

# A ARTE URBANA E A CONSTRUÇÃO DE NOVAS PAISAGENS COMO CAMINHOS PARA A RESSIGNIFICAÇÃO DA ECOLOGIA POLÍTICA

URBAN ART AND THE CONSTRUCTION OF NEW LANDSCAPES AS A  
PATH TO RESSIGNIFICATION OF POLITICAL ECOLOGY

EL ARTE URBANO Y LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS PAISAJES  
COMO VÍAS PARA LA RESIGNIFICACIÓN DE LA ECOLOGÍA POLÍTICA

**José Antônio Souza de Deus<sup>1</sup>**

 0000-0002-1737-4960

[jantoniosdeus@uol.com.br](mailto:jantoniosdeus@uol.com.br)

**Raquel Cunha Paiva<sup>2</sup>**

 0000-0001-9961-3568

[raquelcunha@gmail.com](mailto:raquelcunha@gmail.com)

**Juliana Gomes Parreiras<sup>3</sup>**

 0000-0002-6739-5911

[arq.parreiras@gmail.com](mailto:arq.parreiras@gmail.com)

Ano XXVII - Vol. XXVII - (1): Janeiro/Dezembro - 2023

CIÊNCIA  
**Geográfica**

ISSN Online: 2675-5122 • ISSN-L: 1413-7461

[www.agbauru.org.br](http://www.agbauru.org.br)

1 Doutor em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professor (Associado IV) da Universidade Federal de Minas Gerais, credenciado junto ao programa de pós-graduação em Geografia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1737-4960>. E-mail: [jantoniosdeus@uol.com.br](mailto:jantoniosdeus@uol.com.br).

2 Mestranda em Geografia pelo Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais. Licenciada em Geografia pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9961-3568>. E-mail: [raquelcunha@gmail.com](mailto:raquelcunha@gmail.com).

3 Mestranda em Geografia pelo Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix. Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6739-5911>. E-mail: [arq.parreiras@gmail.com](mailto:arq.parreiras@gmail.com).

Artigo recebido em abril de 2022 e aceito para publicação em setembro de 2022.



Este artigo está licenciado sob uma Licença  
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

**RESUMO:** Este trabalho busca analisar, na ótica da Ecologia Política, como a construção da paisagem cultural urbana brasileira – que originalmente é marcada pelo domínio de uma cultura hegemônica com raízes coloniais – tem potencializado a problemática socioambiental nos centros urbanos. Nessa perspectiva, questiona-se como a cultura e a formação de paisagens culturais particulares – as paisagens emergentes e excluídas – podem se consolidar e pautar uma transformação num contexto em que a formulação das culturas se dá tradicionalmente através dos agentes de poder, contextualizando a discussão na “conjuntura” política do Brasil atual. Diante disso, o texto apresenta a produção da arte de rua como meio de promover a decolonialidade nas paisagens urbanas brasileiras. Como exemplo, apresenta-se o estudo de caso do movimento cultural Circuito Urbano de Arte (CURA), em Belo Horizonte/MG, e a apropriação popular dos debates políticos alargados pelas mídias como um caminho possível para construção de novas paisagens.

**Palavras-chave:** Arte urbana. Ecologia Política. Paisagem. Decolonialidade.

**ABSTRACT:** This work seeks to analyze, from the point of view of Political Ecology, how the construction of the Brazilian urban cultural landscape – which is originally marked by the dominance of a hegemonic culture with colonial roots – has potentiated the socio-environmental problematic in urban centers. From this perspective, it is questioned how culture and the formation of particular cultural landscapes – emerging and excluded landscapes – can consolidate and guide a transformation in a context in which the formulation of cultures, traditionally, takes place through the agents of power, contextualizing the discussion in the current political ‘conjuncture’ in Brazil. Therefore, the text presents the production of street art as a mean of promoting decoloniality in Brazilian urban landscapes. As an example, it is presented the case study of the cultural movement Circuito Urbano de Arte (CURA), in Belo Horizonte/MG, and the popular appropriation of political debates extended by the media as a possible way to build new landscapes.

**Keywords:** Urban art. Political Ecology. Landscape. Decoloniality.

**RESUMEN:** Este trabajo busca analizar, desde el punto de vista de la Ecología Política, cómo la construcción del paisaje cultural urbano brasileño – que originalmente está marcado por el dominio de una cultura hegemónica con raíces coloniales – ha potenciado el problema socioambiental en los centros urbanos. Desde esta perspectiva, se cuestiona cómo la cultura y la formación de paisajes culturales particulares – paisajes emergentes y excluidos – pueden consolidar y orientar una transformación en un contexto en el que la formulación de las culturas tradicionalmente se da a través de los agentes del poder, contextualizando la discusión en la actual ‘coyuntura’ política de Brasil. Por lo tanto, el texto presenta la producción de arte callejero como un medio para promover la decolonialidad en los paisajes urbanos brasileños. A modo de ejemplo, presentamos el estudio de caso del movimiento cultural Circuito Urbano de Arte (CURA), en Belo

Horizonte/MG, y la apropiación popular de los debates políticos difundidos por los medios de comunicación como una vía posible para la construcción de nuevos paisajes.

**Palabras clave:** Arte urbano. Ecología Política. Paisaje. Decolonialidad.

## A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM CULTURAL URBANA BRASILEIRA

O Brasil foi um território colonizado por mais de trezentos anos por Portugal, e essa relação colonial o inseriu na Divisão Internacional do Trabalho (DIT), que divide mundialmente as etapas produtivas do mercado, intensificando a ideia de países centrais e periféricos do capitalismo global. Então, o Brasil era uma colônia de exploração que exportava *commodities* para o mercado europeu, e sua formação sociocultural nasceu do desdobramento das estruturas de poder europeias que tentam se estabelecer, não apenas no Brasil como em toda a América, na perspectiva de colonizar esses territórios para instaurar sua hegemonia no mercado internacional. Nesse processo, houve o apagamento de diversas identidades étnicas e culturais de povos originários da América e do continente africano, que foram trazidos ao continente como mercadoria sob a condição de pessoas escravizadas como trabalhadores nas *plantations*. No contexto político-institucional brasileiro atual, vale ressaltar, este processo de descaracterização e fragilização de identidades étnicas de minorias é retomado de forma explícita.

Como aponta Mignolo (2008), a América foi criada como uma entidade geossocial explorada principalmente por Inglaterra, Portugal e Espanha na construção de uma fonte de matéria-prima que sustentasse a lógica do capitalismo mundial de mercados. Nesse sentido, a ideia de modernidade se constitui como aparelho de manutenção da ideologia hegemônica europeia através do que Quijano (2005) conceitua como colonialidade de poder, ou seja, uma hierarquia epistêmica, religiosa, sexual e linguística, que estrutura a base de racionalidade ocidental, ainda vigente hoje.

As consequências da colonialidade de poder europeia são abordadas pelos estudos de Subalternidade, que se organizaram na Índia e se alastraram especialmente para o continente americano, incorporados no debate trazido por Derrida, Gramsci, Foucault e Guha, autores que estruturam o pensamento no contexto pós-estruturalista/pós-modernidade (BALLESTRIN, 2013). Gramsci, a propósito, conceitua subalternidade como um grupo ou classe que é silenciado, subordinado, inferiorizado pelas classes dominantes (BALLESTRIN, 2013). Sob essa influência, nos anos 1990, o grupo de Estudos Subalternos Latinos propôs um rompimento com o eurocentrismo através do que denominam giro decolonial, inserindo o termo decolonialidade na pauta latina. Mignolo (2008) define decolonial como uma visão epistêmica subalterna que desconstrua o pensamento da modernidade de grupos subordinados.

A cultura é um aspecto muito importante dentro da esfera de colonialidade, pois ela pode servir como um instrumento de manutenção de ideais hegemônicos, já que a cultura de uma sociedade é cotidiana, vivenciada no dia a dia. Bambirra (1974), aliás, explicita

que as classes dominantes no Brasil são simultaneamente dominantes e dominadas, pois exploram os trabalhadores ao mesmo tempo em que são dominadas pelo imperialismo estrangeiro, resultando na alienação da realidade nacional. O Brasil, por ter passado por um processo de colonialização, tem suas raízes culturais submetidas à perda de visibilidade, sendo recorrentemente enaltecida no país a cultura do colonizador, fixado através da burguesia (processo, aliás, reforçado significativamente no cenário político recente no país). As manifestações culturais que não foram apagadas na história sobreviveram como culturas subalternizadas. Isso se reflete na questão estética e apreciativa da arte juntamente com o caráter de alienação sofrida pela sociedade brasileira.

É na cidade onde ocorrem os processos de transformações sociais, observáveis em sua paisagem ao longo do tempo. Ao definir a ideia de cidades, Benévolo (2001) descreve sua conformação como ambiente de diversidade social, mas também onde se estruturam a autoridade e os interesses políticos territoriais. Já Ibáñez (2016), num período mais recente, descreve a cidade como palco do imaginário de desenvolvimento e de progresso em relação ao campo que se consolida através da construção de culturas e paisagens distintas e sobrepostas no espaço tempo. Name (2010), ao conceituar Cultura e Paisagem como elementos polissêmicos que se articulam intimamente nas esferas material e imaterial, apresenta a perspectiva de Berque (1998), que descreve paisagem como:

marca, que expressa uma civilização a partir de sua materialidade, que pode e deve ser descrita e inventariada; mas é também uma matriz, que participa dos esquemas de percepção, concepção e ação, ou seja, da cultura; ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada e eventualmente reproduzida por uma estética e por uma moral, gerada por uma política etc. (BERQUE, 1998, *apud* NAME, 2010, p. 177)

Essa ideia de cultura atrelada à construção da paisagem é reforçada por Cosgrove (2012), que caracteriza a paisagem como “texto cultural” com muitas facetas que propicia leituras diferentes, simultâneas e igualmente válidas (COSGROVE, 2012), relacionando-se com natureza, consciência e poder. Essa “paisagem cultural” envolve a intervenção ou apropriação da Natureza através de transformação do Espaço, consumo ou atribuição de valor e símbolos que necessitam da reprodução comunitária para subsistência. Como instrumento de poder, se manifesta socialmente através da contestação de um grupo para reprodução de sua identidade e ideologias, construindo, assim, culturas dominantes que definem uma “imagem do mundo” e culturas subordinadas que se configuram como Residuais – que retratam um passado –, Emergentes – que reivindicam mudança e/ou antecipam o futuro –, ou Excluídas – marginalizadas no contexto social (COSGROVE, 2012).

Essas culturas dominantes e subordinadas estão presentes no contexto da cidade de forma sobreposta, gerando conflitos e contradições. As Paisagens Culturais Alternativas, provenientes das culturas subordinadas – residuais, emergentes ou excluídas –, fazem um contraponto à prevalência das Paisagens Culturais Dominantes como detentoras de

outras mensagens sociais ou oriundas de novos grupos, que podem ter caráter transitório ou permanente (DEUS; BARBOSA, 2009).

A construção das paisagens culturais urbanas pode também ser analisada através da tríade espacial lefebvriana (LEFEBVRE, 2006), descrita através das sobreposições e transformações dos espaços como: o “espaço concebido” através da técnica, do planejamento e do projeto do espaço construído, que organiza e define as formas de relações sociais, mas que pode ser confrontado por grupos ou agentes que intervêm no Espaço e estabelecem outras regras de ocupação; o “espaço percebido”, que se dá a partir da experimentação corpórea, dos sentidos e das práticas sociais; e o “espaço vivido” que se consolida num campo subjetivo dos símbolos, das lutas e manifestações, se relacionando “com os sonhos, com a arte [...] com as lutas de classe em nome da justiça social e o direito à cidade” (SILVA, 2020, p. 37).

No contexto da América Latina, Ibáñez (2016) descreve a construção das paisagens culturais urbanas como a gestação de uma paisagem consolidada em um modelo colonizado através de uma economia baseada na “acumulação primário-exportadora” (ACOSTA; BRAND, 2018, p. 140), seguida da imposição de uma cultura dominante de caráter eurocêntrico. Esse modelo é expresso em três momentos: a colonização através do processo de apropriação de território e ordenamento lógico e militarizado, marcado pela construção de elementos simbólicos que exaltam o poder dos processos e dos agentes colonizadores, tendo como objetivo o controle e segregação os grupos étnicos e das classes sociais; “os processos de modernização” que concentra maior número de pessoas nos centros urbanos e que apresentam um “discurso democratizante liberal”, o qual promete acesso ao conhecimento e infraestruturas, que marginaliza o campo e amplia exploração extrativista; e “a aceleração contemporânea do consumo”, que traz imposições neoliberais que transforma o cidadão em “consumidor” e os espaços urbanos culturalmente singulares em espaços globalizados, sem identidade e, muitas vezes, precários e marginalizados (IBÁÑEZ, 2016).

Na experiência das cidades brasileiras, essa conformação se consolida com um desenvolvimento calcado em uma série de assimetrias de poder ainda sob os “signos barrocos” (LEAL, 1988, p. 30) e que incidem na paisagem urbana as desigualdades socioambientais que sustentam os privilégios de poucos sobre a maioria, privando ou dificultando o acesso dessa maioria a moradia, transporte, alimentação, cultura, lazer, recursos naturais, comunicação, entre outros. Mesmo após o fim do colonialismo político, os ideais imperialistas dão continuidade a essa exploração através do controle social e cultural dos povos para articulação de poder dos países hoje denominados “desenvolvidos”. Nesse caso, é possível visualizar que a colonialidade ainda é vigente, imposta através do imaginário da superioridade cultural ocidental como instrumento de acesso ao poder. E, na “conjuntura política” recente do país, verifica-se que tal processo foi maximizado, e até absolutizado, influenciando negativamente a ressignificação da consciência sobre a dinâmica social em curso.

## **AS PROBLEMÁTICAS SOCIOAMBIENTAIS E OS CAMINHOS DA ECOLOGIA POLÍTICA**

Ao analisarmos o contexto geopolítico global que culminou no terceiro momento do capitalismo e da formação das cidades latino-americanas, descrito por Ibáñez (2016), observa-se uma conjuntura econômica e geopolítica de caráter desenvolvimentista. Com o advento do Pós-Segunda Guerra Mundial, na segunda metade do século XX, e a bipolarização da economia mundial, ocorreu um processo de renovação e potencialização da dependência dos países latino-americanos em relação ao capital estrangeiro. Com a criação de pactos, agências e fundos financeiros, como Bretton Woods, Fundo Monetário Internacional (FMI), Banco Mundial e Plano Marshall, firmados para subsidiar o desenvolvimento de países de “terceiro mundo”<sup>4</sup>, houve uma abertura do livre mercado financeiro internacional que promoveu um grande avanço industrial e potencializou a exploração da natureza. Essa configuração econômica promoveu um bem-estar social temporário (ACOSTA; BRAND, 2018) paralelamente à geração de um crescimento exponencial nos fatores de poluição, à degradação ambiental e a uma dependência financeira dos países latinos que culminou em uma crescente dívida externa (ALTVATER, 1995), que contribuiu para a configuração dos espaços urbanos já descritos por Ibáñez (2016).

Ademais, o novo contexto político promoveu mudanças em todos os aspectos da vida. “Novas rearticulações sociais e políticas foram formuladas [...] O combate psicológico entre capitalismo e comunismo é, então, espalhado estrategicamente pelos meios de comunicação de massa, que colonizam toda a experiência da vida cotidiana” (MESQUITA, 2008, p.76). A adesão de doutrinas funcionalistas na construção da paisagem cultural urbana e a produção da arte integrada à publicidade e ao entretenimento, num processo de controle e manipulação da informação, culminam, nesse momento, no que Adorno e Horkheimer (ADORNO, 2021) descrevem como indústria cultural, na qual a imagem e o espetáculo se tornam mercadorias que mediam e controlam as relações sociais (MESQUITA, 2008). E é importante assinalar que, no Brasil, o processo de recolonização cultural foi acompanhado pela continuidade do extermínio dos povos tradicionais e pela subalternização de suas culturas, num processo de etnocídio (que, a propósito, é retomado nos dias de hoje, de forma declarada e intencional, com incentivo governamental).

Paralelamente a esses eventos, ocorria no mundo um *boom* dos movimentos verdes e dos debates ambientais que reivindicavam uma mudança de atuação do capital e uma reconfiguração da economia que tivesse foco na preservação (e/ou conservação) da natureza (ALTVATER, 1995). As pressões sociais acarretaram grandes eventos entre as décadas de 60 e 90 e a construção de agendas ecológicas, como, por exemplo, o Relatório de Founex (1968), Declaração de Estocolmo (1972), Relatório Brundtland (1987) e a Agenda 21 (1992). E ressalta-se que foi nesse contexto que se cunhou a ideia de “desenvolvimento sustentável” como solução para a economia e o progresso, tendo sempre como ordenamento as diretrizes e os propósitos dos Direitos Humanos, defendidos pela recém-formada Organização das Nações Unidas (ONU). Entretanto, as propostas, que

conservavam um caráter desenvolvimentista, foram descritas por O'Connor (1988-1989 *apud* ESCOBAR, 2002) como a “segunda contradição do capitalismo”, pois mantinham a natureza a serviço do capital e não solucionavam os problemas sociais e econômicos que permaneciam elegendo os grupos minoritários como principais vítimas do “crescimento”.

Foi nesse contexto político e socioambiental que, diante da efervescência das discussões e da urgência por um caminho para se pensar criticamente as problemáticas do Meio Ambiente e os limites para o crescimento econômico mundial, a ideia da Ecologia Política se consolidou. O termo “ecologia política” foi apresentado à linguagem acadêmica a partir de 1935 por Frank Throne, mas começa a ganhar ênfase na segunda metade do século XX como um campo de pesquisa crítico que questiona os comportamentos da sociedade ocidental com caráter industrial (ESCOBAR, 1999; LEFF, 2013; LITTLE, 2006). O antropólogo Paul Little (2006), considera que a análise da ecologia política tem seu foco nos conflitos socioambientais, investigando as relações de poder entre sociedades, o que possibilita a emergência de atores marginalizados, suas diferentes relações de poder e suas reivindicações de políticas públicas. No mais, o sociólogo Enrique Leff (2013) interpreta a Ecologia Política como uma forma de desconstruir a lógica hegemônica, dando espaço à diversidade cultural como promotora da sustentabilidade, que significa uma política das diferenças – que considera a política, a natureza física, o campo simbólico e as ações sociais – como um caráter emancipatório de novas identidades, novos saberes, novas culturas.

No contexto latino-americano, a ecologia política é incorporada como uma defesa do movimento decolonial para combater a lógica desenvolvimentista a que os países da América Latina foram submetidos através da colonização. Esse desenvolvimento implementado na ótica do colonizador degrada o meio ambiente de forma desenfreada, desassociando as pessoas do espaço em que vivem, pois, a colonização dos territórios latino-americanos foi calcada no etnocídio do seu povo, o que, mais adiante, fundamenta o racismo ambiental. É nessa perspectiva que o ambientalista Ailton Krenak (2018)<sup>5</sup> disserta que:

A violência colonial atinge as pessoas — não percebidas aqui como “indivíduos”—, e rompe com a percepção do coletivo ao mesmo tempo [em] que constrói a individualização. O sujeito individualizado resulta do desmembramento do humano da relação com o lugar como suporte da vida. A ecologia política, pela epistemologia contra-hegemônica que propomos, é um projeto que reconstrói essa relação entre sujeitos coletivos e a existência orgânica em comum; expõe as estruturas assimétricas de poder que atingem essa relação comum sujeito/ambiente e promovem a individualização/espoliação, com a apropriação do trabalho e das formas ecológicas de subsistência [...]. O individualismo separado das relações ecológicas com o lugar é a promoção do encercamento, da privatização e apropriação dos projetos coletivos de existência em um planeta comum. Gente, lugar e jeito de estar no lugar compõe um todo. A violência da divisão abissal que marca a colonialidade do mundo, como escreve Boaventura de Sousa Santos, incide sobre os sujeitos coletivos

e sobre o lugar como suporte da vida: desmembra, desgarra, desterra. [...] A expressão do poder na apropriação da “Natureza” constrói uma expropriação tão radical que nos joga todos na condição de miseráveis e pobres: empobrece a paisagem e as pessoas. (KRENAK, 2018, p. 1 – 2).

Esse empobrecimento refletido por Krenak deriva da extensa colonização europeia sobre todo o território latino-americano através da degradação ambiental, da aniquilação do imaginário dos povos originários e da sobreposição dos interesses econômicos, políticos e culturais ocidentais. As paisagens pobres são paisagens excluídas, sem a natureza presente e que, de acordo com o que Ibanéz (2016) reflete sobre os ordenamentos das cidades, vinculam-se à realidade observada nos centros urbanos que se tornam, recorrente e invariavelmente, lugares de privilégios para alguns poucos, pois fundamentam a segregação socioespacial. Os centros urbanos retiram violentamente os povos originários de seus territórios e, ironicamente, constroem o espaço na lógica militar de proteção (IBANEZ, 2016) – contra os povos que excluíram, jogando-os para as periferias, as bordas da cidade –, ressaltando a lógica do racismo ambiental.

Herculano (s.d.) afirma que a prática do racismo acontece quando se desqualifica ou se anula o outro por sua raça e se julga esse outro como não semelhante. E, quando o racismo está atrelado à distribuição de recursos naturais, existe uma população potencialmente vulnerável que sofre de forma demasiada os danos das intervenções antrópicas no Meio Ambiente, e é precisamente isso se caracteriza como racismo ambiental (RANGEL, 2016). Então, as populações excluídas dos centros urbanos – indígenas, pretos e imigrantes – passam a ser marginalizadas, sofrendo as mazelas socioambientais de forma violenta. Hoje, com aval governamental, esta realidade recrudesce, por exemplo, nos territórios indígenas da Amazônia, invadidos e seriamente degradados ambientalmente pela ação ilegal de grileiros, madeireiros e garimpeiros (de ouro aluvionar e diamantes)<sup>6</sup>.

## **A ARTE URBANA COMO DEBATE POLÍTICO EMANCIPADOR**

Assim como a paisagem e a cultura, a arte segue em constante mudança, pois é algo que se modifica no tempo e no espaço através de novas percepções, valores e usos, e contraditoriamente se percebe que seu poder de influência e transformação podem ser apropriados pelos poderes hegemônicos como forma de controle social. Nietzsche (1983), aliás, reflete que a arte – além dos seus valores intrínsecos, estéticos e de caráter contemplativo – pode impulsionar as contestações da sociedade, promovendo movimento contra o *status quo*, além de estética e caráter contemplativo.

A arte se manifesta no espaço concebido (LEFEBVRE, 2006) das cidades e produz uma transformação nas paisagens culturais urbanas. É sugestivo observar que ela tem o potencial de:

transgredir o espaço concebido, que afronta as regras impostas e o subjugua aos anseios. As artes públicas como a pichação, grafite, e o muralismo configuram

exemplos desta forma de inserção de elementos sociais ao espaço concebido por meio dos seus sistemas de signos, ideais, códigos de representação, que confrontam com uma ordem de representação dominante. (SILVA, 2020, p.37)

É pertinente observar inclusive que, particularmente na escala da rua, a arte utiliza diversas ferramentas para se expressar e ganha uma dimensão temporal diferente ao atuar muitas vezes com o efêmero, “às vezes o instante, e são estes elementos que deixam a arte urbana tão especial, pois faz parte da sua essência o momento, não existe rotina, ela se renova a cada momento, a cada geração” (SCHILLER, 2015, *apud* SILVA, 2020, p. 110).

No campo das artes visuais, a arte urbana apresenta uma dinâmica de estilos e técnicas que vão desde as popularmente associadas às ruas, como grafite e picho, a técnicas clássicas, como o surrealismo e o muralismo. Todavia, como salienta Tupynambá (2013), nesse cenário específico, elas enfrentam o desafio das intempéries incidentes a céu aberto, no contexto da rua – sol, chuva, vento, poluição –, que tendem a degradar a arte num espaço de tempo mais curto, reforçando seu caráter efêmero descrito por Schiller (2015).

### **A arte visual urbana belo-horizontina**

Belo Horizonte foi uma cidade planejada para o futuro, tendo sido marcada por um ordenamento regular rompido por grandes avenidas que valorizam perspectivas e monumentos, aos moldes de Paris – ignorando sua topografia acidentada que difere da planície parisiense. Os estilos arquitetônicos clássicos utilizados em seus edifícios demonstram o processo de sofisticação e modernização característico da nova capital mineira (SILVA, 2020), que alinha a padrões estéticos eurocêtricos. Nas décadas de 1940 e 1950<sup>7</sup>, seguindo a tendência de verticalização das grandes cidades, Belo Horizonte ganha uma nova escala e um novo contorno, tendo como resultado, todavia, o fenômeno das empenas cegas. As empenas cegas foram legalizadas tendo em vista a movimentação do capital financeiro na expansão do mercado imobiliário da cidade, impactando a paisagem urbana (SILVA, 2020). As empenas cegas ocuparam grande parte da paisagem do hipercentro belo-horizontino e propiciaram a produção de grandes espaços utilizáveis para anúncios publicitários a partir dos anos 1950, assim como uma efervescente ocupação artística nas décadas seguintes.



Fonte: Acervo Cancio de Oliveira. Disponível em: [bhnostalgia.blogspot.com](http://bhnostalgia.blogspot.com).

**Figura 1.** Empena 1944: Edifício Banco Financial.

Na década de 90, as empenas ganharam destaque na paisagem com as obras do muralista francês Hugues Desmazières, que assinou os primeiros painéis gigantes urbanos em Belo Horizonte. Suas obras continham temas ligados à degradação ambiental e à relação de dependência mantida pelo Brasil com a economia e a cultura norte-americanas. Seus temas e sua estética levantaram diversas polêmicas no campo da ocupação dos espaços urbanos, e ele enfrentou a rejeição das classes dominantes que descreveram sua obra como “agressiva, tola ou sem fundamento” e com potencial de “provocar poluição visual” na paisagem urbana. A problemática chegou a gerar uma discussão a respeito da formação de um conselho deliberativo para analisar os projetos de intervenção artística no espaço público da cidade a fim de preservar a “sensibilidade do observador” (SILVA, 2020, p.146). Contudo, sua obra contribuiu na democratização da arte e despertou um novo olhar para os espaços públicos e para a transformação da paisagem cultural urbana, ao mesmo tempo que se aproximava dos debates da Ecologia Política com sua temática central.

Inspirado na transformação da paisagem cultural urbana promovida por Desmazières, em 2017 foi inaugurado, por sua vez, o Circuito Urbano de Arte (CURA). O texto de Lucas Simões (2017) intitulado *Cura para uma cidade cinza* apresenta os primeiros ideários propostos pelo projeto CURA que, coordenado pelas produtoras Priscila Amoni, Janaina Macruz e Juliana Flores, assumiu como objetivo inicial criar o “primeiro mirante de arte urbana do Brasil”, que contribuísse para a resignificação do hipercentro de Belo Horizonte e propiciasse ocupações mais democráticas e politicamente engajadas, tendo como base a coletividade e os afetos. Na entrevista, a produtora Priscila Amoni frisou que “não estamos apenas colorindo a cidade. [Nossa iniciativa] vai muito além disso: é um resgate, um ato político, como todo ato artístico”. A Rua Sapucaí, no bairro Floresta, se destaca como atrativo cultural de Belo Horizonte por meio da sua dimensão visual como mirante para as obras artísticas da cidade, como pode ser visualizado na Figura 2.



Fonte: Fotografia cedida pela equipe do CURA para os autores, fotografia de Caio Flávio.

**Figura 2.** Paisagem observada a partir da Rua Sapucaí.

### **Circuito Urbano de Arte – CURA**

Mesquita (2008), ao analisar o ativismo contemporâneo que forma coletivismo artístico ao articular-se com movimentos sociais, descreve o fenômeno como um despertar de consciência sobre as lutas contra o poder que adotam “táticas que abandonam o espaço do cubo branco – museu e galerias –, para questionar poderes e as representações políticas nas ruas, nas redes virtuais e nos movimentos” e possibilitam a formação de outros sujeitos, outras histórias, outros conhecimentos e outras narrativas através da democratização da arte, consolidando-se como “meio de reintegrar a história aos grupos sociais que poder ter pensado tê-la perdido, ou que nem tinham conhecimento da existência de sua história”. (MESQUITA, 2008, p. 287).

O circuito não foi um evento isolado; sua criação seguiu o fluxo de outros projetos para retomada dos espaços públicos da cidade. A partir de 2009, Belo Horizonte assistiu a uma série de projetos e ocupações de caráter cultural – com destaque para o carnaval de rua, a Praia da Estação –, que traziam consigo um apelo político pelo direito à cidade.

O CURA segue com o objetivo de transcender a cultura dominante imposta no espaço urbano através da transformação da paisagem cultural e de um movimento de democratização da arte que abrem caminho para o debate e para o questionamento. Além das temáticas já retratadas por Desmazières, o projeto, que tem como pilar a presença

das mulheres na arte de rua, incorpora em seu corpo técnico negros e negras, indígenas e transexuais, dando um passo a mais no processo das lutas decoloniais. Nessa marcha, os painéis apresentam um protagonismo dos povos marginalizados, seja pela representação de seus corpos nas artes dos painéis, seja pelo uso de estéticas e cores dos povos tradicionais, ou, ainda, pelo uso de elementos simbólicos de proteção e ancestralidade que representam as culturas indígena e afro-brasileira, além de retratarem a luta dos imigrantes e denunciarem o racismo como uma mazela universal.

O festival, de iniciativa independente, contou com aporte financeiro da Lei Municipal de Incentivo à Cultura e patrocínio de capital privado. Necessitou também da aprovação da Diretoria do Patrimônio para implementação dos painéis por se tratar de área tombada com restrições à intervenção na paisagem, retornando o poder decisório para o grupo dominante do capital e do Estado. Todavia, o resultado foi favorável à produção da arte urbana; as negociações entre os envolvidos priorizaram a garantia de autonomia e liberdade dos artistas, sem a necessidade de nenhuma aprovação prévia das obras, desde que não produzissem material racista, xenófobo, homofóbico ou de caráter político partidário.

O festival do CURA promoveu, até 2020, a execução de dezoito murais, tornando-se a “maior coleção de arte mural em grande escala já produzida por um único festival” (CURA, 2020), além de ter realizado ações em parceria com outros movimentos, residências artísticas, debates, oficinas, festas e exposições de arte. Apesar de o evento não se autodeclarar oficialmente um movimento decolonial, todas as edições, abertas e gratuitas, se alinham ao conceito ao pautarem de forma horizontal e pluralizada o debate acerca do direito à cidade, do lugar dos povos na sociedade capitalista e do direito à vida, à liberdade e à Natureza, também denunciando a estrutura racista, patriarcal e colonizada que silencia e marginaliza os povos e as mulheres e garantindo o debate sobre os direitos humanos e as transformações possíveis e desejadas da sociedade e suas paisagens.

Contudo, seguindo a saga vivida por Desmazières nos anos 90, o projeto passou – e passa – por uma tentativa de censura através de processos arbitrários de criminalização de artistas e suas obras. Esses eventos questionáveis têm motivado o acirramento de um debate, nas redes sociais, sobre o direito à cultura e à cidade, e colocaram em evidência a presença massiva do racismo, do machismo, do patriarcado e dos poderes dominantes que não representam o povo.



Fonte: Colagem do acervo dos autores. As imagens foram cedidas pela produção do CURA para o artigo, fotografias de Caio Flávio.

**Figura 3.** Murais do CURA.

A Figura 3 representa três murais do CURA, localizados no bairro Centro de Belo Horizonte: respectivamente, da esquerda para a direita, *Deus é Mãe*, de Robinho Santana, na Avenida Afonso Pena; *Selva, Mãe do Rio Menino*, na Avenida Amazonas, de Daiara Tukano<sup>8</sup>; e o mural *Híbrida Astral – Guardiã Brasileira*, de Criola, na Rua São Paulo<sup>9</sup>.

O painel *Híbrida Astral - Guardiã Brasileira*, de autoria da artista Criola (Tainá Lima) e pintado em 2018 numa fachada cega de 1.365 m<sup>2</sup> do edifício Chiquito Lopes, na rua São Paulo, foi alvo de uma ação judicial promovida por um morador que solicitou a retirada da obra por considerá-la “ofensiva e de gosto duvidoso”. A autora, em entrevista ao jornal Estado de Minas, ponderou que a percepção do belo e do feio são construções culturais que se alteram ao longo da história, de acordo com os valores de cada época, e que a problemática da ação está ligada a questões raciais e à tentativa de desvalorização da cultura afro. “Quando não nos matam fisicamente, nos matam simbolicamente” (CRIOLA, 2020).

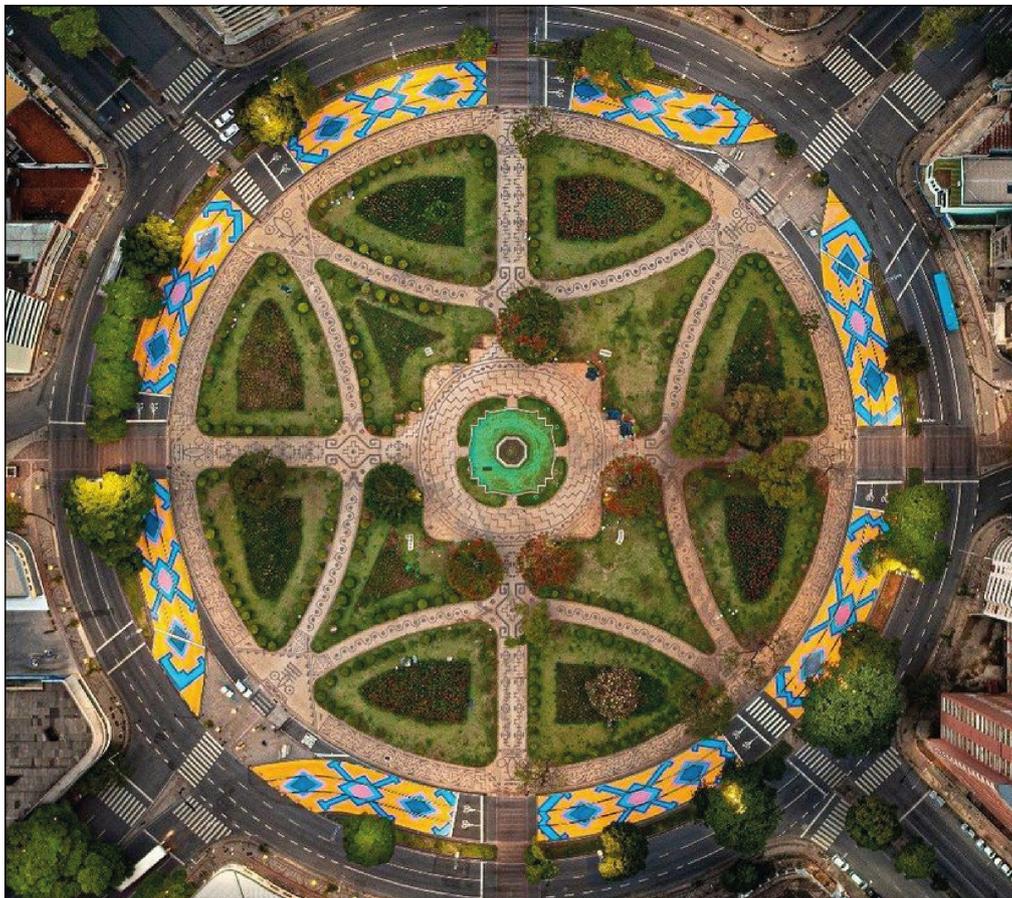
Assim como a obra de Criola, o painel *Deus é mãe*, de autoria de Robinho Santana em parceria com os artistas Poter, Lmb, Bani, Tek e Zoto, sofreu inquérito policial, tendo sido indiciado como crime ambiental. O painel localizado na rua Tupis foi pintado em 2020 em uma empena de 2000 m<sup>2</sup> e segue em caráter sigiloso no Departamento Estadual de Investigação de Crimes contra o Meio Ambiente (DEMA), o mesmo departamento que indiciou a empresa Vale S/A pelos crimes cometidos em Mariana e Brumadinho (em decorrência do rompimento das barragens de Fundão e do Córrego do Feijão, em 2015 e 2019, respectivamente). Diante da incongruência da autuação, as produtoras do Circuito se pronunciaram através das redes sociais, denunciando o caráter racista e autoritário do ocorrido.

Em contrapartida aos escândalos que tentam criminalizar a arte do festival, o painel *Selva, Mãe do Rio Menino*, da artista Daiara Tukano, recebeu, por sua vez, premiação da

edição do prêmio nacional PIPA *Online* 2021 de arte contemporânea. O painel ganhou destaque como o maior painel exposto no evento de autoria de mulher indígena.

Com a chegada da pandemia da Covid-19<sup>10</sup>, a edição de 2020 do festival ganhou um novo formato, migrando do espaço urbano para o virtual. O circuito, que já se apropriava dos meios midiáticos como promoção da arte e das ideias, realizou, no período em questão, a edição *Cura na Janela*, que possibilitou o avanço do festival para além do território da cidade.

Em 2021, o CURA retomou suas atividades presenciais destacando a praça central Raul Soares, que conecta quatro importantes avenidas de Belo Horizonte: Olegário Maciel, Augusto de Lima, Amazonas e Bias Fortes. A praça recebeu uma obra ritual – representada na Figura 4 –, de cerca de 3.000 m<sup>2</sup>, chamada *Anaconda*, que constitui a maior obra *Shipibo*<sup>11</sup> do mundo. A arte faz referência à cultura dos povos originários amazônicos, exaltando a fauna regional através da representação da anaconda<sup>12</sup> e da realidade ribeirinha. Para simbolizar uma tomada artística, a praça Raul Soares foi “rebatizada”, então, como Patu-Anu<sup>13</sup>, simbolizando a união dos povos e a valorização da cultura indígena. No ritual participaram os povos *Shipibo*, *Marajó*, *Pataxó*, *Kambiwá*, *Quechua*, *Aymara* e *Aranã*<sup>14</sup>, conforme relatado no site BHAZ (2021).



Fonte: Fotografia Rogério Argolo. Disponível em: <https://soubh.uai.com.br/uploads/post/image/13403/>

Cura\_-\_Rog%C3%A9rio\_Argolo\_CAPA.jpg..

**Figura 4.** Pintura *Shipibo* na praça Raul Soares.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da dissidência, dos conflitos e das contradições nas cidades brasileiras, podemos pensar na cultura e na arte como ferramentas importantes para o enfrentamento e o combate às forças hegemônicas do capitalismo. Nessa perspectiva, ao descrever a Ecologia Política como antiessencialista, Escobar (1999) abre caminho para a inserção da arte como instrumento decolonial que articula mudanças no imaginário e nas relações de poder (ACOSTA; BRAND, 2018).

No cenário nacional, a cultura enfrenta uma política de “asfixia” que se inicia, nitidamente, a partir de 2014, enfrentando uma crise econômica, seguida de um processo de *impeachment* denunciado como arbitrário por determinadas forças políticas da nação e da extinção do Ministério da Cultura – temporariamente no governo interino de Michel Temer e definitivamente no governo Bolsonaro.

A partir da eleição do presidente em 2018, a sociedade brasileira contemporânea passa por uma série de ataques às expressões e às criações culturais que objetiva vilanizar as artes e a cultura através de cortes orçamentários, desmonte de instituições e censura (RUBIM, 2021). Essas ideias se propagam através de mentiras por meio de redes sociais – denominadas de fake news –, que tendem a influenciar o acesso da população à informação.

Nessa ótica, a situação que o atual governo promove “é a destruição completa das estruturas capazes de desenvolver o pensamento crítico e de propor uma versão alternativa da vida” (TAVARES, 2021, p. 76). Diante disso, a arte e a cultura, assim como a natureza, seguem reféns dos poderes hegemônicos colonialistas que comprometem a emancipação das ideias e a consolidação das paisagens culturais emergentes. A arte, a cultura e a cidade, assim como os bens naturais, demandam soberania e libertação desses poderes, em virtude de seu potencial para construir um debate político, crítico e democrático que se alinhe ao processo ideológico da Ecologia Política e promova a criação de outros modelos de sociedade.

Apesar da visibilidade e do reconhecimento tanto da comunidade local quanto do cenário de arte urbana internacional, em virtude da ocupação nos campos midiáticos, a busca por um discurso decolonial provoca choque e resistência ao evidenciar outros corpos, outras narrativas contra-hegemônicas, o que resulta em um enfrentamento, tanto no campo simbólico quanto no campo concreto, para gerar e consolidar paisagens culturais emergentes, enfrentamento que, aliás, se aguçava no contexto atual de direitização e conservadorismo governamentais nas escalas regional e nacional.

A exemplo disso, na atuação do Circuito Urbano de Arte observa-se uma complexidade no processo de decolonização da cultura. O Festival, além de depender de um processo burocrático para sua concretização, em virtude da obrigatoriedade de aprovação do Estado, demanda de financiamento do capital privado. Além disso, precisa articular e lutar cotidianamente contra tentativas de criminalização da arte de rua. Contudo, os atores envolvidos seguem vitoriosos na transformação da paisagem cultural urbana com temáticas e símbolos decoloniais legítimos que se contrapõem às estruturas de poder hegemônicas e que protagonizam, também, a transformação do imaginário popular e das paisagens urbanas emergentes.

## NOTAS

4 Termo utilizado no contexto histórico da Guerra Fria.

5 Ailton é uma liderança indígena emblemática no Brasil, oriundo da etnia *krenak* do Rio Doce/MG, um grupo “remanescente” dos antigos “botocudos” do leste do Brasil.

6 Tais interferências extremamente danosas às populações indígenas afetam territórios indígenas localizados em diferentes contextos sub-regionais do norte do Brasil na “fronteira”, como a área norte-amazônica (*Yanomâmi*) e Amazônia Central (*Munduruku*), Meridional (*Cinta Larga, Nambikwára, Paresi, Xavante...*) e Oriental (*Kayapó, Guajajara, Urubu-Ka'apor*).

7 Século XX.

8 Os Tucanos – etnia à qual pertence a artista – constituem uma família etnolinguística da Área Cultural Norte-Amazônica (Alto Rio Negro/noroeste da Amazônia). Inclui grupos como os Tucanos propriamente ditos, *os Dessána(s), Karapanã(s), Kobéwa(s), Tuyúka(s), Pirá-Tapuya, Miriti-Tapuya, etc.*

9 Fotografia cedida pela equipe do CURA para os autores do artigo.

10 A covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave. Classificada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) como uma pandemia no dia 11 de março de 2020 em virtude de sua elevada taxa de transmissibilidade e distribuição geográfica. (OMS, 2019)

11 Os *Shipibo(s)* são um povo da família *pano* domiciliado no Peru, no sudoeste da Amazônia sul-americana. Há povos *pano(s)* também sediados no Brasil, sobretudo, no Acre (*Kaxinawá, Yawanawá, Yaminawá, Poyanawá, Katukina, Arara...*), e Vale do Javari (*Matis, Marubo, Korubo, Mayorúna...*), incluindo alguns grupos ainda isolados (“arredios”).

12 Sucuri, Sucuriú, Sucuriju, Boiuçu (Cobra Grande), Boiúna: gênero de serpentes gigantescas, do Pantanal e Amazônia, sobretudo, de hábitos aquáticos. Anaconda é a denominação anglo-saxônica destas espécies de grandes víboras sul-americanas.

13 De origem Tupi-Guarani, *Patu-Anu* significa ‘bom espírito das águas’ e representa uma entidade em forma de pássaro mágico que emana luz e progresso.

14 Os *Quechuas (Quíchuas)* e *Aymaras* são os principais povos indígenas da América Andina (e do antigo Império Incaico); os *Kambiwá(s)* constituem um grupo de “remanescentes” indígenas do sertão pernambucano; os *Pataxó(s)* são um povo macro-jê do sul da Bahia; e os *Aranã(s)* constituem um grupo indígena “ressurgido” domiciliado no Vale do Jequitinhonha/MG (nas áreas urbana e rural dos municípios de Araçuaí e Coronel Murta).

## REFERÊNCIAS

ACOSTA, Alberto; BRAND, Ulrich. **Pós-extratativismo e decrescimento: Saídas do labirinto capitalista**. São Paulo: Editora Elefante, 2018.

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

ALTVATER, Elmar. **O preço da riqueza**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo:

Editora UNESP, 1995.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 11, p. 89-117, 2013.

BAMBIRRA, Vania. **El capitalismo dependiente latinoamericano**. 1ª ed. México, Distrito Federal: Siglo Veinte Uno XXI, 1974.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 84-91.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. *In*: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Geografia Cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 219-237.

CRIOLA. **Polêmica**: mural do Cura expõe linha tênue entre estética e racismo. Entrevista publicada em 06 dez. 2020. Jornal Estado de Minas. Acesso em: 11 out. 2021. Disponível em: <[https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna\\_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenue-entre-estetica-e-racismo.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/06/interna_gerais,1217807/polemica-mural-do-cura-expoe-linha-tenue-entre-estetica-e-racismo.shtml)>.

CURA. Circuito Urbano de Arte. **Histórico**. 2020. Disponível em: <<https://cura.art/#historico>>. Acesso em: 04 de abril de 2022.

DEUS, José Antônio Souza; BARBOSA, Liliane de Deus. A Geografia Cultural contemporânea e os focos de tensão no Mundo: uma contribuição ao debate. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 3, n. 7, p. 63-91, set. 2009.

ESCOBAR, Arturo. After Nature: steps to an anti-essentialist political ecology. **Current Anthropology**, v. 40, n. 1. 1999, p.1-30.

ESCOBAR, Arturo. Constructing Nature: Elements for a Post-structural Political Ecology. *In*: PEET, Richard; WATTS, Michael (org.). **Liberation ecologies: Environment, development, social movement**. Nova York: Routledge. 2002. p. 46-68.

HERCULANO, S. **Racismo ambiental, o que é isso?** [s.d.]. Acesso em: 02 out. 2021. Disponível em: <[http://www.professores.uff.br/seleneherculano/images/Racismo\\_3\\_ambiental.pdf](http://www.professores.uff.br/seleneherculano/images/Racismo_3_ambiental.pdf)>.

IBÁÑEZ, Mario Rodriguez. Ressignificando a cidade colonial e extrativista: Bem Viver a partir de contextos urbanos. *In*: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; FILHO, Jorge Pereira (org.). **Descolonizar o imaginário: Debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento**. Tradução de Igor Ojera. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016, p. 297-333.

KRENAK, Ailton. Ecologia Política. **Ethnoscientia**. v. 3, n. 2, 2018. p. 1-2.

LEAL, Joaquim Ponce. **O conflito campo-cidade no Brasil: os homens e as armas**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1988.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2006.

LEFF, Enrique. Ecologia Política: uma perspectiva latino-americana. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Editora UFPR, Curitiba, v. 27, p. 11-20, jan./jun. 2013. Editora UFPR. Acesso em: 14 de out. 2021. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/269733079\\_Ecologia\\_Politica\\_uma\\_perspectiva\\_latino-americana](https://www.researchgate.net/publication/269733079_Ecologia_Politica_uma_perspectiva_latino-americana)>.

- LITTLE, Paul Elliot. Ecologia política como etnografia: um guia teórico e metodológico. **Horizontes Antropológicos**, v. 12, p. 85-103, 2006.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: [Manuscrito], 2008.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais/Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- NAME, L. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. **GeoTextos**, v. 6, n. 2, dez, 2010. p. 163-186.
- OMS-Organização Mundial de Saúde. **Orientaciones técnicas sobre el nuevo coronavirus**. 2019. Disponível em: <<https://www.who.int/eportuguese/countries/bra/pt/>>. Acesso em: 10 de abril de 2022.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.
- RANGEL, Tauã Lima Verdan. Racismo ambiental às comunidades quilombolas. **Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos**, v. 4, n. 2, p. 129-141, 2016.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. Balanço político-cultural do governo Bolsonaro. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; TAVARES, Márcio (org.). **Cultura e Política no Brasil atual**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 37-56.
- SCHILLER, Marc; SCHILLER, Sara. Wooster Collective. In: BENKE, Carlsson; LOUIE, Hop. **Stret Art: Técnicas e materiais para arte urbana**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.
- SILVA, E. B. **Imagens de transformação e resistência na apropriação do espaço urbano de Belo Horizonte**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 308.
- SIMÕES, Lucas. **Cura para uma cidade cinza**. Artigo publicado em 2018. Jornal O Beltrano. Disponível em: <<https://www.obeltrano.com.br/portfolio/cura-para-uma-cidade-cinza/>>. Acesso em: 01 de março de 2022.
- TAVARES, Márcio. Guerra Cultural: das origens a Bolsonaro. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; TAVARES, Márcio (org.). **Cultura e Política no Brasil atual**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. p. 57-78.
- TUPYNAMBÁ, Yara. **Muralismo**. Belo Horizonte: Adi Edições, 2013.