

GRITANDO PELAS PAREDES: A ARTE URBANA COMO NARRATIVA DECOLONIAL NA AMÉRICA LATINA

Carolina Maria Soares Lima¹

RESUMO

O presente texto representa um excerto da pesquisa de mestrado realizada entre 2020 e 2021 na Universidade Federal de Minas Gerais. A pesquisa buscava compreender as relações entre a arte urbana e a produção do espaço, mas, dentre os resultados, foi observado o potencial da arte urbana em promover narrativas alternativas, de forma dissensual e decolonial, sobre grupos subalternizados na América Latina.

*

Apresentação

O presente texto, que se apresenta como excerto de uma pesquisa de mestrado realizada entre os anos de 2020 e 2021 e como fonte de provocações sobre a potencialidade dissensual e decolonial da arte urbana, também traz contribuições a respeito de experiências e vivências em outros âmbitos de pesquisa, objetivando expor entrelaces possíveis entre arte, espaço público e a perspectiva decolonial. Nesse sentido, portanto, busca-se, aqui, responder à pergunta sobre de que modo a arte pública resiste à violência epistêmica, conseguindo promover uma produção de conhecimento outra, de bases decoloniais, nas cidades contemporâneas?

Num primeiro momento, portanto, faz-se fundamental discutir os conceitos fundantes desta pergunta, sendo eles a *arte pública*, a *violência epistêmica*, o *decolonialismo* e as *cidades contemporâneas*. A partir da discussão ao redor dos conceitos supracitados, faz-se possível responder à pergunta apresentada. Contudo, a partir da pesquisa de mestrado

¹ Geógrafa e mestre em geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais e especialista em Políticas Sociais Integradas pela Universidade Estácio de Sá. É pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural e bolsista DTI do Observatório das Metrôpoles. E-mail: carolmsoares98@gmail.com

realizada, evidências empíricas em duas cidades brasileiras (Belo Horizonte e São Paulo) colaboram para o argumento que se pretende construir neste texto.

Colonialidade e violência epistêmica

Há um grande perigo para as sociedades em ter uma única história sendo contada (pela produção acadêmica e cultural, sobre os grupos e lugares), pois a história única rouba a verdade dos agentes dominados (ADICHE, 2009). De tal modo, começemos pela noção de colonialidade, o processo que roubou a verdade dos povos do Sul. Este “furto da verdade” é o que Aníbal Quijano (2014) chama de violência epistêmica, consistente no apagamento histórico de saberes, culturas, conhecimentos e representações dos grupos marginalizados na leitura racializada e eurocentrada da sociedade contemporânea.

Quijano (2014), então, elabora uma proposta de se analisar os grupos e as comunidades a partir dos diversos campos de tensões que partem deles, em justaposição com os demais grupos, sem hierarquizá-los. Ou seja, sem considerar que um grupo é a ausência do outro, resultado apenas da dominação do outro: deve-se realizar uma leitura das comunidades a partir delas mesmas e de seus processos históricos. De tal modo, seria possível conceber os grupos subalternizados em sua totalidade e não como o fragmento excluído e marginal do grupo dominante.

Um importante aspecto da colonialidade é a noção de raça, que, desde o processo de colonização em si, codifica os colonizadores e os colonizados de modo que as relações sociais se fundam em uma divisão racial. Assim, surge, neste contexto, uma divisão social e racial do trabalho (QUIJANO, 2002). De tal modo, diferentes identidades históricas racializadas são produzidas e apenas uma delas concentra o poder hegemônico econômico, científico e cultural – os brancos –, engendrando um processo de repressão até mesmo da produção artística e cultural dos grupos dominados. Ou seja, a partir deste processo, a cultura dos grupos dominados passa a ser codificada como uma cultura inferior, marginalizada e excluída, em detrimento da cultura erudita ou branca.

A partir disso, voltando a Quijano (2014), o autor destaca que toda utopia acaba por se constituir, essencialmente, no plano estético. Apoiados nisto,

podemos notar a importância da produção artística para a construção de narrativas alternativas e contra-hegemônicas. O autor, ainda, aponta, que a busca por outros modos de vida é aportada pela subversão estética, uma vez que esta antecipa a subversão do poder. De tal forma, a construção de narrativas utópicas no plano estético (ou sensível, como veremos em Rancière, à frente) faz-se fundamental para o rompimento com a colonialidade. De acordo com o autor, a América Latina, ainda, faz-se um território extremamente profícuo para a insurgência destas utopias que produzem o imaginário coletivo a partir de racionalidades alternativas de poder.

Um exemplo evidente de proposta de subversão pela veia cultural na América Latina, recente, é a música *This is not America* (2022), do cantor porto-riquenho Residente. Na música e no vídeo que a acompanha, Residente critica o imperialismo estadunidense, líderes atuais do continente, como Jair Bolsonaro e referencia diferentes eventos históricos e sociais dos territórios latinos. A partir deste vídeo e da música, foi gerada uma instabilidade na ordem do sensível, trazendo as pautas para a discussão popular e ganhando destaque na imprensa brasileira.

A cidade na era da produção capitalista do espaço

Entretanto, este texto não busca discutir qualquer produção cultural na América Latina. Conforme explicitado anteriormente, a busca analítica presente se situa no contexto das produções culturais urbanas, em especial para a arte urbana, situada em espaço público, na urbe latino-americana. Por tal motivo, faz-se importante compreender, ainda, o lócus desta produção artística, que também é o *lugar* da existência dos agentes que a produzem. Antes, ainda, de compreender a urbe latino-americana, é fundamental compreender o conceito de lugar, aqui trabalhado.

Isso porque a noção de “lugar” se refere a uma importante categoria da pesquisa socioespacial. Esta noção se relaciona às formas com as quais a experiência humana se apropria do espaço socialmente construído. Assim, o lugar trata de uma convergência do que se entende por espaço percebido (mais relacionado à fenomenologia e à compreensão individual do espaço) e do que se entende por espaço vivido. Além disso, tal categoria relaciona-se, também, às dimensões culturais, simbólicas e identitárias,

sendo carregada de sentidos, narrativas e histórias próprias (SOUZA, 2013). A partir disso, portanto, em diálogo com a discussão sobre narrativas contra-hegemônicas, passa a ser esperado que nos lugares, exatamente, sejam observadas insurgências narrativas que colaboram para o debate decolonial, tendo em vista que o lugar, por assim dizer, é o suporte essencial da consolidação da identidade dos agentes e de diferentes grupos.

O lugar, então, é o espaço vivido, percebido e o lócus da reprodução da vida cotidiana. Na contemporaneidade, de acordo com Serpa (2007), entretanto, só é possível atingir a condição de lugar nas brechas e margens do tecido espacial, ou seja, naqueles espaços nos quais há a insurgência de resistências contra a produção capitalista, e hegemônica, do espaço. Nesse sentido, nota-se que as cidades contemporâneas não possuem uma produção espacial, cultural e simbólica, orientada para a consolidação de lugares. De tal modo, ocupar-se dos espaços públicos e da cidade, em sua totalidade, como forma de resistência, faz-se uma ocupação não apenas física, mas sobretudo política, contra uma cultura imposta pela colonialidade do poder. Considerando, ainda, que a produção artística e cultural pode ser uma forma de apropriação do espaço, fica evidenciada a relação que se estabelece entre as ruas, a arte, a decolonialidade e a noção de lugar.

Arte pública como resistência

O autor Ângelo Serpa (2007) aponta que o poder é sempre expresso e mantido nas representações, assim, as representações das margens, ou seja, oriundas da cultura dos povos dominados e subalternizados, podem conter narrativas e alternativas que expressam o poder sobre eles exercido ou respostas contra-hegemônicas, que propõem uma visão em paralaxe do poder central. Nos espaços públicos, frequentemente marcados por exclusão e repressão, senão fundados nestes processos, a arte urbana se coloca como uma prática crítica e política, capaz de agenciar narrativas dissensuais e imaginários sociais contra-hegemônicos. A estética marginal, portanto, faz-se capaz de auxiliar na leitura dos espaços a partir deles mesmos, e não por suas ausências (ausência de dinheiro, do eurocentrismo e da raça branca, por exemplo), além de ser capaz de descrever o urgente, e busca pela promoção da instabilidade na ordem do sensível –

o dissenso. Considerando isso, portanto, vê-se em Lima (2021a) que a arte urbana e a estética marginal são fundamentais para uma leitura crítica dos espaços, mais próxima da proposta decolonial no que diz respeito às relações socioespaciais que se estabelecem, não somente, mas também, nas metrópoles.

As obras de arte que se colocam nas ruas têm algumas características em comum: são obras com acesso mais amplo do que aquelas expostas em museus, por exemplo. Elas se colocam em contraponto às galerias, se voltando para as cidades e para as pessoas (MARQUEZ, 2018). Ao caminhar pelas ruas das cidades, pela fruição, acessamos obras de murais, grafittis e pixo de forma quase obrigatória (ainda que alguns não sejam tocados pelas provocações intencionais das obras). É essa diversificação de acessos, permitida pelos espaços públicos, que gera a possibilidade de instabilidade na ordem do sensível e de uma agência dissensual mais abrangente do que as obras presentes em espaços privados, fora das ruas. São as obras presentes no espaço público, portanto, que carregam um maior potencial de construção de imaginários coletivos, apresentando narrativas alternativas. As obras de arte em espaço público são peças fundamentais da construção de um imaginário coletivo, a partir das narrativas apresentadas em suas representações, capazes de gerar, em grupos distintos, diferentes versões sobre a realidade política, social, econômica e cultural de um lugar (LIMA, 2021). A arte urbana é essencialmente socioespacial por seus propósitos e ambições relacionados à revolução e à contestação da estrutura (social, política e econômica), que, de acordo com Nascimento (2020), é fundada na exclusão.

Ainda que, em algumas ocasiões, as obras de arte urbana sejam cooptadas pelo mercado e pelo Estado, que as utilizam para fins de propaganda, a presença dessas obras nas cidades confronta até mesmo a arquitetura e o planejamento das cidades. Isso porque confronta a função pré-concebida dos muros e paredes: aquilo que antes era visto como forma de proteção ou, por vezes, abrigo, torna-se um suporte expográfico. A presença da arte urbana confronta, também, a funcionalidade urbana prevista, além de confrontar a institucionalidade hegemônica em que a arte e a política se inserem, propondo experimentações artísticas desde insumos gráficos variados a formas de ocupação do espaço alternativas. Devido a tal enfrentamento, a arte urbana está constantemente exposta

a riscos, assim como seus artistas. Não somente pelo risco ao qual são expostas, mas também pelo fato de que as manifestações de arte urbana compõem um escopo de produções que surgem no interior das periferias, onde há movimentações e produções da ordem da cultura cujas reciprocidades e abrangências reescrevem o que se considera “à margem” (PALLAMIN, 2017), surge um profundo interesse de pesquisa em compreender a potencialidade destas representações tão efêmeras e, em simultâneo, disruptivas.

Retomando, então, a análise crítica da produção do espaço em Lefebvre (1983), buscando estabelecer um diálogo com as manifestações de arte urbana, nota-se que o autor propõe uma dimensão do espaço que nos interessa no presente debate: o espaço de representações. Este é o espaço apreendido por meio dos sentidos e dos componentes subjetivos dos significados, por meio da percepção espacial, ou seja, constitutivo do imaginário. O imaginário, ainda na concepção do autor, destaca-se como um fato social, consolidado a partir das representações. Por tal potencial das representações, de consolidar imaginários sociais, articula-se um campo de disputa ao redor do que se entende pelas representações e pelos espaços de representação (os quais as obras de arte urbana ocupam).

Esse campo de tensões e disputas parece ter origem na instabilidade que a arte promove na ordem do sensível, ou seja, o potencial de dissenso que a arte pública carrega. De acordo com Rancière (2010), a arte redispõe frações do mundo já dado e reorienta o olhar sobre ele, por meio da construção de espaços e relações capazes de reconfigurar o material e o comum. Tal apontamento reforça a noção de que a arte é capaz de apresentar outras narrativas sobre a realidade presente. De tal modo, a arte interfere naquilo que se entende como a partilha do sensível: um sistema de evidências que revela a existência de um comum partilhado e de partes exclusivas (RANCIÈRE, 2014). Nesse contexto, a arte gera heterotopias, por desestabilizar o sensível e, também, a materialidade. Por conseguir constituir uma experiência sensível compartilhada, ela assume um caráter político, devido à sua capacidade de agência na ordem do sensível. Há, portanto, uma relação profunda entre política e estética permitida, possibilitada e agenciada pela partilha do sensível, caracterizando, assim, toda arte como arte política, em especial as obras públicas, pela quantidade de agentes que podem ser, como visto anteriormente, por ela atravessados e mobilizados.

Para compreender o espaço público, fundamental para a presente discussão, tendo em vista que é o lócus da produção e da exibição das obras em questão, não é possível olhar apenas pelas lentes que miram as estruturas hegemônicas; devemos deslocar o olhar, também, para as horizontalidades e as micropolíticas agenciadas no “teatro do cotidiano”. Estas, segundo Carlos (1996), não se restringem à rotina, mas, essencialmente, às coações e possibilidades, formando elo entre a estrutura, as superestruturas e as relações que são resíduo e produto do conjunto social. Ademais, nota-se que o cotidiano, nas cidades, tem um ritmo próprio, composto de outros ritmos, concordantes ou não com o hegemônico, e o ritmo da produção artística pode se apresentar como estratégia ou resistência ao hegemônico, por ser contra a disciplina e a norma impostas (LEFEBVRE, 2013). Nesse sentido, faz-se profícuo debruçar-se sobre a arte urbana como um fenômeno socioespacial que sugere uma possibilidade de leitura do lugar a partir de suas narrativas, produções e recepções. Nota-se, portanto, reforçando o argumento de Barbosa (2009), que a arte confere possibilidades de leituras e interpretações do espaço e constitui uma dimensão histórica da crítica do espaço, sendo um instrumento para a percepção da realidade, registrando o cotidiano e se colocando como um modo de entender e agir no mundo.

Portanto, reforça-se a existência de uma capacidade de promoção do dissenso a partir da arte urbana, sendo esta capaz de reorientar a visão que se tem sobre a realidade e promover debates e inflexões políticas sobre o próprio espaço. Assim, a arte faz-se um importante componente do escopo de elementos que constituem as cooperações e conflitos que tecem o espaço público nas cidades contemporâneas. A arte urbana é uma prática social e espacial: configura territorialidades, potencializa a criação de lugares e altera a paisagem urbana e, devido ao seu caráter público e das narrativas que agencia, poderia ser um importante elemento para uma leitura crítica e mais acurada do espaço, considerando a leitura do lugar e as suas perspectivas não hegemônicas. De tal modo, tais intervenções conseguem atribuir novos sentidos, narrativas e histórias de grupos que, por vezes, são subalternizados. Esse processo de resignificação dos espaços, chamado por Souza (2013) de “relugarização”, é uma prática que merece destaque na pesquisa socioespacial, capaz de agregar análises críticas a respeito da cultura e dos símbolos nas disputas de poder que se articulam

no e sobre o espaço, oriundos, na contemporaneidade, do processo de colonialidade.

Casos de análise

No contexto da pesquisa de mestrado, que seguiu sob a pretensão de investigar as formas com as quais a produção da arte urbana se relaciona à produção do espaço, também foi possível verificar que a arte urbana promove narrativas alternativas sobre a sociedade, além de agenciar resistências e movimentos contra-hegemônicos. A fim de verificar tais hipóteses, foram analisadas três cidades na América Latina: Medellín, na Colômbia, Belo Horizonte e São Paulo, no Brasil. À frente será apresentada uma discussão a partir do caso belo-horizontino, e suas relações com o decolonialismo.

O caso da cidade de Belo Horizonte, MG, conta com publicações já dedicadas a ele (LIMA, 2021b), que elucidam, em maior profundidade, os fatos encontrados para a análise. É importante destacar que a análise do caso belo-horizontino se deu, também, como um desdobramento da monografia de conclusão de curso que antecedeu o mestrado, sobre a Rua Sapucaí, também em Belo Horizonte. Já no contexto do mestrado, o interesse pela pesquisa foi dedicado às obras do Circuito Urbano de Arte (CURA). Não apenas no circuito, mas também em outros contextos, a arte de rua se coloca como forma de apropriação do espaço público na cidade de Belo Horizonte.

O CURA é um festival que objetiva ser o maior festival de arte pública de Minas Gerais e, em suas primeiras edições, criou o único mirante de arte urbana do mundo, na Rua Sapucaí, no bairro Floresta em Belo Horizonte. Quando a pesquisa foi realizada, cinco festivais já haviam ocorrido, nos quais o CURA realizou ocupações na cidade de forma festiva, formativa e com obras de arte, que até hoje permanecem na paisagem de Belo Horizonte. No Circuito, que conta com mais de 15 obras de mural, diversas destas trazem narrativas que apresentam outros pontos de vista sobre grupos subalternizados. Conforme já apontado como característica das obras de arte urbana, não seria diferente com algumas das obras do CURA: sofrem perseguições da sociedade e do Estado.

Entretanto, não são todas as obras do CURA que sofreram

perseguições sistemáticas. Este fato, de que apenas algumas das obras sejam perseguidas, abre porta para questionamentos sobre as motivações das perseguições, bem como para a discussão acerca das noções de legalidade, pois tais perseguições configuram uma criminalização seletiva, a partir de marcadores sociais das contradições que nascem da produção do espaço (raça, propriedade ou gênero, por exemplo). As obras perseguidas no Circuito, as quais serão apresentadas posteriormente nesta análise, foram obras que retratavam o feminino (relacionada à questão de gênero), o corpo negro ou culturas indígenas (relacionada à questão da raça), criminalizando não apenas a estética da periferia – da arte urbana –, mas também a realidade dos grupos subalternizados. Nota-se um processo de criminalização das contradições que se originam no processo de colonialidade.

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

Nos casos analisados, então, foi possível notar um processo de criminalização das estéticas das periferias, das contradições resultantes da produção do espaço e dos artistas. Além disso, nota-se que a arte no espaço é importante para a promoção do dissenso, uma vez que interrompe o cotidiano e apresenta debates à coletividade. Assim, é estabelecido um campo de tensões ao redor da arte de rua, articulando diversos agentes, e mediando interações entre pessoas e o próprio espaço.

A partir deste caso, portanto, ficam evidenciados aspectos que colaboram para a construção do argumento apresentado aqui. Isso porque, em primeiro lugar, a arte de rua serviu para trazer a pauta da negritude e da

maternidade em um dos maiores murais do mundo, apresentando debates inerentes a grupos subalternizados e que, por vezes, sofrem da violência epistêmica que retira deles o direito de narrar suas próprias histórias. É certo que se estivesse em um museu, ou se não tivesse as proporções que tem, que só é permitido pela construção que é seu suporte, não teria sucesso em transmitir a narrativa que transmitiu. O artista foi capaz de trazer duas pautas sensíveis e resultantes da exclusão sistemática na qual a produção do espaço se funda sob a lógica neoliberal da contemporaneidade, e foi visto e ovacionado não apenas por cidadãos de Belo Horizonte, mas de todo o Brasil, através de uma intervenção autorizada na paisagem da capital mineira.

Considerações finais

Ao longo da pesquisa percebeu-se, conforme evidenciado no presente texto, que a arte de rua (e, ainda que este texto se ocupe das artes visuais, não apenas elas) configuram uma forma de resistência à hegemonia neoliberal que produz os espaços na contemporaneidade, apoiada na colonialidade do poder. De tal modo, surgem hipóteses de que a arte de rua, alinhada à análise socioespacial e histórica, pode ser uma importante ferramenta de compreensão das narrativas da sociedade que apresentam perspectivas diferentes que não as hegemônicas.

No caso apresentado, referente à cidade de Belo Horizonte, é notado, ainda, que além do potencial de denúncia e de apresentação de narrativas decoloniais, analisar a arte de rua, tal como se ocupar da análise crítica das ruas, colabora para um entendimento sobre as relações de poder que se estabelecem no tecido socioespacial. Isso porque a forma com a qual diferentes agentes – artistas, estado, sociedade – se articulam ao redor das manifestações artísticas é uma espécie de simulacro das relações de poder que ordenam a sociedade. A arte não escapa.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **O perigo da história única**. Tradução: Goreti Araújo. **TED**. [s. l.], jul. 2009. Palestra realizada no TEDGlobal, 2009, [Oxford, Reino Unido]. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt. Acesso em: 20 abr. 2022.

BARBOSA, J. L. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **GEOgraphia**, [s. l.], v. 2, n. 3, p. 69-88, set. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13375>. Acesso em: 18 jul. 2021.

CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

LEFEBVRE, H. **Rhythmanalysis: space, time and everyday life**. [London]: Bloomsbury Publishing, 2013.

LIMA, C. M. S.. O estudo da arte de rua como um fenômeno urbano e prática espacial na geografia. *REVISTA E-METROPOLIS*, v. 1, p. 19, 2021a.

LIMA, C. M. S. Arte, Espaço Público e Exclusão: o Circuito Urbano de Arte em Belo Horizonte, MG. In: XIV ENANPEGE, 2021b, Campina Grande. **Anais do XIV ENANPEGE**. Campina Grande: Realize Eventos Científicos e Editora Ltda, 2021. v. 1. p. 1-14.

MARQUEZ, Renata. **Arte Pública**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 12, 2018. pp. 108-119.

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

PALLAMIN, V. Apresentação. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (ed.). **Vozes à margem: periferias, estética e política**. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017. p. 9-12.

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

QUIJANO, A. **Estética de la utopia in cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLASCO, 2014.

RANCIÈRE, J. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. **Revista Brasileira de Bioética**, [s. l.], v. 10, n. 1-4, p. 106-109, 2014.

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

SOUZA, M. L. D. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2013.