

Os murais de Belo Horizonte como espaços de identidade e resistência

Elisângela Batista da Silva⁽¹⁾ e
Rita Aparecida da Conceição Ribeiro⁽²⁾

Resumo: As cidades são espaços dinâmicos que, a todo momento, revelam seus matizes e se transformam seja pela ação dos órgãos oficiais, seja pela atuação dos cidadãos. A proposta deste artigo é investigar as formas de apropriação do espaço urbano e de resistência social criadas pela intervenção artística na cidade por meio da pintura de murais, abordando a trajetória destes na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, desde os seus primórdios até a ação do Circuito Urbano de Arte – CURA nas suas seis edições.

Palavras-chave: arte urbana - apropriação do espaço - resistência cultural - muralismo - geografia política

[Resumos em espanhol e inglês nas páginas 60-61]

⁽¹⁾ Doutora em Arquitetura e Urbanismo. Centro Universitário de Belo Horizonte, Brasil.

⁽²⁾ Doutora em Geografia. Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil.

Introdução

As cidades são espaços dos coletivos, ruas, calçadas, prédios abraçam indivíduos inquietos e agitados, que têm a rua como espaço que pode ser experimentado e ocupado. Benjamin (1994) lembra que as ruas são a morada do coletivo. Assim como os indivíduos, a arte urbana se equipara a esse corpo inquieto, agitado que transforma o espaço urbano em uma galeria, ou teatro a céu aberto. “Na rua, e por esse espaço, um grupo (a própria cidade) se manifesta, aparece, apropria-se dos lugares, realiza um tempo e espaço apropriado” (Lefebvre, 2002, p. 30).

A apropriação do espaço urbano por meio da arte faz uma curva no tempo e espaço. Ela dialoga com o seu instante, e transforma pela ação simplória do tempo. A sua essência, uma relação direta com o tempo e espaço que são alterados a cada intervenção, tendo a efemeridade como uma das principais características, fato que gera diversidade de possibilidades de uso da arquitetura e do espaço urbano, evidenciando o sujeito social e suas diversidades que ocupam com o corpo e a imaginação esses espaços (Knauus, 2015).

De acordo com Ribeiro (2013) as desigualdades sócios-espaciais fazem parte da urbanização, e a questão da legalidade e ilegalidade relacionada às questões da prática social refletem as desigualdades sociais. “As múltiplas práticas sociais e vivências também atualizam valores que influenciam o senso comum” (Ribeiro, 2013, p. 227). O senso comum é alimentado pela experiência do urbano, de acordo com o cotidiano e os seus simbolismos. A produção social da ilegalidade é articulada pelo pensamento dominante, que dita as leis e as regras de uma sociedade. A tensão existente entre ilegalidade e legalidade abrange a exclusão social e a luta pelos direitos à cidade. De acordo com Costa (2006) as questões relacionadas a ilegalidade no espaço urbano estão presentes no cotidiano dos indivíduos, nas suas relações de trabalho, de lazer. A lógica da mercadoria estabelece uma desigualdade nas relações sociais e de poder, que influi diretamente neste cotidiano. O segregado também possui valores, conhecimentos e saberes que compõem o espaço social, e fazem parte da vida coletiva. E arte urbana enquadra-se nessa dicotomia do legal e do ilegal. A arte transgressora, não autorizada faz parte da voz de corpos invisíveis que circulam o urbano cidadão. “Este diálogo precisará aproximar ética e estética. Desta aproximação, depende o direito à cidade e à cidadania” (Ribeiro, 2013, p. 232).

A ilegalidade torna explícita a não aceitação dos impositivos da cidade-mercadoria, e a partir disto, grupos, coletivos, movimentos urbanos, se reúnem para pleitear o seu espaço na cidade. Assim, a arte urbana torna-se uma manifestação clara desta ocupação da cidade-mercadoria (Costa, 2006). Ao lado da cidade formal, funciona a cidade informal, ilegal, ou espontânea, como aponta a autora, e que se complementam dialeticamente. Neste cenário, vertentes da arte urbana são consideradas transgressoras, ilegais, como o grafite sem autorização e a pichação.

O grafite, assim como a arte mural autorizada são considerados legais, ainda assim geram questionamentos sobre a sua difusão no espaço público. Gitahy (2017) observa que a ilegalidade do grafite sempre esteve conectada ao conceito de propriedade privada, e o que o proprietário pensa sobre o assunto. Nos anos de 1998 entra em vigor a Lei ambiental 9.605 que declara o grafite e a pichação como crime passível de penalidades (Gitahy, 2017). As Leis são criadas para sistematizar a ocupação dos espaços urbanos, definindo o que é legal ou ilegal. Na cidade de Belo Horizonte a Lei municipal de 10.059 de 28/12/2010 dispõe sobre a política antipichação intensificando o cumprimento de leis anteriores como a 6.995 de 22/11/1995 que proíbe a pichação e a Lei 6.387 de 30/08/1993 que estabelece normas para a vendas de tintas em embalagens spray. A Lei 10.059 prevê também o estímulo a boas práticas relacionadas a qualidade visual do município, além de promover o grafite e a pintura mural como maneira de desestimular a prática da pichação. As leis brasileiras também passaram por mudanças, leis que criminalizavam o ato de grafitar e pichar de acordo com o artigo 65 da Lei 9.605 de 12/02/1998, também foi alterado, de acordo com a lei de 12.408 de 25/05/2011, que dispõe sobre a descriminalização do grafite:

Art. 6º O art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º 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.” (NR) (Presidência da República)

O imaginário social preenche os suportes da cidade com uma arte que expressa os sentidos de grupos e indivíduos. “A arte pode ser tornar práxis e *poiesis* em escala social” (Lefebvre, 2006b, p. 135). Sendo assim, ela não pode ser entendida somente pelo seu aspecto estético, mas como referência de apropriação do espaço e do tempo e a sua fugacidade, transforma a cidade recorrentemente. De acordo com Rebollar (2017) o grafite surgia nas paredes, sem deixar rastros de quem o fez, sendo vista como uma arte transgressora, marginal, que incomoda com a sua maneira de se fazer presente com a sua crítica social, cultural, política e econômica.

Antes desse, o Muralismo possui lastro na história. Githay (2017) conta que os egípcios, indianos, chineses, utilizavam da pintura em muros, túmulos, paredes, registrando fatos por meio de imagens e textos.

Nos anos de 1920, Diego Rivera (1886-1975), pintor mexicano, foi um dos pioneiros que realizou grandes murais em prédios públicos que abordavam questões sociais e realistas. No Brasil dos anos 1950 vários murais cobriam as fachadas dos prédios narrando temas da história da arte brasileira. Rino Levi (1901/1965) foi o arquiteto responsável pelo Teatro de Cultura Artística de São Paulo, cuja fachada foi preenchida pela obra de Di Cavalcanti (Figura 01).



Figura 1.
Fachada do teatro de Cultura Artística de São Paulo. Fonte: site mosaicos do Brasil.

O muralismo tem uma conexão com a artes plásticas, com a academia mesmo sendo realizado na rua, com uma proposta efêmera que é o grande desafio para muitos artistas que saem do atelier para pintar na rua. Também é confundido em vários momentos com o grafite, nesse sentido é importante salientar que, apesar de ser realizado na rua, ser efêmero e ter uma conexão muito grande com a linguagem do grafite, e ser realizado por grafiteiros não é considerado por vários como grafite. O muralismo normalmente é arte urbana autorizada.

Belo Horizonte tem uma longa trajetória com o muralismo, que se estende desde meados do século passado. Apresentamos aqui um breve histórico destas na cidade, até chegar ao movimento que vem marcando e, demarcando politicamente os seus espaços.

O percurso do muralismo em Belo Horizonte: de Portinari ao CURA - Circuito Urbano de Arte

Ainda que presente desde o Brasil setecentista, com a influência portuguesa, o muralismo no Brasil se desenvolve, principalmente em construções religiosas, seguindo os modelos da tradicional escola de arte europeia. A Semana de Arte de 1922 e, posteriormente a Revolução de 30, trazem para a arte no país o apelo nacionalista. Tendo forte influência do muralismo mexicano, como uma arte nacional e popular, incentivada a partir da Revolução Mexicana, a partir dos anos 30 do século XX, surgem diversas obras no Brasil, tendo como expoentes Di Cavalcanti (1897-1976) e Candido Portinari (1903-1962), com obras voltadas para a realidade brasileira com forte apelo político e social. Na década de 40, o projeto do Ministério da Educação e da Saúde feito por Le Corbusier (1887-1965), contou com 07 painéis em azulejaria de Portinari.

Nos anos de 1940, o prefeito Juscelino Kubitschek (1902/1976) com o propósito de expandir Belo Horizonte, convida o arquiteto Oscar Niemeyer (1907/2012) para desenvolver o projeto modernista do complexo da Pampulha, e Candido Portinari para realizar o mural interno e externo da Igreja São Francisco de Assis. O mural interno foi realizado com a inspiração na arte cubista, e na fachada externa o artista utilizou a técnica de azulejaria portuguesa, muito utilizada no período colonial, no país. O painel representa etapas da vida de São Francisco de Assis em azulejos azuis e brancos (Tupynambá, 2013; Pinto, 2007).

Outros exemplos, do mesmo período são o painel do artista plástico Haroldo de Mattos, criado em 1958 com uma estética geométrica que está no Departamento de Investigação Antidrogas na Avenida Afonso Pena (antigo DOPS - Departamento de Ordem Política e Social), o mural do Detran (Departamento de Trânsito) na Avenida João Pinheiro, foi realizado pelo artista plástico Mário Silésio no final dos anos de 1950.

A partir dos anos de 1960 os murais tornaram mais populares na cidade, quando se difundia o gosto de ornamentar residências e edifícios com murais de diversos temas. Na paisagem Urbana os painéis eram a atração para os transeuntes e visitantes da cidade. (Estado de Minas Gerais- 29/02/1992).

A primeira referência encontrada sobre o muralismo em Belo Horizonte na mídia, data de uma edição do Jornal do Brasil (11/05/1974). A matéria entrevistou Márcio Sampaio, artista plástico e crítico de Belo Horizonte, Hector Bernabó, Caribé, Flávio Aquino, crítico de arte carioca.

Segundo a matéria algumas das obras de murais mais importantes estão em Minas Gerais. Em Belo Horizonte encontram-se os de Portinari na Pampulha e no Iate Clube representando o Carnaval; o de Inimá de Paula no Bradesco; O abstrato geométrico de Mário Sinésio na rua da Bahia. O de Haroldo Matos no Detran; os de Iara Tupinambá na Reitoria da UFMG, na Casa do Jornalista e no Banco Mercantil; o de Maria Helena Andrés com versos de Cecília Meireles, no Hotel Del Rei; o de Di Cavalcanti, no Fórum Lafayette, realizado com o apoio de Inimá de Paula e de alunos da Escola Guignard. Em Cataguases estão o de Djanira, na Igreja de Santa Rita, e o grande Tiradentes de Candido Portinari.

O artigo apontava que naquele momento não existia lei destinada a proteção de murais, como pode ser observado na fala de Luciano Peret, arquiteto e diretor executivo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Para o arquiteto, havia a procura de informações acerca da preservação e até mesmo tombamento e ressaltava a necessidade de uma legislação específica para sua proteção. “Tanto porque o mural, exposto diretamente à ação do tempo, é a obra de arte mais sujeita a deterioração, é a que está mais próxima do grande público, e a que melhor pode cumprir uma função educativa tanto do ponto-de-vista estético quanto cívico” (Peret, JB, 11/05/1974).

Na matéria ainda fica clara a postura de Caribé, Aberlado da Hora e Márcio Sampaio sobre a importância educativa do mural, pois em seu entendimento eles constituíam algo acessível a milhares de pessoas, promovendo a educação artística. Abelardo e Márcio Sampaio também ressaltaram o papel de humanização da paisagem urbana. A ideia desses artistas era de que o mural deve ser preservado, levando para as futuras gerações o que pensavam as gerações anteriores.

Oliveira, (1980) em matéria para o Jornal Estado de Minas apresenta sobre um novo projeto que surge na capital mineira. Foram várias edições envolvendo artistas, crianças das escolas municipais e alunos dos cursos de artes da cidade. O projeto começou em 1979, quando a prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes lança o Projeto Aquarela. O propósito do projeto era levar a arte para as ruas, visando pessoas que não frequentam galerias de arte nem museus, além de trazer mais beleza e colorido para a cidade, acreditando que desta forma as pessoas poderiam conservar mais a cidade.

O projeto Aquarela teve 03 edições. As duas primeiras contando com crianças e a terceira com artistas plásticos. Na visão da artista Lúcia Marques, autora de um dos murais, em entrevista ao Jornal Estado de Minas afirmava que “a proposta do painel é despertar a sensibilidade, a consciência das pessoas que não estão acostumadas a pensar.” As pessoas que passam por ali interagem de alguma forma. “Sem saber, talvez, elas vão aos poucos refletir a própria cidade, juntar as cores que viram e o cotidiano amargo que vivem. É impossível ficar alheio não reagir”. Assim explicou a artista Lúcia Marques em entrevista ao Jornal. Um livro foi deixado no local à disposição das pessoas e um morador de rua deixou o seguinte relato: “o povo angustiado quer se manifestar e penso que vai continuar escrevendo frases. Por que não colocar um mural ao lado para o povo de manifestar?” (EM, 12/01/1980).

Lefebvre lembra que a prática espacial de uma cidade esconde seu espaço. Para o autor, os espaços de representação, ou seja, o espaço vivido pelas imagens e símbolos que o acompanham, configura aquele espaço dos habitantes, dos usuários, assim como dos artistas e daqueles que o descrevem (escritores, filósofos). É o espaço dominado, submetido que intenta modificar e apropriar a imaginação. Ele recobre o espaço físico utilizando simbolicamente seus objetos, de sorte que estes espaços de representação tenderiam a constituir sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e signos não verbais (Ribeiro, 2020).

Lefebvre (1985) entende que os espaços de representação, mais vividos que concebidos, não se inclinam à coerência, nem à coesão posto que são configurados a partir do imaginário e do simbólico. Tais espaços têm por origem a história de um povo e de cada indivíduo que pertence a esse povo. O espaço de representações é vivenciado, falado. Ele possui um núcleo afetivo, seja o ego, o quarto, a praça, a igreja, o cemitério. Contém os lugares da paixão e da ação, aquele das situações vividas, que implicam imediatamente o tempo. E os murais urbanos, com a possibilidade de intervenção dos habitantes da cidade constituem, portanto, tais espaços.

Ainda em 1980, outra forma de apropriação do espaço público começa a se distinguir em Belo Horizonte – o grafite. Na edição de 18 dezembro de 1988, o Jornal Estado de Minas aborda o crescimento dos grafites nas regiões periféricas da cidade.

O grafite começa a ganhar espaço nas áreas nobres da cidade, denominado pela mídia de “grafitti artístico” (Diário da Tarde, 18/07/1990). A própria denominação já revela o preconceito frente a arte feita por artistas populares e a distinção com a chamada pichação. Nos anos de 1990 o assunto muralismo retoma as páginas de jornais, o muro da Fundação de obras sociais da Paróquia da Boa Viagem e o Colégio Marconi são tentativas isoladas e patrocinadas de enfeitar a cidade (Laporte, 1990).

Os painéis gigantes de Hugues Desmazières

A grande mudança no cenário de Belo Horizonte começa nos anos 90 com a chegada do artista francês Hugues Desmazières na cidade em 1990. Em um ano o artista pintou 15 painéis pequenos e um maior no muro da Paróquia da Boa Viagem. O primeiro mural gigante que o artista pintou em Belo Horizonte foi a fachada do Prédio da Federação dos

Metalúrgicos na Av. Augusto de Lima entre rua Curitiba e São Paulo. Ao todo foram 07 painéis gigantes que mudaram a perspectiva da cidade.



Figura 4.
Painéis do artista francês Hugues Desmazières. Fonte: Arquivo Jornal Estado de Minas.

No entanto, nem todos aprovavam o trabalho do artista. O estilo de arte mural realizada por Desmazière foi considerado por muitos uma afronta em relação a obra de arte tradicional (Gouthier, 1991). A legislação vigente nessa época não previa normas em relação a arte mural, fato que possibilita diversos tipos de manifestações do gênero.

De acordo com a matéria de Maakaroun (1991) o administrador da regional Centro Sul, na época Roberto Martins entendia que a intervenção artística dos murais poderia provocar poluição visual, comparando com as placas publicitárias que se sobrepunham às fachadas de prédios antigos naquele período. Ele entendia que nem todas as intervenções são boas para a cidade, pois poderiam entrar em conflito com o estilo arquitetônico do prédio. Outros defendiam uma comissão para sua regulamentação.

Hugues Demazières considerava legítima a possibilidade de uma comissão para escolher os locais, com a ressalva de que a arquitetura de boa parte dos prédios da cidade não possuía estrutura suficiente para fixação de andaimes. O artista compreendia que os prédios particulares não poderiam ser passíveis de intervenção pública, censura estética por artistas plásticos com uma visão elitista (Maakaroun, 1991).

De acordo com Lefebvre todos têm o direito a cidade, não somente uma parcela da população. Enquanto os especialistas criticavam o trabalho de Demazières, as pessoas comuns admiravam a arte de acordo com depoimentos realizados pelo Jornal Estado de Minas,

como na fala de Nivaldo Silva Rodrigues, engraxate na avenida Augusto de Lima: “Essa região sempre foi muito monótona, não tinha nenhum perfil. Era escura e parada. Esse Mural mostra que tudo tem que mudar para melhor. A cidade está muito violenta e olhar para uma pintura como esta ajuda as pessoas a esquecer seus problemas. Belo Horizonte ficou mais alegre com este painel” (Estado de Minas Gerais, 22/03/1991) (Gouthier, 1991). Em novembro de 1993, o jornal Estado de Minas traz a cena Douglas Gomes Melo, artista e discípulo que prosseguiu com o legado de Hugues Desmazières, pintando painéis gigantes na cidade. Tendo iniciado seu trabalho no início da década de 1990, suas primeiras obras foram executadas no Bairro Floresta, em Belo Horizonte. Entrevistado o artista que durante a semana trabalhava em uma atividade administrativa, este relatou o pouco investimento do país em arte. Seu trabalho era feito, praticamente, nos finais de semana e feriados. Para o artista plástico o importante é saber que está popularizando a arte. “As pessoas saem do serviço de cabeça quente e veem uma coisa bonita, isto ajuda a relaxar”. Em entrevista datada de 1994, Melo afirmava a influência de Desmazières, indicando que o artista trabalhou com o conceito de ameaça ao verde nas grandes cidades, tendência que ele também optou por seguir. Melo fez diversos trabalhos na cidade, dentre eles destacam-se as empenas de 400 m² do Hotel Serrana, localizado na rua dos Goitacazes, nº 450, que podem ser observadas da rua nas proximidades do Shopping Cidade (Figura 05). Neste trabalho a temática foi encomendada pelo dono do Hotel, a proposta era reproduzir paisagens de Ouro Preto e Diamantina (Melo, 2020, Entrevista).



Figura 5.
Vestígios de painéis
do artista Douglas
Melo - Hotel Serrana.
Fonte: da autora.

No entanto, após as intervenções de Desmazière e Melo muitos anos se passariam antes da retomada dos painéis em Belo Horizonte. Um movimento de arquitetos e artistas trouxe novo colorido para a cidade: o CURA - Circuito Urbano de Arte de Belo Horizonte.

O CURA e as novas intervenções na cidade

Ocupar a cidade com política, arte e cultura foi o marco da retomada do espaço público na cidade. De acordo com Flores (2019) o CURA propõe ocupar a cidade com cultura e arte, em um movimento também político. Em 2015, a produtora cultural Juliana Flores, baseada no desejo dos artistas Priscila Amoni e Thiago Mazza, de pintar grandes prédios, propôs a possibilidade de pintar mais de um prédio. Idealizou então um festival de arte urbana na cidade. Para tal empreendimento, a produtora uniu-se com Janaína Marcuz, também produtora, e Priscila Amoni e criam o CURA - Circuito Urbano de Arte. (Flores, 2019, Entrevista).

Sua primeira edição em 2017 inaugurou um dos maiores festivais de arte pública, com a criação do primeiro mirante de arte urbana do mundo, localizado na Rua Sapucaí, de onde se avistam as primeiras obras localizadas no hipercentro.



Figura 6. Mirante da rua Sapucaí. Fonte: CURA.

Escolher os edifícios para tornar telas fez com que a equipe do festival olhasse para a cidade. Em busca dos melhores locais, de acordo com Flores (2019), as organizadoras chegaram à rua Sapucaí, no bairro Floresta. A geografia montanhosa da cidade permite que em vários locais possa-se ter uma visão da capital, surgindo vários mirantes. Porém a rua Sapucaí oferece uma visão privilegiada da área central da cidade, mais especificamente do hipercentro (Figura 6). Vários prédios são selecionados deste ponto de vista, e assim a rua Sapucaí é eleita o primeiro mirante de arte urbana do mundo.

A gente queria criar esse ambiente de fruição artística. Então eu acho que essa primeira ressignificação, o primeiro olhar do “CURA” sobre a cidade, é pensar