

FLUXOS E TENSÕES:

fronteiras simbólicas e sociais no mundo da arte de Belo Horizonte

RODRIGO DE ABREU RIBEIRO* REGINA DE PAULA MEDEIROS**

DOI: <https://doi.org/10.35699/2965-6931.2024.54032>

RESUMO: Este artigo é parte de uma pesquisa que tem como objetivo analisar os modos de vida e trajetórias laborais de grafiteiros de Belo Horizonte. Por meio da pesquisa qualitativa, especialmente a etnografia, com entrevistas realizadas com artistas e técnicas de observação participante, visamos compreender as formas de interações de grafiteiros com o espaço público, instituições culturais e agentes públicos e privados do mundo da arte. Ao acompanhar os interlocutores em seus itinerários cotidianos, analisando suas narrativas sobre experiências vividas na cidade, tornam-se visíveis fronteiras socioespaciais que delimitam e monitoram o acesso da população à arte e instituições, de acordo com códigos de distinção social. Os resultados da pesquisa apontam que o graffiti é um fenômeno social revelador das desigualdades sociais e mecanismos de exclusão social, ao mesmo tempo, desvela fluxos urbanos, possibilidades de hibridismos e partilhas entre periferias urbanas e espaços públicos e semipúblicos.

PALAVRAS-CHAVE: mundo da arte; graffiti; trabalho; espaço público; fronteiras simbólicas.

Flows and tensions: symbolic and social boundaries in the art world of Belo Horizonte

ABSTRACT: This article is part of a research project aimed at analyzing the lifestyles and labor trajectories of graffiti artists in Belo Horizonte. Through qualitative research, particularly ethnography, including interviews with artists and participant observation, we seek to understand how graffiti artists interact with public space, cultural institutions, and public and private agents in the art world. By following the artists in their daily routines and analyzing their narratives about experiences in the city, we make visible socio-spatial boundaries that regulate and monitor public access to art and institutions based on social distinctions. The research findings indicate that graffiti is a social phenomenon that reveals social inequalities and mechanisms of exclusion, while also uncovering urban flows, possibilities for hybridization, and exchanges between urban peripheries and public and semi-public spaces.

KEYWORDS: art world; graffiti; public space; work; symbolic boundaries.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais **Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC)

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar os modos de vida e trajetórias laborais de grafiteiros belo-horizontinos. Busca-se compreender as formas de interação dos grafiteiros com instituições culturais, como museus e galerias de arte, além de investigar suas relações com agentes públicos e privados que fazem parte do cenário artístico de Belo Horizonte.

Considerando o mundo atual, marcado pela identidade móvel, pelo poder de mobilidade dos sujeitos e a construção de novos imaginários acerca dos espaços urbanos, pintar a rua é um campo de possibilidades que se amplia e desperta interesse dos moradores, turistas, donos de estabelecimentos comerciais, empresários, gestores de museus e produtores culturais, alargando as alternativas de trabalho para os artistas de rua, no qual no artigo me refiro sobretudo - grafiteiros. É possível observar um processo de diferenciação no universo da arte de rua, um desses indicadores é a inserção internacional de artistas de rua brasileiros, como Os Gêmeos, Kobra, Crânio, Onesto, Enivo, Mag Magrela, Nunca, Anarkia, entre outros. Ademais, destaca-se a presença de grafiteiros de Belo Horizonte em circuitos nacionais e internacionais de arte, incluindo bienais e galerias, entre eles os grafiteiros Ed-mun, Fênix, Wanatta, Kawany Tamoyos, Gud, Binho Barreto, DMS, Fhero, Hyper e DaLata.

A mobilidade do graffiti, sua integração na esfera do consumo, o diálogo com outras formas de arte, sua aceitação em museus e galerias e o consumo e a prática por diversas camadas sociais, ultrapassando o cenário *underground*, tornam-se evidentes por meio da observação da mobilidade dos artistas por diversos territórios socioespaciais da cidade e da abertura de espaços nas metrópoles destinados à produção e comercialização do graffiti. Isso pode ser visto no exemplo do Beco do Batman¹ em São Paulo, que se tornou um ponto turístico de destaque, assim como em Belo Horizonte, onde a arte de rua também ganha destaque, como por exemplo, no Mercado Novo² e no projeto CURA³. O graffiti é uma forma de arte que ultrapassou barreiras artísticas e sociais ao longo de sua história, aproximando-se de áreas como o design e as artes plásticas, e, consequentemente, da esfera do consumo. A comercialização e a institucionalização do graffiti, promovidas por meio de parcerias com empresas privadas e o poder público, têm oferecido novas oportunidades de visibilidade e renda

¹ Localizado na Vila Madalena em São Paulo, é uma famosa viela conhecida por suas paredes cobertas de grafites. Surgido na década de 1980, o local se transformou em uma galeria de arte a céu aberto, atraindo grafiteiros locais e internacionais. Além de ser um ponto turístico, o Beco do Batman sedia eventos culturais e contribui para a revitalização urbana, promovendo a expressão artística e atraindo consumidores para as lojas e galerias especializadas na venda de produtos relacionados à arte urbana.

para grupos com dificuldades de acesso ao mercado de trabalho. Essas iniciativas incluem editais governamentais de fomento à cultura, serviços de decoração para residências e estabelecimentos comerciais, pinturas em muros, viadutos e prédios durante festivais de arte pública, exibições ao vivo em eventos musicais, trabalhos de pintura em telas sob encomenda, e a atuação como professores de arte em projetos sociais promovidos pelo poder público.

No entanto, os grafiteiros ainda enfrentam conflitos e tensões em sua vida artística e profissional, especialmente no que diz respeito aos processos de legitimação como artistas no “sistema das artes” de Belo Horizonte. O termo, destacado pela pesquisadora Laura Barbi (2022), descreve o “sistema das artes” como um universo cultural e econômico composto por pessoas e instituições que não se limitam aos agentes do mercado da arte que comercializam obras, mas também incluem os próprios artistas, críticos, faculdades e universidades, público, curadores e museus que criam, analisam, validam e promovem a arte. Neste artigo, a análise se concentra nas experiências e observações obtidas durante o trabalho de campo e nas entrevistas com os interlocutores, praticantes do graffiti.

Com base nas afirmações de Barbi sobre os processos de legitimação de artistas dentro desse sistema, onde existe uma «rede legitimadora» composta por «artistas, galerias, museus, instituições culturais, residências artísticas, salões de arte, espaços independentes, curadores, críticos, colecionadores, produtores culturais, professores, empresas patrocinadoras, arquitetos, jornalistas/mídias, festivais e público» (Barbi, 2022, p.49), percebemos que os grafiteiros se encontram em um limbo. Embora os grafiteiros se autolegitimem como artistas e recebam reconhecimento de seus pares, sua aceitação por especialistas, instituições, mercado, mídia, público e Estado ainda é limitada. Isso faz com que o graffiti, junto com suas práticas, como o uso do spray como principal instrumento, e seus saberes, incluindo os vínculos com a cultura hip hop, seja percebido como inferior na hierarquia do sistema das artes da cidade.

Ao longo da história, o graffiti e os artistas foram considerados desviantes, marginais e sua arte sem valor artístico. Entre as razões para essa deslegitimação estão as representações sociais do graffiti, moldadas por ideias originárias de seu contexto inicial, onde jovens de periferias urbanas desafiavam as normas e os bons costumes, decidindo, em oposição às autoridades, quando e onde intervir no espaço público com suas artes. Embora hoje em dia as pessoas tenham acesso às técnicas de graffiti por

² O Mercado Novo de Belo Horizonte, originalmente um mercado municipal construído em 1960, se transformou no final da década de 2010 em um espaço multicultural. Atualmente, o local se tornou um local de encontro para jovens consumidores antenados em tendências da moda. Predominantemente brancos e de classe média, eles se reúnem para desfrutar de uma variedade de opções gastronômicas, experiências musicais, expressões de moda e elementos urbanos.

³ O Circuito Urbano de Arte (CURA), realizado por produtores culturais locais, apoiados na Lei de Incentivo à Cultura, em parceria com a Prefeitura e empresas privadas, reuni além de grafiteiros, artistas plásticos, pichadores, muralistas, entre outros artistas para pintura de empenas (parte do prédio que não tem janelas) em Belo Horizonte.

meio de diversos canais, como projetos sociais do poder público e a internet, tradicionalmente, a prática do graffiti ocorre nas ruas, e o aprendizado se dá pela transmissão de conhecimento entre geracões. Assim, muitos jovens de periferias, que não teriam acesso à arte por outros meios, desenvolvem técnicas de desenho e pintura, que posteriormente são percebidas como oportunidades de ingresso no mundo do trabalho.

Embora essa formação artística informal possa atender às expectativas técnicas do mercado de arte, frequentemente não corresponde às exigências de muitas instituições artísticas e culturais, que legitimam artistas com base em sua trajetória em cursos superiores de artes visuais, como a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). Cientes dos processos de legitimação, alguns grafiteiros entrevistados durante a pesquisa, como Biga, Clen e Wanatta, buscam acessar esses espaços, enfrentando dificuldades relacionadas à técnica e estética do graffiti e à sua associação com a periferia.

Ao utilizar o termo “periferia”, refiro-me não apenas a um conceito geográfico e a categoria sociológica usada para definir bairros historicamente negligenciados pelas políticas públicas, marcados por profundas desigualdades sociais e pela escassez de investimentos em infraestrutura, saúde e educação. Embora esses espaços sociais sejam marcados pela estética da pobreza e da precariedade, é importante não reduzir a periferia a esses aspectos, pois uma visão simplista limita a compreensão de seu verdadeiro significado (D'Andrea, 2020). O termo «periferia» surge com frequência nas entrevistas de campo, revelando seu caráter ambíguo. Se por um lado é usado para denunciar os problemas sociais e é visto como estigmatizante pelos próprios moradores, por outro, é ressignificado de forma política pelos artistas dessas regiões, que enaltecem a estética e a criatividade periférica.

As representações sociais dos jovens de periferia impactam diretamente as interações de grafiteiros no processo de construção de suas carreiras artísticas. Ao ultrapassar as fronteiras que definem o mundo da arte em Belo Horizonte, artistas relatam enfrentar processos de segregação social e racial relacionados às suas procedências de bairros de periferia, formação artística e cor de pele. Esses desafios refletem estereótipos presentes nas cidades brasileiras, formados a partir das associações entre juventude, violência, criminalidade e periferia, que fazem parte dos juízos de valor no imaginário coletivo, como apontam Trassi e Malvasi (2010). Diante dos desafios

relacionados à legitimação, o graffiti é uma expressão reveladora das desigualdades sociais, ao mesmo tempo, da diversidade do campo de possibilidades de criação artística, um fenômeno social que pode contribuir para o entendimento da cultura urbana, das dinâmicas sociais e fronteiras simbólicas e sociais da cidade. Além de ampliar a compreensão sobre a interseção entre arte, espaço urbano e sociedade, o artigo também oferece informações sobre as transformações nas práticas de trabalho e no reconhecimento dos grafiteiros, suas negociações com instituições públicas e privadas e as questões de segregação social inerentes ao espaço urbano de Belo Horizonte.

As interações sociais dos grafiteiros são analisadas à luz do estudo do sociólogo Gabriel Feltran sobre as relações contemporâneas entre jovens da periferia urbana de São Paulo e o mundo público, incorporando a categoria “fronteira” na pesquisa. Como salienta o autor: “Onde há fronteira, há comunicação, de um tipo desigual e controlado.” (Feltran, 2011, p.15). A fim de analisar os territórios em que artistas do graffiti da periferia de Belo Horizonte encontram outros atores do meio artístico da cidade, agentes públicos e privados, lançamos o olhar sobre o funcionamento de fronteiras artísticas e divisões geográficas e socioeconômicas na cidade de Belo Horizonte, espaços delimitados por códigos de distinção social.

Para este estudo, foi adotada uma abordagem qualitativa com utilização de técnicas de observação participante. As fontes de dados incluíram experiências de campo, bem como entrevistas com artistas e outros agentes do cenário artístico de Belo Horizonte. Devido ao isolamento obrigatório, que marcou o início da pesquisa e, aos efeitos persistentes do isolamento social no período pós-pandemia, observou-se um aumento na presença online da população em geral, incluindo os artistas envolvidos na pesquisa. À medida que a vida online e offline se entrelaçam, é crucial que o pesquisador acompanhe seus interlocutores não apenas presencialmente, mas também nas plataformas digitais onde eles estão ativos durante grande parte de sua rotina cotidiana. No universo do graffiti, a comunicação, antes restrita às ruas, expandiu-se para o meio virtual, permitindo observar debates, discursos, exposições, divulgação e vendas de arte na internet, especialmente durante a pandemia. Essa mudança levou à incorporação de procedimentos de observação online na metodologia.

Na primeira parte do artigo, intitulada “Arte Urbana e Território”, analiso as negociações e divergências entre os atores do sistema de arte da cidade, com base na experiência empírica de curadoria em uma exposição realizada em uma galeria de

Belo Horizonte. Na segunda parte, “O ódio da democracia”, busco compreender as assimetrias do direito à cidade e acesso à arte, evidenciadas no comportamento de grupos que detêm capital simbólico na cidade. Na terceira parte, “fluxos e tensões” lanço o olhar para táticas de grafiteiros para alinhar seus conhecimentos e habilidades adquiridos nas ruas às exigências de trabalhos comerciais financiados por empresas e órgãos públicos.

⁴ A Praça foi projetada no final do século 19 para abrigar o centro administrativo do Estado, com a construção das secretarias e do Palácio da Liberdade, sede e símbolo do Governo. Atualmente o poder público criou um complexo cultural em torno da praça, delimitada pela Avenida do Contorno, que abriga 33 instituições artísticas e culturais da cidade.

Arte urbana e território

No final de 2021, após um longo período de isolamento social devido à pandemia de Covid-19, as atividades culturais em Belo Horizonte foram retomadas com a abertura de galerias de arte, museus e realização de eventos de arte urbana. Essas atividades foram retomadas com a abertura de galerias de arte, museus e a realização de eventos de arte urbana. Nesse contexto, foi realizada a Exposição “CAUS: Arte Urbana e Território” no Espaço Cultural Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG-ED), na Praça da Liberdade⁴, em que atuei como um dos curadores. A iniciativa surgiu de um coletivo criado durante a pandemia, composto por profissionais de áreas como Artes, Ciências Sociais, Educação e Design, em resposta às demandas geradas pela quarentena, que afetaram a produção e a circulação das obras dos grafiteiros.

Com as ruas vazias, comércios e instituições fechadas e cancelamento de eventos culturais e artísticos, os grafiteiros enfrentaram grandes desafios para sobreviver. O evento contou com vinte e seis artistas visuais, especialmente grafiteiros, que pintaram telas exclusivas para a exposição. Durante a mostra, a vidraça que separa o edifício e a rua permitia que os transeuntes da região vissem um “muro” dentro do espaço expositivo. Com mais de quinze metros de comprimento e cinco metros de altura, construído com tapumes de obras da construção civil reaproveitados, ainda sujos de cimento e poeira, o “muro”, projetado por meio da parceria entre o arquiteto Louis Mooren e o grafiteiro Clen, chamou a atenção de artistas e do público, gerando polêmicas.

Construir um muro, o suporte tradicional dos grafiteiros na cidade, dentro de uma galeria de arte e, fixar nele telas de pintura — um suporte convencional para exposições em galerias e museus — teve a intenção de explorar as fronteiras simbólicas e sociais

que desafiam os artistas de rua no acesso a espaços públicos e semipúblicos da cidade, bem como ao mundo do trabalho. O estranhamento do “muro” levou a exposição a ser destaque na capa do caderno de cultura do Jornal Estado de Minas⁵, com a manchete: “Exposição «Caus» quer romper o preconceito em relação à arte urbana”. O texto do jornal, elaborado a partir de uma entrevista conduzida pela jornalista com os curadores, começa com a seguinte frase: “Um muro dentro de uma galeria de arte. No meio dele, uma porta quebrada. É sobre romper barreiras, disputar territórios, dar visibilidade, enfim, meter o pé na porta” (Peixoto, 2021). A frase introdutória da reportagem revelou a nossa proposta de questionar as demarcações simbólicas que historicamente marginalizam a arte urbana e os grafiteiros na cidade.

Uma grande rachadura no “muro” simboliza a quebra de estereótipos e rompimento de fronteiras, já que muitos grafiteiros, em contraposição às associações que vinculam seus corpos e artes ao crime e à precariedade, usam diferentes técnicas, suportes e territórios sócio-espaciais da cidade e ocupam postos no sistema das artes. Estavamos na fronteira, e como salientou Feltran (2011), “onde há fronteira, há conflito (...) Entretanto, se há segregação, há partilha” (Feltran, 2011, p.14). O «muro» e os debates realizados durante o evento, incluindo palestras e workshops ministrados pelos artistas, evidenciaram as tensões relacionadas ao acesso de artistas de rua a espaços institucionalizados na cidade, além das trocas simbólicas que ocorrem nas fronteiras. Essas questões são analisadas no estudo, destacando as “tensões mais frequentes, os interesses e significados em disputa, e os atores que controlam essas dinâmicas” (Feltran, 2011, p. 15). A partir da análise das fronteiras, busca-se compreender os esforços, investimentos e táticas dos grafiteiros para redefinir essas divisões, ultrapassando as separações entre o centro e a periferia.

Durante o período de funcionamento da exposição, estive presente no salão recebendo os visitantes, que incluíam moradores dos prédios do entorno da Praça da Liberdade, turistas brasileiros e estrangeiros, artistas plásticos, ilustradores, designers, tatuadores, escritores, músicos, produtores culturais, estudantes da própria universidade e escolas próximas, além de pessoas que caminham, correm e pedalam na praça. Em um domingo, recebemos a artista plástica Yara Tupynambá⁶. Ela percorreu toda a galeria, observou todas as obras, fez apontamentos técnicos e diversas críticas, reservando poucos elogios, entre eles um dirigido a Mariana Marinatos, artista formada na Escola Guignard. Marinatos exibia telas que demonstravam seu domínio das técnicas de pintura

⁵ *O Estado de Minas* é um jornal diário brasileiro publicado na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Fundado em 1928, é um dos principais veículos de comunicação do estado e tem uma forte presença na região. O jornal oferece uma cobertura abrangente de notícias locais, nacionais e internacionais, além de temas de interesse geral como economia, política, cultura e esportes.

a óleo, o que pode ter contribuído para a crítica positiva. Vale ressaltar que Marinatos é também conhecida por sua prática no graffiti e pelo uso do spray, uma ferramenta com pouco prestígio no mundo acadêmico da arte, como relatado por Wanatta⁷.

⁶ Yara Tupynambá é uma renomada artista plástica brasileira, nascida em 1932 em Montes Claros, Minas Gerais. Conhecida por seus murais, pinturas e ilustrações que retratam a cultura e a paisagem mineira, ela estudou na Escola Guignard e no MoMA, em Nova York. Yara também foi professora na UFMG, influenciando gerações de artistas.

⁷ Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta em 2022.

Ao final da visita, Tupynambá fez uma crítica contundente sobre a exposição, destacando especialmente a expografia. A organização e disposição das obras de arte na galeria não se conformavam às convenções das linguagens normativas da arte, nem às regras dos espaços expositivos convencionais, conhecidos como «cubo branco». Embora a disposição das obras na galeria não tenha agradado os mais acostumados com as formas tradicionais, a intenção era criar uma poética que aproximasse o espectador dos modos de trabalho dos grafiteiros nas ruas. Esse ambiente, que serve tanto como local de trabalho quanto de inspiração para a maioria dos artistas envolvidos, incluindo grafiteiros e pixadores, foi o foco da concepção da exposição. No entanto, muitos dos artistas envolvidos, já em processo de redefinição de suas carreiras, veem museus e galerias como uma alternativa para expor seu trabalho. Por isso, expressaram que prefeririam um modelo de exposição menos disruptivo, que fosse mais atraente para clientes potenciais, colecionadores e críticos do sistema artístico da cidade.

O crítico de arte e curador irlandês Brian O'Doherty (2002) sugere que o “cubo branco” é uma construção ideológica que reforça a autoridade e o poder das instituições de arte e os valores culturais que elas representam. Segundo O'Doherty (2002) o “cubo branco” é uma abstração, uma ficção, trata-se de um lugar onde as coisas se tornam descontextualizadas, sem relação com o mundo fora da galeria. A entrada da arte de rua no ambiente do «cubo branco» pode ser vista como uma tentativa de abalar os sistemas de classificação e distinção das obras de arte e dos artistas. Ao inserir essas formas de expressão no meio artístico, questiona-se a hierarquia que estabelece a ordem de valor e prestígio no mundo da arte, bem como os critérios utilizados para avaliar o valor de uma obra, tais como técnica, estilo, valor comercial e reconhecimento da crítica, entre outros. Em outras palavras, o acesso da linguagem de rua nesses espaços desafia os limites e questiona as normativas do mundo da arte, buscando promover novas reflexões sobre o valor e a função da arte na sociedade.

Tupynambá, durante sua visita à exposição, explicou as normativas que regem o mundo da arte. A artista apontou características que um ator social precisa conquistar em sua trajetória para ser artista, ou seja, códigos de distinção que legitimam que alguém seja considerado artista, capital simbólico que inclui habilidades culturais e

intelectuais, educação formal em escolas de arte, redes de contato e outros ativos que podem ser mobilizados para acumular poder e prestígio. Para as classes dominantes, detentoras do capital econômico, social e cultural e empreendedores das normativas do mercado da arte, a figura do artista remete a uma origem nobre e culta. Nesse contexto histórico e social, os grafiteiros enfrentam conflitos e tensões em suas carreiras artísticas, especialmente pela dificuldade em acessar instituições restritas a determinados grupos sociais. Barreto (2017) explica que o gosto pela arte dificilmente poderia ser acessado de outra forma pelo jovem pobre e residente nas áreas periféricas da cidade, que não fosse o graffiti: “graffitando, muitos que gostam de desenho, mas sempre consideraram o universo da arte algo extremamente distante e inacessível, têm a possibilidade de propagar as suas imagens – sejam elas letras, personagens ou formas abstratas.” (Barreto, 2017, p.103-104).

Dispostos a acessar espaços como museus e galerias de arte, muitos grafiteiros se submetem ao que é considerado “normal”, adaptando apresentação pessoal, técnicas e ferramentas, como trocando o spray pela tinta a óleo e o muro por telas de pintura, com o intuito de comercializar sua arte. Durante o trabalho de campo, relatos de artistas revelam a marginalização do graffiti. A grafiteira Fênix explicita que a discussão sobre o acesso de grafiteiros ao mercado da arte vai além de questões estéticas e técnicas:

Tudo que vem do preto, da periferia, obviamente causa uma resistência maior. Então a gente não tá falando só de transgressão, a gente tá falando de classe, de política (...) Se estivéssemos falando de arte, puramente arte, sem falar dos protagonistas por trás da arte, o rompimento talvez seria mais fácil. Mas a gente tá falando de algo é maior, de uma política que é muito mais enraizada, de um preconceito que vem para além do que está sendo exposto, mas de quem está fazendo a arte.⁸

Em acordo com Fênix, que expõe questões raciais e sociais que atravessam a carreira dos artistas de rua, a grafiteira Kawany Tamoyos apresenta sua perspectiva sobre as interações entre o graffiti e o sistema das artes, com base em sua experiência como arte-educadora em centros culturais e em grandes exposições na cidade, como o Centro Cultural Banco do Brasil na Praça da Liberdade (CCBB-BH), bem como em sua formação acadêmica em design e artes visuais:

⁸ Entrevista concedida pela grafiteira Fênix em 2021.

Tem muita gente que acha que graffiti não é arte e que ele nem entra na arte contemporânea. É legal lá na rua. É legal lá na comunidade, não quero perto de mim. Não quero na minha casa. Não vai ter um quadro na minha casa. (...) Eu vejo esse preconceito porque o graffiti vem da periferia. Ele é a voz das ruas. Ele é a voz de uma manifestação, de uma subversão. É por isso que eles não querem que ele esteja lá. É um tanto de gente preta, é um monte de gente da periferia produzindo arte, produzindo arte política. Eles não querem que esteja nesse espaço.⁹

9 Entrevista concedida pela grafiteira Kawany Tamoyos em 2021.

Para as artistas, o graffiti é majoritariamente produzido por negros das periferias urbanas e atores inseridos no mercado restrito da arte que frequentemente não desejam essa forma de arte em seus espaços de convívio. Isso sugere que o preconceito contra o graffiti como forma de arte é, em grande parte, motivado por questões sociais, raciais e políticas, e não apenas por critérios estéticos. Tamoyos aponta que há um mercado emergente para a arte urbana, no entanto, enfatiza que ainda há uma tendência de enquadrar o graffiti dentro dos cânones do mundo da arte convencional: “se quiser que esteja, tem que ser feito por pessoas brancas, pela elite, vai estar bem *gourmetizado* para estar dentro da galeria, pra ter uma razão de estar lá.”. De acordo com a artista, o graffiti precisa ser modificado para se adequar aos padrões e preferências dos grupos dominantes que controlam o acesso a galerias de arte. Isso significa que, frequentemente, as características de subversão social e política do graffiti precisam ser atenuadas ou eliminadas para que seja aceito em certos espaços. Além disso, o graffiti realizado por pessoas brancas das classes média e alta tende a ser mais bem aceito.

Ódio da democracia

O título da seção faz referência ao livro homônimo de Rancière, em que é discutido o conceito de democracia, desde sua origem grega, onde «o poder cabia de direito aos que a ele eram destinados por nascimento ou eleitos por suas competências» (Rancière, 2011, p.8). O autor questiona a concepção de democracia, ainda vigente na contemporaneidade, afirmando que ela exclui a maioria da população do exercício

do poder, embora sugira a igualdade de participação política e de direitos, sendo assim, como afirma Marx: “A máscara do direito igual a todos.” (Rancière apud Marx, 2011, p. 76). Trazendo essa ideia para o nosso estudo, é relevante voltarmos à origem do graffiti, quando jovens de bairros periféricos urbanos saíam para escrever suas assinaturas chamadas de *tags*¹⁰ em trens e muros, esse ato fazia com que seus nomes circulassem pela cidade, utilizando essa forma de ocupação do espaço público como um símbolo de reivindicação de cidadania e do direito à cidade. Ao expor a problemática da urbanização, Lefebvre (2008) argumenta que a cidade deve ser um espaço de encontro, diversidade e inclusão, contrastando com o processo de mercantilização dos espaços urbanos. O autor defende que todos os cidadãos têm o direito de participar ativamente na construção e transformação do espaço urbano.

O ato de grafitar reivindica esse direito, como pode ser confirmado no relato do grafiteiro Nunca no documentário Cidade Cinza (2013): Pensa no primeiro cara que pegou um spray e riscou qualquer coisa na rua, ele já tava, de certa forma, questionando isso, como a cidade pode ser usada. O uso do espaço público não só pra vincular um produto, de vender um carro, mas pra fazer arte também (Nunca, 2013).

Na fala, Nunca atribui ao ato de pintar a cidade um significado compartilhado por muitos praticantes do graffiti: uma maneira de utilizar e apropriar-se do espaço público para expressão artística, indo além dos propósitos ditados pelas lógicas do poder e consumo que dividem a cidade em classes, entre periferias e centro, produzindo fronteiras socioespaciais que demarcam a vida citadina. Na pesquisa, expandimos a análise para os espaços semi públicos, como museus, galerias de arte e centros culturais, almejados por grafiteiros que se dedicam a profissionalização e a uma carreira artística.

As interações que mantive ao longo de minha trajetória como produtor cultural, pesquisador e frequentador de espaços culturais e artísticos de Belo Horizonte me remetem ao filme de Carlos Buñuel, *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), que satiriza o estilo de vida, convenções sociais e valores de grupos que detêm poder político, material e moral. Essa obra transcende o tempo e é útil para refletir sobre as interações sociais atuais, incluindo as tramas do mundo da arte. Em uma cena exemplar, que pode ser interpretada como uma reflexão sobre espaços institucionais da arte em Belo Horizonte, as personagens conversam na sala de estar em um cenário repleto de códigos, protocolos e convenções. As personagens decidem fazer um experimento e convidam o motorista que aguardava no jardim para tomar um drinque, um clássico

¹⁰ Segundo Campos (2007, p.292), “o tag é o elemento mais primitivo e fundamental daquilo que é o graffiti enquanto cultura juvenil urbana.” Para o autor, o ato comunicativo de jovens da periferia de Nova Iorque ao espalhar seus nomes nos muros da cidade, é a forma mais elementar do sistema simbólico do graffiti. É o começo de tudo.

dry martini - símbolo de sofisticação e requinte - para observar seu comportamento e gostos. No entanto, antes que pudesse pedir mais uma dose, foi solicitado ao motorista que «voltasse ao seu lugar». Fazendo um paralelo com a pesquisa, destaco o relato do grafiteiro Coral, que aponta que, apesar dos grafiteiros estarem cada vez mais presentes no mercado de arte da cidade, ainda enfrentam barreiras. Ele afirma: “o grafiteiro ainda continua marginalizado. É como a elite vira e fala: você tem que ficar no seu lugar. Continua aí na periferia”¹¹

¹¹ Entrevista concedida pelo grafiteiro Coral em 2021.

Voltando a trama de Buñuel, após o motorista retomar sua posição subordinada nos jardins da casa, os personagens iniciam uma discussão sobre a forma como o motorista bebe o *dry martini* oferecido: “é um homem do povo. Não teve educação. Nenhum sistema nunca poderá proporcionar ao povo o refinamento social. Mas vocês me conhecem. Não sou um reacionário.” Embora o personagem de Buñuel mostre prazer em se distanciar das classes populares e apoiar a manutenção do status quo, ele se apresenta como progressista, não como conservador.

Ao assistir aos filmes de Buñuel, especialmente *O Discreto Charme da Burguesia*, refletimos sobre as atitudes de agentes públicos e privados, produtores culturais, gestores de museus e galerias, bem como membros do meio acadêmico, em suas interações com a arte de rua. Um exemplo ilustrativo é o sentimento da grafiteira Ana ao ingressar na Escola Guignard, personagem da tese intitulada «DIALÉTICA DAS RUAS: *arte urbana etc.*», desenvolvida pelo artista visual Binho Barreto em 2023.

Ana sentiu que o circuito mais tradicional das artes não havia conseguido se desvencilhar de uma atmosfera aristocrática e elitista, ainda que com um discurso contemporâneo e vocabulário progressista. Havia um espectro elitista rondando ‘essa senhora sisuda e um tanto cafona, a Arte com “A” maiúsculo’ (Barreto, 2023, p.29)

«Arte com A maiúsculo» refere-se à arte com um status elevado na hierarquia social. Esse termo geralmente é usado para distinguir obras ou práticas artísticas que são amplamente reconhecidas, valorizadas e respeitadas no sistema das artes, o que implica trabalhos considerados sofisticados e condizentes com escolas europeias. Embora, atualmente, haja um discurso aparentemente democrático e inclusivo, na prática, as estruturas e práticas artísticas ainda são restritas a uma elite cultural. Esse fato compromete a diversidade e a pluralidade no campo das artes. Tanto as

personagens retratadas por Buñuel quanto Ana, figura apresentada por Barreto, evidenciam “o discreto charme da burguesia”, caracterizado pela hipocrisia de estratos superiores da cidade. Em um sistema democrático, como o brasileiro, direitos fundamentais como a igualdade entre indivíduos e grupos sociais, cidadania, justiça e liberdade são valores defendidos por uma grande parcela da sociedade, especialmente no meio artístico e cultural. Apesar de não haver regras explícitas ou leis que impeçam que pessoas de classes baixas ou médias com modos e estilos de vida distintos acessem espaços frequentados pelas elites sociais —sendo inclusive essa participação ‘incentivada’ em discursos de agentes do poder público, a própria forma de organização dos espaços tornam-se empecilhos para a intromissão de determinados artistas.

Não é difícil identificar as diferenças entre grupos de artistas pela aparência física, formas de falar, vestir-se, produzir e apreciar a arte e até mesmo a forma de beber e comer durante o ritual de *vernissage*¹². Em Belo Horizonte, o grupo “Verní Beagá”, criado em 2016 no *Facebook*, trabalha pela democratização dos espaços de arte, com foco especial na popularização das *vernissages*, conforme descrito na descrição do grupo no *WhatsApp*. A idealizadora do grupo, a artista Flora Maurício, criou o grupo a partir do incômodo com a rara presença de pessoas negras nas aberturas de exposições. Ela afirma que “a ideia é dessacralizar o espaço que as exposições de arte ocupam no imaginário, questionando o distanciamento entre o artístico e o popular, e estimulando o rompimento com a lógica que torna esses espaços excludentes.” (BESSAS, 2024).

Existem fronteiras simbólicas e sociais em espaços públicos, semipúblicos e privados do mundo da arte, que inibem a mobilidade de certas pessoas, como destaca o grafiteiro paulista radicado em Belo Horizonte, Fhero:

Aonde meu trabalho pode ir e aonde eu posso ir com isso? [...] Tem vários códigos que foram desenvolvidos pra classificar e identificar uma classe na qual eu não me encontro, da qual eu não faço parte e como eu faço pra acessar? Eu digo não acessar essa classe. Como eu faço pra acessar com o meu trabalho o mercado econômico?¹³

O grafiteiro Wanatta, que é um dos principais interlocutores desta pesquisa, revela uma reivindicação bastante evidente nas gerações mais recentes do graffiti da cidade. Sua perspectiva apresenta um ponto crucial para compreensão da realidade atual desse movimento artístico em Belo Horizonte. Segundo ele, os artistas “dedo

¹² Evento realizado geralmente em galerias de arte ou museus antes da abertura oficial de uma exposição ao público em geral. Esse evento é uma espécie de pré-estreia, onde convidados especiais como colecionadores, críticos de arte, curadores, artistas e outros profissionais do meio artístico são convidados a visualizar as obras de arte em primeira mão. A palavra «vernissage» tem origem no francês, significando literalmente «envernizamento», fazendo referência à prática histórica de envernizar as pinturas para protegê-las e realçar suas cores antes de serem exibidas ao público.

sujo”, como se refere aos grafiteiros, que sujam seus dedos de tinta apertando o spray nas ruas, buscam reconhecimento e remuneração pelos seus trabalhos, pois estão no “corre”¹⁴, ou seja, investindo tempo e recursos financeiros na arte de pintar as ruas, não apenas como uma expressão criativa, mas também como um meio de subsistência, permitindo-lhes pagar suas despesas e viver de sua arte. A partir disso, ele apresenta outro ponto crítico da profissionalização dos grafiteiros: as intersecções entre arte de rua, classe, raça e gênero. Desnuda fronteiras simbólicas que dificultam que corpos de periferia, negros, trans e mulheres ocupem espaços na cidade dedicados a

¹³ Entrevista concedida pelo grafiteiro Fhero em 2021..

¹⁴ A expressão popular «corre», originária do verbo «correr», é amplamente utilizada na comunicação cotidiana, especialmente entre os mais jovens e em ambientes informais. No contexto mencionado, ela reflete o empenho dedicado a atividades artísticas.

Fluxos e tensões

Embora haja barreiras para o acesso do grafiteiro ao mercado da arte, de acordo com Canclini, à medida que nos globalizamos, limitar a arte a um campo onde estratégias de distinção - operadas por classes dominantes com poder para legitimar o que é arte, quem pode apreciar e consumir arte, reduz a análise a apenas um ponto de vista. Segundo o autor, em sua obra *A Sociedade Sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*:

quando Benjamin, Borges e Merleau-Ponty escreveram textos para delimitar os territórios de arte e da literatura, existiam museus, mas não as quase duzentas bienais e feiras de arte atuais, nem os mercados artísticos e literários se misturavam com a mídia, o turismo, a expansão e a decomposição urbana, as migrações globais e rede digital. (Canclini, 2016, p.67)

No curso do trabalho de campo, observamos que grafiteiros belo-horizontinos encontram desafios ao almejar colocar suas artes em novos contextos, principalmente quando se tratam de instituições como museus e galerias de arte, porém, como apontado por Canclini, não há somente esse círculo fechado, existem circuitos alternativos e múltiplos canais a serem explorados, inclusive a exposição, divulgação e venda de arte online para um público abrangente. Em seus estudos sobre o direito à cidade, os autores Derek Pardue e Lucas Oliveira (2018), ao analisar os saraus das periferias de São Paulo, discorrem sobre as trajetórias urbanas de poetas marginais e a luta pelo direito à cidade:

(...) os saraus demonstram, de maneira aparentemente performática, que lugares e pessoas marginalizados e afastados constroem seus próprios circuitos, não como enclaves hermeticamente fechados de subalternidade, mas como trajetórias concorrentes em busca de controle sobre os espaços urbanos. Além disso, ao fazerem isso, eles ocasionalmente (e muitas vezes estratégicamente) entram em diálogo com instituições culturais, educacionais e até financeiras convencionais. (Pardue, Oliveira, 2018, p.5)

Da mesma forma que ocorre com os saraus em São Paulo, em Belo Horizonte, diversos grupos organizam circuitos alternativos para a prática e apreciação de suas produções artísticas. Eles vão além das fronteiras da periferia, ocupando espaços centrais da cidade. Sem esperar autorização formal, eles inserem-se na cena artística da cidade, atraindo público e ganhando visibilidade. Um exemplo é o *Duelo de MCs*, promovido pelo coletivo Família de Rua sob o Viaduto Santa Tereza, na capital mineira. Inicialmente realizado sem a autorização, esse evento, como mencionado por Perdigão (2016), é um símbolo da audácia desses grupos.

Conforme observado por Pardue e Oliveira (2018) no contexto dos saraus em São Paulo, ao ocupar espaços urbanos, esses grupos frequentemente iniciam um processo de negociação com as instituições que controlam essas áreas, como foi o caso do *Duelo de MCs*, que atualmente acontece com apoio do poder público, se multiplicando em diversos eventos que acontecem em instituições culturais ligadas a Prefeitura. Um exemplo curioso é o do pixador belo-horizontino Goma, que, após anos de pinturas ilegais pela cidade, enfrentando diversos conflitos com o Estado e a

lei, inclusive sendo preso, transformou-se em um organizador de eventos culturais e artísticos apoiados pelo Estado. Recentemente, ele realizou uma exposição no tradicional Museu de Artes e Ofícios, localizado no centro da cidade.

Processos de aproximação da arte de rua com o poder público e as instituições são polêmicos, suscitando críticas dentro do universo da arte de rua, relacionadas ao conformismo em contraposição à natureza transgressora dessas formas de arte.

¹⁵ Entrevista concedida pelo grafiteiro Fhero em 2021.

¹⁶ A palavra “cool” é frequentemente usada na cultura pop, especialmente na música, moda e entre os jovens. O termo também pode ser usado para descrever uma pessoa que é admirada por sua aparência, comportamento ou atitude.

¹⁷ Gíria surgida nos anos 90 no universo da moda que volta a aparecer nos discursos da juventude presente nos eventos culturais e de arte urbana. Esse termo é flexionado para hypado, para adjetivar produtos “que estão dando o que falar”.

Contudo, como enfatizou o grafiteiro Fhero, citando um verso do rapper Kamau, quando questionado sobre essa controvérsia: «Ninguém se vende até que seja feita a oferta.»¹⁵ Conforme observado no trabalho de campo, muitos artistas de rua reconhecem que, apesar das polêmicas entre seus pares associadas à comercialização de sua arte, eles têm a possibilidade de alcançar prestígio em novos espaços, além de obter um ganho financeiro.

O graffiti é frequentemente incluído nas listas de tendências de consumo da cultura jovem contemporânea, estabelecendo conexões com o mercado e os modismos em voga. Como apontado pelo historiador Nicolau Sevcenko (2001), desde os movimentos contracultura dos anos 60 sabe-se que vender jeans rasgados ou qualquer produto que reflete rebeldia é atrativo para consumidores jovens. No caso de Belo Horizonte, é possível afirmar que o graffiti ganha o status de *cool*¹⁶, selecionado, praticado e consumido por jovens caçadores de tendências, em sua maioria brancos da classe média e alta. Publicações e discursos analisados nas redes digitais e em eventos de arte urbana revelam que esses jovens consumidores, inebriados pela sensação de serem os mais autênticos e modernos de sua turma, demonstram apreço pelo estilo de vida alternativo às normativas sociais dos grafiteiros, como destaca João Perdigão, escritor e pesquisador da arte urbana em Belo Horizonte: “Se visto numa roupa de grife ou numa pintura *street* no quarto do filho da socialite, vira *hype*.”¹⁷ (Perdigão, 2016, p.91). O interesse pelo estilo de vida das periferias também é destacado pelo grupo de rap *Racionais Mcs* na música Negro Drama: “Inacreditável, mas seu filho me imita. No meio de vocês ele é o mais esperto(...) Nós é isso ou aquilo, o quê? Cê não dizia? Seu filho quer ser preto, ah, que ironia” (Racionais MCs, 2002). Ao cantar esses versos, os rappers criticam jovens de classes sociais privilegiadas que imitam comportamentos e manifestações artísticas das camadas populares, frequentemente oprimidas e estigmatizadas pela sociedade. A mercantilização do graffiti é comparável ao que ocorreu com o rap, que ganhou maior projeção comercial ao ser adotado por

«playboys» — uma expressão usada pelos rappers para se referir a jovens de classes privilegiadas, cujos estilos de vida e preocupações estão frequentemente desvinculados das realidades das classes baixas.

O graffiti, antes restrito ao muro, trens e outros suportes encontrados no espaço público como lixeiras e postes, expandiu suas práticas para além das ruas. Ao incorporar novos sentidos e utilidades em suas artes, utilizando novos suportes além do spray, como pincéis ou até computadores, os grafiteiros circulam por diferentes espaços da cidade e camadas sociais, promovendo a abertura comercial de sua arte e o consequente acesso ao mercado de trabalho. Tal como destaca o grafiteiro do grupo *Rupestre Crew* Bernardo Ladobeco (2018): “Hoje em dia não é somente a rua, você já tem outros meios, esses outros suportes, igual a camisa, caderno, tela... pra gente é só uma continuidade do que a gente já faz”. Nos relatos de grafiteiros como Ladobeco, Gud Assis e Ramar Gama, é evidente a assimilação de diferentes estilos estéticos e o domínio de várias ferramentas para atender às demandas do mercado de arte.

A percepção limitada sobre o repertório laboral desses artistas está relacionado ao estranhamento em relação à possibilidade de grafiteiros alcançarem mobilidade social, ocuparem espaços no mercado de trabalho e desenvolverem técnicas, formas e estilísticas que, comumente, são associadas a artistas de outros grupos sociais. Ainda é comum associar a imagem do grafiteiro ao sujeito que pinta a cidade ilegalmente durante as madrugadas. Originalmente, o graffiti era realizado de forma *vandal*, um termo usado pelos seus praticantes para descrever pinturas ilegais na cidade, feitas sem autorização dos proprietários dos muros, sujeitas a detenção ou prisão. Essas práticas ainda são adotadas por alguns grafiteiros, porém eles conquistaram um novo status na cidade.

Durante o processo de comercialização e institucionalização do graffiti, que começou no final dos anos 1990 com a implementação de políticas públicas e projetos sociais que contratavam grafiteiros como professores, além da contratação por empresas e órgãos do governo, foi criada uma distinção, impulsionada pela mídia e poder público, entre as modalidades do pixo¹⁸ e do graffiti. Os desenhos coloridos e figurativos, característicos da arte do graffiti, passaram a ser considerados belos, contrastando com as percepções sobre o pixo, que consiste principalmente em letras e assinaturas monocromáticas. Observamos uma intensificação na perseguição tanto

¹⁸ «Pixo» com «x» refere-se a um estilo específico de arte urbana no Brasil, conhecido como pixação. Esse movimento se destaca por sua estética e técnica únicas, oferecendo uma forma de comunicação urbana distinta. A pixação é uma manifestação cultural que segue um código próprio e serve para afirmar identidade e resistência social, com uma estética mais crua e direta. O uso do «x» é uma marca simbólica que os grafiteiros adotam para diferenciar seu estilo e reforçar a identidade do movimento.

estética quanto política contra o pixo que se reflete em medidas mais severas, como a imposição de multas e até mesmo prisões, dependendo das circunstâncias.

Mesmo com a distinção, a imagem dos grafiteiros é frequentemente associada às ações e ao estilo de vida dos pixadores. Essa afirmativa foi confirmada por meio de

¹⁹ Entrevista concedida em junho de 2024.

experiências empíricas em espaços culturais e artísticos de Belo Horizonte. Em 2015, no Museu da Moda de Belo Horizonte (MUMO), realizei uma exposição em colaboração com artistas urbanos que apresentaram instalações, vídeos e pinturas, incluindo obras diretamente nas paredes do museu. Durante uma roda de conversa com a participação de artistas e a gestora do museu, surgiu um debate sobre as dificuldades de acesso dos grafiteiros aos espaços institucionais da cidade. A gestora justificou a permissão para grafitar dentro do museu como uma medida para evitar o pixo nas paredes externas do museu. Situações semelhantes ocorreram durante a exposição “CAUS: Arte Urbana e Território”, na Escola de Design da UEMG, onde a preservação do edifício modernista tombado foi uma preocupação central nas negociações para realização do evento, já que a maioria dos artistas envolvidos na mostra eram grafiteiros. A essas percepções sociais, acrescentam-se as interseções de raça e classe.

Como observado por Wanatta: «há uma tendência de reduzir o trabalho do artista negro e favelado ao seu contexto racial e social, sem reconhecer o que mais trazemos e pesquisamos além disso»¹⁹. Arrisco dizer que esse fato contribui para a manutenção do status quo (conservação de estruturas e relações de poder existentes, onde certos grupos têm privilégios no mundo da arte) e para uma estratégia de silenciamento das lutas e conquistas sociais, além de dissimular o reconhecimento dos avanços técnicos e conceituais desses artistas.

Essas expectativas sociais são influenciadas por ideias inculcadas no imaginário brasileiro, inclusive no campo das artes, conforme destacado pelo historiador e crítico de arte Kleber Amâncio (2024). O autor aponta que muitas produções artísticas do século XIX e início do século XX, contribuíram para a construção de uma identidade e ideia de nação, na qual a figura do negro era retratada de maneira desinteressada: com roupas modestas, descalços, geralmente em momentos de lazer, não de trabalho (sugerindo a vagabundagem) e marginalizados da história, assumindo uma postura passiva ao observar a construção da narrativa nacional. Em um contexto de escravismo, violência colonial e formação de periferias no Brasil, era comum a reprodução das desigualdades nas pinturas.

Nesse período, ao contrário da percepção de que não existiam artistas negros, devido à ausência de menções nos livros, de fato eles existiam, mas eram frequentemente invisibilizados. Arthur Timóteo, nascido seis anos antes da abolição da escravatura, foi um dos poucos que ganharam destaque na época. Incorporando técnicas europeias de pintura, o artista retratou uma perspectiva emancipatória de sujeitos negros, destacando suas particularidades e pluralidade. Amâncio (2024) destaca que, assim como Machado de Assis, nos obituários de Arthur Timóteo, que buscavam enaltecer a figura do artista, omitiam sua cor de pele. O artista circulava entre as elites cariocas, participava nas *vernissages* das exposições e museus e galerias de arte. Na pintura intitulada «Autorretrato», de 1919, o artista, segundo Amâncio (2024), busca mostrar como é imaginado pela sociedade burguesa. Conforme o autor, Timóteo insere elementos em sua arte que disfarçam sua negritude, como um chapéu que esconde seu cabelo.

Wanatta relata que, no jogo social, em que percepções e reducionismos colocam pessoas negras em posições subalternas na hierarquia social, refletidas em espaços da arte da cidade, seu corpo se torna uma expressão artística. Ele afirma: “Eu não preciso pensar muito, apenas performo, não preciso me deformar, sou o que sou, um corpo negro e favelado. Onde quer que eu vá, eu intervenho.”²⁰ Segundo o artista, as pessoas tendem a ver um artista negro apenas através do adjetivo «negro», carregado de significados históricos e sociais, incluindo a infeliz normativa de que corpos e artes de negros não acessem museus e galerias de arte convencionais, fato revelado nas perguntas que ele recebe: “Como é que é ser preto na arte? Como é morar no Alto Vera Cruz e expor no Palácio das Artes?”²¹. Trabalhos de artistas, considerados por essas elites como subalternos, são frequentemente exibidas na categoria do exótico e curioso, um aspecto da concepção e organização de exposições em museus, criticado por pela grafiteira Kawany Tamoios e por Tina Soul, assim como por Franz Boas (2004) já no século XIX, quando questionava as formas evolucionistas e racistas de exposição de coleções de artefatos e artes indígenas e africanas em museus antropológicos. Por outro lado, a exotização do corpo e da arte de pessoas negras e a frequente associação do adjetivo «negro» ao nome do artista em publicações jornalísticas/midiáticas que anunciam exposições e produções artísticas, evidenciam a representatividade desses artistas no mercado de arte. Isso incentiva seus pares a investir em seu trabalho e a ocupar espaços na cidade e nesse mercado.

²⁰ Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta em 2024.

²¹ Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta em 2024.

²² Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta em 2024.

²³ Grupo de artistas, escritores, e intelectuais que se destacaram principalmente na década de 1920, marcando um período de intensa renovação cultural no Brasil. Eles buscavam romper com as tradições acadêmicas e europeias, buscando uma expressão cultural que fosse verdadeiramente brasileira, incorporando elementos da cultura popular, indígena e afro-brasileira, além de experimentar novas formas estéticas e temáticas.

O destaque de artistas negros no mundo da arte, acaba sendo creditado às representações que esses artistas fazem de seu território de moradia e seus corpos, como se estivessem acessando lugares, antes reservados a elite, por questões de benevolência social de membros da elite artística: curadores, *Marchands*, gestores de museus e galerias de arte, que permitem que as artes desses artistas ocupem esses espaços. Cientes dessas percepções expressas de forma direta em perguntas de jornalistas, pesquisadores, consumidores e visitantes de exposições, assim como em insinuações e olhares, Wanatta joga com esses sentidos, joga o jogo entre corpos negros e a cidade, entre corpos negros e espaços institucionais promotores da arte, negociando, encontrando brechas e atalhos para construir sua obra e sua carreira artística. Fato refletido em sua afirmação sobre a estética da favela: “tem uma estética, ela chama a atenção, você consegue se introduzir nos lugares, porque aquilo ali diz de uma identidade ou é esse tornado exótico que se torna vendável, mas ao mesmo tempo é uma tática de sobrevivência.”²² Wanatta menciona Maxwell Alexandre, morador da favela da Rocinha no Rio de Janeiro, nomeando-o como uma “favelado antropofágico”, por conta da capacidade de acessar “mundos” para além da Rocinha, como clubes, escolas de arte, museus, galerias e mercados antes relegados a uma elite, se apropriando de técnicas e normativas desses espaços para construir sua obra e linguagem próprias.

Wanatta utiliza a expressão em seu perfil do *Instagram*, onde se descreve como um «Favelado Antropofágico, reverberando possibilidades de re-existências através das artes desde 2010.» Esse trecho é uma descrição poética e metafórica do artista, sintetizando sua mobilidade e suas estratégias de sobrevivência na cidade através da antropofagia, um termo incorporado no mundo da arte pelos modernistas brasileiros²³. Inspirada na prática indígena de consumir carne humana ritualisticamente para absorver a energia do inimigo, a antropofagia representa o ato de devorar e transformar elementos estrangeiros em algo genuinamente brasileiro. Essa ideia se contrapõe à passividade retratada nas narrativas oficiais que descrevem os nativos brasileiros como preguiçosos e ingênuos, aceitando a violência física e simbólica da colonização e catequização sem resistir (Andrade, 1928).

Wanatta ressignifica a antropofagia indígena e a modernista por meio do ato de absorver, transformar e integrar elementos, considerados pela opinião pública e expectativas sociais, como discutimos anteriormente, distantes da história de vida de um jovem artista proveniente da periferia. Em contraste com as percepções que

envolvem a carreira artística desses artistas, que perpetuam estereótipos de vilanismo do jovem negro e subvalorização do graffiti, Wanatta devora o corpo conceitual-teórico de literaturas e escolas diversas, como a história da arte européia estudada na Escola Guignard, incorporando técnicas e conceitos à sua pesquisa para construção de sua obra. Além dessas incorporações, Wanata busca compreender e acessar a burocracia de políticas culturais e editais de fomento à cultura, participando de redes políticas e sociais, ligados ao “movimento negro de Belo Horizonte”²⁴.

Wanatta enfatiza que, apesar das dificuldades nas negociações com o poder público e empresas, os artistas negros devem se auto-organizar e buscar sua emancipação, tornando-se proponentes de projetos socioculturais. Segundo ele, os artistas negros devem assumir papéis de liderança na criação e implementação de iniciativas que valorizem suas próprias narrativas e expressões artísticas. Isso envolve aprender as lógicas e os códigos das linguagens propostas por instituições públicas e produtores culturais de outros grupos sociais, com o intuito de reivindicar a ocupação e disputar espaços sociais e políticos na cena cultural e artística da cidade, rompendo com os padrões de linguagem instaurados que não contemplam a periferia. As colaborações e articulações institucionais de Wanatta abrangem uma ampla gama de parcerias em projetos do poder público e com empresas privadas. Suas atividades vão desde serviços como artista, professor de artes, palestrante e produtor cultural, até a proposição de projetos artísticos, curadoria de exposições e festivais. Além disso, ao longo de sua carreira ingressou em escolas de artes e tecnologia da Prefeitura de Belo Horizonte e do Estado de Minas Gerais.

Em sua trajetória, ao incorporar diversas lógicas e ferramentas de trabalho, além de influências sociais e culturais variadas à sua trajetória de vida e convicções sociais e políticas, Wanatta ressignificou essas linguagens de forma única, transformando-as em sua obra. Segundo o artista, no decorrer da carreira, o artista constrói, por meio de pesquisas e experimentos, a sua linguagem - o conjunto de elementos visuais (cores, formas, linhas, texturas, proporções, composição) e as narrativas (assuntos centrais que inspiram e guiam suas criações artísticas) que são utilizadas para se expressar e comunicar suas ideias, emoções e conceitos ao público. Wanatta descreve esse processo como a construção de sua obra:

A obra é o que eu estou construindo ao longo da minha vida. Minha trajetória, o lugar onde nasci, da onde que eu vim, faz parte disso tudo, porque é o que eu sou, é o que eu reflito e tal. Mas também faz parte da pesquisa, faz parte a curiosidade do artista de ficar caçando histórias, contando histórias, sendo narrador.²⁵

²⁴ “Conjunto heterogêneo de grupos, entidades e organizações sociais, políticas, culturais, religiosas e recreativas da comunidade negra, constituído por associações da sociedade civil, instituições religiosas organizadas em comunidades-terreiros de candomblé e umbanda, irmandades religiosas de devoção a Nossa Senhora do Rosário, instituições culturais e recreativas como as escolas de samba, grupos de capoeira, grupos de dança afro-brasileira; fóruns de mulheres negras; grupos de consciência negra, grupos de cobate ao racismo vinculados aos partidos políticos e sindicatos, cuja união e unidade é permanentemente reafirmada na luta política contra o racismo e na valorização do patrimônio cultural da população negra brasileira” (Cardoso, 2011, p.147)

²⁵ Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta em 2024.

Por meio de técnicas, os artistas expressam sua experiência e visão de mundo. Wanatta destaca que a obra se revela crucial para o artista no mercado da arte, não apenas como uma expressão pessoal e intelectual, mas também como um ativo fundamental. Ela funciona como uma porta de entrada para reconhecimento e valorização dentro do mercado, onde a originalidade e a profundidade das criações não apenas cativam o público, mas também definem a reputação e o sucesso do artista. Assim, a obra não só reflete a essência do artista, mas também serve como uma ferramenta estratégica para sua inserção e projeção no cenário artístico contemporâneo.

Considerações finais

Por meio da ideia de fronteira, refletimos sobre a encruzilhada onde há o encontro de grafiteiros e o sistemas das artes de Belo Horizonte e seus agentes, como um lugar de disputa, limites e confronto de discursos, mas também de fluxos, trocas simbólicas e hibridismos. Conforme observado nas experiências de campo, as interações sociais e os deslocamentos dos grafiteiros pela cidade — especialmente artistas negros e provenientes de áreas periféricas, são marcados por desigualdades e segregações socioespaciais. Tais disparidades refletem as estruturas sociais e políticas da cidade, que conferem uma distribuição assimétrica de direitos à população, incluindo o acesso a espaços públicos e semipúblicos, o que inclui os locais de prática, aprendizado e consumo de arte analisados no artigo. A produção artística no espaço urbano envolve disputas de poder que permeiam as dimensões estéticas, políticas, sociais e raciais. Questões de gênero também permeiam as interações no campo artístico da cidade, embora não tenham sido desenvolvidas neste artigo.

A categorização binária da legislação relacionada a pinturas na cidade, que divide o que é arte e o que é crime, simplifica e ignora a complexidade das práticas artísticas na cidade, além de reforçar estereótipos. Nesse contexto, é comum ouvirmos a opinião pública e a mídia promoverem o graffiti, em contraposição ao píxo. No entanto, é crucial investigar as micro-relações, especialmente em áreas fronteiriças, onde o grafiteiro

negocia para ocupar espaços artísticos na cidade, nessas interações surgem questões sobre os limites do gosto pela arte do graffiti e a aceitação dessa forma de expressão e de seus praticantes em ambientes formais, fora dos limites das ruas. Além disso, persistem no imaginário de gestores públicos e privados da arte na cidade memórias que ainda associam esses artistas ao vandalismo, ou seja, à prática do píxo.

A pesquisa permitiu identificar a produção de representações sociais associadas à juventude periférica e a forma como os artistas negros são vistos na História da Arte, que revelam vestígios coloniais no sistema atual das artes de Belo Horizonte. Embora grafiteiros se movam por diferentes espaços socioespaciais e conquistem posições no mundo do trabalho, processos de rotulação desses artistas como desviantes, impulsionados por intersecções de raça e classe, dificultam uma percepção atualizada de suas trajetórias profissionais. Dessa forma, compreender os modos de vida e as relações de trabalho dos grafiteiros exclusivamente através das lentes de segregações e exclusões sociais — conceitos frequentemente utilizados pelas Ciências Sociais para compreender a relação entre periferias urbanas e o centro — limita a compreensão e silencia as vivências, lutas sociais e trajetórias profissionais desses indivíduos.

Embora os grafiteiros participantes da pesquisa não representem a totalidade dos grafiteiros da cidade, suas táticas e astúcias são emblemáticas, oferecendo novas perspectivas sobre o graffiti. Essa forma de arte revela a participação de sujeitos periféricos na vida social, política e cultural da cidade. Neste estudo, foram identificados modos de ocupação e interação dos grafiteiros com instituições públicas, que desempenham um papel crucial na construção de um novo imaginário sobre o espaço urbano.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In: _____. *Obras completas de Oswald de Andrade: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970

AMANCIO, Kleber. *Histórias da arte: Arte no Brasil. Curso realizado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)*, São Paulo, 2024.

BARBI, Laura Dolabella. *O Sistema das artes em Belo Horizonte. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.* Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/47836> . Acesso em: 10/08/2024.

BARRETO, Binho. *Perímetro Urbano.* Belo Horizonte: Leme, 2017.

BARRETO, Binho. *Dialética das Ruas: arte urbana etc.* 2023.. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

BESSAS, Alex. *Verní Beagá: conheça o grupo que atua pela democratização dos espaços de arte em BH.* O Tempo, 15 jul. 2024. Disponível em: <https://www.oftempo.com.br/entretenimento/2024/7/15/vern-beaga-conheca-o-grupo-que-atua-pela-democratizacao-dos-es>. Acesso em: 10 ago. 2024

BUÑUEL, Luis. *O Discreto Charme da Burguesia.* [S.l.]: Greenwich Film Prod. Corp, 1972. 1 DVD (102 min), son., color.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano.* Tese (Doutorado em antropologia) - Universidade Aberta. Lisboa, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato. Antropologia e Estética da Iminência.* Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2016.

CARDOSO, Marcos. *O movimento negro em Belo Horizonte.: 1978-1998.* Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002

COUTO, José Geraldo. *Buñuel mergulha na fantasia para ironizar donos do poder.* Folha de S.Paulo, 31 ago. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3108200810.htm>. Acesso em: 06 jun. 2024.

CIDADE Cinza. Direção de Marcelo Mesquita, Guilherme Valiengo. Produção de Marcelo Mesquita, Guilherme Valiengo, Peppe Siffredi, Raphael Bottino. Roteiro de Marcelo Mesquita, Peppe Siffredi, Felipe Lacerda. São Paulo: Sala 12 Filmes, 2013.

D'ANDREA, Tiaraju. *Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos*. Novos estudos CEBRAP, v. 39, n. 1, p. 19–36, jan. 2020.

FELTRAN, Gabriel. *Fronteiras de tensão. Política e violência nas periferias de São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp: CEM: Cebrap, 2011.

HYPE. In: Merriam-webster, In: COLLEGiate DICTIONARY. Merriam Webster Online. Merriam-Webster, Incorporated. Acesso em: 20/10/2019.

LADOBECO, Bernardo. *Rupestre Crew | Ancestral. [Entrevista cedida a Ancestral]. Pílulas de moda, arte e cultura*, Belo Horizonte 1, set 2018. Disponível em: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oyDzK-LfWiY>. Acesso em 09 jul. 2024

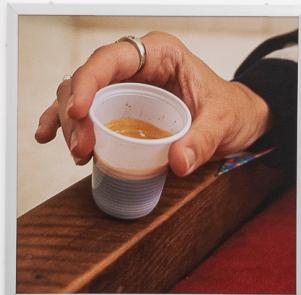
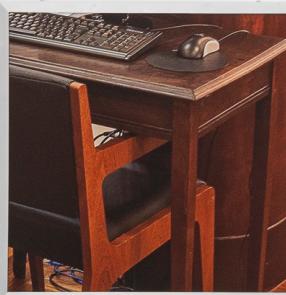
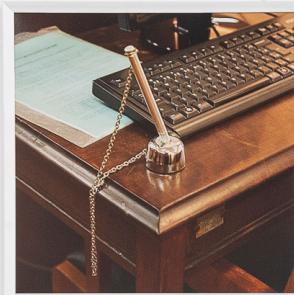
O'DOHERTY, BRIAN. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 28

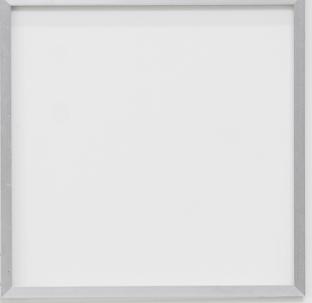
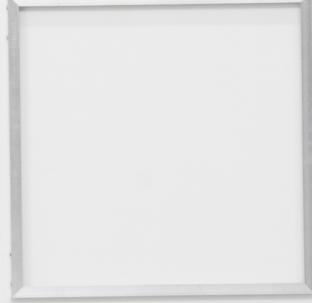
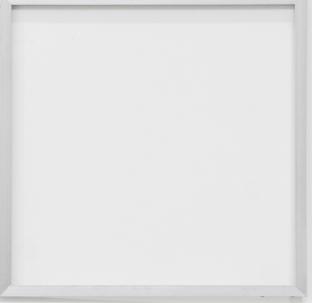
PEIXOTO, Mariana. *Exposição <Caus> quer romper o preconceito em relação à arte urbana*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 19 out. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2019/10/31/interna_cultura,1098714/exposicao-ca-us-quer-romper-o-preconceito-em-relacao-a-arte-urbana.shtml. Acesso em: 02 jun. 2024

PERDIGÃO, João. *Viaduto Santa Tereza*. Belo Horizonte: Conceito, 2016.

SEVCENKO, Nicolau. *A Corrida para o Século XXI: no Loop da Montanha Russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TRASSI, Maria de Lourdes; MALVASI, Paulo Artur. *Violentamente pacíficos: desconstruindo a associação juventude e violência*. São Paulo, 2010.





■ Jonathas de Andrade, Museu do Homem do Nordeste – Museu de Arte do Rio (MAR) – Rio de Janeiro – Brasil – 2014
Photos: Eduardo Ortega





Trabalho

ISABELA PRADO*

O trabalho é um aspecto central da vida humana. É fonte de subsistência, e ao mesmo tempo de exploração; envolve relações pessoais e é como nos identificamos socialmente. O debate sobre o tema tem grande pertinência e atualidade, uma vez que vivemos em tempos de mudanças nas relações de trabalho, com o avanço de reformas que o precarizam e eliminam direitos. Ao mesmo tempo, a disseminação de tecnologias digitais traz novos desafios e novos contextos para o entendimento das condições de trabalho e das profissões.

Investigar esse tema, ao mesmo tempo complexo e atual, é o propósito deste número da Revista da UFMG. O ensaio visual apresentado aqui também se propõe a enfrentar esse desafio, contribuindo para a reflexão de forma poética.

O artista escolhido para esta edição é Jonathas de Andrade, nascido em Maceió, Alagoas, e que vive em Recife, Pernambuco. Ele utiliza várias mídias, incluindo fotografia, vídeo e instalação. Seu trabalho explora temas de identidade, cultura, trabalho e questões sociais no Brasil, misturando narrativas pessoais e coletivas. Jonathas de Andrade usa uma combinação de abordagens documentais e ficcionais, criando obras que são ao mesmo tempo poéticas e críticas.

(Para ler esse texto completo, clique [aqui](#).)

* Artista visual e professora na Escola de Belas Artes da UFMG