contemporâneas, como a precariedade do transporte entre seus sub territórios e a existência de diferentes níveis de acesso aos serviços necessários à manutenção da vida em seus rincões. A busca pelo controle do ambiente urbano, acentuou as barreiras físicas, sociais e culturais que marcaram o desenvolvimento da cidade, tornando de acesso privativo os espaços que deveriam ser, por excelência, públicos.

Devido à crescente desigualdade social nas sociedades contemporâneas e à diminuição do sentido de público dos espaços citadinos, a batalha pela reivindicação da cidade se desdobra de diversas maneiras, incluindo o uso da arte como arma de afirmação de grupos sociais subalternizados. A arte urbana já é uma presença corriqueira no cotidiano nas grandes cidades, manifestando-se nos mais diversos suportes e dimensões. Desenvolvidas no espaço público, as manifestações da arte urbana geralmente ocorrem fora dos espaços tradicionalmente dedicados à arte, como as coleções, os museus e as galerias; ainda que eles já sejam, hoje, ocupados por ela. Propondo-se como criação de caráter democrático e popular, essa forma de arte utiliza o espaço público como suporte de comunicação e de registro de memórias, muitas vezes usando-os como plataforma de protesto, meio para externar frustrações e críticas sociais e políticas, e âmbito de reivindicações do próprio território urbano (CAMPOS; CÂMARA, 2019).

É esse esgarçamento das fronteiras materiais e simbólicas da cidade que está no cerne do trabalho da maior parte dos artistas urbanos; especialmente em Belo Horizonte, onde há um crescente envolvimento dos cidadãos (artistas ou não) na discussão política dos usos do espaço urbano, incluindo o emprego sistemático da visualidade da arte, dos cartazes, das bandeiras, dos stickers, do muralismo como plataformas de veiculação de ideias e de transformação do pensamento (GOMES; RENA, 2015; RENA; RENA, 2014). Criola é um exemplo de artista que procura provocar fraturas nas fronteiras da cidade pelo entendimento dos processos de opressão por meio da exibição pública de graffitis e murais em que há a figuração exuberante de corpos femininos negros e com cabelos crespos, produzindo uma alternativa de autoidentificação das pessoas

negras com o espaço urbano e ecoando a dúvida: “porque a minha imagem incomoda?” (CRIOLA, 2021). Em outro registro, a luta pela transformação dos modos de se viver a cidade é enfrentado pela artista com a aplicação de cores fortes e formas abstratas sobre construções, como as fachadas do casario de “uma quebrada”, impactantes o suficiente para declarar presenças dissonantes e produzir mudanças de consciência.

Existe, para Criola, “uma discussão boba” em torno da definição da arte urbana em torno da criação “não autorizada” ou “autorizada”, em lugares proibidos ou não, que deve ceder espaço para um “nível mais profundo” de debate em que se coloca em questão o poder da arte urbana atingir “essa inconsciência ou essa consciência que as pessoas têm” de que a arte urbana “está mexendo aqui, onde não quero que se mexa”. Essa arte inevitável ao olhar do cidadão que circula por seu ambiente – se tomarmos a cidade como uma segunda natureza, ainda que cinza e deletéria – atinge aquele lugar “muito confortável” do modo de vida estabelecido, com o qual as pessoas já estão acostumadas. Pois, “mexer nesse lugar aqui vai me fazer refletir, vai me fazer ter que [...] ou enxergar coisas que eu não quero enxergar”, e me mover para perceber minha responsabilidade na manutenção desse modo de vida citadino (ALMONDEGAFILMES, 2019).

Em cidades contemporâneas, como Belo Horizonte, há pessoas que desejam se despertar-se para a potência de se mudar o caráter do ambiente em que vivem. Mas, encontram inúmeros fatores e atores que se impõem como definidores das decisões sobre a estética urbana; um deles é o poder público. Cada municipalidade, portanto, irá responder de modo diferente aos impulsos de reconstrução do aspecto das cidades, atendendo a orientações arquitetônicas e urbanistas, às pressões mercado (incluindo o imobiliário), aos ecos das disputas sociais entre os donos do poder e à disruptividade das intervenções populares. As tensões surgidas entre a prática da arte urbana, a mercantilização do espaço, a vontade dos cidadãos e o poder público resultou em uma acirrada disputa pela estética da cidade. É dessa disputa pela estética de Belo Horizonte, instaurada pela arte urbana, que esse artigo pretende analisar.

A ARTE URBANA E A ORDEM DO PÚBLICO

A expressão “arte urbana” abarca diferentes técnicas artísticas e estilos artísticos executados no ambiente urbano, constituindo “uma grande família, composta por diferentes formatos” (CAMPOS; CÂMARA, 2019, p. 18). Também referida como *street art*, a arte urbana 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 *lambes* (YOUNG, 2014). Na década de 2000, o sentido desse rótulo se expandiu, como indicou Criola, passando a acomodar obras artísticas produzidas no espaço público a partir de diferentes técnicas; considerando-se que geralmente, mas nem sempre, essas criações sejam realizadas sem autorização do poder público ou dos detentores dos direitos pelo espaço que lhe serve de suporte.

Pode-se considerar, então, que arte urbana engloba intervenções visuais caracterizadas pela ocupação do espaço público e herdeiras de uma série imensa de princípios oriundos de suas raízes nas artes de rua contestatórias e desautorizadas, surgidas nos ambientes urbanos em meados do século XX: velocidade, efemeridade, acessibilidade, afirmação do igualitarismo e natureza democrática. Princípios estes que se refletiram na escolha dos inúmeros materiais, técnicas, processos e estilos, que in-

cluem o *graffiti*, *stencil*, muralismo, cartazes, esculturas, adesivos, *yarn bombing*, intervenções, instalações e vídeo *mapping*.

As dificuldades para se definir a arte urbana vêm, em parte, da multiplicidade desses aspectos - estilos, materiais, suportes, legalidade – acionados na busca por distingui-la. Mas, nenhum deles é definitivo. A arte urbana se articulou com movimentos sociais sem cunho artístico, bem como com vários processos e estéticas de produção visual que se construíram fora das ruas e dentro dos espaços institucionais. Robinho Santana, grafiteiro paulista que atuou em Belo Horizonte, declarou de maneira clara a multiplicidade de referências das ruas e de dentro do sistema das artes que foram constitutivas do seu trabalho, do movimento punk aos artistas visuais negros como Sidney Amaral, Heitor dos Prazeres, Rosana Paulino, Maria Auxiliadora e Benedito José Tobias (ANDRADE, 2021). Ele percebe, também, como necessária a permeabilidade entre os espaços citadinos, midiáticos e institucionais da arte:

Sou de uma geração que teve pouca representação digna na TV ou nas grandes mídias, e um momento em que tive acesso a alguém parecido comigo, pintando obras que se pareciam comigo, eu quis ser aquilo ali também. Entendo que esse recorte do reconhecimento dentro de uma narrativa negra ainda se faz muito importante nos dias de hoje, para que as pessoas se vejam, reflitam, se inspirem e façam. Uma mulher negra pintando ou representada numa empena de um prédio em uma grande metrópole ainda é novidade. Vale comentar que o panorama artístico brasileiro não se limita apenas a galerias, feiras, museus e ao centro, nem tudo é acadêmico. A arte de rua e o graffiti, por exemplo, vêm trazendo essa importância do protagonismo preto, resgatando pessoas para o fazer artístico nas periferias da cidade há muito tempo (SANTANA *apud* ANDRADE, 2021).

Young (2014) alerta para o problema de se considerar a ilegalidade como um fator central na definição do que é a arte urbana, já que as obras podem ser realizadas com ou sem autorização. Em outro aspecto, o fato de as obras serem realizadas ou não de maneira ilegal pode ter uma significância maior ou menor para os artistas, mas não necessariamente para sua recepção, pois o público nem sempre é capaz de saber se uma criação foi autorizada ou não. As mudanças nas próprias condições de produção da arte urbana variam com o espaço (a exemplo das regulamentações dos usos do espaço urbano) e no tempo (que tem passado do período da franca marginalização e criminalização à legitimação da arte urbana), impactaram nas escolhas de materiais, técnicas e estilos adotados pelos criadores.

Pode-se dizer, portanto, que a definição da arte urbana deva passar pela sua capacidade de instaurar o “público” no seio das cidades; ou seja, pela sua potência de incitar debates sobre aspectos sociais das comunidades e pela sua capacidade de convocar os cidadãos a pensarem e agirem politicamente.

Apesar de a sua crescente popularização, essas formas de comunicação pelas superfícies da cidade não são aceitas por toda a população. A arte urbana e seus criadores são alvos constantes de ações persecutórias e de apagamento material e simbólico, em processos de higienização urbana:

Essas artes frequentemente escapam do que é consentido, contrariando os “juízos de gosto” das belas artes, sendo categorizadas, por vezes, como expressões de van-

dalismo e ações de poluição da paisagem. As artes de rua provocam não apenas um outro regime estético, tal qual se refere Jacques Rancière [...], como agem promovendo novos usos e práticas de espaço [...], diversificando fabulações e compondo novas trilhas narrativas da/na cidade (ECKERT *et al.*, 2019, p. 10).

A arte urbana desorganiza a ordem imposta. Seu poder disruptivo está justamente na instauração da reivindicação de espaço e de voz por aqueles que frequentemente estão às margens da definição da estética urbana, daqueles a quem é negada a cidadania plena, sob a forma de apropriação estética e ressignificação dos espaços negados.

Como perguntou o Robinho Santana (2021): “Vocês já se perguntaram sobre quem contribuiu para a construção da cidade e sobre quem consegue a usufruir?” Para ele, no processo de construção do seu trabalho,

entre perrengues, alegrias, tinta, sangue e suor e mais perrengues, o que reverberava em minha mente sem parar era que se dependêssemos da elite brasileira [...] ou dessa gente que nada se parece com a gente, nenhum de nós que trabalhou firmemente dia após dia neste projeto [de pintura da empena de um edifício], estaríamos ali, ocupando um espaço, uma 'cidade, que foi erguida pelas mãos dos nossos ancestrais, mas que nos foi negada. Ali do alto, apoiado pelos irmãos e irmãs que me dão apoio eu fiz alguns pedidos, um deles era que pontes fossem construídas e muros fossem derrubados, pra que cada dia mais possamos ver um dos nossos, chegando e ocupando lugares que ainda não estamos acostumados a ver um dos nossos... e eu nem to falando de tinta (SANTANA, 2021).

ESTÉTICAS EM DISPUTA

Podemos observar a cidade como uma forma de registro material da vida coletiva, na qual conflitos, interações e ações humanas são materializados nas construções, nas intervenções visuais e nos modos de vida. Pela cidade, em meio às praças, monumentos, avenidas, ruas e becos, encontram-se os registros dos confrontos e das transformações sociais. Esses vestígios estão presentes no 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).

“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 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 social, de se incutir uma memória em um lugar, conferindo-lhe significados. Devido à pluralidade das relações sociais tecidas no espaço urbano, a vivência da cidade resultará em inúmeras construções de memórias coletivas, por vezes diversas e conflitantes entre si. Apesar da impossibilidade de se perpetuar as memórias coletivas em sua totalidade, é possível encontrar seus vestígios sob a forma dos registros documentais salvaguardados nas instituições tradicionais de memória ou até em elementos que compõem a própria materialidade do ambiente em que se vive (ABREU, 1998).

Os conflitos envolvidos na construção da memória social e das culturas hegemônicas são importantes instrumentos de poder que têm sido utilizados como ferramenta de controle ou de combate político (LE GOFF, 1990). Como o ato de produzir o cinza ou cores vibrantes em uma cidade, o ato de lembrar-se de algo implica em processos de seleção, consciente ou inconsciente, coletiva ou individual, do que pode e deve ser lembrado e do que não pode ou precisa ser esquecido.

Se o espaço urbano pode ser utilizado como suporte para o registro de memórias coletivas e a vivência do espaço citadino tem o poder de construir e modificar as memórias e seus significados, os grupos detentores do poder sobre o espaço urbano têm fortes vantagens na batalha pela ascendência das suas próprias narrativas sobre as demais. A homogeneização da visualidade dos espaços urbanos e o enaltecimento de uma única perspectiva dos processos sociais leva a uma não identificação de certos membros da sociedade com o espaço urbano, as narrativas e os significados por ele veiculados. Trata-se de um processo de exclusão de grandes parcelas da sociedade das narrativas oficiais e dos monumentos materiais que cantam um único sentido para o passado e para os valores da coletividade. 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 dispõem dos 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 adquirir 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 as tradições e a estética presente na cidade são insuficientes para representar os diversos grupos que compõem a sociedade.

Violentam a ordem e podem assim revelar a dominação e a contra-dominação. [...] subverte a estética da ordem e a substitui pela ética da visibilidade, da inconformidade e da resistência. Muitas vezes, é uma presença incômoda, que permite ao invisível tornar-se visível, um território de crítica popular à ordem imposta pela sociedade burguesa e pelo estado (COSTA JUNIOR; PORTINARI, 2014, p. 3).

As tensões surgidas entre a prática da arte urbana, a mercantilização do espaço e o poder público resultam em uma acirrada disputa pela estética da cidade, às vezes implícita e silenciosa, por vezes estridente e escancarada, 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, estatária, 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).

Mas quem tem o poder de decidir sobre a estética urbana? As respostas à indagação são múltiplas. Robinho Santana (2021) fala sobre a elite brasileira e o poder opressor de uma “gente que nada se parece com a gente”. Para Criola, a responsabilidade é de cada cidadão que aceita e cocria o empobrecimento, a degradação do espaço cidadino e o empobrecimento das relações sociais.

Contudo, em muitas cidades contemporâneas, é o poder público quem tomou para si a função de atuar como porta-voz das vontades dos agentes hegemônicos e instrumento regulador das vozes que se permitem ecoar pelas vias públicas. Diversos fatores influenciam as decisões do poder público. Mas, mesmo orientações urbanísticas, necessidades da circulação e do transporte público, a instauração da segurança, as determinações da economia, da moradia e do lazer foram tonalizadas por essas vozes hegemônicas, pelo mercado e pelas pressões políticas. Ao se discutir a disputa pela estética urbana, é necessário entender os principais aspectos do cotidiano das cidades e as diferentes expectativas que os seus cidadãos sobre os usos do espaço.

Urbanistas como Scruton (2012), defendem a necessidade da beleza nos centros urbanos. Essa beleza seria alcançada através da organização do espaço e da estipulação de leis que garantam a preservação da ordem e dos valores estéticos impostos como adequados. Porém, o estabelecimento do que é belo é subjetivo e cultural; uma construção que varia entre indivíduos, grupos e culturas, ao longo do tempo e mesmo em um espaço, como a cidade. Para alguns, uma *tag* ou *stencil* são vistos como um sinal de declínio e desordem social; para outros, é o testamento da criatividade de uma comunidade; há aqueles que consideram uma intervenção urbana como algo a ser fotografado e compartilhado online, enquanto outros a denunciam para que seja retirado (YOUNG, 2017). Essas variações de expectativas com relação à visualidade urbana infiltram-se nas respostas dadas às manifestações da arte urbana (autorizadas ou não), pelas autoridades responsáveis pela gestão espaço público e revelam incertezas e oscilações de valoração sobre a legitimidade e a importância da arte.

urbana. É arte ou vandalismo? É uma subcultura ou parte do sistema de arte? A verdade é que, na maioria das cidades, o poder público ainda não sabe como tratar a arte urbana (YOUNG, 2014).

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

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, n.p., tradução nossa).

Ele alerta que, nos últimos trinta anos, autoridades de diferentes locais do globo vêm recorrendo à noção de decoro para justificar políticas autoritárias de controle do espaço urbano, ligadas às noções de “bons costumes” e concentradas na proibição do que seria considerado impróprio – a venda e o consumo de bebidas alcoólicas, dormir ou realizar intervenções nas ruas. Essas normas deslegitimam a autonomia do cidadão para pensar diferentes formas de se vivenciar a cidade e resultam na marginalização de indivíduos com necessidades e perspectivas não hegemônicas.

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, n.p., tradução nossa).

O fato é exemplificado na perseguição policial e jurídica que os artistas urbanos sofrem, incluindo a criminalização da prática sem autorização. Grafiteiros e artistas foram “acusados de encorajar o declínio social e definidos de várias maneiras como caçadores de emoções, jovens rebeldes ou enrenqueiros descontentes” (YOUNG, 2017, p. 2, tradução nossa). Young (2017) aponta que essa associação negativa está ligada ao desafio que representam para as autoridades: por sua natureza subversiva, a arte urbana cria uma “noção de ‘pânico moral’, em que grupos de ‘empresários morais’ se mobilizam contra o suposto desvio moral (denominado criminalidade) de um grupo-alvo, de modo que qualquer incidência de crime associado seja amplificada” (YOUNG, 2017, p. 4). Entretanto, esse “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).

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 – graffitis 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, 2017, p. 4, tradução nossa).

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

DISPUTAS PELO BELO HORIZONTE

Marcadas por ressonâncias do autoritarismo, as cidades brasileiras desenvolveram uma complicada relação com intervenções no espaço público, seja a arte urbana ou o pichoo. Exemplos desse fenômeno são a propagação de leis antipichação e as políticas de limpeza urbana.

Boelsums (2023) aponta que, nos últimos anos, o número de artistas urbanos na capital mineira vem aumentando e que é cada vez mais frequente a realização de editais, por parte da Prefeitura, a fim de selecionar artistas para a produção de obras. Há também uma maior aproximação entre mercado e a população, com a contratação de artistas por parte dos comerciantes para a realização de trabalhos em seus estabelecimentos, o surgimento de leilões e feiras alternativas, e a abertura de galerias de viés popular e menos elitista. Porém, a presença da arte urbana na cidade não significa que exista uma relação sem atritos entre os artistas, o poder público e a sociedade.

Belo Horizonte possui um histórico de dificuldades de convivência entre o poder público e as ocupações espontâneas do espaço urbano. Durante a década de 1990, a grande quantidade de intervenções na cidade atraiu a atenção do poder público, que decidiu reprimir esses atos com a promulgação de leis antipichação. Em 1995, a Lei 6.995 proibiu a pichação no município. Em 2010, a lei nº 10.059, instaurou a política Municipal Antipichação. Essa política incluía a intensificação da fiscalização das leis anteriores, com a cobrança de multas e a necessidade de registro para a compra de tinta spray. Em 2021, a Lei nº 11.318 instituiu a Política Municipal de Promoção da Arte Urbana do Grafite e de Combate à Pichação no Espaço Público Urbano, a qual reconhece a arte urbana como manifestação artística e cultural legítima e estabelece diretrizes para sua promoção e valorização. A lei ainda determina que o ato de pichação é uma infração passível de multas que variam entre R\$ 800,00 e R\$ 14.400,00. Apesar da suposta “valorização” da arte urbana, a necessidade de autorização continua criando empasses. Segundo a legislação, o *graffiti* é definido como uma expressão artística realizada com o consentimento do proprietário, seja ele público ou privado. Essa especificação determinou que qualquer outra manifestação realizada sem autorização será considerada como pichação; ou seja, o poder público somente reconhece como arte urbana aquelas obras autorizadas por ele mesmo e pelos proprietários de imóveis.

Como discutido, a busca pelo controle da estética urbana não se limita às autoridades públicas, mas vem também de diferentes grupos e classes sociais. Essa disputa é observada em dois casos envolvendo obras realizadas no Circuito Urbano de Arte, o CURA.

Criando em 2017, o CURA é um dos maiores festivais de arte pública do país e “propõe ocupar a cidade com cultura e arte, em um movimento também político.” (SILVA,

2020, p. 155). O festival se destaca pela realização de murais em grandes empenas, uma herança da arquitetura e legislação dos anos 1940, na qual edifícios eram erguidos com uma fachada cega (SILVA, 2020, p. 156). Outra inovação foi o desenvolvimento do primeiro mirante de arte urbana do mundo, localizado na Rua Sapucaí, no bairro Floresta. Entre 2017 e 2024, foram realizadas sete edições do festival e três mirantes de arte urbana.

Em 2018, a artista Criola foi convidada para pintar a empena de 1.365 m² do Condomínio Chiquito Lopes, no centro da cidade. O mural *Híbrida Astral - Guardiã Brasileira* 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, 2022). As mulheres representadas por Criola movimentam valores da ancestralidade e do feminino, quando “honram os animais, honram as plantas” e “se hibridizam com eles e com eles se mimetizam”, fundindo-se “tudo em uma coisa só”. E é esse o futuro em que a artista acredita, “caso ele exista”. Caso os humanos “não se aniquilem, a gente vai ter de dar alguns passos atrás com humildade, menos egoísmo e entender que a gente não é superior a nada.” Então, sua arte toca nesses temas com a constante preocupação com “nossa forma doentia de nos relacionarmos com o todo” (ENTREVISTAS, 2019).

Enquanto a obra estava em andamento, um morador do edifício solicitou uma assembleia condominial para suspender a sua realização. Em mensagem enviada pelo WhatsApp ao síndico do edifício, o morador relatou que aquilo “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso” (CANOFRE, 2020). Durante a assembleia, que contou com a presença do CURA, foi realizada uma votação a fim de decidir sobre a conclusão da obra. O resultado do pleito computou 55 votos a favor da conclusão e um único voto contra, proferido pelo morador que solicitou 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



Imagen 1. Mural Híbrida Astral - Guardiã Brasileira. Foto: Leandro Couri/EM/D. A Press. Fonte: Cruz, 2020

o pedido" (CANOFRE, 2020) e o mural foi concluído. O processo judicial seguiu ativo por dois anos, na 22ª Vara Cível de Belo Horizonte. Em outubro de 2022, finalmente, o juiz indeferiu o processo e cessou o pleito.

A ocorrência suscitou discussões sobre racismo, arte e estética, em Belo Horizonte – afirmando, pela via negativa, o papel disruptivo e transformador da obra. O debate alcançou projeção nacional, quando o prefeito Alexandre Kalil chamou o morador descontente de "boçal", durante o programa Roda Viva, veiculado pela TV Cultura (CRUZ, 2020); e com a abertura de um abaixo-assinado contra a remoção da obra.

Esse caso demonstra como a arte urbana ainda enfrenta resistências por parte da sociedade, que considera sua estética imprópria e sua mensagem inadequada. Há segmentos da sociedade brasileira que operam sob a pretensão de que o belo se define por padrões fixos, que supostamente correspondem ao gosto dos grupos hegemônicos. Logo, apenas este grupo teria a capacidade de definir a beleza de alguma expressão visual e sua adequação ao espaço público, urgindo-se no acionamento das estruturas coercitivas da municipalidade, da polícia e das leis para fazer valer seus valores. Porém, como reagiu à própria artista cuja obra foi atacada, tanto a arte quanto o belo são percepções construídas culturalmente.

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).



Imagen 2. Mural Deus é Mãe, 2020. Fonte: CURA. Disponível em: <https://cura.art/index.php/portfolio/robinho-santana/>

Outro exemplo de controle da estética urbana é observado no polêmico caso envolvendo a intimação, pela polícia Civil de Minas Gerais, dos envolvidos na realização do mural intitulado *Deus é Mãe*, criado pelo artista Robinho Santana, na edição do CURA 2020. O mural de 1.892 m² foi realizado no edifício Itamaraty, na rua dos Túpis, no centro da cidade. O painel, de cores pujantes, retrata uma mãe negra acompanhada de seus dois filhos.

A empena do edifício havia sido pixada, em 2020, incitando uma investigação para identificar os responsáveis. Para não apagar esse passado da superfície urbana, Robinho Santana convidou os pixadores Poter, Lmb, Bani, Tek e Zoto para integrarem a composição do mural, compondo uma cena figurativa emoldurada pela caligrafia do píxido.

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 Nº 9.605/1998, artigo 65 e incisos 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 píxido 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 píxido. Elas apresentaram à polícia toda documentação que as autorizavam a conduzir a pintura.

ra como parte do festival, como o contrato com o condomínio do edifício garantindo a liberdade artística, seguros e licenças. Ainda assim, a Polícia Civil continuou a investigação. O caso gerou uma grande repercussão, especialmente após o posicionamento do CURA por meio das redes sociais. Janaína Macruz, uma das idealizadoras e curadoras do festival, relatou que houve uma intimidação do festival, dos artistas e dos patrocinadores:

Eles acionaram os nossos patrocinadores, que foram chamados para depor em uma delegacia, sendo que o projeto é incentivado pelas leis de incentivo municipal, estadual e federal. O recurso vem da isenção de impostos, legalmente quem deveria ter sido acionada são essas instâncias e não os patrocinadores. Mas eles fizeram isso justamente para coagir o festival (MACRUZ *apud* COSTA, 2021).

Vale ressaltar que 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, essas obras nunca foram alvo de inquérito policial. O fato reacendeu uma discussão sobre racismo incidente sobre a arte urbana que representa corpos negros, iniciada com o caso da obra de Criola. Por se tratar de reapresentações de mulheres negras, realizadas por artistas negros, percebeu-se, nos dois casos, que obras e artistas foram vítimas de perseguições judiciais motivadas pelo racismo. Independentemente da discussão se o pixo é ou não arte, o que interessa nos dois episódios é que houve tentativas de criminalização das obras visuais, ainda que autorizadas em meio a um festival artístico patrocinado pelo poder público. Em março de 2021, o caso foi arquivado pelo Ministério Público e o festival continuou oferecendo apoio legal aos pichadores indiciados (BARBI, 2021).

Em fevereiro de 2024, o mural da artista Criola, localizado na rua dos Timbiras, no bairro de Loures, foi apagado por engano. 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”.

Para a cultura iorubá e as religiões de matriz africana, o orí é simultaneamente a cabeça (a sede da personalidade) e o orixá (ou divindade) pessoal de cada humano. Situado no topo do crânio, ele é composto pela cabeça física (*orí odè*), o receptáculo do axé (energia vital e criadora) vindo dos elementos materiais e das divindades; a cabeça interior (*orí inú*), que sedia a essência e a consciência do indivíduo, conectando-o ao seu destino; e a energia ancestral (*ipòrl*), que liga cada um àqueles que vieram antes de nós. O orí é aquilo que une o indivíduo ao seu destino, à sua família espiritual e ao princípio divino que a tudo criou. Ele é pessoal, mas não individual, porque coletivo. É herança a produzir a continuidade entre uma vida particular, a ancestralidade e ao princípio imortal que a precedeu e a sucederá. Ao habitar a cidade com representações de cabeças femininas que enraízam flores multicoloridas, Criola mobiliza o pensamento religioso afro diaspórico e a noção de ancestralidade para sintetizar o papel transformador de sua obra, que apostava a renovação da cidade pela responsabilidade individual e o futuro do mundo no poder da energia feminina em acolher a vida e co-criar cidade e natureza (GOMES, 2024).

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.



Imagen 3. Mural ORÍ II - A raiz negra que sustenta é a mesma que floresce, 2014. Foto: Athos Souza. Fonte: <https://www.instagram.com/p/tkp2g1u69l/?hl=en>.

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 (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2022).

Vale destacar que o mural “também era utilizado como local de celebrações[...]. Em 2022, 125 anos depois da demolição do templo original, foi celebrada a primeira missa de finados no local” (BITTENCOURT, 2024). Mas, durante as preparações para as aulas do Centro de Educação Integrada Imaculada Conceição (CEI), uma pintura não autorizada foi realizada na sua parede externa, resultando no encobrimento do painel.

O apagamento de uma obra de representação do pensamento negro, realizada por uma artista negra, em um território de resistência e de práticas religiosas negras, é bastante simbólico. É uma tentativa de se apagar novamente os excluídos da história e da espacialidade da cidade, desde sua construção. A representação de grupos minoritários simbolizados nas obras de arte urbana é essencial para a valorização de múltiplos grupos e culturas que são excluídos dos monumentos urbanos oficiais. São maneiras encontradas por esses grupos, que não geralmente não são representados em outras mídias, para comunicarem suas memórias, valores e signos.

O apagamento dessas obras indica vários níveis de defasagem da Prefeitura Municipal no trato com a arte urbana. São enganos ou são sinais da perpetuação das prá-

ticas de constante apagamento de grupos minoritários? Além de flagrar falhas na representação social, essas situações apontam um não reconhecimento da expressão artística popular pelo poder público, ainda engessado na política higienista e na visão elitista de arte ao considerá-las vandalismo sem valor artístico e cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos exemplos belorizontinos apresentados, observa-se como as autoridades utilizam do discurso legal para exercer um controle sobre a estética urbana e as expressões populares. A legislação adotada e o constante apagamento das obras pela cidade demonstram que a Prefeitura da capital mineira não considera a arte urbana como elemento dotado de valor e de adequação sociais.

Esse comportamento não se restringe à Prefeitura Municipal. Ele também é corroborado por parte relevante da sociedade, como exemplificado pelo morador que considerou a representação de uma mulher negra algo de gosto duvidoso. Como afirma Criola, “não é fácil a gente chegar à conclusão de que nós somos responsáveis” (ALMONDEGAFILMES, 2019), em nossa ação ou passividade, pela instauração da visualidade da cidade e dos modos de vida nela construídos. Ao invés de se culpabilizar apenas políticos e autoridades, é necessário reconhecer que tudo na cidade é derivado da forma como se comportam os vários segmentos da sociedade, especialmente os donos ou os “próximos” do poder. Nas cidades, “tudo é um reflexo do que cocriamos”. Logo, o controle da estética da cidade não se limita à definição dos padrões de “beleza” do ambiente. Ele está ligado ao controle do ambiente e da sociedade, pelos meios públicos e pelos cidadãos que suportam processos opressivos; controle do que será valorizado e das memórias que serão comunicadas e perpetuadas. Essa busca pelo controle do ambiente público e a supressão da arte urbana evidenciam a constante disputa pela ocupação e pela estética da cidade, como ferramenta de retomada pelas autoridades e pelas classes dominantes de um território reivindicado pela população subalternizada.

REFERÊNCIAS

- 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.
- ALMONDEGAFILMES. Entrevista #9. Youtube, 3 out. 2019. Direção: Ricardo Murad, Duração: 30:04. Disponível em: <https://youtu.be/yJEJmLWzCt0?feature=shared>. Acesso em: 15 dez. 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, Deri. Conversa com artista: Robinho Santana. Projeto Afro. 15 fev. 2021. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-entrevista-com-artista-robinho-santana/>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- BALDINI, A. Street Art, Decorum, and the Politics of Urban Aesthetics. Contemporâ-

- ry Aesthetics, Special Volume 8 Urban Aesthetics, 2020. Disponível em: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss8/7/. Acesso em: 27 jul. 2024.
- 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.
- 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 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, Regiane. Grafite sobre negritude é apagado por 'engano' e PBH se desculpa. Estado de Minas. Belo Horizonte, 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: 27 set. 2024.
- 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.
- CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira; CÂMARA, Sílvia. Arte (s) Urbana (s). Edições Húmus, 2019.
- CANCLINI, N. G. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2008.
- 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.
- COSTA, Mariana. Cura: organizadores denunciam investigação 'ilegal e racista' da polícia. Estado de Minas. 29 jan. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/01/29/interna_gerais,1233510/cura-organizadores-denunciam-investigacao-ilegal-e-racista-da-policia.shtml#google_vignette. Acesso em: 21 out. 2024.
- 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.
- CRIOLA. [S.l.:s.n.], 2021. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal Sesc TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EnVRKVs7apc>. Acesso em: 15 dez. 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-tenua-entre-estetica-e-racismo.shtml. Acesso em: 14 out. 2024.
- CURA – Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://cura.art/>. Acesso em: 09 out. 2024.
- ECKERT, Cornelia; DIÓGENES, Glória; DABUL, Ligia; CAMPOS, Ricardo. Arte e cidade: policromia e polifonia das intervenções urbanas. Horizontes Antropológicos, Porto

- Alegre, ano 25, n. 55, p. 7-14, set./dez. 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/43442416/Arte_e_cidade. Acesso em: 06 mar. 2023.
- GOMES, René Lommez. *Ori, o orixá de cada um*. Belo Horizonte: Ilê Axé Guian, 2024. [não publicado].
- GOMES, René Lommez; RENA, N. S. A. . *Cartografias do Comum: experiência de uma prática curatorial colaborativa entre universidade, movimentos sociais e coletivos*. In: I Seminário Brasileiro de Museologia, 2015, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte, 2015. p. 520-530. Disponível em: <http://sebramusrepositorio.unb.br/index.php/1sebramus/ISebramus/paper/viewFile/482/48>. Acesso em: 22 abr. 25
- LE GOFF, Jacques. *Memória*. In: *História e memória*. 5 ed. Campinas: UNICAMP, 2003.
- 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.
- 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.
- PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. PBH inaugura neste sábado placa indicativa do Largo do Rosário, patrimônio de BH. Belo Horizonte, 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.
- RENA, Alemar Silva Araújo; RENA, Natacha. *Design e Política*. Belo Horizonte: Fluxos, 2014.
- SANTANA, Robinho. 1.o Ato. São Paulo. 29 jun. 2021. Instagram: @robinho_santana. 29 jun. 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQuTwrWHira/> Acesso em: 14 dez. 2024.
- ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SCRUTON, Roger. *A Plea for Beauty: A Manifesto for a New Urbanism*. American Enterprise Institute, Washington D.C, n. 1, march 29, 2012. Disponível em: <https://www.aei.org/research-products/report/a-plea-for-beauty-a-manifesto-for-a-new-urbanism/>. Acesso em: 22 abr. 2025.
- SILVA, Elisangela Batista da. *Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte*. Tese (doutorado) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
- 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.
- YOUNG, A. *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*. Routledge, 2014.
- _____. *Street art, graffiti and urban aesthetics*. In: *Routledge International Handbook of Visual Criminology*. Routledge, p. 202-214, 2017.

LUÍSA FERNANDA SILVA LOURENÇO

Mestre em Ciência da Informação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFMG.
luisa.fslourenco@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/8287569967875920

RENÉ LOMMEZ GOMES

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais.

rene.lommez@gmail.com
http://lattes.cnpq.br/5485409441731702