

ARTE E INCLUSÃO SIMBÓLICA NO CENTRO PLANEJADO DE BELO HORIZONTE
ART AND SYMBOLIC INCLUSION IN THE PLANNED CENTER OF BELO HORIZONTE, BRAZIL
JOSANA PRATES DIAS

Josana Matedi Prates Dias é Arquiteta e bacharel em Artes Plásticas, Mestre em Comunicação Social e Doutora em Design. É professora do Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix onde coordena os cursos de Arquitetura e Urbanismo e Design de Interiores. Tem pesquisas em Cenografia, Comunicação e Moda, sobre os debates e práticas que envolvem o corpo e a cidade. josanamatedi@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/5526212148783075>

ARTIGO SUBMETIDO EM 15 DE AGOSTO DE 2022

Como citar esse texto: DIAS, J. M. P. Arte e inclusão simbólica no centro planejado de Belo Horizonte. **VIRUS**, n. 25, 2022. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/papers/v25/628/628pt.php>. Acesso em: dd mês. aaaa.

Resumo

O presente texto tem o propósito de refletir a respeito das relações entre cultura hegemônica dominante e manifestações dos subalternos e dos excluídos por meio da arte urbana. A pesquisa foi construída em uma perspectiva interdisciplinar, articulando uma breve história da cidade planejada de Belo Horizonte e estudos nas áreas de arte, memória e território. Em especial, o texto analisa algumas intervenções artísticas apresentadas no festival CURA (Circuito Urbano de Arte), que tem se desenvolvido no espaço urbano belo-horizontino. Como inspiração, o texto apresenta a obra “Bandeira Brasileira”, de Leandro Vieira, que substituiu as cores da bandeira nacional pelas cores verde, rosa e branco, assim como lançou os dizeres “índios, negros e pobres”, no lugar do lema positivista “ordem e progresso”, fomentador de uma lógica higienista de exclusão social no planejamento urbano. Como resultado, as intervenções artísticas estudadas se revelam como obras contra-hegemônicas, anunciando novos territórios de vida e de memória, que propiciam a democratização da cidade e do espaço público.

Palavras-Chave: Arte urbana, Memória, Território e cidade

1 Introdução

Este artigo¹ tem o propósito de refletir acerca das relações entre cultura hegemônica dos grupos dominantes e manifestações dos grupos sociais subalternos e dos excluídos por meio da arte urbana. No espaço público, essas intervenções se apresentam como arquiteturas contra-hegemônicas, veículos de representação de grupos excluídos, bem como vetores de conformação de novos territórios de vida e de memória, que propiciam a democratização da cidade. A pesquisa qualitativa aplicada e explicativa foi construída por meio de uma perspectiva interdisciplinar, articulando a breve história da cidade planejada de Belo Horizonte e estudos sobre arte, memória e território. Para tanto, investiga o planejamento da nova capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, no contexto da Proclamação da República no Brasil, destacando a lógica de conformação dos espaços e dos lugares da memória, assim como o pensamento higienista de exclusão social que pautou o processo de planejamento.

O texto segue com o estudo de caso que envolve a análise das intervenções de arte contemporânea do grupo CURA (Circuito Urbano de Arte) e seu modo de reconfiguração dos espaços planejados, e da criação de novos lugares para a memória, de modo a proceder à inclusão simbólica dos grupos excluídos no momento inicial de conformação da nova capital. Para tanto, vale-se da pesquisa de documentos que incluem a página do Instagram do grupo e as notícias veiculadas sobre as intervenções realizadas na cidade nos anos de 2020 e 2021 – tempos de pandemia, portanto. É preciso destacar que a atuação do grupo CURA sempre se deu no espaço público, na malha urbana planejada no final do século XIX, em áreas que configuram centralidades, reunindo todo tipo de gente da cidade e da região metropolitana. Essa forma de atuação faz com que se utilize o termo “arte urbana” no texto, de modo a nomear a maneira pública de se fazer arte na cidade, para todos que passam, desafiando a cultura hegemônica que configura a paisagem (PALLAMIN, 2000).

Como uma inspiração prévia que advém também do campo da arte oriunda das ruas – nesse caso, do morro – o texto apresenta a obra “Bandeira Brasileira”, na Figura 1, com as cores verde, rosa e branco e os dizeres “índios, negros e pobres”, exibida pelo carnavalesco Leandro Vieira, no ano de 2019, no desfile da escola de samba Mangueira. Tal obra se apresentou como um marco para uma ideia de Brasil na qual os excluídos ocupam a centralidade, e não significam um entrave para a ordem e o progresso republicanos. A bandeira de Leandro Vieira coloca em perspectiva o símbolo verde, amarelo, azul e branco do país e o projeto político que era fruto do pensamento progressista do século XIX, marcado pela segregação e exclusão sociais, que conformam as grandes cidades brasileiras ainda hoje. Ao mesmo tempo, a nova bandeira se coloca como símbolo de um lugar diferente, de uma nação promissora, colorida e inclusiva, apresentada na

¹ Artigo oriundo de trabalho final apresentado à disciplina de pós-graduação em Design, História e Memória, oferecida pela professora Dra. Marcelina das Graças de Almeida, no 2º semestre de 2021, na Escola de Design/UEMG. Doutorado com orientação da Profa. Dra. Rita de Castro Engler.

grande festa popular que é o carnaval – mas um lugar que, certamente, existe fora da festa, em pleno cotidiano, em muitos territórios vividos país afora.



Fig. 1: “Bandeira Brasileira” de autoria de Leandro Vieira, apresentada em 2019. Fonte: Instagram @_leandrovieirarj, 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CTh8VvHLi0f/>. Acesso em 09/06/2022.

É essa bandeira verde e rosa, entendida como símbolo de um lugar possível, que move a investigação deste estudo em busca dos territórios de memória e de resistência dos excluídos na cidade planejada de Belo Horizonte.

2 Território, memória e libertação

A “Bandeira Brasileira”, de Leandro Vieira, com as cores verde, rosa e branco e com os dizeres “índios, negros e pobres”, virou peça de museu em 2021, e o carnavalesco foi assim alçado ao lugar de artista pelo prêmio PIPA (WILLMERSDORF, 2021)². Ela passa a ser entendida como obra rara, a ser estudada e exibida como bem de valor histórico e cultural. Tem seu campo de reconhecimento ampliado, transitando entre as ruas e os interiores institucionalizados da arte. Certamente, quando o museu – lugar da cultura hegemônica por excelência – abre suas portas para a bandeira do carnavalesco, essa obra passa a ser colocada como matéria para a memória do país e símbolo de seu território. Ela diz de uma identidade nacional a ser reconhecida, vivida e lembrada.

Uma concepção de território se refere a todo tipo de espaço sobre o qual uma nação detém seu poder e é soberana. Para Santos (2005), essa é uma antiga noção político-jurídica de território, ligada à ideia de conquista herdada da Modernidade e entendida como a base e o fundamento do Estado-Nação, que, ao mesmo tempo, o moldava. Contemporaneamente, tal noção vem requerendo permanentes revisões históricas, uma vez que a comunhão global, em função das tecnologias da informação, transnacionalizou a ideia de território. Nas diferentes abordagens dessa noção, entretanto, interessa do mesmo modo, para a análise social, o uso que os sujeitos ou grupos fazem do território no cotidiano, e não só o território em si. É

² O Prêmio PIPA é uma iniciativa do Instituto PIPA. Foi criado em 2010 para ser o mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais. Sobre o nome PIPA, não foi encontrado registro sobre o significado da sigla.

o modo como o território é usado, construído a partir de objetos e de ações, que conforma a singularidade do espaço humano: o espaço habitado.

Para a formação da soberania de uma nação sobre um território, a língua, os símbolos, a construção da identidade coletiva e da memória social são fundamentais. Le Goff (2013, p. 435-436), nesse sentido, observa que a memória é um objeto do poder e é historicamente construída de acordo com os valores daqueles que dominam. É o mesmo que dizer que a perspectiva histórica existente nos livros é sempre a dos conquistadores, daqueles que venceram. Ou seja, a memória está em constante disputa, assim como os próprios territórios, cabendo aos profissionais científicos da memória, quais sejam, “antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos”, a “democratização da memória social”, de forma que essa memória seja construída para a libertação, e não para a dominação do homem sobre o homem.

Para Gondar (2005), além da historiografia e das palavras orais e escritas (signos simbólicos), a memória social se abre a uma variedade de sistemas de signos, o que envolve as imagens em volumes ou superfícies (signos icônicos) e todos os tipos de marcas inscritas nos corpos ou na paisagem da cidade (signos indiciais). O uso de sistemas de signos não verbais envolve outros profissionais, fazendo com que a memória também esteja presente e em disputa nos espaços, nas arquiteturas, nos monumentos e em todo tipo de artefato, assim como nas paisagens, nos sabores, nos cheiros, nos lugares, os mais inusitados (SEIXAS, 2001). No cotidiano, a memória e o lembrar estão mais próximos das ações, da vida dos sujeitos com tudo isso que configura o vivido e o território. Dessa forma, a cidade está repleta de lugares da memória que são conformados pelos profissionais ou pelos sujeitos nas práticas do dia a dia.

Se se quer pensar numa democratização com a inclusão da memória dos dominados e em sua libertação, é preciso observar se essa memória se estabelece na paisagem edificada da cidade – se ela está disponível, como gostaria Benjamin, numa situação de combate ou perigo, para ser recordada e atualizada (GAGNEBIN, 2018); e, ainda, compreender o fazer da arte urbana, da arquitetura e do urbanismo, o modo como estes contribuem para o apagamento das memórias e dos territórios vividos ou para a democratização do espaço, das memórias e da vida nas cidades. Na impossibilidade de se pensar de uma só vez todo o território nacional, buscam-se a memória e os possíveis territórios, demarcados pela arte, para índios, negros e pobres, mesmo que efêmeros, no centro de Belo Horizonte.

3 A Belo Horizonte da ordem e do progresso

A cidade de Belo Horizonte foi planejada e construída no final do século XIX com o objetivo de abrigar a nova capital das Minas Gerais. Seu projeto, cuja planta se apresenta na Figura 2, foi desenvolvido pelo engenheiro Aarão Reis, no contexto da proclamação da república no Brasil, segundo os ideais positivistas que faziam referência a um “novo tempo” no país. Segundo afirma Lemos (1998), a chamada “era republicana” se caracterizava pelas ideias de progresso, industrialização e vida moderna que envolviam um novo pensamento econômico, assim como a constituição de uma nova sociedade urbana. Antigas capitais, como Ouro Preto (MG) e Goiás Velho (GO), eram consideradas inadequadas a essa emergente noção de progresso e modernidade. Nesses estados, novas capitais foram planejadas para atender às novas demandas. Capitais preexistentes, como Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP) e Vitória (ES), foram readequadas. Os projetos buscavam combater a obsolescência da organização espacial e fornecer a nova infraestrutura adequada.

Para Heliana Angotti Salgueiro (1997, p. 174), o planejador da cidade de Belo Horizonte, o engenheiro Aarão Reis,

encarna o homem do século XIX, o politécnico que acredita que educação, instrução, justiça, dignidade, ciência, técnica, trabalho, indústria, religião moral, intervenção na cidade, território e natureza levariam a humanidade a se solidarizar na partilha de todos os progressos (SALGUEIRO, 1997, p. 174).

Guiado por esses ideais, Aarão Reis elabora o projeto para a nova capital das Minas Gerais tendo em vista a qualidade de vida, a distribuição dos fluxos, dos percursos e a organização visual da cidade e das suas funções. O planejador integrou uma malha ortogonal, definida pelas ruas, a uma malha diagonal, definida pelas avenidas. Além de romper com a uniformidade do traçado ortogonal das ruas, as avenidas criavam ligações que facilitavam os deslocamentos e a visão da paisagem. Esses eixos monumentais organizaram a visibilidade e os pontos hierarquizados topograficamente em função

dos usos, remetendo ao ideal perspectivo do barroco, restituído pelo neoclássico, experimentado no plano urbanístico de Washington e na remodelação de Paris (LEMOS, 1998).

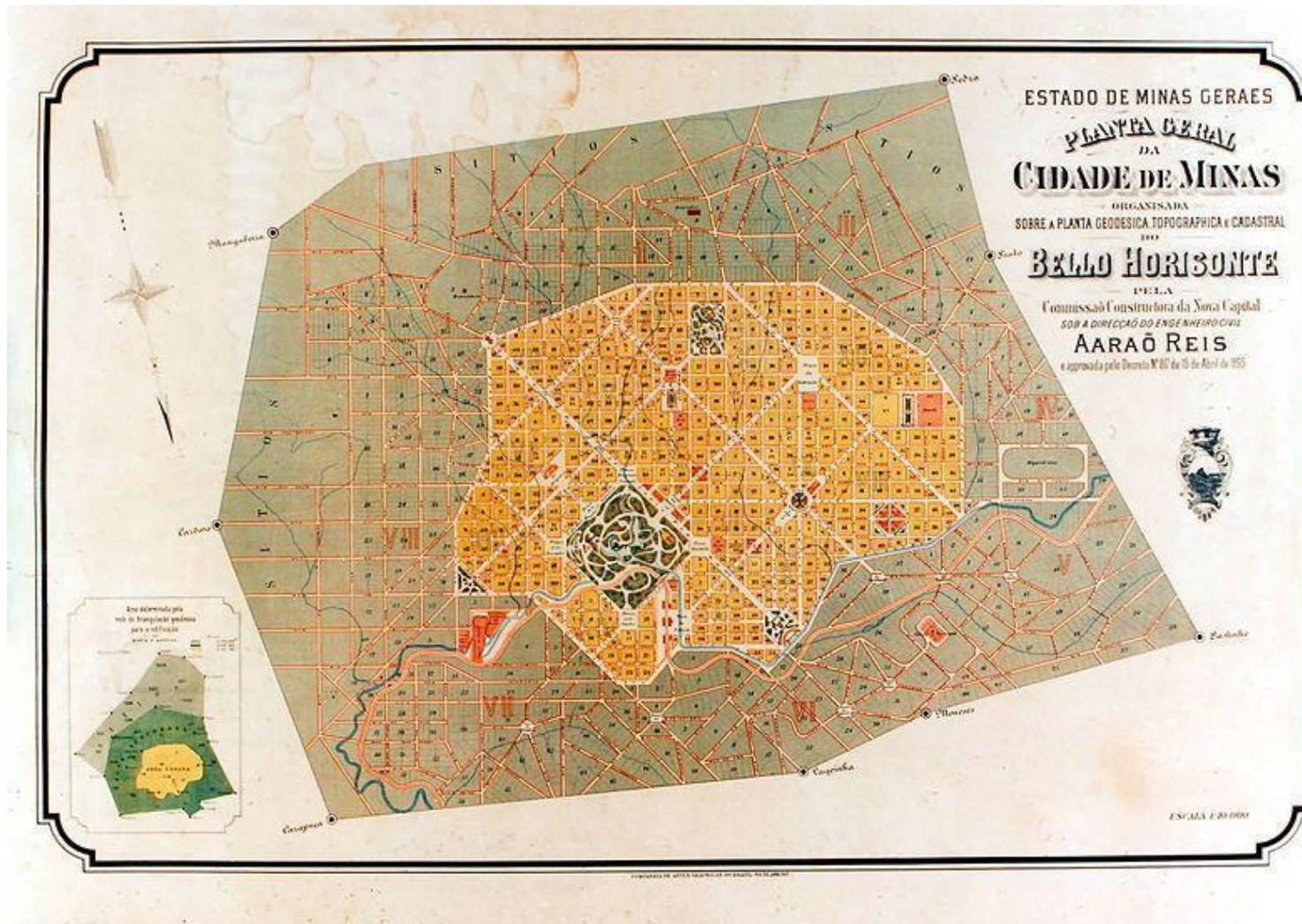


Fig. 2: Planta da cidade de Belo Horizonte, de autoria do engenheiro Aarão Reis, 1895. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Planta_BH.jpg. Acesso em 09/06/2022.

Essa “cidade ideal”, concebida segundo uma malha urbana principal, evidencia, para Lemos (1988), a gênese da discriminação e da segregação próprias do urbanismo capitalista moderno. Salgueiro (2020) também identifica os interesses políticos que consideravam não somente a organização urbana, mas igualmente o povoamento então entendido “adequado”. Nas fotografias que retratam a Comissão Construtora e os habitantes do sítio escolhido para a implantação da cidade, observa-se que “os recém-chegados instalam-se como mestres reformadores e desalojam os autóctones, da mesma forma que um século antes os europeus haviam expulsado os índios” (SALGUEIRO, 2020, p. 85). Para Salgueiro (2020, p. 190), a construção de uma cidade com valores modernos implicava a eliminação de todos aqueles que entravam o progresso: à “*toilette* topográfica”, sucede a “*toilette* social”. O planejamento e a organização envolviam demolições, desapropriações e a inevitável exclusão dos habitantes do lugar.

Nos textos oficiais, Aarão Reis narra a difícil missão que culminou com seu pedido de demissão em maio de 1895.³ Sem atritos, ela foi responsável pela desapropriação de mais de quatrocentas propriedades, a maior parte edificada e cultivada, que englobava lotes urbanos, casas e chácaras. O relato evidencia a compreensão do planejador de que, em um curto espaço de tempo, muitos abandonariam seus lares e hábitos de longa data (SALGUEIRO, 2020). Muitos desses excluídos se instalaram nos arredores da cidade planejada, mas sem uma infraestrutura que os pudesse abrigar, uma vez que esse tipo de investimento não foi pensado para a nova capital. Para Salgueiro (2020, p. 199), Belo Horizonte constitui

³ Aarão Reis coordenou a comissão de estudo das localidades indicadas para a nova capital no ano de 1893 e os trabalhos da comissão construtora, em seguida, no ano de 1894.

Um surpreendente exemplo de aplicação de um urbanismo baseado na exclusão social. A forma de povoar e a direção tomada pelo crescimento efetivo são presságios dos subúrbios miseráveis das cidades brasileiras de hoje: resultado que não passou pela cabeça dos republicanos progressistas do final do século XIX (SALGUEIRO, 2020, p. 199).

Para Salgueiro (2020), nos anais da história de Belo Horizonte, está presente o argumento higienista, uma das representações ideológicas mais fortes do período que justificava a rejeição dos pobres e definia seu lugar na periferia. A mestiçagem brasileira, que, para os positivistas ortodoxos, significava a conciliação das raças (branca, indígena e negra), era compreendida, na prática, de forma estereotipada e discriminatória, a partir das teses da degenerescência racial. A mistura era vista como causa do atraso, que não interessava a quem visava ao desenvolvimento e ao progresso. Como memória de todos os excluídos, restaram na malha urbana de Aarão Reis apenas os nomes de algumas tribos indígenas, que, junto aos nomes de cidades, rios, montanhas, datas históricas e cidadãos ilustres, foram entendidos como merecedores de perpetuidade na lembrança do povo (SARAIVA; CARVALHO; DINIZ, 2006). Pobres e pretos não foram contemplados e ficaram fora da cidade planejada.

4 A Belo Horizonte do(a) CURA

No mesmo sentido da obra de Leandro Vieira, algumas ações de arte contemporânea na Belo Horizonte atual buscam ampliar os espaços de representação dos índios, dos negros e dos pobres, outrora expulsos pelo planejamento urbano original. As ações do CURA (Circuito Urbano de Arte) têm restituído os espaços de expressão a esses grupos excluídos com o propósito de se constituírem como territórios das memórias, no centro planejado, hoje transformado pela altimetria da verticalização da área.

O CURA começou suas ações em julho de 2017, criando painéis pintados nas empenas cegas dos edifícios do centro (CRUZ, 2017). As temáticas e os locais de intervenção, em cada edição são objetos das pesquisas das organizadoras, a artista Priscila Amoni e as produtoras Juliana Flores e Janaína Macruz, junto a curadores convidados, que selecionam artistas e propostas a serem executadas, tendo índios, negros e pobres também como protagonistas.

O projeto é compartilhado e apresentado à cidade por meio das redes sociais. Os moradores do edifício que terá a empena pintada recebem o projeto para conhecimento e aprovação. O processo da pintura, que se dá ao longo do tempo, se transforma em um evento, um ateliê a céu aberto, a ser contemplado e vivenciado por todos aqueles que moram no local ou passam por lá. As intervenções no espaço público são devidamente acordadas com o poder público. Assim, ao longo dos anos, o CURA vem reconfigurando a paisagem com temas contemporâneos por meio de ações que envolvem o entendimento da arte urbana e da inclusão social. Em tempos de pandemia e de grande crise no país, o CURA manteve as suas atividades, ampliando a luta junto aos povos indígenas e negros, na apresentação da 5ª edição do Circuito Urbano de Arte, realizada entre 22 de setembro e 4 de outubro de 2020. O evento teve como curadoras a artista indígena Arissana Pataxó e a artista negra Domitila de Paulo. E foi apresentado, também por meio das redes sociais, na forma do cartaz exibido na Figura 3, acompanhado por um texto que refletia sobre as práticas do CURA e os saberes de negros e de indígenas relacionados ao planeta e à coletividade.



Fig. 3: Cartaz do CURA de 2020, de autoria de Arissana Pataxó e Domitila de Paula. Fonte: Instagram: @cura.art, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEcsavlh5f6/?hl=pt-br>. Acesso em 07/02/2022.

Nessa fala, o acrônimo do grupo foi associado ao substantivo “cura” e ao verbo “curar”, aos conhecimentos ancestrais de negros e indígenas, a partir de um olhar feminino, materno e acolhedor, anunciando no ano de 2020 as ações que viriam a seguir e em 2021. Por meio dessa proposta, a luta dos excluídos se transformaria em ação na cidade e no cotidiano. A “cura” proposta viria dessa ocupação do espaço que nunca fora a eles destinado, e que, por meio da arte urbana, se conformaria como um compartilhar das memórias sociais que agora estariam disponíveis, em grande formato, no panorama urbano, transformando uma cidade com novas cores e novas personagens.

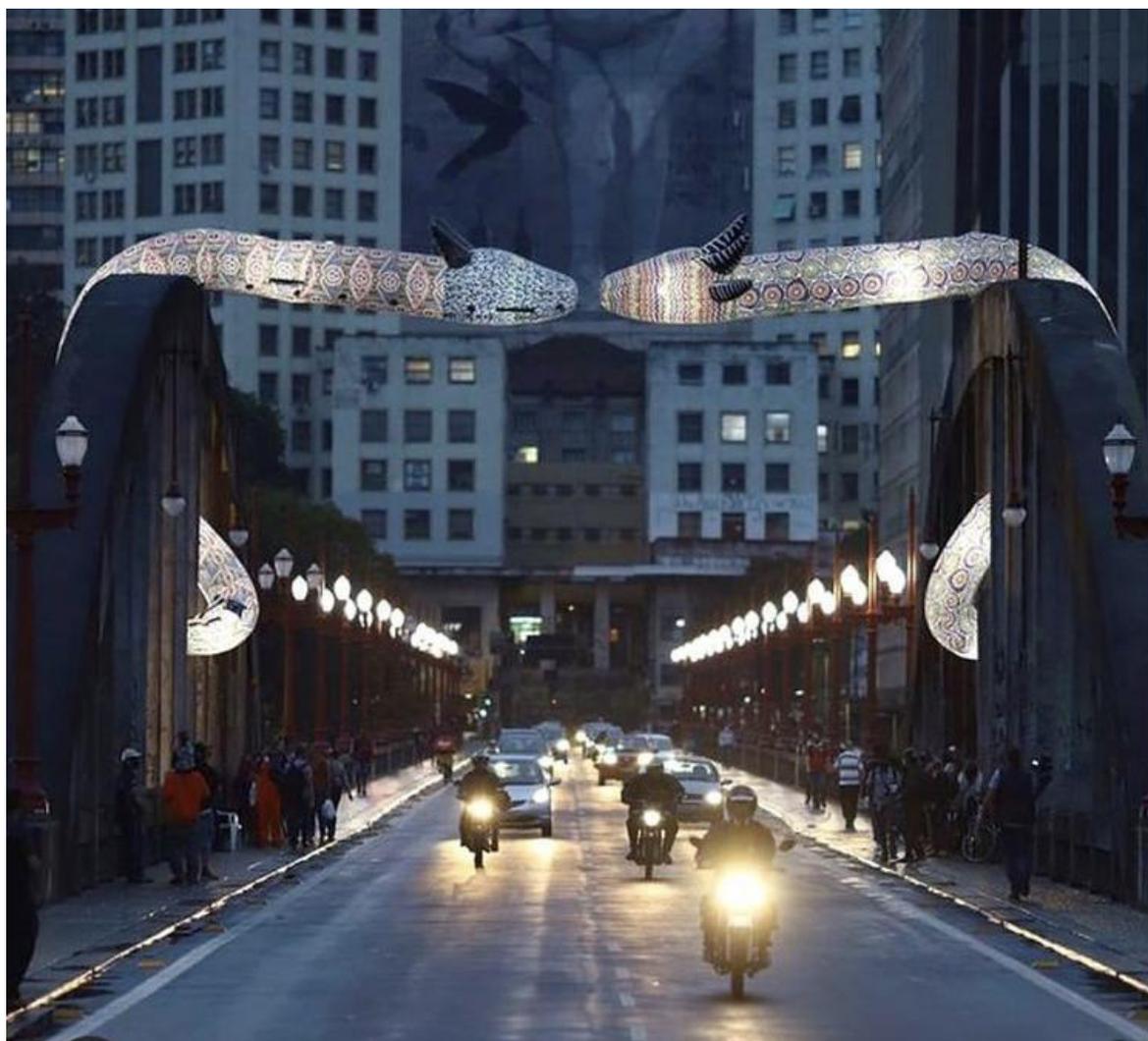


Fig. 4: Obra “Entidades” (Cobra Grande), de autoria de Jaider Esbell, 2020. Fotografia de Flávio Tavares do jornal O Tempo. Fonte: Instagram: @cura.art, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFe8lzOByCG/?hl=pt-br>. Acesso em 07/02/2022.

Foram inúmeras as intervenções em 2020, com destaque para a primeira escultura urbana feita por um artista indígena em Belo Horizonte. A obra luminosa, de nome “Entidades”, de Jaider Esbell, foi instalada nos arcos do Viaduto Santa Tereza, conforme mostrado na Figura 4. A presença das cobras gigantes configurou um acontecimento surpreendente na cidade em um momento crítico da pandemia. A “cobra grande” tem grande importância para o povo makuxi, de Esbell, que explicou o que ela representa em sua cultura:

O caminho das águas, da fartura, porque ela vive debaixo da terra, nos grandes rios subterrâneos, mantendo o movimento da água sempre pulsando para que sejam mantidas as fontes. É uma ideia de sacralizar mesmo esse animal que é tão banalizado ainda na própria Amazônia, o quanto as pessoas não valorizam a sua sabedoria, a sua medicina, o seu poder e também distendendo essa cosmologia para a nossa realidade cotidiana e atual, que é o desafio que nós temos, de substituir o garimpo por outra forma de economia, essa onda de tristeza secular que essa atividade econômica tem causado para toda a humanidade (ESBELL apud REVISTA MUSEU, 2020, s. p.).

A escala, as cores, a forma e o significado de “Entidades” sobre os arcos do viaduto histórico da cidade tiraram muita gente de casa para ver e fotografar os seres míticos, nunca antes imaginados ou vistos na cena da cidade. Tanto durante o dia quanto iluminadas, à noite, as pessoas criaram imagens, que circularam na mídia e nas redes sociais, de uma Belo Horizonte encantada pelos seres da floresta. Essa paisagem histórica do viaduto, cujos arcos foram frequentemente escalados por poetas e escritores, liderados por Drummond, nos anos 1920 – em uma ação deliberada do poeta contra a mesmice da capital mineira (VILLA, 2016) – foi novamente apropriada pela poesia, escapou da rotina e se encontrou com a ancestralidade dos povos originários, tão pouco ou quase nunca vivenciada nas cidades.

Ainda naquela edição, no Edifício Itamaraty, entre a Rua dos Tupis e a Avenida Afonso Pena, o artista negro Robinho Santana, de Diadema (SP), pintou o mural intitulado “Deus é mãe”, apresentado na Figura 5, com quase 2 mil metros quadrados. Nele, há a imagem de uma mãe com uma filha no colo e com o filho agarrado ao seu braço, todos negros. A cena, com cores quentes, como vermelho, amarelo e rosa, em diálogo com uma moldura amarela com pichações de Poder, Lmb, Bani, Tek e Zoto, criou um grande impacto na paisagem urbana. A pintura está situada na mais importante e mais larga avenida da cidade planejada – no grande eixo que direciona o olhar para a Serra do Curral, que conforma o belo horizonte que nomeia a cidade. Foi nesse contexto que a grande deusa negra, com seus filhos pequenos, foi colocada e passou a compor parte da nova imagem que se quer fazer da cidade, nesse espaço tradicional.



Fig. 5: “Deus é mãe”, de autoria de Robinho Santana, 2020. Fonte: Instagram: @cura.art, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGmonaAhosZ/?hl=pt-br>. Acesso em 07/02/2022.

As duas obras, “Entidades” e “Deus é mãe”, ao exporem na cidade outros imaginários, receberam ataques e foram ameaçadas. A obra de Esbell foi alvo do extremismo religioso e de direitistas reacionários que lideraram ataques racistas por meio das redes sociais (REVISTA MUSEU, 2020). A obra de Robinho Santana foi criminalizada em 2021, e as organizadoras do CURA, junto aos cinco artistas, foram incluídos criminalmente no inquérito da Polícia Civil que investigou a ocorrência de crime contra o meio ambiente. O motivo era a presença da estética da pichação (CURA, 2021a). O CURA mobilizou a opinião pública e obteve grande apoio popular e da mídia nas duas situações. Mas o embate demonstra a

dificuldade do encontro dos cidadãos com as representações daqueles que, para muitos, devem permanecer sem história, sem memória, sem território e invisíveis.

Em 2021, ainda na pandemia, o destaque recaiu na intervenção realizada na Praça Raul Soares, que partiu da descoberta das referências marajoaras no grafismo do seu piso de pedra portuguesa, conforme apresentado na Figura 6. Esse universo serviu como referência para uma grande anaconda, que foi pintada ao redor da praça, no asfalto, com cores contrastantes e fortes: amarelo, azul e rosa, idealizada por Sadith Silvano e Ronin Koshi, que pode ser vista em sua totalidade na paisagem mostrada na Figura 7 e em detalhe no enquadramento apresentado na Figura 8. Para o CURA, a grande guardiã das águas e das florestas foi invocada por muitas mãos que, em comunhão, fizeram emergir a maior pintura shipibo do mundo (CURA, 2021b).



Fig. 6: “Detalhe do estudo dos elementos marajoaras na Praça Raul Soares em 2021. Fonte: Instagram: @cura.art, 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CUTXG3Up04z/?hl=pt-br>. Acesso em 07/02/2022.

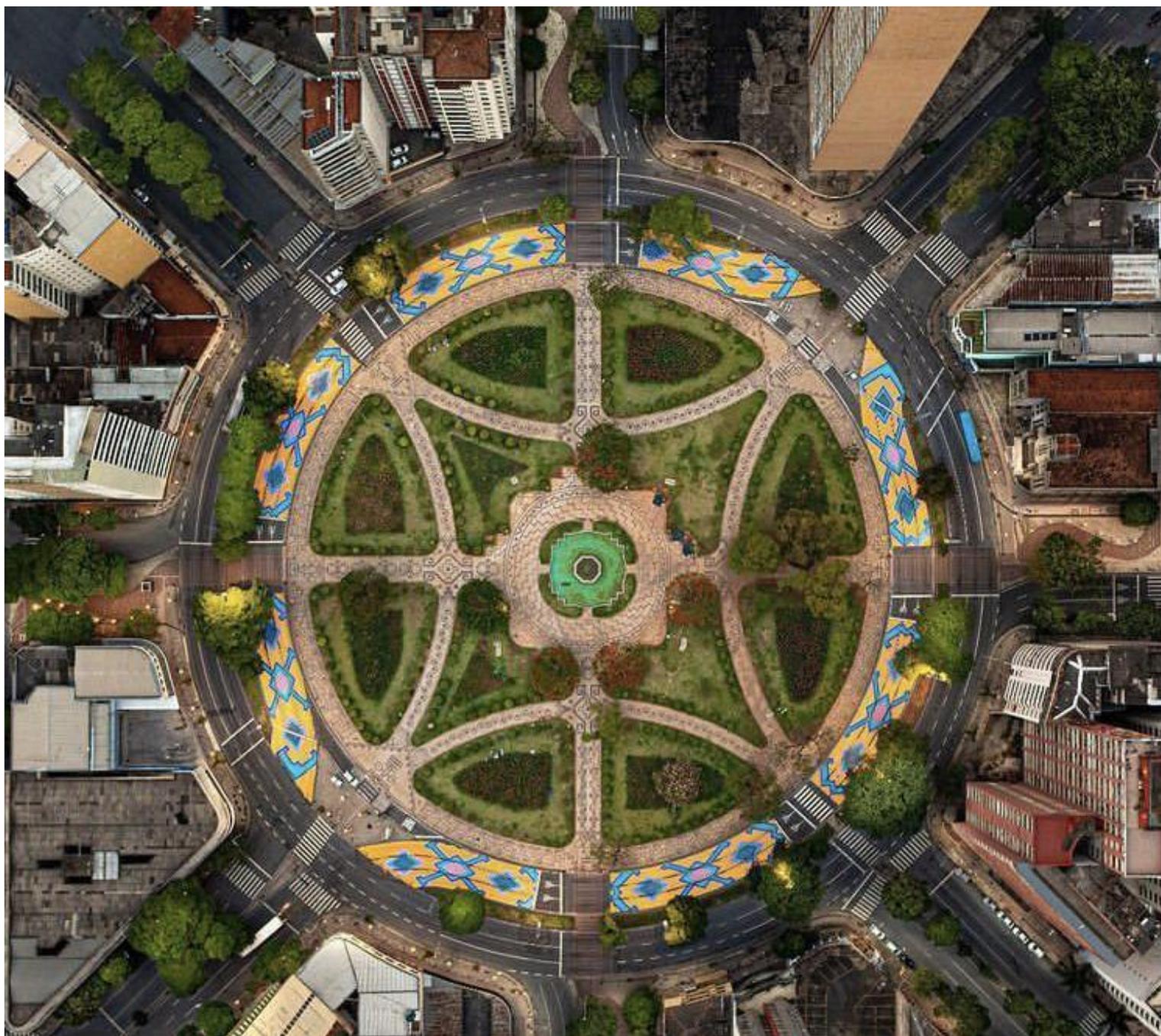


Fig. 7: Vista aérea com a pintura realizada no asfalto, ao redor da Praça Raul Soares, 2021. Foto de Rogério Argolo. Fonte: Instagram: @cura.art, 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXUmU1grq-s/?hl=pt-br>. Acesso em 07/02/2022.

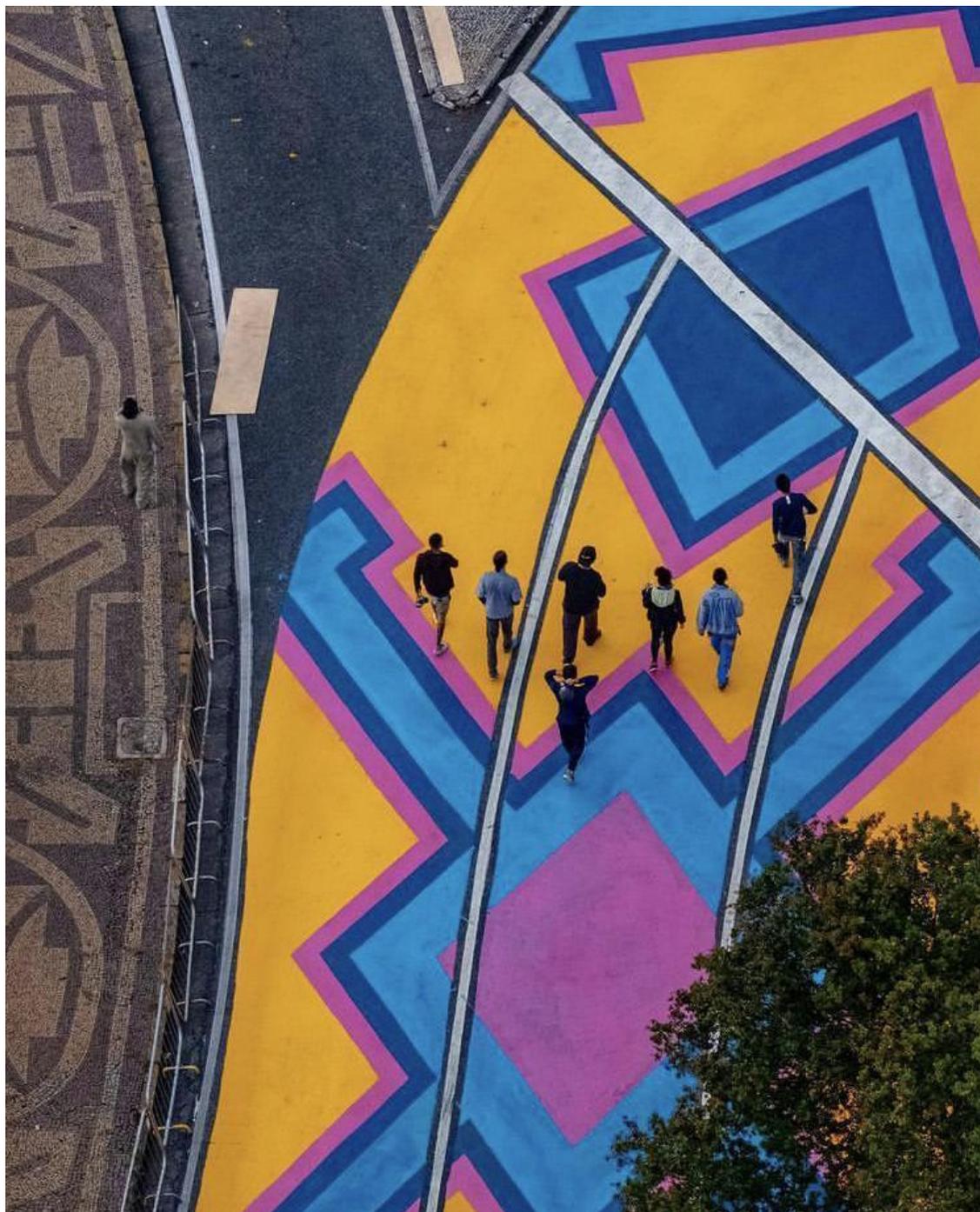


Fig. 7: Detalhe da pintura no asfalto, ao redor da Praça Raul Soares, 2021. Fonte: Instagram: @cura.art, 2021. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CV1FU4UJ6nq/?hl=pt-br>. Acesso em 07/02/2022.

Em 2 de novembro, Dia de Finados, no início da noite, com a pintura em processo, foi realizado um grande ritual coletivo de cura e encantaria envolvendo a experiência ancestral, a defumação de limpeza, o cozimento de alimentos sagrados, o canto para a Jussara sagrada e a pintura com jenipapo dos grafismos marajoaras. A praça foi rebatizada Patú-Anu, tornando-se território encantado pela magia e força ancestrais do povo marajoara (CURA, 2021c). Coincidentemente, naquela mesma noite, em São Paulo, o artista indígena Jaider Esbell se matou (ASSIS, 2021).

5 Considerações finais

Na cidade, as ruas, as avenidas, as arquiteturas, os monumentos, as superfícies, os ornamentos, em suma, todos seus marcos são repositórios de memórias que podem ser acionadas a qualquer momento ao longo dos percursos dos sujeitos. O processo de construção e planejamento desses espaços, entretanto, muitas vezes esteve atrelado aos valores hegemônicos da cultura dominante e às suas representações. No Brasil, no contexto da Proclamação da República, o

planejamento das cidades teve como referência os ideais positivistas de ordem e progresso, que na prática significaram uma urbanização segregacionista e higienista. A mestiçagem de negros, brancos e indígenas era vista como um entrave ao avanço e ao desenvolvimento do país. Por isso, aqueles que não interessavam ao dito “projeto de futuro” deveriam ser banidos da cidade planejada e não estariam nela representados.

No caso de Belo Horizonte, o desenho da paisagem se deu a partir de um repertório predominantemente branco e europeu, e os únicos vestígios que restaram daqueles que deveriam ser esquecidos foram os nomes de algumas tribos indígenas nas ruas da cidade planejada. Talvez uma possível democratização da memória tenha se dado por meio da arte urbana contemporânea. O CURA, em suas intervenções impactantes retratando negros e indígenas, criou, em grande escala, experiências da malha de Aarão Reis que propiciaram a construção de outras memórias na vida na cidade, verdadeiras arquiteturas contra-hegemônicas. Outros universos de referência, com grandes dimensões, em cores fortes, tornaram-se visíveis e certamente constituirão territórios de memória enquanto as obras durarem. A esperança é que esse tipo de intervenção, assim como a “Bandeira Brasileira”, de Leandro Vieira, possa inspirar um futuro mais aberto, democrático, inclusivo, justo e respeitoso em nosso país, restituindo a índios, negros e pobres seus espaços. Que a consciência da importância desses grupos se amplie nas memórias, assim como o diálogo e a mistura que, como se sabe, fazem do Brasil um país de muitas cores.

Referências

ASSIS, T. Partida precoce: a arte, as exposições e a saudade de Jaider Esbell. **Veja**, São Paulo, 4 nov. 2021. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/memoria/partida-precoce-a-arte-as-exposicoes-e-a-saudade-de-jaider-esbell/>. Acesso em: 2 fev. 2022.

CURA. Ação ilegal de cunho racista da polícia civil. Belo Horizonte, 29 jan. 2021a. Instagram: @cura.art. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CKoqAefnh6k/>. Acesso em: 7 fev. 2022.

CURA. Uma obra ritual, com quase 3 mil metros quadrados. Pintada de forma ininterrupta por mais de 29 pessoas em 3 dias. Belo Horizonte, 14 dez. 2021b. Instagram: @cura.art. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXex241N4TK/>. Acesso em: 7 fev. 2022.

CURA. Ontem a Praça Raulzona, território marajoara, foi saudada em um ritual de rebatismo como Praça Patu-Anu. Belo Horizonte, 3 nov. 2021c. Instagram: @cura.art. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CV1bfw1IEwu/>. Acesso em: 7 fev. 2022.

CRUZ, M. M. Projeto de artes visuais vai colorir paredões de concreto na Região Central de Belo Horizonte: em sua primeira edição, festival de arte urbana mineiro reunirá cinco artistas. **Uai**. Belo Horizonte, 17 jul. 2017. Disponível em: <http://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/07/17/noticias-artes-e-livros,209881/projeto-de-artes-visuais-vai-colorir-paredoes-de-concreto-em-bh.shtml>. Acesso em: 2 fev. 2022.

GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin e os cacos da história. São Paulo: n-1 edições, 2018. **Memória e libertação**, p. 62-80.

GONDAR, J. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (Org.). **O que é memória social**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio Janeiro, 2005. p. 11-26.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEMOS, C. B. A cidade republicana: Belo Horizonte, 1897-1930. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 79-125.

LEMOS, C. B. **Determinações do espaço urbano**: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte. 1988. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1988.

PALLAMIN, V. **Arte Urbana**: São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

REVISTA MUSEU. Obra “Entidades”, de Jaider Esbell, sofre ataques virtuais e ameaças de destruição durante festival Cura. **Revista Museu**, 6 out. 2020. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/9650-06-10-2020-obra-entidades-de-jaider-esbell-sofre-ataques-virtuais-e-ameacas-de-destruicao-durante-festival-cura.html>. Acesso em: 2 fev. 2022.

SALGUEIRO, H. A. **A Casaca do Arlequim**: Belo Horizonte, uma Capital eclética do século XIX. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Editora UFMG, 2020.

SALGUEIRO, H. A. **Engenheiro Aarão Reis**: o progresso como missão. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

SANTOS, M. O retorno do território. In: **OSAL**: Observatorio Social de América Latina, año 6, n. 16, jun. 2005. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 255-260.

SARAIVA, M. O. Q.; CARVALHO, G. C.; DINIZ, C. R. **Análise dos topônimos indígenas das ruas do centro de Belo Horizonte**. 2006. Disponível em: http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_401.pdf. Acesso em: 31 jan. 2022.

SEIXAS, J. A. Percursos de Memórias em Terras de História: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. **Memória e (res) sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

VILLA, A. Poetas Alpinistas: o viaduto de Santa Tereza, em Belo Horizonte, guarda um curioso ritual das gerações literárias de Minas. **Revista Revestres**, 15 fev. 2016. Disponível em: <https://revistarevestres.com.br/reves/cultura/poetas-alpinistas/>. Acesso em: 2 fev. 2022.

WILLMERSDORF, P. “Índios, negros e pobres”: bandeira de desfile campeão da Mangueira vira peça de museu. **Globo**, 28 jan. 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/indios-negros-pobres-bandeira-de-desfile-campeao-da-mangueira-vira-peca-de-museu-24857486>. Acesso em: 21 out. 2021.