

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Fronteiras urbanas e poéticas dissidentes: análise de três experiências em Belo Horizonte (MG)

Ísis Detomi, Carolina Maria Soares Lima, Marina Gil de Pádua

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.13124>

Submetido em: 2025-08-31

Postado em: 2025-09-01 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

FRONTEIRAS URBANAS E POÉTICAS DISSIDENTES: ANÁLISE DE TRÊS EXPERIÊNCIAS EM BELO HORIZONTE (MG)

ISIS DETOMI/A 1,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5241-4318>

<isisdetomiarq@gmail.com.br>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte (MG) Brasil

CAROLINA MARIA SOARES LIMA/A 2,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8113-4075>

<carolmsoares98@gmail.com>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte (MG) Brasil

MARINA GIL DE PÁDUA/A 3,

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1334-6403>

<marinagildepadua@gmail.com>

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte (MG) Brasil

RESUMO: Este artigo investiga de que modo insurgências artístico-culturais produzem memórias e representações capazes de reivindicar o direito à cidade (Lefebvre, 2006) e promover a cidadania cultural (Chauí, 1995) de grupos subalternizados, a partir da análise de três experiências em Belo Horizonte: o Museu de Quilombos e Favelas Urbanos (MUQUIFU), o Teatro Espanca! e o Espaço Comum Luiz Estrela. Compreende-se a cidade como campo de disputas simbólicas e materiais, em que práticas culturais insurgentes emergem em zonas de fronteira, entendidas como espaços críticos nos quais se tensionam inclusão e exclusão, centralidade e marginalização (Mezzadra & Neilson, 2013). Metodologicamente, a pesquisa combinou entrevistas, observação participante, análise documental e imagética, mobilizando a montagem como procedimento interpretativo (Benjamin, 1994). A categoria de fronteira orientou a seleção das experiências e a análise de como arte, memória e resistência se articulam para criar narrativas alternativas. Os resultados indicam que o MUQUIFU reinscreve memórias negras e populares no entre-lugar da favela e do asfalto, o Espanca! desloca hierarquias culturais ao articular estética, política e território no hipercentro, e o Luiz Estrela converte uma ruína abandonada em espaço de autogestão e experimentação coletiva. Em comum, essas iniciativas contestam narrativas oficiais, afirmam saberes marginalizados e instituem novas formas de pertencimento e visibilidade política. Nota-se que tais práticas ampliam a noção de direito à cidade para além da moradia e do acesso a equipamentos, configurando-o como prática coletiva de criação, apropriação e habitação, em que a cultura se afirma como campo de resistência e produção de cidadania insurgente.

Palavras-chave: fronteiras urbanas, insurgências culturais, direito à cidade, cidadania cultural, Belo Horizonte.

URBAN BORDERS AND DISSIDENT POETICS: ANALYSIS OF THREE CASES IN BELO HORIZONTE (MG)

ABSTRACT: This essay investigates how artistic and cultural insurgencies produce memories and representations able to claim the right to the city (Lefebvre, 2006) and wage cultural citizenship

(Chauí, 1995) of subaltern groups, through three experiences in Belo Horizonte: the Museum of Quilombos and Urban Favelas (MUQUIFU), the Espanca! Theater and the Common Space Luiz Estrela. We understand the city as a field of disputes, symbolics and materials, in which cultural insurgent praxis emerge in borders zones, understood as critical spaces in which inclusion and exclusion are tensioned, such as centre and margins (Mezzadra & Neilson, 2013). Methodologically, the research combined interviews, participant observation, documental and imagery analysis, mobilizing montage as an interpretative procedure (Benjamin, 1994). Taking borders as a category, we oriented the case selection and the analysis itself of how art, memory, and resistance are articulated in order to create counter-narratives. The results indicate that MUQUIFU re-enroll black and popular memories in the in-between place between favela and formal city, Espanca! shifts cultural hierarchies by articulating aesthetics, politics, and territory in the Belo Horizonte's so-called hypercentre, finally Luiz Estrela converts an abandoned ruin into a self-managed space and collective experimentation. In common, these initiatives contest official narratives, affirm marginalised knowledge and institute new ways of belonging and political visibility. Note that these praxes expand the notion of the right to the city beyond housing and public equipment access, setting it as a collective creation praxis, appropriation and dwelling, in which culture is the field of resistance and insurgent citizenship production.

Keywords: urban borders, cultural insurgencies, right to the city, cultural citizenship, Belo Horizonte.

INTRODUÇÃO

As cidades configuram-se como arenas de disputa, nas quais diferentes agentes e coletividades produzem e contestam significados, narrativas e usos do espaço. No contexto urbano contemporâneo, marcado por desigualdades estruturais e por processos de segregação material e simbólica, emergem práticas artístico-culturais insurgentes que operam como formas de resistência e de criação de novas cartografias. Esses modos de fazer não apenas tensionam as lógicas hegemônicas que definem o que e quem é legítimo na cidade, mas também instauram espaços de pertencimento e visibilidade política para grupos historicamente marginalizados.

Este artigo investiga como insurgências artístico-culturais produzem memórias e representações que afirmam o direito à cidade (Lefebvre, 2006) e promovem a cidadania cultural (Chauí, 1995) a partir de práticas construídas “de baixo para cima”. Parte-se da compreensão da cidade como campo de disputas simbólicas e materiais, no qual a arte e a cultura operam simultaneamente como ferramentas de resistência e linguagens de invenção de futuros. A categoria de fronteira (Mezzadra & Neilson, 2013) é mobilizada como chave analítica para apreender o urbano como trama de relações atravessada por processos de inclusão e exclusão, centralidade e marginalização.

Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, combinando entrevistas semiestruturadas, observação participante e análise documental e imagética. A triangulação desses procedimentos possibilitou captar tanto os discursos quanto os modos de fazer e os usos do espaço, evidenciando como arte, memória e resistência se materializam em práticas insurgentes. Como recurso interpretativo, utilizou-se a montagem (Benjamin, 1994), que articula relatos, imagens, documentos e cenas em uma leitura crítica capaz de valorizar descontinuidades, fissuras e contradições como constitutivas da cidade.

A análise concentra-se, portanto, em três experiências culturais de Belo Horizonte: o Museu de Quilombos e Favelas Urbanos (MUQUIFU), o coletivo teatral Espanca! e o Espaço Comum Luiz Estrela (ECLÉ ou aqui referido como “Estrela”). Mais do que equipamentos ou coletivos culturais, esses espaços se constituem como fronteiras urbanas que desestabilizam narrativas oficiais, disputam sentidos de cidade e promovem práticas de fazer-comum. Ao revelar contradições, projetar utopias e instaurar regimes alternativos de visibilidade, essas experiências demonstram que o direito à cidade ultrapassa a dimensão da moradia e dos equipamentos públicos, envolvendo também a produção coletiva de sentidos e formas de habitar. Nesse horizonte, as práticas culturais insurgentes apontam para uma cidadania cultural enraizada na experiência urbana e na luta cotidiana, tensionando as contradições da produção do espaço e abrindo brechas para outros modos de vida urbana.

1. REVISÃO DE LITERATURA

Pensar a cidadania no contexto brasileiro exige ultrapassar definições abstratas e universais para reconhecer sua historicidade, suas clivagens e, sobretudo, suas disputas concretas no espaço urbano. Da formulação clássica de T. H. Marshall (1950) até as análises contemporâneas de José Murilo de Carvalho (2008), James Holston (2008) e Marilena Chauí (1995), observa-se que a cidadania se realiza de forma incompleta, desigual e seletiva no Brasil, sendo atravessada por dimensões de classe, raça, gênero e território. Esse quadro evidencia que a cidadania não é apenas um conjunto de direitos formalmente garantidos, mas um campo de tensões onde se interligam práticas sociais, representações simbólicas e disputas políticas. Nesse sentido, articulá-la à cultura abre caminho para entender as insurgências urbanas e as lutas pelo direito à cidade em chave crítica e ampliada.

O conceito de cidadania deve ser compreendido considerando as desigualdades sociais e de classe. Marshall (1950) identifica na Inglaterra três dimensões da cidadania (civil, política e social) e mostra que seu exercício histórico é marcado por uma expansão gradual de direitos, mas limitada

pelas clivagens de classe. Se, no caso inglês, a cidadania surge como um processo de expansão gradual de direitos, no Brasil, como observa Carvalho (2008), a trajetória é marcada por incompletude e seletividade, revelando que a universalização defendida por Marshall nunca se realizou plenamente em contextos periféricos e pós-coloniais, permanecendo tutelar, restrita e seletiva. Ou seja, a cidadania não se realiza plenamente porque não atinge, de maneira universal e equânime, todos os cidadãos.

Esse caráter incompleto e desigual da cidadania brasileira ganha novas camadas quando analisado por Holston. Para além da constatação de Carvalho, Holston (2008), ao analisar a desigualdade social e os conflitos políticos como moderadores da cidadania brasileira, mostra como a experiência urbana cotidiana passou a ser atravessada por violências e desigualdades que minam a realização efetiva dos direitos. O autor defende a noção de que, quando na redemocratização, pressupomos a garantia de direitos, novos tipos de violência, injustiça, corrupção e impunidade aumentaram drasticamente. Diante disso, ele avança nas elaborações sobre a crise da cidadania no Brasil e analisa como os grupos “de baixo” respondem a estas ameaças, especialmente os movimentos comunitários e seu papel na participação e contestação da cidadania. O cotidiano, no novo período democrático, é permeado por ameaças constantes à cidadania. Conforme o autor, no Brasil, há um código de comportamento associado à participação na vida pública, a partir de um paradigma específico de cidadania, que colabora para a distribuição desigual de direitos e recursos. Nesse sentido, a cidadania brasileira é diferenciada e estruturada até mesmo pelo espaço, a partir de estratégias de afastamento, como áreas íntimas, sociais e de serviço nos espaços privados, determinando as apropriações possíveis de uso por diferentes grupos.

Marilena Chauí amplia esse horizonte de discussões ao propor a noção de cidadania cultural. Ao incluir a cultura como dimensão constitutiva da vida democrática, deslocando a reflexão para o campo simbólico, revela que o acesso à produção e à participação cultural são também atravessados por negações e desigualdades semelhantes. Segundo Chauí (1995), a cidadania cultural é uma concepção ampliada de cidadania que reconhece a cultura não como um luxo ou mero entretenimento, mas como um direito fundamental e constitutivo da vida democrática. Chauí defende que a cultura deve ser vista como um trabalho da inteligência, da sensibilidade, da imaginação, da experiência e do debate, um processo ativo de criação, e não apenas um espetáculo ou entretenimento. A partir dessa definição, a autora destaca direitos essenciais: 1) o de acesso e fruição a bens culturais; 2) o de criação, considerando que a cultura é trabalho (intelectual, artístico e

de memória); e 3) o de participação nas decisões culturais, considerando a possibilidade de participação em conselhos e fóruns. Entretanto, assim como as outras dimensões da cidadania, que são negadas, a cultura também é negligenciada, especialmente porque ela é entendida como monopólio dos especialistas e por vezes é reduzida às belas-artes ou a mero passatempo.

Nos espaços de representação, segundo Angelo Serpa (2005), a produção cultural urbana não é mero reflexo das condições materiais, mas forma ativa de construção de sentido, enraizada nas experiências coletivas e nas estratégias cognitivas de diferentes grupos sociais. Serpa destaca que, ao contrário da “geografia da percepção”, que tende a capturar impressões imediatas, a “geografia das representações sociais” busca apreender as mediações complexas que conectam vivência e experiência, percepção e memória. Aqui, Walter Benjamin (1994) oferece um aporte fundamental: a distinção entre vivência (o contato imediato, marcado pelo choque e pela fugacidade) e experiência (o saber sedimentado, incorporado à memória individual e coletiva). A predominância contemporânea da vivência sobre a experiência, estimulada por lógicas de visibilidade e consumo, tende a empobrecer os processos simbólicos, deslocando a produção cultural para o domínio do efêmero e deixando à margem práticas e memórias que não se enquadram na lógica da exposição imediata.

É nesse contexto que as culturas urbanas insurgentes assumem relevância: elas reconstróem o elo entre vivência e experiência, reinscrevendo no espaço urbano memórias e narrativas que escapam às representações dominantes. Essas práticas se transformam conforme os fluxos de interação entre grupos e territórios, podendo se sobrepor, se imbricar ou se chocar. Nas cidades, essa disputa se manifesta na paisagem, na programação cultural, nos usos cotidianos dos espaços e nas redes sociais que sustentam e difundem significados. Como aponta Serpa, cada grupo produz seus próprios mapas cognitivos, seleções e ordenações simbólicas do espaço, que orientam não só a circulação e a apropriação material, mas também a compreensão e a valorização de determinados lugares.

Assumir as culturas urbanas como produção simbólica significa, portanto, reconhecer que o direito à cidade (Lefebvre, 2006) não se limita ao acesso físico ou ao uso funcional dos espaços, mas inclui o direito de produzir e disputar representações. Ao produzirem outras narrativas, imaginários e formas de uso, as insurgências artístico-culturais operam no plano material e no simbólico: reorganizam os espaços e, simultaneamente, reconfiguram os regimes de visibilidade e legitimidade cultural na cidade.

A partir da reivindicação do espaço não apenas como suporte material, mas como obra coletiva, Lefebvre fornece um horizonte teórico que permite compreender como cidadania e cultura, bem como suas disputas simbólicas e materiais, se entrelaçam e se inscrevem na produção do espaço. O filósofo, ao inserir a complexidade da vida urbana no âmbito dos direitos, articula demandas que ultrapassam a noção funcional e utilitária da cidade, atingindo práxis mais criativas e inventivas como reivindicação fundamental. A recusa, portanto, de interpretações evolucionistas ou meramente instrumentais que reduzem a cidade a cenário das relações humanas ou suporte das condições gerais de produção e reprodução social, abre caminho para concebê-la como um campo de disputa. Ao tratá-la como objeto histórico, o autor evidencia a necessidade de apreender seus processos de continuidade e descontinuidade por meio de uma leitura que vai ser, necessariamente, crítica e dialética. Essa perspectiva implica, portanto, reconhecer o papel mediador do espaço urbano: se, por um lado, ele materializa e inscreve ordens - sejam elas próximas ou distantes - por outro lado, pode ser transformado pela ação de grupos que, com modos de ação específicos, alteram a realidade urbana. A cidade passa, assim, a ser compreendida como meio pelo qual a vida se desenrola em constante interação com a obra coletiva e contraditória (Carlos, 1992) que caracteriza o espaço urbano.

Em uma de suas últimas produções teóricas, Lefebvre (1989) escreve um ensaio marcado por maior ceticismo diante dos processos urbanos face à tecnocracia, à burocratização e à sua planetarização - fenômenos que, em sua visão, promovem maior homogeneização e fragmentação do espaço. Frente a isso, o autor defende o resgate de formas comuns de vida, sustentadas pela via associativa e pela autogestão, em um horizonte onde o próprio arcabouço de cidadania deva se reformular, visto que “o direito à cidade implica nada menos que uma concepção revolucionária da cidadania” (Lefebvre, 2006, tradução nossa). Se para ele a obra criadora que estrutura a cidade não deve ser dirigida pelo aparato estatal ou por empresas, mas por coletividades que comungam outros ritmos e práticas afastadas de certos imperativos, então o espaço deve também ser interpretado a partir de estratégias que se dissociam das exigências de reprodução ampliada do capital (Carlos, 1992).

Nessa perspectiva, os movimentos culturais configuram-se como um campo privilegiado de inscrição da luta pelo direito à cidade, pois mobilizam práticas espaciais capazes de intervir no mundo das representações e da vida cotidiana, (re)afirmando o direito de disputar e produzir a cidade, com e apesar de suas determinações históricas. Em vista disso, essas práticas parecem

construir um arco de atuação política que costura experiências ancoradas, de um lado, na materialidade concreta e, de outro, na elaboração de utopias experimentais, em um processo onde os próprios sentidos de cultura e cidadania são tensionados e redefinidos.

Ao relacionar cidadania, culturas urbanas e direito à cidade, evidencia-se que as cidades são territórios de disputas que não se restringem ao acesso a bens materiais, mas incluem também a produção de sentidos, memórias e representações. As práticas culturais insurgentes, especialmente em contextos periféricos e fronteiriços, operam como formas de cidadania ativa, subvertendo códigos de exclusão e propondo novos modos de pertencimento e visibilidade. Nesse horizonte, a cidadania deixa de ser apenas um status concedido “de cima” e é continuamente recriada “de baixo”, em práticas cotidianas que reconfiguram o espaço urbano. Assim, reivindicar o direito à cidade, hoje, significa reconhecer e fortalecer essas práticas culturais como campo de ativismo político e de construção de coletividades, ampliando os marcos de cidadania para além da dimensão formal e estatal, em direção a uma concepção verdadeiramente democrática, plural e insurgente.

Essa articulação entre cidadania e cultura encontra terreno fecundo quando pensada a partir da categoria de fronteira, conforme proposta por Sandro Mezzadra e Brett Neilson (2013). A categoria de fronteira revela-se como um locus relacional onde se tensionam dinâmicas de inclusão e exclusão, não apenas espaciais, mas simbólicas, transformando essas zonas-limite em espaços privilegiados para a (re)produção de diferenças e hibridismos culturais. Nesses territórios fronteiriços, práticas culturais insurgentes emergem na forma de criação comunitária, memória coletiva e disputas simbólicas, a partir de modos de atuação de insurgência da cidadania cultural, que a vê como o direito ativo de produzir cultura, reinterpretar sentidos e participar na definição dos próprios marcos culturais. Ao invés de ver a cidadania apenas como um conjunto de direitos instituídos, tais práticas espelham a cidadania insurgente de Holston: em contextos urbanos periféricos ou limítrofes, os sujeitos não aguardam reconhecimento oficial, mas criam seus próprios modos de pertencimento e de atuação cidadã. Assim, as fronteiras culturais não são meros limites, mas zonas críticas de insurgência simbólica onde a cultura torna-se campo de ativismo político e afirmação cidadã.

A fronteira vem sendo pensada como categoria analítica nos estudos urbanos, em especial na geografia crítica. Nesse debate, as elaborações de Mezzadra e Neilson interpretam as transformações correntes no sistema-mundo capitalista a partir de uma noção ampliada de fronteira. Nessas zonas, cruzam-se diversas formas de espacialização, constituindo-se como lugares de tensão derivados do

poder de controle das soberanias, pressionadas pelo movimento do trabalho da multidão (Bocayuva, 2013). Wallerstein (1984) concebe o capitalismo como um sistema mundial integrado, estruturado a partir da divisão internacional do trabalho que institui hierarquias entre regiões. Nessa perspectiva, a organização se estabelece entre países de centro, periferia e semi-periferia. Mezzadra e Neilson, por sua vez, entendem as fronteiras como pontos de fabricação do inimigo. No novo espírito do capitalismo, essa lógica se articula ao modo como o bloco dominante, no plano nacional, sustenta-se na criação de polaridades que produzem a imagem do “outro” (Bocayuva, 2013), caracterizado como criminoso, fanático, terrorista e outras figuras, restringindo seu acesso, tanto social quanto espacial, a setores, meios, conhecimentos, recursos e instituições.

Carlos (1992) ressalta que a divisão espacial do trabalho, que Wallerstein interpreta no nível internacional, tem origem no próprio surgimento das cidades. O campo se consolidava em oposição à cidade e, avançando na história da cidade, nota-se uma espacialização produtiva cada vez mais acentuada e um afastamento do centro, a partir da constituição de periferias. Na cidade, o “outro”, ou o subalternizado, é impedido de acessar, do mesmo modo, os meios, conhecimentos, recursos e instituições, pela distância, fundamentalmente. O acesso desigual a serviços urbanos reproduz no tecido urbano o mesmo mecanismo centro-periferia do sistema-mundo. Assim, entendemos que se faz possível transpor a noção de fronteira para outra escala.

Hardt e Negri (2002) pensam a multidão como um sujeito coletivo que, no contexto da rodada contemporânea do capitalismo, produz bens materiais (como força produtiva) mas também produz conhecimento, linguagem, afetos, redes e cooperação. Mezzadra e Neilson (2013) observam que, nas fronteiras, há uma forma de (re)produção social difusa, cooperativa e imaterial para além das firmas produtivas (outrora as fábricas, mas também outras firmas contemporâneas), nas quais residiriam a potência da criação do comum. Ora, este trabalho coletivo também aparece noutras escalas para além do internacional, uma vez que as multidões produzem valor simbólico e material para a cidade. O trabalho precarizado das multidões (camelôs, entregadores, trabalhadores do cuidado) é o que sustenta a centralidade urbana. Esses grupos também são aqueles que produzem um trabalho cultural insurgente, como no grafite, na música, nas festas de rua e nas ocupações artísticas, por exemplo.

Pensar as insurgências culturais a partir da categoria de fronteira faz-se possível ao entender o urbano como uma teia de relações fragmentadas, atravessada por processos de legitimação e resistência. A cidade como um tecido de fronteiras permite compreender que práticas insurgentes

aparecem como atos de transgressão e reconfiguração, podendo, ainda, ser associados às práticas de cidadania insurgente, por exemplo. A noção de fronteira permite compreender o urbano como um tecido de exclusões e inclusões, no qual se produzem limites de circulação, pertencimento e legitimidade cultural. Práticas culturais insurgentes configuram-se como atravessamentos dessas fronteiras, desestabilizando os dispositivos de controle que fabricam o “outro” urbano e reconfigurando as formas de cidadania e visibilidade na cidade. Nesses espaços de saturação, as insurgências culturais emergem como sintomas da contradição estrutural entre mercadoria e uso, centralidade e marginalização, revelando a crise do modelo hegemônico de produção do espaço.

2. ANÁLISE DAS EXPERIÊNCIAS

As práticas culturais insurgentes em Belo Horizonte se manifestam em diferentes espaços, onde coletivos e comunidades transformam arte, memória e resistência em formas concretas de disputar a cidade. Mais do que simples oferta de atividades culturais, essas iniciativas atuam em espaços que evidenciam tanto processos de exclusão quanto possibilidades de invenção. Nesse contexto, o urbano se revela como um tecido de disputas simbólicas e materiais, no qual as fronteiras funcionam como zonas críticas de mediação e conflito. É nesse campo de tensões que se inserem o Museu de Quilombos e Favelas Urbanos (MUQUIFU), o Teatro Espanca! e o Espaço Comum Luiz Estrela. Embora distintos em trajetórias, escalas e modos de organização, todos compartilham a condição de práticas que exercitam, “de baixo”, formas de cidadania cultural insurgente, ao produzirem narrativas alternativas, afirmarem memórias silenciadas e proporem novos regimes de pertencimento no espaço urbano.

O MUQUIFU é um museu comunitário localizado no Morro do Papagaio. Seu acervo reúne objetos e obras de arte produzidos por moradores, constituindo um equipamento cultural nascido da iniciativa de lideranças e moradores, que identificaram uma demanda coletiva não atendida. Nesse sentido, o MUQUIFU surge como uma resposta singular, ocupando um ponto de intersecção espacial e social historicamente marginalizado na infraestrutura cultural da cidade.

O museu nasceu da luta contra o apagamento cultural. Em vez de depender apenas de protestos contra despejos e desapropriações, os moradores criaram um espaço de autodeterminação, memória e reapropriação. Mantido por voluntários, o museu se torna uma experiência pedagógica coletiva. Frente às lógicas urbanas neoliberais, coloniais e excludentes, o MUQUIFU atua não só como espaço cultural, mas como laboratório de coprodução de conhecimento “a partir de baixo”,

visibilizando dimensões da história afrodescendente e popular frequentemente silenciadas. O MUQUIFU situa-se física e simbolicamente entre o território da favela e o “asfalto”, associado às instituições culturais formais. Funciona, assim, como uma interface de encontros e tensões entre esses mundos, exercendo mediação de forças de poder e promovendo um giro epistemológico: não apenas reivindica presença nas margens, mas centraliza o conhecimento e a cultura produzidos nesses territórios.

No MUQUIFU, frente à negação de direitos e de pertencimento urbano, a comunidade constrói meios próprios de efetivar cidadania e direito à cidade, especialmente no campo cultural. Embora, sob a perspectiva institucional, essa prática possa não se enquadrar no modelo tradicional, ela representa, nos termos de Tonucci (2017), uma experiência de “fazer-comum”: produzir a cidade e modos de vida a partir das fronteiras, além do alcance das instituições burguesas. Essas práticas devem ser vistas não apenas como objeto de estudo, mas como experiências pedagógicas que inspiram outros modos de produção do espaço.

Enquanto o MUQUIFU consolida-se na fronteira entre favela e asfalto, o Teatro Espancal atua em outra zona liminar: o hipercentro da cidade, espaço marcado por disputas de visibilidade cultural, comércio popular e políticas de revitalização. Criado em 2004, o Espancal se firmou como coletivo artístico independente, articulando estética, política e território. Desde 2010, ocupa um galpão na Rua Aarão Reis, área atravessada por conflitos entre revitalização urbana, circuitos artísticos e sociabilidades noturnas. Essa inserção central e marginalizada coloca o grupo em uma zona de fronteira, onde se cruzam visibilidade institucional e exclusão simbólica.

O Espancal produz espetáculos de circulação nacional, enquanto sua sede se torna lugar de encontro, experimentação e formação. Oficinas, residências artísticas, mostras, saraus e debates compõem uma programação que rompe barreiras entre linguagens e públicos, transformando o espaço em território de porosidade e fabulação coletiva. Conforme Mezzadra e Neilson (2013), essas fronteiras não são limites fixos, mas dispositivos de mediação e negociação por onde transitam corpos, narrativas e práticas que questionam critérios hegemônicos de legitimidade cultural.

O grupo mantém vínculos com movimentos sociais do Baixo Centro, e promove iniciativas que extrapolam a cena teatral, deslocando o teatro para a rua e reconfigurando os limites entre arte, política e cidade. Essas práticas refletem a cidadania insurgente e a cidadania cultural, ampliando o sentido de participação cultural para além do acesso, incluindo a criação, disputa e compartilhamento da vida cultural da cidade. Programações acessíveis, curadorias que priorizam artistas negros,

periféricos e LGBTQIAPN+ e ações que transformam o espetáculo em processo coletivo evidenciam essa perspectiva.

Finalmente, o Espaço Comum Luiz Estrela (ECLÉ) realiza essa potência insurgente pela ocupação e autogestão coletiva, reinventando um casarão abandonado como espaço de experimentação política e estética. O ECLÉ surgiu em 2013, quando artistas, ativistas e educadores ocuparam um casarão abandonado há 19 anos no bairro Santa Efigênia, historicamente marcado por instituições militares e hospitalares. O prédio, inicialmente sede do Hospital da Força Pública de Minas Gerais, passou depois por um hospital neuro-psiquiátrico infantil e uma escola estadual, também focada em crianças consideradas com distúrbios mentais. Após esses usos, o casarão foi tombado em 1994 e, paradoxalmente, abandonado. O nome atual homenageia Luiz Otávio Estrela, artista assassinado em 2013 durante as Jornadas de Junho (Mayer, 2015). Dois meses após a ocupação, o espaço obteve cessão de uso por 20 anos, permitindo o florescimento de outras práticas e experimentações (Mayer; Angelis, 2021).

Organizado em seis núcleos e cinco projetos permanentes, o ECLÉ realiza e abriga oficinas, exposições, performances, shows e mobilizações comunitárias. Apesar de sua origem insurgente, conquistou legitimidade institucional, sendo reconhecido como Ponto de Cultura, Museu de Território e Sítio Arqueológico, além de alcançar algumas premiações pela gestão do patrimônio cultural. A interação com políticas públicas garante estabilidade financeira sem comprometer sua postura inventiva e autônoma, diferenciando uma cultura baseada no estadismo cultural, em que o Estado opera como agente produtor de uma cultura oficial, da dimensão pública da cultura, na qual o Estado impulsiona a sociedade a criar (Chauí, 1992).

O ECLÉ se conforma como um espaço livre e aberto, acolhendo artistas e experimentadores, comunidade local e migrantes, oferecendo residências artísticas, apresentações e circulação de trabalhos. Essa dinâmica aproxima-se da constituição de novos sujeitos políticos e emancipatórios por meio do direito à cidade, articulando mobilização social, práticas produtivas e novas espacialidades periféricas (Mezzadra apud Bocayuva, 2013). Desde sua criação, o ECLÉ aposta em modos coletivos de ocupar e narrar a cidade, rejeitando sua institucionalização e mercantilização, e promovendo a autogestão como mecanismo de participação efetiva (Lefebvre, 2006). Seu cotidiano reflete um exercício permanente de reinvenção urbana e política, reafirmando o direito à cidade como direito à criação, presença e imaginação.

Essas experiências evidenciam que insurgir, no campo cultural, significa abrir brechas nas fronteiras urbanas, desestabilizando narrativas dominantes e instituindo outros modos de habitar a cidade. O MUQUIFU reinscreve a memória negra e popular no entre-lugar da favela e do asfalto; o Espanca! desloca hierarquias culturais; e o ECLE converte um casarão abandonado em território de autogestão e invenção coletiva. Todas se constituem como práticas insurgentes que produzem narrativas alternativas, contestam apagamentos históricos e instauram modos de produção cultural que operam, simultaneamente, como formas de cidadania. Ao transformarem o espaço urbano, expandem o sentido do direito à cidade para além do acesso a serviços ou equipamentos, configurando-o como a capacidade de criar, narrar e habitar coletivamente. Nesse horizonte, MUQUIFU, Espanca! e Estrela instituem poéticas dissidentes que alargam os marcos da cidadania e afirmam a potência da cultura como prática urbana de resistência e invenção.

3. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

As três experiências foram convocadas para responderem como insurgências artístico-culturais produzem memória e representações que reivindicam o direito à cidade e promovam a cidadania cultural de grupos subalternizados. A memória gestada nesses movimentos aparece como uma costura aberta e contínua que enfatiza as complexidades da realidade urbana, em seus embates, violências e apagamentos, mas também nas lutas e utopias projetadas. A inserção de outros corpos e experiências provoca um enrugamento da história, abrindo dobras que tensionam as narrativas que conformam a vida urbana.

Isso pode ser percebido na centralidade da memória no projeto do MUQUIFU. Para além de resgatar um passado, o museu reinscreve experiências de luta, trabalho e solidariedade que sustentam a vida na favela, funcionando como um arquivo vivo (Benjamin, 1994) que conecta histórias pessoais à história urbana. Essa operação confere legitimidade às narrativas subalternizadas e cria uma pedagogia da memória que projeta futuros possíveis, vinculados ao pertencimento, à continuidade comunitária e à luta por reconhecimento.

No Espanca!, a memória se reinscreve tanto nas dramaturgias quanto nas práticas curatoriais que o grupo abriga. O espetáculo inaugural *Por Elise* (2004) encena o cotidiano banal, os silêncios e as tensões da vida urbana, revelando outra forma de narrar a cidade. Em *Dente de Leão* (2010), a fragmentação temporal e a multiplicidade de perspectivas expõem fissuras da experiência contemporânea, constituindo a cena como arquivo sensível de tempos sociais e afetivos. Essa

experiência foi radicalizada com a criação da segundaPRETA (2017), mostra dedicada exclusivamente a artistas e coletivos negros, reinscrevendo memórias diaspóricas e corporeidades historicamente marginalizadas no centro da cidade. Nesse movimento, o grupo também pode ser considerado como um arquivo vivo (Benjamin, 1994), que conecta memória coletiva, fabulação e reinvenção estética.

No que se refere ao ECLE, a apropriação do edifício reativou a disputa pela memória vinculada ao espaço, seja por meio da recuperação de fontes já existentes ou pelo esforço de constituição de novos arquivos. Para salvaguardar os materiais encontrados neste sítio arqueológico, destaca-se o esforço do coletivo na consolidação de uma reserva técnica no próprio espaço, de modo a evitar um deslocamento para outras instituições. A política da memória está inscrita no cotidiano do grupo e emerge como prática do cuidado que se manifesta na preservação dos testemunhos materiais e na disputa dos sentidos da história urbana impregnada no edifício.

A partir de suas práticas de memória, é possível concluir que essas experiências reconhecem a cidade como um espaço de disputa. No MUQUIFU, isso pode ser notado na contraposição de narrativas oficiais sobre a modernização de Belo Horizonte e na afirmação da favela como lugar de memória, cultura e produção de saberes. Essa disputa não é apenas simbólica: ela questiona os próprios critérios de urbanidade e de pertencimento, reposicionando os moradores do Morro do Papagaio como protagonistas na produção de sentidos sobre a cidade. O museu, portanto, rompe com a lógica da invisibilização, instaurando um regime de visibilidade política que reconfigura as fronteiras entre centro e periferia.

A permanência do Espanca! no hipercentro da cidade, frente às pressões de mercado e à precarização das artes, manifesta-se como um gesto insurgente nesse campo de disputa. Ao recusar a mercantilização da cultura e ao propor práticas de encontro e escuta, o coletivo transforma o espaço teatral em território de conflito e invenção. Nesse horizonte, o teatro não se limita ao espetáculo, mas se torna prática urbana de resistência, instaurando um regime de visibilidade política no qual a cena opera como forma de contestar, habitar e reimaginar a cidade.

No ECLE, a ação de ocupar e a escolha do imóvel revelam disputas frente a projetos antagônicos de cidade. O edifício, de propriedade da prefeitura, havia sido cedido à Fundação Educacional Lucas Machado (FELUMA), instituição filantrópica que planejava transformá-lo em um Memorial JK, em decorrência dos anos em que Juscelino Kubitschek ali atuara como médico. O Estrela surge em oposição a essa iniciativa para evidenciar um outro projeto político-cultural, centrado nos interesses da sociedade civil em articular um espaço cultural livre e aberto.

Para além da própria existência desses movimentos como práticas contestadoras, as obras produzidas e evidenciadas também operam dissensos e constroem outras representações. No MUQUIFU, os murais, a constituição do acervo e a prática curatorial do espaço também desafiam os parâmetros do museu eurocêntrico e colonial tradicionalmente importados. No Espancal, a experiência negra por meio do teatro se manifesta como materialidade e representação, disputando novos sentidos de existência e reorganizando a experiência sensível; essa cena funciona como disparadores de outras enunciações, constituindo um espaço político de reivindicação, desconforto e exaltação. No Estrela, cada artista ou coletivo é defrontado com a necessidade de que sua obra emerja em diálogo com a arquitetura; a produção das representações ocorre também pela difusão de imagens que revelam outros modos de gerir e inventar cultura.

Os regimes de representação ultrapassam o âmbito das artes ou da expografia para serem encontrados no exercício de auto-definição dos grupos. Ao se debruçar sobre a forma com que se apresentam, essas experiências reivindicam posições, exigem legitimidade e evidenciam que a produção de representações é um fazer político que reverbera não apenas nas disputas simbólicas a serem vislumbradas no imaginário, como também nos modos de ação na vida urbana.

Frente a isso, a cidadania cultural emerge como prática e reivindicação dessas experiências. O MUQUIFU atua diretamente na sua ampliação, pois traz visibilidade e reconhecimento a práticas marginalizadas. Sua existência tensiona os limites do que é considerado patrimônio legítimo, deslocando a centralidade dos museus oficiais e elitizados para um espaço construído coletivamente, enraizado na vida comunitária. Esse processo também pode ser observado no Teatro Espancal, ao afirmar o direito à criação, à presença e à imaginação no espaço urbano. Sua programação gratuita ou a preços acessíveis, as curadorias voltadas para artistas negros e periféricos e iniciativas como o Cinema de Fachada ou o Arte no Centro ampliam a noção de cidadania cultural para além da fruição, situando-a na esfera da produção e da partilha coletiva. A cena teatral desenrolada à frente do casarão, na véspera da ocupação do ECLE, pode ser conjecturada como um clamor por cidadania cultural. Para além do evento inaugural, a política do espaço busca, na perenização de sua ação, ser a mais acessível possível. A programação é majoritariamente aberta, alternando-se entre a gratuidade e alguma contribuição. Em um cotidiano que entrelaça trabalho, cuidado e luta, a dinâmica interna do espaço permite um embaralhamento de papéis fecundo, onde artistas e outros cidadãos podem experimentar e partilhar a criação e a proposição de atividades.

A ampliação da cidadania cultural é um dos modos pelos quais as lutas de fronteira aparecem na articulação interna e externa dos espaços. O MUQUIFU localiza-se em um território que por

meio do museu, acessado por diferentes grupos, transforma-se em lugar de interlocução entre diferentes mundos sociais. Enquanto espaço híbrido, evidencia tanto a tensão quanto a potência criativa de espaços que se situam “entre”, nem plenamente reconhecidos pelo Estado, nem completamente absorvidos pela lógica mercantil. Processo semelhante pode ser observado no Espancal: situado entre instituições culturais consagradas e circuitos populares, ele ocupa uma zona liminar, simultaneamente central e periférica, onde corpos e narrativas dissidentes encontram lugar de visibilidade. O teatro torna-se, assim, dispositivo de fronteira, produzindo mediações e questionando hierarquias de legitimidade cultural. Essa configuração de fronteira política e simbólica também pode ser encontrada no Estrela. Para além da proximidade com a sede do 1º Batalhão de Polícia Militar de Minas Gerais e de sua inscrição em um bairro conservador, a autogestão é aqui interpretada como uma prática de fronteira, operando como “contra manobra” (Bocayuva, 2013) frente à lógica dominante de produção do espaço. Por fim, a concepção de fronteira como elemento estratégico e produtivo na fabricação do mundo (Mezzadra; Neilson, 2013) permite compreender como os três grupos, por meio de curadores, artistas e ativistas, articulam trabalho, arte e política, contribuindo por refazer a subjetividade política do trabalho (Mezzadra; Neilson, 2013) e abrir fissuras nas divisões sociais impostas pela dinâmica capitalista.

Isso se relaciona ao direito à cidade ou, mais precisamente, ao direito a produzir direitos (Bocayuva, 2013), uma vez que se tratam de experiências que se orientam em uma intenção de radicalizar outros modos de viver o urbano. O MUQUIFU materializa a luta pelo direito à cidade (Lefebvre, 2006) ao propor uma forma de apropriação do espaço urbano fundada no comum, na partilha e na legitimidade de memórias periféricas. O Espancal, ao ocupar uma área marcada por políticas de “revitalização” e por disputas entre comércio popular e circuitos artísticos, desloca a lógica utilitária do centro e inscreve no urbano uma concepção de direito à cidade vinculada à criação coletiva, à presença e à imaginação partilhada, convertendo um espaço marginalizado em laboratório de experimentação estética e política. No ECLE, para além da ocupação do edifício que não cumpria sua função social, o direito à cidade se afirma no processo contínuo de experimentação e cooperação, produzindo um espaço que possibilita que artistas, educadores e ativistas reinventem suas práticas e ampliem sua atuação, em um gesto de projeção política no espaço urbano.

Nos três casos analisados, a cidade está em evidência. Não como peça publicitária, mas como obra coletiva e campo de disputa. A partir de seus modos de fazer (arquivar, teatralizar e autogerir), essas insurgências contestam a cidade instituída ao mesmo tempo em que reivindicam o direito de produzir direitos (Bocayuva, 2013), ancorados na dimensão da cidadania cultural (Chauí, 1995).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das três experiências permite extrair conclusões que evidenciam a centralidade das insurgências culturais na produção da cidade e da cidadania. As práticas demonstram que a cultura não é um campo passivo ou meramente acessório; ao contrário, constitui-se como espaço de disputa, reinvenção e resistência que se manifesta diretamente no tecido urbano. Ao se posicionarem em zonas de fronteira, essas iniciativas desestabilizam narrativas oficiais, afirmando saberes, memórias e formas de vida historicamente marginalizadas.

Essas experiências ampliam o conceito de direito à cidade para além da dimensão material da habitação ou do acesso a equipamentos públicos. Elas o redefinem como a capacidade coletiva de criar, apropriar e habitar o espaço, demonstrando que o urbano é simultaneamente uma obra em construção e um campo de lutas simbólicas. Nesse sentido, a cultura revela-se como um vetor de resistência e de produção de uma cidadania insurgente, entendida não como status conferido pelo Estado, mas como prática contínua, construída "de baixo para cima". Por meio de ações cotidianas de autogestão, teatralização e resgate da memória, esses grupos reivindicam o direito de produzir direitos.

A memória, em particular, emerge como instrumento político crucial. As obras e práticas funcionam como "arquivos vivos" que reescrevem as histórias da cidade a partir de experiências e corpos historicamente apagados. Eles não apenas preservam o passado, mas o mobilizam para projetar futuros possíveis, instaurando novos regimes de visibilidade política no espaço urbano. Ao contestarem a lógica da invisibilização, essas insurgências culturais se configuram como poéticas dissidentes que expandem os marcos da cidadania e reconfiguram fronteiras entre centro e periferia.

As três experiências confirmam que a produção cultural periférica ou insurgente é, por essência, urbana e política. Não busca legitimação pelos circuitos hegemônicos, mas se afirma como prática e sujeito produtor de cultura, capaz de intervir na cidade e nos modos de vida nela contidos. Assim, conclui-se que o direito à cidade, hoje, está intrinsecamente ligado ao fortalecimento dessas práticas culturais enquanto campo de ativismo e construção de coletividades plurais, democráticas e autônomas.

A pesquisa futura pode se expandir para incluir análises mais aprofundadas de outras práticas culturais insurgentes, como grafite, música e festas de rua. Além disso, é importante diferenciar o estatismo cultural da dimensão pública da cultura, investigando as tensões e negociações entre práticas insurgentes e aparato estatal. Esse aprofundamento permitiria compreender como o apoio

público pode garantir estabilidade financeira sem necessariamente domesticar a natureza insurgente dos movimentos. Por fim, vale explorar com mais profundidade o papel dos “arquivos vivos” na construção de uma pedagogia da memória que projete futuros e legitime narrativas subalternizadas, reforçando as lutas por reconhecimento e pertencimento na cidade.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter, *et al.* Sobre o conceito de história. in **Magia e técnica, arte e política**, 1994, 7: 222-232.
- BOCAYUVA, Pedro Cláudio Cunha. A fronteira como método e como “lugar” de lutas segundo Sandro Mezzadra. **Lugar comum**, n. 39, p. 45–67, 2013.
- CARLOS, Ana Fani. **A cidade**. São Paulo: Editora Contexto, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura política e política cultural**. Estudos avançados, 1995, 9: 71-84.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **La multitud contra el Imperio**. Osal, 2002, 7: 159-166.
- HOLSTON, James. **Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil**. Editora Companhia das Letras, 2013.
- CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. 11ª Ed - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo, Centauro, 2006.
- LEFEBVRE, Henri. Quand la ville se perd dans une métamorphose planétaire. **Le Monde diplomatique**, 1989. Disponível em: <https://www.monde-diplomatique.fr/1989/05/LEFEBVRE/41710>. Acesso em: 13 ago. 2025.
- MARSHALL, Thomas H., *et al.* **Citizenship and social class**. New York: Cambridge, 1950.
- MAYER, Joviano Maia; ANGELIS, Mariana. Ensaio sobre o Espaço Comum Luiz Estrela. **Enecult**, n. XVII, 2021.
- MAYER, Joviano Gabriel Maia. **O comum no horizonte da metrópole biopolítica**. 288 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- MEZZADRA, Sandro; NEILSON, Brett. **Border as method, or, the multiplication of labor**. Durham: Duke University Press, 2013.
- SERPA, Angelo. **Por uma geografia das representações sociais**. OLAM. Ciência & Tecnologia. Rio Claro, SP, 2005, 5.1: 220-232.
- TONUCCI, João. **Comum urbano: A cidade além do público e do privado**. 244 f. Tese (Doutorado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **The politics of the world-economy: The states, the movements and the civilizations**. Cambridge University Press, 1984.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS DA PESQUISA: O conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo não está disponível ao público.

FINANCIAMENTO: Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq), por meio do projeto “*Outra lógica da prática para moradia e cidade: o direito de existir*” (Chamada CNPq/MCTI N° 10/2023 – Faixa B – Grupos Consolidados), e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

CONTRIBUIÇÃO DAS/DOS AUTORES/AS: **Carolina Lima** – Conceitualização; Metodologia; Curadoria de Dados; Análise Formal; Investigação; Validação; Visualização; Escrita – Rascunho Original; Escrita – Revisão e Edição. **Isis Detomi** – Conceitualização; Metodologia; Curadoria de Dados; Análise Formal; Investigação; Validação; Visualização; Escrita – Rascunho Original; Escrita – Revisão e Edição. **Marina Gil de Pádua** – Conceitualização; Metodologia; Curadoria de Dados; Análise Formal; Investigação; Validação; Visualização; Escrita – Rascunho Original; Escrita – Revisão e Edição.

DECLARAÇÃO DE CONFLITO DE INTERESSE: As autoras declaram que não há conflito de interesses a mencionar.

MINI BIOGRAFIAS DOS/DAS AUTORAS DO PAPER

Carolina Lima – Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo no NPGAU-UFMG, professora no Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e Urbanismo, mestre em Geografia. Pesquisadora do grupo Cosmópolis (EA-UFMG/CNPq) e do Observatório das Metrôpoles.

Isis Detomi – Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo no NPGAU-UFMG. Pesquisadora do Cosmópolis (EA-UFMG/CNPq) e Coordenadora Nacional de Comunicação da rede BrCidades.

Marina Gil de Pádua – Mestranda em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU-UFMG) e integrante do grupo Cosmópolis (EA-UFMG/CNPq).

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.