

A cidade como suporte: o grafite no limiar entre a criminalização e a consagração

The city as a support: graffiti on the threshold between criminalization and consecration

La ciudad como soporte: graffiti en el umbral entre la criminalización y la consagración

Mariah Boelsums

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: mariah-boelsums@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2171-6710>

RESUMO

O reconhecimento do grafite enquanto manifestação artística é recente e remonta aos conceitos de arte pública e arte urbana. Muitos são os desafios enfrentados por essa manifestação artística que se encontra no limiar da consagração e da infração, do público e do privado, da marginalização e da legitimação social e institucional. Refletindo sobre isso, este artigo apresenta como estudo de caso duas obras de grafite que foram objetos de ações judiciais controversas, *Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira*, da artista Criola, e *Deus é mãe*, do artista Robinho Santana, que integram o Circuito Urbano de Arte (CURA) de Belo Horizonte e são exemplos da complexidade social, política e jurídica que envolve o grafite no Brasil.

Palavras-chave: Arte urbana. Grafite. Criminalização. CURA.

ABSTRACT

The recognition of graffiti as an artistic manifestation is recent and goes back to the concepts of public art and urban art. There are many challenges faced by this artistic manifestation that is on the threshold of consecration and infraction, public and private, marginalization and social and institutional legitimation. Reflecting on this, this paper presents as a case study two graffiti works that were the subject of controversial lawsuits, *Híbrida Ancestral – Brazilian Guardiã*, by the artist Criola, and *Deus é Mãe*, of the artist

Robinho Santana, both part of the Circuito Urbano de Arte (CURA) of Belo Horizonte and examples of the social, political and legal complexity that involves graffiti in Brazil.

Keywords: *Urban art. Graffiti. Criminalization. CURA.*

RESUMEN

El reconocimiento del graffiti como manifestación artística es reciente y se remonta a los conceptos de arte público y arte urbano. Son muchos los desafíos que enfrenta esta manifestación artística que se encuentra en el umbral de la consagración y la infracción, pública y privada, la marginación y la legitimación social e institucional. Reflexionando sobre esto, este artículo presenta como estudio de caso dos grafitis que fueron objeto de controvertidos juicios, *Híbrida Ancestral – Brazilian Guardiã*, del artista Criola, y *Deus é Mãe*, del artista Robinho Santana, parte del Circuito Urbano de Arte (CURA) de Belo Horizonte y son ejemplos de la complejidad social, política y jurídica que envuelve el graffiti en Brasil.

Palabras clave: *Arte urbano. Graffiti. Criminalización. CURA.*

Artigo recebido em: 26/03/2023
Artigo aprovado em: 21/08/2023

Introdução

Este artigo pretende abordar a arte urbana e a arte pública partindo do ponto de vista dos desafios e dos conflitos que circundam a manifestação artística denominada grafite.

Inicialmente, cabe destacar que os termos “arte pública”, “arte urbana” e “grafite” apresentam diversas contradições conceituais na literatura e no senso comum, sendo extremamente difícil defini-los de maneira objetiva. Ademais, estes termos são estudados por diversas áreas do saber, que configuram diferentes pontos de vista sobre a temática e caracterizam um estudo essencialmente interdisciplinar.

Partindo dos conceitos mais gerais para os mais específicos, a arte pública será abordada primeiramente, em seguida a arte urbana e, por fim, o grafite.

Existem basicamente duas maneiras de conceituar a arte pública. Uma das maneiras relaciona seu conceito exclusivamente à tipologia de acesso do público à obra, entendendo por arte pública toda “[...] arte de livre acesso, incluindo, portanto, aquelas que pertencem aos acervos de museus e de outras entidades de visitação pública” (Marzadro, 2013, p. 174). A outra maneira restringe o entendimento de arte pública à localização de instalação das obras, ou seja, obras instaladas em espaços classificados como públicos são consideradas arte pública (Argan, 1998).

Michael Brenson (1998) acrescenta que a definição de arte pública se torna ainda mais complexa se considerarmos sua relação com a comunidade e com as características específicas de um determinado local inserido em contextos socioculturais e políticos únicos, o que faz com a concepção da arte urbana seja sempre referencial e interativa, já que se integra com as relações humanas e com as construções sociais.

Para endossar a complexidade do termo arte pública, vale remontar aos desafios apontados por Roberto Fadden (1998) em relação às diversas acepções entre espaço público e espaço privado, que variam de acordo com países, legislações e percepções sociais sobre a relação, por vezes tão complexa, entre os conceitos de público e privado, pertencimento e posse, identidade coletiva e identidade individual.

Conforme o Capítulo III – Dos Bens Públicos, do Código Civil Brasileiro, instituído pela Lei Nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002, os bens públicos são assim definidos:

Art. 98. São públicos os bens do domínio nacional pertencentes às pessoas jurídicas de direito público interno; todos os outros são particulares, seja qual for a pessoa a que pertencerem.

Art. 99. São bens públicos:

I - os de uso comum do povo, tais como rios, mares, estradas, ruas e praças;

II - os de uso especial, tais como edifícios ou terrenos destinados a serviço ou estabelecimento da administração federal, estadual, territorial ou municipal, inclusive os de suas autarquias;

III - os dominicais, que constituem o patrimônio das pessoas jurídicas de direito público, como objeto de direito pessoal, ou real, de cada uma dessas entidades.

Parágrafo único. Não dispendo a lei em contrário, consideram-se dominicais os bens pertencentes às pessoas jurídicas de direito público a que se tenha dado estrutura de direito privado (Brasil, 2002).

Entende-se, portanto, que todos os locais abertos à utilização pública adquirem esse caráter de comunidade, de uso coletivo, por exemplo, as ruas e todos os logradouros públicos, os rios navegáveis, o mar e as praias naturais. Espaços destinados à coletividade, sem discriminação de usuários, sem qualquer qualificação, consentimento ou ordem especial para a sua fruição. Sendo assim, a arte pública se manifesta e se utiliza, essencialmente, dos bens públicos de uso comum do povo, entendidos também como espaços públicos.

Partindo, portanto, da concepção de arte pública como sendo a arte de livre acesso e, ao mesmo tempo, localizada em espaço público, é possível relacioná-la à arte urbana, haja vista a ocupação de espaços públicos urbanos por meio da expansão dos limites físicos institucionais das galerias expositivas e dos museus.

[...] o conceito de arte pública bem como suas características deve ser entendido a partir do processo histórico de migração da arte da galeria e dos museus para o espaço urbano. [...] a partir dos anos 1960, os artistas resolveram libertar suas obras do destino fatal dos limites do museu/galeria ou dos tesouros das coleções particulares, começando a produzir obras especialmente direcionadas a locais públicos. Ao longo desse processo, os artistas passaram a desenvolver com o público passante, os fruidores e usuários desse tipo de obra, uma relação diferente da relação de reverência e respeito que se estabelece no interior dos museus e galerias (Pereira Júnior, 2009, p. 123).

A arte urbana é uma prática social que deriva, especialmente a partir do século XX, da apropriação do espaço urbano por movimentos artísticos que, em negação aos espaços institucionais de validação e exposição de arte, utilizaram-se das ruas para executarem suas intervenções artísticas por meio de linguagens diversas.

A crítica realizada por artistas – como nos movimentos dadaísta e construtivistas, na emergência da arte da performance [...] – ou por intelectuais como Adorno [...] e Bourdieu [...] a respeito da indústria cultural, da institucionalização das artes e do modo capitalista de apropriação dos bens culturais, motivou um abandono – por parte de alguns artistas – do modelo hegemônico de mercado da arte para se propor uma outra relação entre arte-artista-sociedade (ALMEIDA, 2013 p. 25).

Essa nova relação entre artista e espaço possibilitou a expansão dos circuitos institucionais de exposição e de legitimação das artes, consagrando as ruas como suporte para a manifestação de diversas linguagens artísticas, signos e significados, desde uma atuação subversiva, política e social até o deleite puramente estético, construindo assim novas relações de memórias.

Em meio aos espaços públicos, as práticas artísticas são apresentação e representação dos imaginários sociais. Evocam e produzem memória podendo, potencialmente, ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à expropriação de sentido, à amnésia cidadina promovida por um presente produtivista. É nestes termos que, influenciando a qualificação de espaços públicos, a arte urbana pode ser também um agente de memória política (Pallamin, 2000, p. 57).

Dentre as diversas manifestações artísticas que utilizam o espaço público e urbano como suporte, meio e fim para existirem, encontra-se o grafite, objeto desta pesquisa, que será abordado com mais profundidade a seguir.

O grafite na corda bamba das subjetividades

A definição do que é o grafite é extremamente complexa, a começar pela própria grafia, que tem muitas variações: grafite, *graffitti*, *grafito*, *graffiti*. Neste artigo, optou-se por utilizar a palavra grafite, em língua portuguesa. No entanto, nas citações diretas foram mantidas as variações da palavra de acordo com a referência original.

Graffiti é o plural da palavra *graffito*, que por sua vez, deriva do verbo *graffiare*, que em italiano significa rascar ou inscrever. O termo *graffiti* já era utilizado para denominar as inscrições feitas em paredes desde o Império Romano, sendo as inscrições presentes nas catacumbas de Roma e em Pompéia exemplares conhecidos da aplicação deste termo.

As raízes do grafite estão muito além do que imaginamos. Remontam à pré-história, pinturas rupestres, escritos e desenhos das civilizações antigas. O grafite sempre oscilou entre a escrita e o desenho.

Pode-se dizer que o grafite contemporâneo é fruto de algumas correntes artísticas do século XX, tais como surrealismo, dadaísmo, expressionismo e arte pop.

Todas elas têm uma característica em comum: foram feitas para responder ao sistema tradicional das artes. Privilegiam o estilo, o conceito, a ideia, a informação; quando não a falta deles: nos-sense. Principalmente a arte pop, da qual o grafite,

por ideologia, mais se assemelha. A arte pop surgiu por volta de 1952/62 e sua pretensão era a de ser rápida, instantânea, resultado da sociedade industrial (Albuquerque, 2004, p. 11)

O reconhecimento do grafite enquanto manifestação artística urbana tem suas raízes no Movimento da Contracultura, a partir de 1950, fortalecendo-se em 1960 e firmando-se como manifestação artística social na década de 1970, especialmente em Nova Iorque (EUA), consagrando a arte urbana ao redor do mundo, transformando a configuração visual e estética das cidades e estreitando a dinâmica entre espaço público e manifestações culturais.

No Brasil, o movimento artístico e social do grafite teve maior repercussão durante o período da ditadura e começou a se consolidar a partir de 1980, especialmente em São Paulo.

O grafite agregou ao conceito de arte pública um sentido de subversão e de inovação, já que grande parte dessas manifestações artísticas surgiu da inquietude social e política, instituindo um novo sistema de legitimação da arte e de comunicação com o público, muito diferentes daquele sistema em que estavam submetidas as obras em museus, galerias e em instituições expositivas.

Neste contexto, muitos artistas começaram a contestar com maior veemência a estrutura social altamente segregada, seus ideais e uma certa limitação observada nos temas que frequentavam a agenda política de algumas sociedades. Estes esforços acabam assumindo como locus principal de suas representações a urbes, começando a propor novas pluralizações ao conceito de Arte Pública. Mesmo sem uma coesão na qualidade e proposta artística e temática, muitos artistas passam a se identificar com um desejo de rever códigos, desafiar o *status quo*, subverter verdades consolidadas, indicando o desejo de um mundo diverso e buscando trazer à tona com muita ênfase a experiência de vida e quadros de valores de pessoas comuns e de grupos marginalizados pela ótica da cidadania legitimada pelo consumo. Muitas destas expressões artísticas traduzem espacialmente o tamanho das suas angústias, com obras de grande dimensão. A cidade passa a ser palco de um diálogo que à princípio aparece tão assimétrico quanto as relações de poder vigentes. De um lado, a Arte Pública legitimada como tal; do outro, uma arte de rua (*street art*) ou Arte Urbana, destituída de legitimação (Marzadro, 2013, p. 173).

No que se refere à arte pública, pode-se considerar que existe aquela que é legitimada e respaldada legalmente pelo poder público e, geralmente, é composta por obras que trazem consigo valores de rememoração, encomendadas e/ou financiadas pelo poder público. Como exemplo, podem-se citar obras que retratam figuras ou momentos históricos, apresentam elevado teor nacionalista e, normalmente, encontram-se expostas em parques, ruas ou jardins das cidades sob um pedestal ou área bem delimitada para sua permanência. Apesar de não estarem inseridas nas

quatro paredes do cubo branco (O 'DOHERTY, 2002) das instituições expositivas, essas obras já são expostas com o *status* e com a legitimidade de obras de arte e/ou de patrimônio cultural, o que, por si só, já é o alicerce para sua aceitação social.

Por outro lado, também existe a arte pública que acontece sem aval, ou seja, sem qualquer tipo de autorização e legitimação por parte do poder público. A arte urbana, especificamente o grafite, traz consigo características dessa arte pública que, muitas vezes, acontece sem a aprovação prévia, por meio da ocupação de espaços urbanos com manifestações artísticas que, a princípio, se apresentam ao público sem o *status* inerente de obras de arte e sem o respaldo institucional e governamental.

O *status* de obra de arte no espaço urbano é questionado por diversos autores. O 'Doherty [...] e Buren [...], por exemplo, afirmam que o espaço místico da galeria confere a todo trabalho plástico ali exposto o aval de obra de arte, ao passo que a obra instalada no espaço público não teria, em princípio, a garantia desse rótulo. Fora do cubo branco, a obra encontra-se completamente nua, exposta, sem qualquer arcabouço que a proteja. Segundo Buren, a arte dos museus tem sua aura automaticamente legitimada pela simples condição de estar inserida no espaço do cubo branco, ao passo que a arte exposta na rua tem sua legitimação questionada. Uma vez abandonada sua redoma protetora, perde a segurança e a neutralidade do espaço asséptico em que se encontrava e passa a sofrer profunda influência do novo lugar, que a impregna e a marca, direta ou indiretamente, seja ela feita ou não para museu ou galeria (Pereira Júnior, 2009, p. 119).

É necessário compreender que algumas obras de grafite são legitimadas pelo poder público, apesar de sua essência ideológica subversiva. A inconstância baseada em elementos subjetivos sem metodologia e conceitos estabelecidos sobre o que é ou não legitimado pelo Estado em relação ao grafite abre espaço para concepções difusas da população e interfere muito na compreensão sobre a manifestação artística do grafite, haja vista que o reconhecimento social e/ou político é fundamental para o *status* de obra de arte e a consequente aceitação dessa manifestação como legítima, sem criminalização e preconceitos.

Exatamente por isso, o grafite e outras formas de arte urbana despertam questionamentos quanto à legalidade, permanência, valor artístico e patrimonial de suas obras, sendo recorrentemente associados ao vandalismo, marginalizados e penalizados pelas esferas públicas e privadas.

Quando falamos em “espaço público”, é comum pensar em um território compartilhado, de livre acesso a todos. O próprio Estatuto, nas suas diretrizes gerais, aponta para o território como espaço de integração. Mas todos sabemos que essa imagem é utópica. Não só por não representar a realidade, que é sempre muito mais complexa, mas na raiz grega do termo que atribui utopia a um lugar inexistente. O espaço público, longe de ser uma esfera utópica de confraternização, parece ser ainda mais restrito quando se trata do acesso e uso dos jovens (WASEM, 2017, p. 237).

A ruptura com o espaço institucionalizado de exposição, o limiar entre os conceitos de público e de privado, a legislação que marginaliza essa manifestação artística e os preconceitos sociais são elementos que agregam peculiaridades e novos desafios ao reconhecimento do grafite como manifestação artística e social.

Por não estar vinculado diretamente a uma instituição, e como consequência não está automaticamente respaldado e legitimado, o grafite urbano encontra-se no limiar do público e do privado, do vandalismo e da arte. Apesar de ser considerado como arte pública e de ter visibilidade pública, o grafite muitas vezes está localizado em propriedades privadas, utilizando fachadas de prédios e de residências particulares como suporte para a manifestação artística.

A Lei Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 – que dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente – considerava o grafite como uma contravenção penal até o ano de 2011, quando o Artigo 65 teve sua redação alterada pela lei Nº 12.408, e passou a não considerar mais o grafite como crime, estabelecendo a obrigatoriedade de autorização prévia por parte do proprietário privado e/ou autorização do órgão público competente:

Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional (Brasil, 2011).

Esses elementos e especificidades do grafite trazem problemáticas ainda não discutidas em profundidade. Ademais, instauram diversas relações não experienciadas, inclusive juridicamente. A incipiência de repertório técnico, científico e jurídico sobre essa manifestação artística e sobre tudo que se relaciona com ela aumenta consideravelmente os desafios enfrentados, gerando conflitos

que envolvem diversos agentes sociais, além de refletir na construção de imaginários coletivos, identidade e pertencimento (Castro; Gamba Junior, 2018) em uma sociedade dividida entre os diversos juízos de valor sobre a manifestação artística, inserindo o grafite em um abismo de subjetividades.

Somente a partir de 1980, o grafite começou a se dissociar um pouco do vandalismo, alcançando certo reconhecimento no mundo das artes. Nesse processo de desconstrução de um imaginário coletivo sobre a arte urbana, destaca-se a atuação dos artistas Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e Keith Haring (1958-1990), em Nova York (EUA), expoentes que auxiliaram na popularização do grafite como manifestação artística, dotada de valor patrimonial.

No Brasil, influenciado pelos movimentos estrangeiros, especialmente os movimentos oriundos de Nova York, o grafite ganhou força em meados de 1970, tendo destaque na cidade de São Paulo. Artistas como Alex Vallauri (1949-1987), John Howard (1938-), Maurício Villaça (1951-1993), Carlos Matuck (1958-), Ozéas Duarte (1958-), Julio Barreto (1966-), entre outros, foram fundamentais para a concretização do grafite enquanto manifestação artística no Brasil.

Já no Brasil, o grafite surgiu em meados da década de 1970, principalmente na cidade de São Paulo, com as intervenções realizadas pelos artistas Alex Vallauri, Carlos Matuck, John Howard, entre outros. Esses artistas conseguiram manter uma produção de rua e fazer seus registros fotográficos, com o intento de manter uma qualidade gráfica sobre o grafite e afirmar suas conquistas em espaços públicos. O que não se esperava, contrariando o pensamento dos artistas da época, que essa produção fosse apropriada por museus e colecionadores, obtendo, inclusive, o reconhecimento comercial por *marchands* e galerias de arte. Ivan Sudbreck, artista de rua, da geração 1980 do grafite, foi uns dos primeiros artistas a assinar sua obra, deixando inclusive seu número de telefone nos locais onde grafitava (Blauth; Possa, 2012, p. 155).

Atualmente, podemos citar alguns artistas brasileiros que apresentam reconhecimento nacional e internacional através do grafite, tais como Paulo Cesar Silva, conhecido como Speto (1971-); Binho Ribeiro (1971-); Os Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo, nascidos em 1974); Eduardo Kobra (1975-); Nina Pandolfo (1977-); Mag Magrela (1985-); Panmela Castro, conhecida como Anarkia Boladona (1981-), entre outros. Além disso, existem diversos coletivos, festivais e circuitos de grafite espalhados por todo o Brasil, como o Circuito Urbano de Arte (CURA) que acontece na cidade Belo Horizonte (BH) desde o ano de 2017, sendo considerado o maior festival de arte pública do estado de Minas Gerais.¹

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> >

Estudos de caso: *Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira e Deus é Mãe*

A história do grafite em Belo Horizonte² acompanha a trajetória nacional, tornando-se mais expressivo a partir dos anos 1980, em consonância com as rodas de *break* e os encontros de *hip-hop*, mais frequentes nas regiões periféricas da cidade, especialmente nos muros dos bairros das regiões Noroeste, Norte e Oeste.

Nos anos 1990, os grafites começaram a ocupar as regiões centrais da cidade, aliando suas ações com projetos e eventos socioculturais relacionados ao tema. Atualmente, o número de grafiteiros em Belo Horizonte vem aumentando e estratégias da Prefeitura visando a seleção de artistas para produzirem obras, via edital, estão cada vez mais frequentes. Além disso, a aproximação da relação entre o grafite e o mercado fez com que muitos comerciantes contratassem obras para compor as fachadas e/ou o interior de seus estabelecimentos.

Mesmo sendo notável que ao longo da história houve um aumento da visibilidade e da atuação dos grafiteiros em Belo Horizonte, não é possível ainda falar em uma relação pacificada e bem estruturada do ponto de vista político, social e artístico, como poderá ser percebido a partir dos estudos de caso abordados a seguir.

Para elucidar as dificuldades relacionadas à aceitação do grafite na nossa sociedade, serão abordadas duas situações que envolvem o Circuito Urbano de Arte (CURA) de Belo Horizonte (BH).

O CURA é um dos maiores festivais de arte pública do Brasil e atua em Belo Horizonte desde 2017. Em 2020, já havia registrado 18 grafites em fachadas e empenas, sendo 14 localizados no hipercentro de Belo Horizonte e 4 localizados na região da Lagoinha, um bairro da capital.

Ao longo das edições, realizamos diversas mesas de debates, aulas e sessões de cinema comentadas com participação do público. Toda a programação de debates e aulas é gratuita e discutimos e aprendemos sobre diversos temas como a história do *graffiti* em BH, a história dos *graffiti writers* no mundo, como surgiu o muralismo, a presença das mulheres na cena de *street art*, a invisibilidade de artistas negros, o patrimônio material e imaterial da cidade e o mercado da arte contemporânea urbana. Acreditamos que a arte urbana e pública em Belo Horizonte merece ser celebrada, mas ainda precisa muito ser discutida para que, com consciência histórica e contexto local e internacional, saibamos realmente valorizar não só esse movimento que coloca Belo Horizonte em diálogo com o mundo e com suas questões mais urgentes, mas principalmente valorizar as artistas que, por todos os cantos e paredes da cidade, não deixam BH se calar (CURA, [2021]).

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> >

No final de 2020, houve uma polêmica bem sintomática envolvendo o grafite denominado *Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira* (Fig. 1), que retrata uma mulher preta com uma cobra coral e um útero, de autoria da artista Criola.

A pintura tem 1.365 m², encontra-se na lateral do Condomínio Chiquito Lopes, na Rua São Paulo, no centro de BH, e pode ser contemplada de diversos bairros da capital.

Todas as obras realizadas pelo CURA são previamente aprovadas pelo proprietário ou pelo Estado; o mesmo ocorreu na empena destinada à obra de Criola. Acontece que um dos moradores do condomínio não concordou mais com a permanência da obra, alegando que “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso” (Cruz, 2020) e entrou com uma ação na justiça para remover o grafite da empena.

Por respeito à participação democrática, o síndico submeteu a questão ao Conselho Consultivo do Condomínio que decidiu pela aprovação da obra. Nesse momento, um dos moradores, um homem branco, em tom de insatisfação, apresentou uma carta contra a decisão. Foi então convocada uma Assembleia-Geral Extraordinária que confirmou a decisão pela realização da pintura em que estiveram presentes 55 condôminos, tendo todos votados a favor, exceto o tal morador que, na sequência, entrou com uma ação judicial pedindo o apagamento da obra (Patrício, 2020).

Esse conflito é sintomático de uma sociedade estruturalmente racista e preconceituosa e evidencia ainda mais este limiar entre o público e o privado, a liberdade e a permissão, o vandalismo e a arte em que o grafite se encontra. É como se o grafite estivesse constantemente em um lugar não lugar, um desconforto permanente que gera a constante sensação de vulnerabilidade, de estar correndo risco, como se o tempo todo precisasse ser defendido, demarcando o simples espaço de sua existência.

Deixa nítido para as pessoas onde está o racismo. Obviamente, ninguém precisa gostar do mural. E o problema não é o apagar em si, mas a questão é: gosto é algo construído culturalmente. Quando ele fala de gosto duvidoso é baseado em quê? Parte de quê? De que ponto de vista é um gosto duvidoso? É importante refletir sobre isso. O belo e o feio foram construídos, padrões de beleza são construções imagéticas, culturais. Antigamente, o padrão era grego. Padrão de beleza era europeu. Esse padrão é manipulado pelos colonizadores. Por isso, é uma situação bem racista querer o apagamento. Quando não nos matam fisicamente, nos matam simbolicamente. Esse apagamento é uma forma de nos matar, de matar um discurso (Criola *apud* Cruz, 2020).

O processo judicial ainda continua em aberto aguardando a sentença há mais de um ano.



Figura 1. *Híbrida Ancestral – Guardiã Brasileira*, de Criola. Foto: Reprodução/rede social do CURA. Disponível em: @cura.art.

Outra polêmica envolvendo o CURA diz respeito à obra do artista Robinho Santana, intitulada *Deus é Mãe* (Fig. 2), de 2020. A obra ocupa 1.892 m² da fachada do Edifício Itamaraty, na Rua dos Tupis, no centro de Belo Horizonte.

Deus é mãe é uma representação de uma mulher negra, com uma criança no colo e outra sendo levada pelas mãos. Ao redor destas figuras centrais, há uma moldura na estética da pichação, feita pelos artistas mineiros Poter, Lmb, Bani, Tek e Zoto.

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 picho emoldurando a pintura, a obra se enquadraria em um crime ambiental.

Esse é um ponto curioso sobre a arte urbana e sobre a marginalização dessa tipologia artística. O grafite não constitui crime porque apresenta uma estética “aceitável” socialmente e porque cumpre os protocolos de controle do Estado, por meio da autorização legal. A pichação, por sua vez, é considerada crime ambiental e qualquer associação do picho ao grafite já é suficiente para realocar o artista ao lugar de infrator.

De acordo com a Polícia Civil de Minas Gerais, a investigação tramita sob sigilo na Delegacia Especializada em Investigação de Crimes contra o Meio Ambiente (DEMA), e até a presente data a obra permanece na empena, resistindo às arbitrariedades e aos preconceitos, afinal, como o próprio artista Robinho Santana diz: “Não achei nada em minhas pesquisas e vivências que seja mais grandioso do que a força de uma mãe preta” (Santana *apud* Amâncio, 2021).



Figura 2. *Deus é mãe*, de Robinho Santana. Foto: CURA.
Disponível em: <https://cura.art/index.php/portfolio/robinho-santana/>.

Grafite: infração ou inflação?

Fruto de todo esse contexto subjetivo, o grafite se encontra em uma linha tênue entre a infração e a consagração pelo mercado da arte, aqui provocativamente chamada de inflação, a fim de criar um paralelo – sonoro e sutilmente semântico – interessante para a discussão. Enquanto muitos grafitistas e pichadores são vistos como marginais, infratores e criminosos, outros, poucos, são legitimados pelo mercado da arte, que tanto é o reflexo quanto a influência na consolidação de subjetividades na sociedade, forças construtivas e destrutivas imensuráveis.

Atualmente, é crescente o movimento de institucionalizar o grafite, levá-lo para os museus, em uma transposição quase fraudulenta das obras, que são arrancadas de seu habitat e são inseridas em um local completamente diferente, que, inclusive, altera as percepções e os conceitos artísticos envolvidos na concepção da obra.

Recobrando o estudo de caso deste artigo relativo à obra *Deus é mãe*, que apresenta a grafia do picho em sua moldura, cabe destacar que existem muitas obras com essa mesma estética do picho compondo diversas exposições em museus pelo mundo, a diferença é que, mudando o contexto, elas deixam de ser infrações e se tornam obras de arte inseridas em um cubo branco que as blinda, que as protege, inclusive da própria vida.

Em decorrência desse mercado, criamos abismos entre o artista que é preso por praticar sua arte fora dos ordenamentos e a arte que é presa em um museu por valores exorbitantes e inflacionados como R\$ 127 milhões (Obra *'Game changer'*, 2021). Um contraste que escancara uma sociedade desigual, injusta e preconceituosa, que não olha para o grafite nas ruas porque não consegue se olhar no espelho.

Outra tendência atual é a institucionalização da rua e da cidade, criando museus à céu aberto. Uma tentativa ortográfica de legitimar e delimitar as coisas, como um instinto colonizador que nomeia tudo na tentativa de demonstrar controle, de autorizar, de se fazer presente e concedente. Ordenando o que, para eles, é o “caos”.

Essa força esmagadora movida pelos preconceitos [...] é atravessada por uma força ainda mais perversa: a do capital, que entrelaça linhas do desejo, do poder aquisitivo, da visualidade mercadológica da propaganda e outras vertentes. Suely Rolnik a chama de “colonial-capitalística” [...], porque acredita que esse regime inconsciente,

com grande domínio sobre nossa cultura (mas nunca total), tem sua origem na trama desses dois conceitos. O capitalismo seria uma atualização de um projeto colonialista que nunca cessou de vez, apenas mudou de forma, dinâmica e procedimento, tomando conta até do nosso pensamento (WASEM, 2017, p. 238 e 239).

Guardadas as devidas proporções, esse tipo de solução de ordenamento lembra, em muitos aspectos, os métodos utilizados no sistema feudal, onde destina-se uma área na qual é permitido grafitar, mas nas condições impostas e controladas pelo “senhor feudal”, sabendo-se, inclusive, que a maior parte dos lucros obtidos também será dele, seja pelo turismo, pela movimentação da economia trazida pela “revitalização” de espaços urbanos ditos como problemáticos e marginalizados, ou ainda pela aprovação popular que acredita que essas ações têm o objetivo genuíno de valorizar a arte urbana.

Desta forma, estabelece-se um cenário de tensão coordenado pelo Estado e pelo mercado, que dominam a paisagem e a arte urbana por meio do poder e do capital (Lima, 2022).

Considerações finais

Retomando os conceitos explicitados ao longo deste estudo, o grafite caracteriza-se como uma manifestação artística que utiliza dos espaços públicos e da visibilidade de livre acesso que as cidades oferecem. Por isso, o grafite é, ao mesmo tempo, arte pública e arte urbana na medida em que sua essência é pautada na liberdade de expressão, na apropriação do território como elemento de identidade e de pertencimento sociocultural e na utilização de diversos recursos urbanos como ferramenta e método de interação com a paisagem pública e com o tecido da *urbes*.

O grafite dialoga com a vida cidadina, interfere e sofre interferência do meio, do ambiente, do contexto que contém e no qual é contido. No grafite “o muro não serve apenas como suporte, uma tela em branco, um papel virgem; o muro é incorporado com sua história, suas marcas e sua relação com o que há em volta” (Tavares, 2010, p. 22). Exatamente por isso, o grafite nasce e pertence às ruas, à potência da surpresa estética inserida no cenário cotidiano das cidades, às brechas na realidade e à suspensão do tempo contínuo (Tavares, 2010) do dia a dia ao se ver uma obra na esquina de casa, na frente da janela do trabalho, nos muros da escola do filho.

Materializado no desenho, na tinta e na arte dos grafiteiros e grafiteiras estão elementos imateriais da cultura urbana e, especialmente, da cultura periférica. Refletir sobre o grafite significa, portanto, remexer os pilares da sociedade, dos preconceitos, das estruturas colonizadoras, políticas e econômicas massacrantes.

A partir do recorte dos dois estudos de caso apresentados neste artigo, percebe-se o quanto é incipiente o repertório social e, conseqüentemente, jurídico para lidar com as complexidades da manifestação artística do grafite, que ainda se encontra extremamente vulnerável frente à opinião pública elitista e segregadora e à legislação excludente e injusta.

Exatamente por isso, é tão difícil lidar com o grafite, porque ele escancara e abre, de uma maneira irrefreável, feridas sociais profundas no cotidiano das grandes cidades, na janela do ônibus lotado, nos prédios vazios e nas ruas cheias de gente sem ter onde morar. É aí que o grafite está, onde muitos querem esconder.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. O grafite como canal alternativo de informações: caminhos para uma discussão interdisciplinar em Ciência da Informação. **Revista de Iniciação Científica da FFC**, v. 4, n. 3, p. 8-15, 2004.
- ALMEIDA, Gabriel Bueno *et al.* **Política, subjetividade e arte urbana: o graffiti na cidade**. 2013. 145 p. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- AMÂNCIO, Victor. Deus é Mãe – o graffiti e a tentativa de repressão. **Medium**, 21 de junho de 2021. Vivendo de Hip Hop. Disponível em: <https://medium.com/vivendohiphop/deus-é-mãe-o-graffiti-e-a-tentativa-de-repressão-6ae408089281>. Acesso em: 26 mar. 2023.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BLAETH, Lurdi; POSSA, Andrea Christine Kauer. Arte, grafite e o espaço urbano. **Palíndromo**, v. 4, n. 8, p. 146-163, 2012.
- BRASIL. **Lei Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998.
- BRASIL. **Lei Nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002**. Institui o Código Civil. Brasília, DF: Presidência da República: Ministério da Justiça, 2002.

BRASIL. **Lei Nº 12.408, de 25 de maio de 2011**. Altera o art. 65 da Lei Nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Brasília, DF: Presidência da República, 2011.

BRENSEN, Michael. As virtudes da arte pública. *In*: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 180-190.

CASSESE, Patrícia. Obra pintada em prédio do centro de BH é alvo de processo judicial. **O Tempo**, Belo Horizonte, 29 de janeiro de 2021. Seção Entretenimento. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/obra-pintada-em-predio-do-centro-de-bh-e-alvo-de-processo-judicial-1.2441211>. Acesso: 26 mar. 2023.

CASTRO, Andrea Carolina Camargo; GAMBA JUNIOR, Nilton Gonçalves. O grafite e sua ressignificação: linha tênue entre o vandalismo e a arte de rua. **Projética**, v. 9, n. 2 Supl., p. 299-318, 2018.

CRUZ, Márcia Maria. Polêmica: mural do Cura expõe linha tênue entre estética e racismo. Estado de Minas, Belo Horizonte, 6 de dezembro de 2020. Seção Gerais. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenuue-. Acesso em: 26 mar. 2023.

CURA. Circuito Urbano de Artes. **Debates**. [2021]. Disponível em: <https://cura.art/portfolio/debates/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

FADDEN, Roberto. Arte pública e arquitetura. *In*: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). **Arte pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 94-99.

FIÚZA, Patrícia. Obra em fachada de prédio no centro de BH é investigada pela polícia; 'estão criminalizando a arte', diz curadora. **Portal G1 Minas**, Belo Horizonte, 29 de janeiro de 2021. Seção Minas Gerais. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/01/29/obra-em-fachada-de-predio-no-centro-de-bh-e-investigada-pela-policia-estao-criminalizando-a-arte-diz-curadora.ghtml>. Acesso em: 26 mar. 2023.

LIMA, Carolina Maria Soares. A Estética da Periferia: patrimônio ou crime? **Revista Nava**, v. 7, n. 2, p. 136-155, 2022.

MARZADRO, Flavio. Espaço público, arte urbana e inclusão social. **NAU Social**, v. 4, n. 6, p. 169-188, 2013.

MEIRELLES, Hely Lopes. **Direito administrativo brasileiro**. São Paulo: Malheiros, 2000.

MENEZES, Bruno. Obra do Cura em BH enfrenta embate judicial e corre risco de ser apagada. **O Tempo**, Belo Horizonte, 21 de novembro de 2020. Seção Cidades. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/obra-do-cura-em-bh-enfrenta-embate-judicial-e-corre-risco-de-ser-apagada-1.2415735>. Acesso em: 26 mar. 2023.

OBRA de Banksy é vendida por preço recorde; valor será doado para hospitais. **Correio Braziliense**, Brasília, 24 de março de 2021. Seção Diversão e Arte. Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/03/4913754-obra-de-banksy-e-vendida-por-preco-recorde-valor-sera-doado-para-hospitais.html>. Acesso em: 26 mar. 2023.

O'DHOERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte urbana – São Paulo, região central (1945-1998)**: obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

PATRÍCIO, Émile. CURA: obra de arte em prédio de BH corre o risco de ser apagada. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 de novembro de 2020. Seção Gerais. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/11/21/interna_gerais,1208430/cura-obra-de-arte-em-predio-de-bh-corre-o-risco-de-ser-apagada.shtml. Acesso em: 26 mar. 2023.

PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas. A arte no espaço urbano. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 15, p. 118-132, 2009.

PEREIRA JÚNIOR, Lamounier Lucas. **No exterior do cubo branco**: os veículos publicitários de mídia exterior como suporte para as intervenções artísticas no espaço urbano. 2007. 189 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

SANTOS, Dimitri Gomes dos; DINIZ, Luciano dos Santos; SANCHES JUNIOR, Paulo Fernandes. As dinâmicas do processo de institucionalização da arte urbana e do *graffiti* na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. CONGRESSO ALAS, 32., 2019, Lima, Perú. Libro memoria [...]. Lima: Asociación Latinoamericana de Sociología Perú, 2021. p. 126-141.

SPINELLI, João J. **Alex Vallauri**: Graffiti – fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

TAVARES, Andréa. Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades. **ARS**, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 21-30, 2010.

WASEM, Marcelo. A terra, o território e as diversas formas de ocupação: quem fala da minha quebrada sou eu! *In*: SOBRINHO, André *et al.* **Caderno Juventudes**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2017. p. 229-250.

NOTAS

-
- 1 Ver <https://cura.art/>. Acesso em: 22 fev. 2021.
 - 2 Para saber mais sobre o grafite em Belo Horizonte, ver Santos; Diniz e Sanches Junior (2021).