

INSTITUTO FEDERAL MINAS GERAIS

Campus Ouro Preto

Nathália Freire Azevedo

**“Sr. Prefeito, apagar arte é apagar cultura, e apagar cultura é
desrespeitar o povo”:**

Arte de rua e patrimônio cultural

Ouro Preto

2020

Nathália Freire Azevedo

**“Sr. Prefeito, apagar arte é apagar cultura, e apagar cultura é
desrespeitar o povo”:**

Arte de rua e patrimônio cultural

Monografia apresentada à Diretoria de Pesquisa, Graduação e Pós-graduação do Instituto Federal Minas Gerais – Campus Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo em Conservação e Restauro.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Rocha Simão

Ouro Preto

2020

A994a

Azevedo, Nathália Freire.

“Sr. Prefeito, apagar arte é apagar cultura, e apagar cultura é desrespeitar o povo”: arte de rua e patrimônio cultural [manuscrito]. / Nathália Freire Azevedo. Ouro Preto, 2020.

83 f. il.

Orientador: Maria Cristina Rocha Simão.

Coorientador: Rodrigo Otávio de Marco Meniconi.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Conservação e Restauro) – Instituto Federal de Minas Gerais, Campus Ouro Preto, 2020.

1. Grafismos urbanos. 2. Patrimônio. 3. Circuito urbano de arte. I. Título. II. Simão, Maria Cristina Rocha. III. Meniconi, Rodrigo Otávio de Marco. IV. Instituto Federal de Minas Gerais - Campus Ouro Preto.

CDU 741

NATHÁLIA FREIRE AZEVEDO

"SR. PREFEITO, APAGAR ARTE É APAGAR CULTURA, E APAGAR CULTURA É
DESRESPEITAR O POVO": ARTE DE RUA E PATRIMÔNIO CULTURAL

Trabalho de conclusão de curso submetido à banca examinadora designada pela Diretoria de Pesquisa, Graduação e Pós-graduação do Instituto Federal Minas Gerais – Campus Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo em Conservação e Restauro.

Aprovada em 22 de janeiro de 2020 por:

Maria Cristina Rocha Simão

Prof^aDr^a. Maria Cristina Rocha Simão (orientadora)
IFMG – Campus Ouro Preto

Rodrigo Otávio de Marco Meniconi

Prof. Me. Rodrigo Otávio de Marco Meniconi
IFMG – Campus Ouro Preto

Alicia Duarte Penna

Prof^a. Dra. Alicia Duarte Penna
PUC Minas

AGRADECIMENTOS

Este trabalho marca o fim de minha passagem pelo curso de Tecnologia em Conservação Restauro do IFMG e sua realização não teria sido possível sem a contribuição de inúmeras pessoas ao longo deste trajeto. Primeiramente, agradeço aos professores(as) que fizeram parte de minha trajetória, seja na UFMG, FAOP ou IFMG, por me ensinarem a pensar criticamente e nos fornecerem as chaves para a busca do próprio conhecimento. Em especial, sou grata à Maria Cristina Rocha Simão, com quem sempre tive discussões frutíferas acerca da questão patrimonial, que nos momentos de dificuldades sempre com palavras de incentivo. Obrigado pela orientação cuidadosa, leitura atenciosa e ricas sugestões durante a realização deste trabalho.

Agradeço também a meus pais Rogério e Adriana, que com muito amor e compreensão, me incentivaram a estudar, me dando todo apoio e por terem me proporcionado inúmeras oportunidades. Ao meu irmão André, sempre exemplo de dedicação e competência. Obrigado pela confiança que em mim depositam desde sempre. Amo vocês! Grata também a meus primos e primas, em especial Bárbara, Luanna e Fernanda – a importância de vocês em minha vida é desmedida.

Aos meus amigos ouro-pretanos, em especial Letícia, Luísa, Gabriel, Marília, Júlia I., Alan, Marcela, e Júlia M., com vocês as ruas tortuosas da cidade se tornaram mais divertidas. Grata pelas reflexões enriquecedoras e pelos momentos de descontração. Aos amigos da graduação em História da UFMG. Já se vão dez anos de amizade! Bárbara, Bruna, Clycia, Júlia, Luisa, Henrique, Thaís L. e Thaís T., obrigado pela esmagadora sabedoria e pelo apoio incondicional no correr da vida. Aos amigos fora da vida acadêmica, obrigado! Ana, Bruna, Breno, Pedro I., Pedro T., Rubens, Vanessa, agitar Belo Horizonte com vocês é sempre um prazer. Fabrício, Mauro, Felipe, Miguilim, Pipoca, Fred e Genaro, conviver com vocês é uma alegria que só!

Aos colegas de trabalho da Superintendência do IPHAN em Minas Gerais grata pelas discussões sobre patrimônio, ricos e divertidos debates. Em especial Luciana, Cibele, Ana B., Fábio, Bernardo, Ana C., e Luana, por tornarem os dias mais leves.

Finalmente, aos homens e mulheres envolvidos na cena do grafismos urbanos em Belo Horizonte, que nos inspiram a resistir!

"A arte deve confortar o perturbado e perturbar o confortável."

Banksy

RESUMO

As intervenções urbanas, em suas expressões múltiplas, interferem graficamente na paisagem das cidades. São formas de exteriorização, através de formas de comunicação não planejadas, de anseios de sujeitos sociais contemporâneos, muitas vezes silenciados pela cultura dita hegemônica. As cidades são espaços no qual uma miríade de discursos se tenciona, em um embate entre uma vivência cotidiana e espontânea dos espaços, e políticas verticalizadas associadas ao Estado. Utilizando como cenário Belo Horizonte, partir de estudos teóricos do campo da conservação e restauro, arquitetura e urbanismo, políticas públicas e legislações, elaborou-se um estudo sobre as interfaces entre arte de rua e patrimônio institucionalizado. Dessa forma, fez-se um estudo sobre a gênese dos grafismos urbanos, das legislações que ora os reprimem, ora incentivam sua realização, utilizando como estudo de caso o Circuito Urbano de Arte – CURA, realizado no entorno do Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa, tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA – MG), em 1988.

Palavras-chave: grafismos urbanos; patrimônio; Circuito Urbano de Arte – CURA; Praça Rui Barbosa;

ABSTRACT

Urban interventions, in their multiple expressions, graphically interfere with the landscape of cities. They are forms of externalization, through unplanned forms of communication, longings of contemporary social subjects, often silenced by the so-called hegemonic culture. Cities are spaces in which a myriad of discourses are intended, in a clash between a daily and spontaneous experience of spaces, and vertical policies associated with the state. With Belo Horizonte as a scenario, using theoretical studies in the field of conservation and restoration, architecture and urbanism, public policies and legislation, we intend to elaborate a study on the interfaces between street art and institutionalized heritage. Thus, a study was made on the genesis of urban graphics, the laws that sometimes repress them, sometimes encourage their realization, using as a case study the Urban Circuit of Art - CURA, held around the Landscape and Architectural Complex of Rui Barbosa Square, listed as a heritage by the State Institute of Historical and Artistic Heritage of Minas Gerais (IEPHA – MG), in 1988.

Keywords: urban graphics; heritage; Urban Art Circuit - CURA; Rui Barbosa Square;

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Charge de Clay Butler.....	13
Figura 2 - Obra de Banksy, antes e depois de sua destruição parcial.....	14
Figura 3 – Grafite realizado por OsGêmeos, na cidade de São Paulo.....	16
Figura 4 - "As paredes tinham ouvidos, agora elas têm palavras" - pichação de Maio de 68 nas ruas de Paris.....	20
Figura 5– Metrô grafitados em Nova Iorque em meados de 1970.....	20
Figura 6 - Imagem que ilustra a reportagem original do <i>The New York Times</i>	21
Figura 7 - Keith Haring grafitando no metrô de Nova Iorque.....	22
Figura 8 – Resistência pelos muros da ditadura	23
Figura 9 - Planta geral de Belo Horizonte, 1895. Fonte: Arquivo Público Mineiro.	37
Figura 10 - Perímetro de tombamento do Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa	38
Figura 11 - Vista aérea da Praça Rui Barbosa, com destaque para o prédio da Estação Central: ao seu fundo, o prédio da Rede Mineira de Viação; à sua direita os Dormitórios e Armazéns da Estação; à sua direita acima o viaduto Santa Tereza e a Serraria Souza Pinto.....	39
Figura 12 - Duelo de MC's no Viaduto Santa Teresa.....	41
Figura 13 - Praia da Estação	41
Figura 14 - Mapa dos conflitos políticos e territoriais na região da Praça da Estação	42
Figura 15 - Mapa das manifestações culturais de resistência na região da Praça da Estação ..	43
Figura 16 – Perímetro da Zona Cultural da Praça da Estação	44
Figura 17 - Obra da artista Priscila Amoni.....	47
Figura 18 – Obra do artista Thiago Mazza	48
Figura 19 - Obra da artista Marina Capdevila	49
Figura 20 - Obra da dupla Acidum Project	50
Figura 21 - Pannel da argentina Hyuro no Amazonas Palace Hotel	51
Figura 22 – Empenas pintadas no hipercentro belorizontino – região da Rua da Bahia.....	53
Figura 23 – Grafite de Criola, Edifício Chiquito Lopes	54
Figura 24 – Obra de Milu Correch	55
Figura 25 - Mapa disponível no site de divulgação CURA, indicando a localização dos grafites em Belo Horizonte.....	56
Figura 26 - Grafite de Hugues Desmazières.....	57
Figura 27 - Grafite localizado no Minhocão, SP.....	64

Figura 20 - Grafite de Blu em Berlim.....	65
Figura 21 - Grafite de Blu em Berlim após intervenção.....	66
Figura 28 - Pinacoteca de Mogi das Cruzes	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. GRAFISMOS URBANOS: DO BRONX A BEAGÁ	19
1.1. Os grafismos urbanos na doutrina jurídica brasileira	25
1.1.1. Belo Horizonte legislada	28
2. PRESERVAR O CONTEMPORÂNEO.....	31
3. UMA DICOTOMIA ENTRE LEGADO HISTÓRICO E VIVÊNCIA	37
3.1. Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa	37
3.2. Circuito Urbano de Arte – CURA	46
4. A PATRIMONIALIZAÇÃO DAS PAISAGENS URBANAS.....	59
4.1. Instrumentos de proteção vs. natureza do objeto.....	71
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
6. BIBLIOGRAFIA	81

INTRODUÇÃO

A partir da década de 1960 inicia-se um movimento artístico no qual se rompem os espaços convencionais destinados às exposições de arte, como galerias e museus, extrapolando-as para além dos muros institucionais para o espaço urbano. Tais manifestações consistem em formas de expressão e comunicação não planejada, que emana de sujeitos sociais contemporâneos, cujas demandas e anseios são, muitas vezes, silenciados pela cultura dita hegemônica. As inscrições urbanas¹ se constituem assim como o uma força tenaz contra as tendências de homogeneização, produzindo temporalidades e espacialidades no seio da cidade, processo que não se dá sem conflitos. Segundo Lefebvre (2006), é nesse território em que ocorre a construção social do espaço, que é produto e que reproduz as relações sociais materializadas em seu contexto.

Assim, diante desse quadro, as inscrições urbanas serão caracterizadas pelas diversas maneiras pelas quais pessoas ou coletivos interferem graficamente na paisagem urbana, seja na forma do grafite, pichação, grapixo, lambe-lambe, dentre outros.

Atribui-se a gênese das inscrições urbanas a onda revolucionária francesa em maio de 1968, bem como ao contexto da cidade de Nova Iorque nos anos 1970 (VIANA; BAGNARIOL, 2004). São assim manifestações artísticas populares e contemporâneas, que tomam de assalto as ruas das cidades, marcadas por seu caráter de ilegalidade e como atos de resistência e contestação, obras limítrofes àquelas produzidas pela cultura dominante, em locais considerados “proibidos”. A arte de rua, realizada sem prévia autorização do proprietário ou do poder público é visto como uma ofensa ao direito à propriedade privada e à autoridade daqueles que pensam, planejam e ordenam os espaços urbanos (SOARES, 2016), vistos como uma ofensa à ordem social. Contudo, as manifestações artísticas dos grafiteiros, foram, gradativamente, se tornando *mainstream*² e sendo assimilados pelos espaços expositivos institucionais, e até mesmo sendo incentivadas por políticas públicas urbanas de

¹ Por uma questão metodológica decidiu-se trabalhar com os termos “inscrições urbanas” ou “grafismos urbanos” para designar o conjunto de estéticas e práticas que ocupam a superfície das cidades, segundo a conceituação de Deborah Lopes Pennachin: “a expressão “grafismos urbanos” refere-se, portanto, aos signos que apresentam traços de grafiteagem e/ou de picho. O graffiti e a pichação são formas de linguagem marcadas pela heterogeneidade e pela sobreposição e interpenetração de elementos, o que em certa medida é um reflexo do modo mesmo como ocorrem, isto é, em meio às mais variadas interseções sociais e sempre potencialmente abertos a novas interferências” (PENNACHIN, 2003, p.5).

²Mainstream é um termo inglês empregado para se referir ao modelo de pensamento ou gosto de caráter popular e dominante. É usualmente utilizado no campo da arte em suas diversas expressões, e define aquilo que é comum, usual, familiar, disponível ao público e que detenha laços comerciais. Assim, inclui e/ou diz respeito à cultura popular, e por isso mesmo é amplamente divulgado nos diversos canais de comunicação em massa.

requalificação de espaços. Dessa forma, foi paulatinamente transformando-se em uma manifestação legítima que rompe padrões estéticos de percepção e apreensão convencional da arte.

Nesse momento, torna-se importante uma diferenciação entre o grafite e a pichação utilizada no Brasil; utiliza-se do termo grafite para a pintura autorizada e pichação para a pintura ilegal (FORT; GOHL, 2016). Dessa forma, o grafite passou por um processo de descriminalização, a partir da modificação da lei federal nº 12.408, de 25 de maio de 2011, que alterou o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Assim pichar ou grafitar sem a aquiescência do proprietário (privado ou público) são tipificados, perante a lei, como crime, passível de punição. (FORT; GOHL, 2016). Delito este que tem sua natureza agravada se tratando de espaços urbanos e edificações protegidas pelo Estado como patrimônio cultural.

Para além dos grafismos, as cidades estão tomadas por intervenções estéticas, como as publicidades e anúncios que se amontoam por toda a superfície urbana, que geram tanto ou incômodo maior do que os grafismos. Nesse sentido, por que somente o último é tipificado penalmente? A cidade passa por um processo contínuo e diverso de apropriação de suas superfícies, gerando afetos, tanto positivos quanto negativos, naqueles que dela usufruem. A imagem do grafite, em conformidade às políticas que o reprimem, está associada ao vandalismo e à criminalidade, trazendo à tona uma ideia de falência dessas políticas (SOARES, 2016).



Figura 1 - Charge de Clay Butler, 1996. Fonte: SOARES, 2016.

Uma das discussões levantadas pela descriminalização do grafite é se ele não perde sua importância transgressora uma vez que vem sendo paulatinamente absorvido pela cultura dominante. Nesse contexto, o grafite, mais do que a pichação, é de certa forma e em tempos atuais, abraçado e tolerado pela sociedade e pelos governos, por estar associado aos movimentos reconhecidos de arte urbana e por ter artistas internacionais de renome associados ao movimento. Essa expressão adentra os ambientes institucionais tradicionais de exposição e comercialização de obras de arte, se tornando parte da lógica capitalista do mercado da arte.

É icônica a cena em que a obra *Girl with Balloon*, do grafiteiro britânico Banksy, se autodestrói após ser vendida por mais de 1 milhão de libras em leilão *Sotheby's House* em Londres, no ano de 2018, em atitude crítica ao mercado da arte. Plano que “saiu pela culatra”: a obra foi renomeada como *Love is in the Bin*, e comprada pelo valor inicial.



Figura 2 - Obra de Banksy, antes e depois de sua destruição parcial <https://www.hypeness.com.br/2018/10/obra-de-banksy-que-se-autodestruiu-recebe-novo-nome-e-tem-venda-confirmada/>. Último acesso em 25.07.2019.

Alex Branczik, diretor de Arte Contemporânea da Sotheby's, disse, segundo matéria do site Hypeness que “Banksy não destruiu uma obra de arte durante o leilão, ele criou uma. Depois da intervenção surpresa, temos o prazer de confirmar a venda da recém-intitulada *Love is in the Bin*, a primeira obra de arte criada ao vivo durante um leilão na história”³.

Concomitantemente à absorção do grafite pelos espaços culturais institucionalizados, para Gitahy (1999), o grafite ainda possibilita um processo de democratização da arte, ao utilizar a

³ Disponível em <https://www.hypeness.com.br/2018/10/obra-de-banksy-que-se-autodestruiu-recebe-novo-nome-e-tem-venda-confirmada/>. Último acesso em 25.07.2019.

cidade como suporte. De natureza transitória, acessível ao público transeunte, versa sobre temas diferenciados, desde críticas sociais, políticas e econômicas às efemérides e crônicas do cotidiano. Nesse sentido, o que diferencia, em grande medida, as intervenções espontâneas apreciada nas ruas é ser, em sua essência, desprovido da ideia de consumo.

O grafite, seja ele figurativo ou não, transforma arte de rua em linguagem de protesto, cuja feitura, em conformidade a sociologias das práticas de cultura desenvolvida por Bourdieu e Passeron (1982, apud ALMEIDA, 2005), se relaciona à necessidade humana de produzir sentido e de instaurar relações com seus grupos. As práticas de cultura, nas quais se fundamentam a construção social da realidade, são espaços em que uma miríade de discursos se tenciona, bem como os símbolos e valores atribuídos a eles no decurso da história, em confronto com o discurso hegemônico, promovendo a manutenção ou a subversão das estruturas sociais de dominação.

Por se tratar de uma arte reiteradamente de grupos situados em territórios marginalizados da sociedade, tanto simbólica quanto geograficamente, a comunicação urbana dos grafiteiros, presente em diversas cidades e com signos de representação diferentes, criam uma identidade coletiva com princípios éticos de convivência em comum, que se alteram em conformidade às transformações sociais. E esse processo de atribuição de significado artístico às obras está relacionado a um contexto cultural, que se expande do micro (contexto local) ao macro (GEERTZ, 1997). E nesse sentido, ainda sob a perspectiva geertziana, o processo da criminalização das inscrições urbanas deve ser compreendido e conceituado a partir de contextos particulares em que se desenvolvem (GEERTZ, 2012 apud SILVA, 2016). Dessa forma, far-se-á também uma reflexão sobre a relação do grafite com o poder público na cidade de Belo Horizonte, que em via de regra atuou como um agente repressor da prática, mas que em alguns momentos aderiu a políticas socioeducativas de incentivo e valorização da arte.

Uma importante reflexão acerca dos grafites pode ser realizada a partir dos apontamentos de Lefebvre (1991) acerca do direito à cidade. Nas cidades contemporâneas o valor de uso foi substituído pelo valor de troca, transformando-a em algo cujos interesses se voltam para o mercado e o desenvolvimento capitalista, e não mais para seus habitantes. O pesquisador, assim, irá definir o direito à cidade como um direito de não exclusão dos benefícios e qualidades da vida urbana, em uma perspectiva que abrange um campo maior do que somente o acesso a recursos. Dessa forma, para o pleno acesso ao direito à cidade deve-se incluir o

acesso a afetividades e às redes de sociabilidades tecidas no seio da cidade, sendo um direito essencialmente coletivo. Nos grupos em que se pratica o grafite a atividade ocorre em nível afetivo, e possuem signos e formas de comunicação próprias, e influenciam diretamente no processo de criação/destruição dos sentidos urbanos.

É preciso entender a pichação e o grafite como formas de comunicação contemporâneas que emanam de sujeitos sociais que não estão alheios ou passivos aos impactos de uma indústria midiática e cultural, pelo contrário, são capazes de se apropriar e subverter seus sentidos numa pluralidade de discursos dialéticos que se espalham pelas cidades nas mais variadas formas. (FORT; GOHL, 2016, p. 27)

São esses grafites que o ordenamento jurídico tem dificuldade de absorver e compreender, pois eles partem de um local de alteridade: “a noção de outro ressalta que a diferença constitui a vida social, à medida que esta efetiva-se através das dinâmicas sociais. Assim sendo a diferença é, simultaneamente, a base da vida social e fonte permanente de tensão e conflito” (VELHO, 2008), possuindo em si um componente de transgressão. Esses grafismos urbanos irão produzir tempos e espaços, cujo suporte pode ser analisado sob diferentes óticas, e que se configuram em decorrência de contextos específicos. São manifestações legítimas da cultura, e, portanto, devem ser preservados, como explicita o grafite utilizado como título deste trabalho: “Sr. Prefeito, apagar arte é apagar cultura, e apagar cultura é desrespeitar o povo”.



Figura 3 – Grafite realizado por Os Gêmeos, na cidade de São Paulo. Disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/05/prefeitura-de-sp-apaga-obras-de-grafiteiros.html>. Último acesso 12.08.2019.

É no âmbito da cultura que se tornam cada vez mais explícitas as tensões entre manifestações hegemônicas e marginais, em tentativas de manutenção e subversão de domínios. As intervenções urbanas, em suas expressões múltiplas, interferem graficamente na paisagem das cidades. São formas de exteriorização, através de formas de comunicação não planejadas, de anseios de sujeitos sociais contemporâneos, muitas vezes silenciados pela cultura dita hegemônica. As cidades são espaços no qual uma miríade de discursos se tenciona, em um embate entre uma vivência cotidiana e espontânea dos espaços, e políticas verticalizadas associadas ao Estado.

Essas expressões artísticas devem integrar-se em discussões acerca da cidade e sua vivência cotidiana, nas quais temáticas como arquitetura e urbanismo, publicidade e propaganda, liberdade de expressão, preservação do patrimônio, poluição visual, dentre outros, estejam incluídas. A resistência colocada pelos grafismos urbanos se contrapõe à uma tendência de homogeneização cultural e estética. Assim, trabalhamos com a hipótese de que as práticas do grafite realizadas na cidade possuem caráter político e identitário, se configurando como expressão e manifestação legítima de cultura, constituinte, assim, do patrimônio cultural brasileiro. E nesse sentido, passível de políticas de preservação. Contudo, se passíveis de preservação, existem atualmente instrumentos legais de tutela que se adequam à natureza do objeto estudado?

Utilizando como cenário Belo Horizonte, partir de estudos teóricos do campo da conservação e restauro, arquitetura e urbanismo, políticas públicas e legislações, elaborou-se um estudo sobre as interfaces entre arte de rua e patrimônio. Dessa forma, fez-se um estudo sobre a gênese dos grafismos urbanos e de seus significados no âmbito da cultura, das legislações que ora os reprimem, ora incentivam sua realização, utilizando como estudo de caso o Circuito Urbano de Arte – CURA, realizado no entorno do Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa, popularmente conhecida como Praça da Estação, tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA –MG), em 1988.

O CURA foi o primeiro festival de pintura em empenas da cidade, e é simbólico de um novo momento de diálogo entre poder público e arte urbana, que ora adota políticas repressivas, ora de incentivo. A iniciativa, que já está em sua 3ª edição desde 2017, reuniu diversos artistas com experiência em murais de grande escala, para grafitar as laterais cegas (que não possuem janelas) de edificações localizadas na região central de Belo Horizonte. Nas primeiras

edições, todos os prédios pintados podem ser vistos da Rua Sapucaí, transformando-a em um mirante de arte urbana.

Esses grafites/murais estão localizados em uma área de proeminência na cidade – posicionados na área de abrangência do conjunto tombado da Praça da Estação. Essa região possui um patrimônio edificado que é de grande importância histórico-arquitetônica para Belo Horizonte, por se tratar de bens remanescentes da época de construção e instalação da nova capital. E, portanto, o perímetro circunscreve a praça e entorno, por sua antiguidade e relevância histórica e cultural, é alvo de tombamento pelo IEPHA-MG desde o final da década de 1980.

Nesse sentido, a hipótese inicial foi a de que, devido à relevância da área para Belo Horizonte, cuja paisagem urbana foi consideravelmente modificada pelos murais nas empenas, tal projeto deveria ter uma aprovação a nível estadual, correspondente a seu tombamento. Contudo, o CURA, de tamanha magnitude, contou somente com a aprovação oficial no âmbito municipal, através da Secretaria de Cultura. Pela lógica, o Iepha também deveria ser parte do processo de análise e aprovação do projeto, emitindo pareceres e recomendações. Nesse sentido, é também objetivo desse trabalho a análise de como foi o processo de realização do Circuito Urbano de Arte no âmbito institucional de Belo Horizonte, bem como, se possível, tentar compreender o porquê da omissão do IEPHA nesse processo.

Nesse sentido, a partir do estudo de caso, objetiva-se problematizar a questão da interação entre grafismos urbanos e patrimônio institucionalizado e entornos. Ainda que nenhum grafite tenha sido realizado fisicamente em edificações tombadas pelo Estado, a sua presença nas áreas de entorno modifica significativamente a visada e a ambiência da cidade. Cria-se, assim, uma nova interface, que ainda carece de estudos, entre a arte contemporânea e o patrimônio institucionalizado, cujas potencialidades são objeto de discussão desse trabalho.

1. GRAFISMOS URBANOS: DO BRONX A BEAGÁ

Os grafismos urbanos consistem em uma manifestação artística de caráter urbano, que se configura a partir do contexto social, político e econômico do período em que foi criado. Implica, assim, em uma estética complexa e multifacetada. Os escritos pelas ruas e muros das cidades existem desde o início da civilização ocidental, ressignificando-se a cada tempo e espaço, intervindo graficamente na paisagem das cidades e criando formas de leitura e apropriação dos suportes contidos no cenário urbano (SALES, 2007).

O grafite, tal qual conhecemos hoje, têm sua gênese a partir da década de 1960, quando ele se afirma em sua dimensão de contestação, sendo, em seu primeiro momento, representado pela pichação. O levante francês ocorrido em maio de 1968 é, dessa forma, fundamental para a compreensão da expressão contemporânea do grafite. Os protestos, que se iniciaram a partir de reivindicações estudantis, imbuíram-se de vulto, e a efervescência social do momento abarcou outros setores da sociedade francesa. Assim, a cidade de Paris tornou-se um cenário de confrontos entre manifestantes e poder político, cuja escalada da violência culminou em enfrentamentos agressivos entre polícia e revoltosos, com a construção de barricadas pelas ruas parisienses (VIANA; BAGNARIOL, 2004).

Esses protestos foram marcados por frases de ordem, de caráter político e social, pichadas nas paredes das universidades e nos muros das ruas, transformando assim a cidade em um espaço contemporâneo de comunicação. Frases como “Proibido proibir”, “Deus está morto, Marx está morto e eu mesmo não ando me sentindo muito bem”, dentre outras, que se tornaram internacionalmente conhecidas. Assim, “as reivindicações estudantis do maio de 68 foram viabilizadas, dentre outros modos, pela utilização do *spray* pelos manifestantes que tomavam os muros da cidade parisiense como suporte para o registro de seus protestos”. (RAMOS, 1999, p. 13-14)



Figura 4 - "As paredes tinham ouvidos, agora elas têm palavras" - pichação de maio de 68 nas ruas de Paris. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2013/06/16/os-muros-da-sorbonne/>. Último acesso: 06.08.2019.

Paralelamente, a origem do grafite moderno também está associada ao movimento cultural dos guetos norte-americanos no final da década de 1960, principalmente nas cidades da Filadélfia e Nova York (VIANA; BAGNARIOL, 2004). Nesse sentido, a segregação social norte-americana ocorre principalmente por razões étnicas, na qual populações não-brancas ocupam espaços da cidade, usualmente afastados e degradados, em grupos relativamente homogêneos – os guetos. Essa separação demonstra uma profunda divisão social, o que vai se refletir nas cidades. Nas suas superfícies, os *writers* (escritores) teciam críticas sociais ou escreviam seus nomes objetivando notoriedade entre seus pares, tendo inicialmente como suporte o sistema de metrô, com vagões e interiores de trens cobertos por formas grafadas ou pictóricas.



Figura 5– Metrô grafitado em Nova Iorque em meados de 1970. Disponível em <https://descomplica.com.br/blog/atuual/conheca-historia-do-grafite/>. Último acesso: 06.08.2019.

Surge assim o fenômeno das *tags*, assinatura estilizada que pode remeter tanto a um indivíduo quanto a um grupo, e que impactou de forma significativa a juventude negra e imigrante de Nova Iorque, conquistando popularidade global. Uma das primeiras inscrições a atingir fama na cidade foi a *tag* “TAKI 183” – *Taki* se referia ao pseudônimo do autor e o número 183 à rua onde residia. Sua notoriedade foi tamanha que lhe rendeu uma reportagem no jornal *The New York Times*, consagrando seu nome e este estilo artístico, sendo copiado por milhares de jovens concorrendo por visibilidade em meio a um espaço urbano agressivo e excludente, não só em Nova Iorque, mas também em outras localidades do globo, desenvolvendo grafias com originalidade e estilo próprios. (CARVALHO, 2012).



Figura 6 - Imagem que ilustra a reportagem original do *The New York Times*. Disponível em <https://www.nytimes.com/2011/07/23/arts/design/early-graffiti-artist-taki-183-still-lives.html>. Último acesso em 07.08.2019.

“As *tags* foram uma forma de manter a identidade em meio a mudanças e conflitos raciais de minorias forçadas, por falta de melhor alternativa, a viver em conjuntos habitacionais ou partes degradadas da cidade” (FILARDO, 2015), criando assim uma necessidade de afirmação identitária e criando uma forma de sociabilidade urbana.

Inicialmente o graffiti surge como uma simples assinatura (tags), reunia apenas dois elementos, isto é o apelido enquanto identidade para a intervenção no espaço público e o número da rua enquanto função territorial. Posteriormente no contexto do movimento hip hop, o grafite irá adquirir as formas multicoloridas e elaboradas, através das quais foi se definindo como arte das ruas. (SILVA, 1998, p. 49)

O grafite é um dos elementos da cultura hip-hop, que junto ao *rap* (*Rhythm and poetry*—discurso rítmico com rimas e poesias), e ao *break* (dança de rua), consubstanciam o sentimento dessas populações de pertencer à margem das cidades. O grafite passa então a ser apreciado como arte e forma de expressão, principalmente pelas juventudes excluídas dos guetos, além de jovens artistas que buscavam uma nova linguagem, mais orgânica e visceral. Keith Haring e Jean Michel Basquiat, jovens grafiteiros do metrô de nova-iorquino, utilizam a estética das ruas, sendo assim foram dois artistas representativos do movimento de incorporação do grafite pelos circuitos artísticos privilegiados, como galerias, museus e bienais.



Figura 7 - Keith Haring grafitando no metrô de Nova Iorque. Disponível em <https://acclaimmag.com/art/vintage-shots-of-keith-haring-in-the-new-york-subway/>. Último acesso em 06.08.2019.

Assim, os códigos criados para a comunicação de grupos marginalizados, que se espalharam pelos muros das cidades e pelo sistema metroviário de Nova Iorque, eram inicialmente grafias e desenhos quase incompreensíveis àqueles que não pertenciam às turmas. É a partir desses códigos que o grafite evolui para uma arte com estética própria, “através da evolução da ‘pichação de protesto’ ou daquelas que marcavam a territorialidade das ‘gangues’, agregando conceitos de artes visuais e falando de temas da comunidade [...]” (SALES, 2007, p. 19), evoluindo para uma forma de arte mais abrangente, que, juntamente a outros movimentos de rua, reinventou a rua como espaço de engajamento e crítica social.

O graffiti resgatou com suas cores alegres e multicoloridas o espaço da rua como lugar de produção e reinvenção das artes plásticas [...] a rua foi apropriada pelos breakers como palco para as performances robotizadas e acrobáticas do rap. A rua tem sido também o palco de tantas ações narradas pela poética do rap. Por isto, o termo cultura de rua tornou-se popular entre os rappers no sentido de designar o próprio movimento hip hop em nosso meio (SILVA, 1998, p. 49).

Ao se recuperar a história de Maio de 1968 e dos grafismos urbanos em Nova Iorque, é possível identificar semelhanças entre a gênese do grafite nesses casos e àquela que se desenvolveu no Brasil. Mais especificamente em São Paulo, o grafite deixa suas primeiras marcas no período ditatorial brasileiro, que, como o francês de 1968, foi marcado pela efervescência social. Através de frases contestatórias ao regime como “Abaixo a ditadura”, além de frases imaginativas e apolíticas, como “Rendam-se terráqueos” grupos contra o regime militar realizavam protestos e deixavam suas marcas pelas superfícies urbanas.



Figura 8 – Resistência pelos muros da ditadura. Disponível em <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/2014/04/17/pelos-muros-da-ditadura-acoes-de-resistencia-a-ditadura/>. Último acesso 07.08.2019.

Não obstante, o grafite brasileiro também tem sua origem associada à cultura hip-hop, cujo advento, no final da década de 1970 e meados de 1980 na cidade de São Paulo, se relaciona aos bailes e às lojas representativas da musicalidade negra, que passaram a ser conhecidas como “galera”⁴ (SALES, 2007).

⁴ Galera é a forma como são chamados os grupos de pichadores. Semelhantemente, podem ser referidos como “bondes” e “crew”, palavra de origem inglesa que significa grupo.

O baile para o jovem negro é um espaço fundamental de afirmação da sua identidade, mais do que um simples espaço de sociabilidade juvenil. No baile o jovem negro está acompanhado dos seus iguais de sua etnia, não apenas os iguais de idade, que vivenciam as mesmas dificuldades (ANDRADE, 1999, p. 87).

No Brasil, a segregação urbana calha particularmente por renda; contudo, devido à sua formação histórica e territorial⁵, essa divisão reverbera em uma divisão pela cor da pele. Dessa forma, a pobreza no país possui cunho racial. A separação entre pobres e ricos reflete também na divisão geográfica entre centro e periferia. Assim, esses espaços de sociabilidade e de diversão transformaram-se em locais de reafirmação da identidade negra, influenciado, em grande medida, pela luta por direitos civis dos negros estadunidenses, contra um processo de exclusão étnico-racial. Logo, e em sua maioria, as pichações passaram a se caracterizar pelas práticas identitárias de um grupo específico, sendo assim representativo de sua cultura.

Embora os registros iniciais do grafite encontrem-se no Rio de Janeiro e São Paulo, é possível perceber, nas demais localidades do Brasil, uma gênese em comum para a atividade. Entretanto, ela se desenvolve dotada de particularidades próprias de cada região, seja em suas formas estéticas, seja nos espaços de sociabilidade conectados à prática.

Assim como na capital paulista, aponta-se o advento dos grafismos urbanos em Belo Horizonte aproximadamente no início dos anos 80, aludindo ao contexto nova-iorquino da década de 1970, ocorrendo a partir do movimento hip-hop da cidade, um dos mais ativos de todo o Brasil. A Praça Diogo de Vasconcelos (comumente conhecida como Praça da Savassi), região nobre do centro belorizontino, tornou-se um local de reunião, onde jovens ensaiavam passos de *break*. Nesse contexto, cada turma passou a contar com um desenhista para estampar suas roupas e a logo do grupo em que se inseriam, assim como nos filmes temáticos de hip-hop⁶(VIANA & BAGNARIOL, 2004).

Até o começo do hip-hop, as inscrições urbanas espalhadas pelos muros da cidade remontavam principalmente a aspectos políticos. Contudo, nos fins da década de 1980, o grafite irá ultrapassar os limites dos grupos de *break* para outras regiões.

⁵ A abolição da escravidão em fins do século XIX ocorreu sem a realização de reformas que integrassem os negros libertos social, política e economicamente às novas regras de uma sociedade baseada no trabalho assalariado. Assim, dentro de um projeto de modernização conservadora e racista, os negros não tiveram condições de atingir a plena cidadania, sendo relegados a subempregos, sem representação política e excluídos geograficamente para as periferias. Condição tal que reverbera até os dias atuais.

⁶“O filme *Beat Street*, dirigido por Stan Lathan, em 1981, tornou-se referência. Apresentando o dia-a-dia de um grupo de jovens do gueto de Nova Iorque ligados ao *hip hop*, e estrelado por personagens como *AfrikaBambaata*, *Beat Street* aborda o grafite através do conflito entre um grafiteiro, que acredita em suas intervenções sobre os trens como uma forma de arte, e um pichador, que atropela metodicamente tudo o que o outro faz” (VIANA & BAGNARIOL, 2004)

Por volta de 1987, os grafites de Dentinho, Ângelo, Beto, Prexeca, Silvinho, Sol, Ba, Nego, Vaguinho, GMC e Harllen, dentre outros, se alastram pelos muros dos bairros Carlos Prates, Caiçara, Cabana, Venda Nova e Planalto, nas regiões Noroeste, Norte e Oeste. Ângelo (AJ) e Dentinho contam que, quando ainda não existiam grafites no Centro, saíram carregando dois painéis de madeirite grafitados da rua Padre Eustáquio até a avenida Afonso Pena (da região noroeste ao centro). Ali amarraram os painéis na grade do Parque Municipal (VIANA & BAGNARIOL, 2004).

Nos anos 1990, os grafites começam a ser realizados na região central da cidade, quando, em 1991, a escadaria do edifício SULACAP é grafitada por GMC, em homenagem ao falecimento de MC Natal. Anos mais tarde, o salão *Preto e Branco*, na galeria da Praça 7 é também grafitado pelo mesmo autor, local que se tornou um espaço de debate para a arte, e que promoveu, em 1996, o evento *Grafitando BH*, realizando uma intervenção na Praça da Estação, para o qual foram convidados artistas já consolidados na cena do grafite belorizontino, bem como outros artistas, como *Os Gêmeos* de São Paulo e a Flit, grupo ligado à experiência artística universitária (VIANA & BAGNARIOL, 2004). Assim, é na década de 1990 que o grafite tem seu apogeu. Vive uma explosão de popularização a partir de sua apropriação pelas torcidas organizadas de futebol, fenômeno que se inicia com a pichação da sede do Atlético no Lourdes pela Máfia Azul.

Em contraste com o quadro observado nesse período, atualmente, não possuem um local específico de encontro, mas sim em eventos como o Duelo de MC's⁷, Festas das *Galeras*, além de lojas que comercializam produtos especializados. (CARVALHO, 2012, p. 81). Outro ponto a se destacar é que, atualmente, os grafiteiros, atualmente, não são oriundos de uma classe social específica, ocorrendo artistas com diversos poder aquisitivo – desde jovens periféricos, classe média e até mesmo classe alta (GONTIJO, 2015).

1.1. Os grafismos urbanos na doutrina jurídica brasileira

A doutrina jurídica brasileira relativa ao grafite e pichação estão, usualmente, contidas em matérias que tratam do patrimônio cultural, nos assuntos que lidam com os crimes exercidos contra ele ou contra o meio ambiente cultural, ou em obras do direito penal que tratam da Lei de Crimes Ambientais (GONTIJO, 2012). Assim, a lei 9.605/98 – Lei de Crimes Ambientais regula a vontade estatal em relação à prática. Contudo, existe em seu texto, somente a tipificação ação, sem explicitar quais seriam tais práticas.

⁷O Duelo de MC's é uma das principais batalhas de *freestyle* rap do Brasil. Localizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, no Viaduto Santa Tereza, foi criado em 2007, pelo coletivo Família de Rua. Desse evento derivou o *Duelo de MCs Nacional*, uma competição que reúne os melhores MC's de cada estado.

Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural [...]

Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumentourbano. Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtudedo seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção, e multa (BRASIL. Lei 9.605, de 12 de fevereiro de 1998)

Percebe-se que não existe uma diferenciação entre grafite e pichação, tratando ambas como um ato criminoso cometido por delinquentes, cujo objetivo é a degradação das edificações e do patrimônio urbano. Sem uma definição mais precisa dessas ações, a comunidade jurídica – juízes, promotores, policiais e advogados – as interpelavam como crime contra o ordenamento urbano, sem compreender a realidade sociocultural que circunscreve essas práticas (GONTIJO, 2015).

A lei supracitada é anterior à alteração instituída pela Lei 12.408, de 25 de maio de 2011, que “altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos (BRASIL, Lei 12.408, de 25 mai. 2011).” Contudo, a principal inovação foi reconhecer a possibilidade de caracterizar o grafite enquanto arte.

Com a redação dada ao art. 65 pela Lei 12.408/91, o grafite apenas deixa de ser tipificado como crime quando reconhecido como manifestação artística e, concomitantemente, devidamente autorizado. Porém a autorização não implica seu reconhecimento como arte, sendo discricionária, em cada caso, a decisão acerca do caráter artístico ou não do grafite [...] (GONTIJO, 2015, p. 65)

Apesar da alteração na lei, ainda fica evidente um distanciamento dela das práticas cotidianas desses grupos, e de sua ligação marginal com a cultura hegemônica. O fato é que ela pouco impactou na realidade dos grafiteiros, no sentido de solicitar ou não autorização para sua execução. A diferenciação entre grafite e pichação, o primeiro como aquele permitido pelo poder público, é positivo para a cultura de rua, no entanto, segundo Gontijo (2015), essa autorização não é cabível pelo simples fato de que o grafite é cultura, como define a Constituição de 1988.

Nossa Constituição de 1988 é aberta no que tange à formação do patrimônio cultural brasileiro, apontando, em seu art. 216, valores de referência que guiam Estado e sociedade na construção dos valores culturais do país. São valores de referência previstos em nossa Constituição: a identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Assim, a CR/88 abarcou as diversas manifestações, expressões e identidades culturais brasileiras, reconhecendo, além disso, o direito-dever de participação da sociedade no processo de formação e de tutela dos bens culturais do país (GONTIJO, 2011).

De acordo com o disposto pela CF/88 no que tange o patrimônio cultural brasileiro, as práticas do grafite são manifestações da cultura e modos de vida, ligados à identidade de um grupo específico e formador da sociedade brasileira, enquanto dimensão básica da cidadania, e, portanto, constituintes do patrimônio cultural do país (GONTIJO, 2015). Além disso, a Constituição dispõe “em seus arts. 215 e 216, que os valores de referência não estão ligados ao belo ou ao excepcional, mas ao que é relevante para os grupos formadores da sociedade brasileira” (GONTIJO, 2015, p. 69).

Não se nega que, mesmo com uma proposta de descriminalização da atividade, posto seu caráter identitário, artístico e cultural, o dever do poder público em regular a prática, tendo em vista o direito à propriedade privada e os bens tutelados pelo Estado. Assim, na prática, pichar ou grafitar sem a aquiescência do proprietário (privado ou público) são tipificados, perante a lei, como crime, passível de punição. (FORT; GOHL, 2016). Delito este que tem sua natureza agravada se tratando de espaços urbanos e edificações protegidas por políticas de proteção do patrimônio. A gestão urbana voltada para a manutenção da “ordem” e conservação do patrimônio é em si conservadora, excluindo e criminalizando manifestações de grupos sociais periféricos, produzindo um embate entre uma cultura abraçada e outra combatida pelo poder público (SIMÃO, 2016). Dessa forma, tratando-se de uma expressão cultural legítima, devem ser pensadas maneiras de proteção aos grafismos urbanos, mas que também respeite o patrimônio institucionalizado.

Afinal, se a pichação é um código de comunicação potente entre grupos de jovens na escala metropolitana, não há como não reconhecer que ela é, por outro lado, um forte fator de agressão à conservação de superfícies históricas de bens culturais. Desde a ótica da preservação, a pichação é um ato extremamente danoso ao patrimônio histórico, pois seus impactos estéticos, simbólicos e materiais agridem monumentos que muitas das vezes atravessaram séculos. (GALLOIS, 2015, p. 4)

Não obstante, a legislação brasileira, que enquadra os grafismos urbanos como uma ofensa à propriedade e os tipifica enquanto crime busca, de certa forma, proteger a própria autoridade sobre a proteção social dos espaços urbanos.

[...] a “estética da autoridade”, que ordena os estilos que devem compor a paisagem urbana, advém do sentido estilístico das próprias autoridades e também dos empreendedores morais, que, acordo com seus pressupostos de beleza, arte e limpeza, cobram sanções para lidar com os estilos e as identidades desviantes presentes na cidade. Tais estilos e identidades são combatidos porque colocam em xeque a homogeneidade estética defendida pelas autoridades como forma de controle social. (SOARES, 2016, p.15)

A rejeição do trabalho artístico espontâneo revela formas de domínio e autoridade, criando conflitos nos espaços da cidade, bem como com aqueles que ordenam esses espaços. Soares

(2016) traz a metáfora do urbanismo pensado desde o helicóptero, demonstrando que o planejamento urbano é realizado de maneira vertical, sem que os agentes responsáveis pelo mesmo possuam a experiência empírica do cotidiano da cidade, na qual as diversas alteridades que circulam em um espaço em comum não são compreendidas e/ou consideradas. O pesquisador traz também uma reflexão sobre o conceito de “cidade legislada” de Alisson Young (SOARES *apud* YOUNG, 2014), no qual a experiência urbana é produzida através da regulação do espaço, temporalidades e comportamentos, uma cidade que depende da lei para seu funcionamento e alinhada com os processos de mercantilização da cidade.

1.1.1. Belo Horizonte legislada

A partir da segunda metade da década de 1990, com a popularização dos grafismos urbanos pela cidade, tanto qualitativa quanto quantitativamente, a Prefeitura de Belo Horizonte (PBH) esforça-se para coibir a prática, reprimindo, através de detenção e multa, os contraventores. Promulga-se assim, inicialmente, a Lei 5.998, de 1991, cujo texto

Proíbe a Pichação de Muros Urbanos em Belo Horizonte e Prevê Multa por seu descumprimento.
 Art. 1º - É proibida a pichação de muros urbanos em Belo Horizonte, salvo autorização do proprietário do imóvel.
 Art. 2º - o descumprimento do disposto nesta Lei importará em multa, a ser fixada entre 20 (vinte) e 200 (duzentas) UFPBHs (Unidades Fiscais Padrão da Prefeitura de Belo Horizonte) (BELO HORIZONTE. Lei 5.998, de 14 de novembro de 1991.

Contudo, a lei supracitada não tipifica o que é a pichação, cabendo as autoridades decidirem o que se inclui nessa categoria – os grafites ou outras formas de grafismos urbanos. Além disso, outros espaços, para além dos muros, não são mencionados, deixando espaço para interpretações diversas. Nesse sentido, objetivando complementar e apertar as rédeas da legislação é publicado a Lei n. 6.995, de 1995:

Proíbe a Pichação no Âmbito do Município
 Art. 1º - Fica proibida a pichação de muros de vedação, fachadas cegas de edifícios, monumentos, veículos, árvores e equipamentos urbanos, paredes externas de prédios, igrejas e templos.
 Parágrafo único – Para os fins desta Lei entende-se por:
 I – pichação, o ato de inserir desenhos obscenos ou escritas ininteligíveis nos bens móveis ou imóveis previstos no caput, sem autorização do proprietário, com o objetivo de sujar, destruir ou ofender a moral e os bons costumes (BELO HORIZONTE. Lei 6.995, de 22 de novembro de 1998.

Apesar de a década de 1990 ter se tornado um marco para a atividade, à vista das primeiras leis e ações de coibição, é a partir de 2009/2010 que a repressão se intensifica, com as

Operações BH Mais Limpa I e II⁸, ação articulada entre órgãos do poder público, cujo intuito era localizar, identificar e qualificar suspeitos. Foram apresentadas denúncias por formação de quadrilha contra oito pessoas, suspeitas de integrarem o grupo conhecido como os “Piores de Belô”, ficando presos preventivamente por mais de 100 dias (SOARES, 2016).

O “Movimento Respeito por BH” que a partir de 2009 integrou o plano de governo então Prefeito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda, que, segundo informações retiradas do endereço eletrônico oficial da Prefeitura de Belo Horizonte, visava garantir o ordenamento a correta utilização do espaço urbano da cidade, cuja inspiração, segundo Soares (2016) é a política de “Tolerância Zero”, inspirada na Teoria das Janelas Quebradas concebida pelos cientistas sociais norte-americanos James Q. Wilson e George L. Kelling, em 1982⁹.

O ano de 2010 foi ainda palco da aprovação da Lei 10.059, a Política Municipal Antipichação, que pretende

melhorar a qualidade visual do ambiente urbano, com o combate à pichação e com a conscientização dos cidadãos sobre os malefícios dessa prática para a sociedade, a partir de ações preventivas, tais como a promoção de práticas artísticas que contribuam para a qualidade visual da cidade, como o grafite e a pintura mural, e a inserção social de pichadores (SOARES, 2016, p. 26)

Em conformidade a essa normativa, o poder público municipal explicita seu propósito de controlar a produção social do espaço urbano, uma vez que ela não coíbe expressamente todas as formas de grafismos urbanos, sendo permitidos, com devida autorização, grafites, murais e anúncios publicitários. “Em outras palavras, a lei tem como objetivo permitir a ocupação das superfícies urbanas apenas por grafismos que atendam à estética da autoridade” (SOARES, 2016, p. 27).

Esse conjunto de legislações explicita a ideia de que o Estado deve intervir para a garantia da ordem urbana e manutenção da legalidade. Mas essas políticas não são neutras: combatem manifestações que se opõem à “cidade legislada”, interditando grupos de exercerem suas atividades culturais sob o jugo da repressão por agentes do estado, e que, em contraponto,

⁸ Essas operações, dentre outras coordenadas pelos órgãos públicos, surgem no contexto da preparação da cidade de Belo Horizonte para a Copa do Mundo de 2014. Essas ações de combate à pichação são parte de uma política urbana pela Prefeitura Municipal que intentavam a regulamentação e, conseqüentemente, o impedimento da utilização do espaço público da cidade, como a instituição da necessidade de licenciamento para a realização de eventos na Praça da Estação, a retirada dos hippies/artesãos da Praça 7, dentre outras medidas repressivas.

⁹ De acordo com a teoria das janelas quebradas, um ambiente limpo e bem ordenado – que receba manutenção – sinaliza que a área é monitorada e que o comportamento ilícito não será tolerado. Por oposição, um ambiente desordenado – que não recebe manutenção (janelas quebradas, grafite, sujeira excessiva) – sinaliza que a área não é monitorada e que qualquer um pode cometer atos ilícitos com pouca chance de ser notado (SOARES, 2016 *apud* WILSON & KELLING, 1982).

promovem a mercantilização da cidade, “afinal, o produto, para ser vendido pelo maior preço possível, deve estar livre de sinais de ‘desordem’ e sujeira, como grafismos urbanos e moradores de rua” (SOARES, 2016, p. 30).

Assim, as políticas repressivas do estado, no que se refere aos grafismos urbanos, terão relevância no desenvolvimento do estudo de caso deste trabalho, uma vez que a área estudada, a região da Praça da Estação localizada no hipercentro beloizontino, além de cenário de diversas políticas repressivas ao longo dos anos, é um espaço em que os grafismos urbanos estão inseridos no cotidiano da população, convivendo com diferentes culturas, desde trabalhadores às pessoas em situação de rua, absorvendo conflitos e violência que acompanham a gênese excludente da cidade. Não obstante, nesse espaço também irão conviver tanto o grafite autorizado, por meio de critérios estéticos e até mesmo financeiros, e que, por consequência, é aceito pela sociedade e pelo mercado da arte, quanto àquele que surge de forma espontânea, enquanto ato de resistência a uma política urbana verticalizada.

2. PRESERVAR O CONTEMPORÂNEO

A arte contemporânea representa um desafio para a disciplina da conservação e restauro. O surgimento de novas técnicas e materiais, frequentemente instáveis ou descartáveis, traz a preocupação do artista não para a durabilidade de seu objeto, mas sim em sua capacidade expressiva (SÁ; SOUZA, 2015). Não somente a própria natureza da obra de arte se transformou profundamente, mas também o próprio conceito de patrimônio e, dessa forma, os próprios critérios para a sua análise e consequente conservação/restauração devem ser revistos e readequados.

Dessa forma, do conceito de patrimônio histórico e artístico advém o conceito de patrimônio cultural; e o patrimônio cultural, principalmente aquele que têm como suporte o tecido urbano, dinâmico e por si, conflituoso, só “será assim considerado se abranger significados contemporâneos que permitam e justifiquem a sua sobrevivência” (SIMÃO, 2016, p. 37). A constante ressignificação da noção de patrimônio – e do que tem valor de patrimônio – provoca também uma atualização das noções de conservação e restauro. É no século XIX em que a restauração se configura enquanto disciplina científica, cujas correntes teóricas de intervenção no patrimônio acompanharam as profundas transformações social e econômicas ocorridas no período (SIMÃO, 2016).

Na segunda metade do século XIX, John Ruskin é pioneiro ao levantar a necessidade de valorização das cidades e malhas urbanas pré-industriais, em constante ameaça, não somente pelo intenso processo de urbanização, efeito da Revolução Industrial, mas também pela própria disciplina da restauração: “ela [a restauração] significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual não se salva nenhum vestígio: uma destruição acompanhada pela falsa descrição da coisa destruída” (SIMÃO, 2016 *apud* RUSKIN, 2008, p. 79). Assim, o teórico foi um obstinado crítico das intervenções nos monumentos da época, em especial da restauração estilística desenvolvida por Violet-le-Duc.

É no início do século XX no qual o termo “patrimônio urbano” é cunhado por Gustavo Giovannoni (1873-1947), entrelaçando os campos da restauração e do urbanismo.

Giovannoni conceitua as cidades históricas como monumentos e tecidos vivos, associando o valor de uso ao valor museal, considerando que os fragmentos urbanos antigos têm importante papel nas “novas” cidades industriais, cumprindo a função de “descanso e parada” nas redes de circulação viária e facilitando a mobilidade urbana. Antevendo a importância da integração entre patrimônio e planejamento urbano, defende a inserção do acervo a ser preservado no contexto territorial e social. Além disso, parametriza a inserção de novas funções e atividades nos centros históricos, por meio da compatibilização desses usos com a morfologia urbana (SIMÃO, 2016, p. 40 *apud* CHOAY, 2001).

Curiosamente, a tendência iniciada por Giovannoni, de valorizar e compreender as cidades como patrimônio só é retomada em 1976, nas cartas patrimoniais¹⁰ de Nairóbi e, dez anos mais tarde, na de Washington (1986). Da 19ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, realizada em Nairóbi, Quênia, em 1976, resulta a ideia de do patrimônio urbano como elemento constituinte do cotidiano da humanidade, o planejamento e ordenamento territorial, voltado para sua preservação, será definidor da funcionalidade do sítio, que “devem ser compatíveis com o caráter específico do sítio, com o contexto econômico e social, urbano, regional ou nacional” (SIMÃO, 2016, p. 43).

A Carta de Washington (1986), por sua vez, aborda as cidades como uma expressão material das diversidades e histórias vividas por quem as frui. A carta é resultado de discussões a respeito de conjuntos históricos em áreas urbanas, e o conseqüente conflito entre a modernização e os monumentos que perpetuam o passado. Nesse sentido, a salvaguarda e as políticas de preservação são percebidas como relevantes ao desenvolvimento social e econômico da cidade, e, portanto, devem ser consideradas no planejamento urbanístico, econômico e social das cidades.

Ambos documentos estudados apresentam semelhança em seu texto, possuindo temática a preservação centros urbanos. Reforçam a ligação do patrimônio urbano e a vida contemporânea, indicando diretrizes para a preservação dos conjuntos urbanos. Além disso, indicam a necessidade de participação da população local para o sucesso de políticas preservacionistas. Contudo, a necessidade de preservar ainda está condicionada à concretude física dos objetos, ou seja, à materialidade dos bens culturais, ainda que na Carta de Washington apresente a ideia de “vocações”.

¹⁰Firmadas internacionalmente, as Cartas Patrimoniais são documentos que objetivam a normatização e apresentação de diretrizes ligadas à preservação dos bens culturais. Segundo Beatriz Kuhl, “as cartas patrimoniais são fruto da discussão de um determinado momento. Antes de tudo, não têm a pretensão de ser um sistema teórico desenvolvido de maneira extensa e com absoluto rigor, nem de expor toda a fundamentação teórica do período. As cartas são documentos concisos e sintetizam os pontos a respeito dos quais foi possível obter consenso, oferecendo indicações de caráter geral. Seu caráter, portanto, é indicativo ou, no máximo, prescritivo” (KUHL, 2010, p. 289).

Retomando os teóricos da disciplina após uma digressão sobre a relação da preservação do patrimônio urbano das cidades, a disciplina do restauro ocidental até a segunda metade do século XIX, foi em grande medida baseadas em estilos e historiografia, tendência contradita com o teórico Alöis Riegl, que sugere abordar o patrimônio segundo seus valores (ALOISE, 2014). Em sua obra *O Culto Moderno dos Monumentos*, de 1903, a ideia de monumento está intrinsecamente ligada a seu fruidor e ao contexto que o frui. Portanto, “a definição é mais pelo significado do monumento – seu valor – que pelo monumento em si; passa, portanto, pela afetividade, pela noção de memória coletiva, e não engloba, portanto, necessariamente somente aqueles monumentos que chama intencionais” (ALOISE, 2014, p. 7).

Salvador Muñoz Viñas (2004) sintetize novos marcos teóricos para a preservação cultural. Segue a tendência iniciada por Riegl de se distanciar da discussão sobre os monumentos históricos apenas em considerações histórico-artísticas (KÜHL, 2006). O campo de estudo do restauro ampliou-se de forma significativa, ao passar a ser delineado por forças sensíveis e subjetivas que se tencionam e se condicionam mutuamente. E, conseqüentemente, soluções paradigmáticas tornaram-se insuficientes para atender às novas demandas no tratamento do patrimônio cultural, que estão atreladas à uma multiplicidade de valores.

Assim, segundo Kühl (2006), o constante alargamento do que é considerado como um bem de interesse cultural põe em pauta novos questionamentos, tanto de natureza técnica quanto teórica. Além disso, são também questões de natureza prática e ética, que devem ser analisados em conjunto para o desenvolvimento de políticas de preservação efetivas. Entretanto,

Esses fatores acabaram, no entanto, por levar a um afastamento do debate de seu lugar de direito, que é o foro cultural, que de início motivou a preservação, para um âmbito diverso, havendo uma interferência justificável, mas que está assumindo proporções desequilibradas, de pressões econômicas, utilitárias e políticas, que não podem ser desconsideradas na preservação, mas tampouco podem ser as únicas e preponderantes (KÜHL, 2006, p. 31-31).

A disciplina passa então a se preocupar, não somente em preservar a matéria, mas também os valores que aquilo evoca e suas reverberações no presente. Significam preservar a dimensão do intangível na vida social, os valores agregados por um grupo a um objeto específico, que superam a própria materialidade do objeto.

Assim, é importante percebermos que as decisões sobre a conservação do patrimônio sempre lançam mão, explícita ou implicitamente, de uma articulação de valores como ponto de referência: em última instância vai ser a atribuição de valor pela comunidade ou pelos órgãos oficiais que leva à decisão de se conservar (ou não) um bem cultural. [...] No campo do patrimônio, os valores vão ser sempre centrais para se decidir o que conservar – que bens materiais representarão a nós e a nosso passado – bem como para determinar como conservar – que tipo de intervenção esses bens sofrerão para transmissão às gerações futuras. Por isso, quando se pensa em conservar esse patrimônio, é preciso ter em mente que o objetivo não pode ser simplesmente manter a dimensão material daqueles bens, mas sim manter os valores por eles representados. Afinal, vão ser aqueles valores que, em última instância, fazem com que aqueles bens sejam considerados parte do patrimônio cultural (CASTRIOTRA, 2009).

A questão do uso dos lugares patrimonializados é também matéria relevante para uma abordagem contemporânea da conservação/restauração. Segundo Simão (2016), a manutenção ou alteração da morfologia desses espaços é um indicativo sobre a dinâmica de apropriação desses lugares pelos usuários. Ainda, a submissão dos usos dos bens patrimoniais à sua materialidade, morfologia e escala, é o critério preeminente em intervenções nos lugares preservados. Contudo, a autora levanta questionamentos interessantes: o viver cotidiano desses espaços confirmam essa tendência? Para ela as populações atuam nos espaços cotidianamente à revelia de normas e princípios, (re)construindo seus espaços e os (re)significando.

Desse processo desenvolve-se assim uma concepção contemporânea sobre os bens culturais. A preservação se volta também às obras que, com o tempo, adquirem significação e relevância cultural, tornando-se instrumentos na construção de uma memória coletiva e de valor pertinente. E, mesmo que esses bens sejam relevantes a apenas um pequeno grupo, se são significativos, devem ser respeitados. “É ético, portanto, dar voz a outras formas de manifestação que não sejam apenas os grupos dominantes, políticos, econômicos ou midiáticos” (CARSALADE, 2009, p. 81).

Mas quais os sujeitos que atribuem significado a determinados bens e definem sua permanência, uma vez que esta está condicionada a uma “ligação entre os fragmentos do passado preservados em sua materialidade e os sucessivos significados atribuídos pelos diversos grupos que com eles conviveram ao longo do tempo” (SIMÃO, 2016, p. 46).

Carsalade (2009) traça estratégias para uma abordagem ética das intervenções no patrimônio, permeando a prática da intersubjetividade, a busca da sustentabilidade e a pesquisa da natureza do objeto que sofrerá intervenção. O autor coloca a intersubjetividade como uma possível solução ética para as relações entre sujeito, objeto e sociedade, ao entender que a patrimonialização é um ato social baseado na negociação.

Para Viñas, por exemplo, a preservação seria, na verdade, tanto mais “ética” quanto mais correspondesse ao horizonte de expectativa social. A discussão de valores acaba levando à inclusão do debate sobre a função do bem patrimonial, a qual além das funções psicológicas e sociais já mencionadas, e consiste no entendimento amplo de patrimônio cultural associado ao meio ambiente, às necessidades sociais e gestão urbana (CARSALADE, 2009, p. 83).

O conceito de sustentabilidade foi utilizado no campo disciplinar da conservação/restauração nas décadas de 1970-80, a partir da metáfora econômico-ecológica cara à época. A partir dessa abordagem, os “bens culturais são entendidos como recursos finitos que devem ser utilizados sabiamente e, ao mesmo tempo, (p)reservados para apreciação, utilização e modificação pelas gerações futuras (PEREIRA, 2011, p. 111). Essa abordagem economicista abre caminho para uma visão preservacionista que valoriza de forma desigual valores econômicos e culturais. Adaptando o conceito, cria-se a noção de sustentabilidade cultural, então, se atentar para as necessidades do presente e transmitir o máximo de significância para as gerações futuras.

Embora não tenha sido completamente desenvolvido, o princípio da sustentabilidade cultural propõe limites responsáveis e aceitáveis para a conservação-restauração, em um tempo de mudanças e incertezas, quando a prática se torna mais complexa, os agentes sociais mais exigentes, as questões econômicas mais desafiadoras, os conceitos e paradigmas tornam-se mais flexíveis e as restrições à atividade de conservação-restauração tendem a desaparecer no ar (PEREIRA, 2011, p. 113).

Tendo em vista a dinamicidade da vida urbana, acarretando uma complexificação do objeto das políticas de preservação, Simão (2016) busca em Cavallazzi ideia da paisagem urbana. Constitutiva da cidade, ela deve ser reconhecida como dinâmica, em permanente processo e mudança, um entendimento que dialoga com as teorias contemporâneas sobre preservação. Ao relacionar esse conceito com o tombamento, entende que este, se empreendido de maneira distanciada da realidade, gera efeitos perversos ao congelar a dinâmica da vida e a contínua transformação dos espaços. Ao refletir sobre o instrumento, elucida que “ao contrário desse reconhecido efeito, a sua vocação maior será sempre tutelar a vida, com relação à identidade, à ação, à memória, em outras palavras, a tudo o que está em movimento, em contínuo processo de construção, de transformação.” (SIMÃO, 2016, p. 64 *apud* CAVALLAZZI, 2010, p. 139-140).

Nesse sentido, ao contrário dos que o condenam como poluição na cidade, os grafites constroem e valorizam espaços, contam diferentes enredos de diferentes subjetividades e vivências cotidianas para além da história e cultura oficial. Se contrapõe à tendência homogeneizadora de uma política de proteção pautada na materialidade dos bens culturais, que impede mudanças na paisagem urbana. É uma expressão artística e cultural de grande

riqueza, que dá voz a grupos silenciados, e para ela se faz necessário pensar em políticas de preservação que abrangerão, não só sua dimensão política e marginal, mas também a natureza do próprio objeto a ser conservado.

A institucionalização do patrimônio, e o próprio processo de seleção dos bens a serem protegidos “reproduz injustiças e contradições que serão refletidas na forma de apropriação e aceitação/negação do valor atribuído pelos habitantes e usuários” (SIMÃO, 2016, p.69), fazendo um recorte social e histórico excludente de certos grupos.

Em contraponto, a matriz contemporânea aponta para a dinâmica, para o incerto, para o plural e diverso. Aí residem as práticas sociais instituintes, que buscam, nas lacunas e nos interstícios da fragmentação, o lugar para suas manifestações, explicitando os conflitos sociais, visibilizando os detalhes do cotidiano [...] (SIMÃO, 2016, p.69)

Nesse sentido, a paisagem urbana, portanto, deveria ser considerada na concepção de políticas que garantam o direito à cidade, e, além disso, como princípio de interpretação para as diretrizes urbanísticas.

O papel da preservação do patrimônio urbano como mero registro do passado, como representação monumental e simbólica das vitórias do poder e assim perpetuada, é relativizado e minimizado. Desta forma, o patrimônio cultural, precipuamente aquele conformado em tecidos urbanos, parte de cidades vivas e, por isto, dinâmicas, caóticas, conflituosas, somente pode ser assim considerado se contiver significados contemporâneos que permitam e justifiquem a sua sobrevivência, mas também a sua destruição (RIBEIRO; SIMÃO, 2014, p. 6-7).

3. UMA DICOTOMIA ENTRE LEGADO HISTÓRICO E VIVÊNCIA

Objetivando a realização de uma análise sobre a interação entre patrimônio institucionalizado e a arte contemporânea, tendo como objeto de estudo o Circuito Urbano de Arte – CURA e o Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa, neste capítulo serão descritos, de maneira detalhada, tanto a área que circunscreve o evento, como o CURA em si.

3.1. Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa

Belo Horizonte é o cenário desta análise. Projetada pelo engenheiro Aarão Reis, entre 1894 e 1897, foi uma das primeiras cidades brasileiras planejadas, seguindo um traçado regular circunscrito pela Avenida do Contorno. A ocupação mais antiga da cidade se dá exatamente na área central urbana, que recebeu toda a estrutura urbana de transportes, educação, saneamento e assistência médica, e abrigou os edifícios públicos dos funcionários estaduais.



Figura 9 - Planta geral de Belo Horizonte, 1895. Fonte: Arquivo Público Mineiro.



Figura 11 - Vista aérea da Praça Rui Barbosa, com destaque para o prédio da Estação Central: ao seu fundo, o prédio da Rede Mineira de Viação; à sua direita os Dormitórios e Armazéns da Estação; à sua direita acima o viaduto Santa Tereza e a Serraria Souza Pinto. Fonte: IEPHA/MG.

Segundo o *Guia de bens tombados IEPHA/MG* (2014), sua implantação seguiu as diretrizes da comissão construtora, que objetivava dar destaque à área, por simbolizar a porta de entrada da cidade, através do transporte ferroviário. A região, ao longo da primeira metade do século XX, viveu um período de apogeu e prosperidade, com a instalação de indústrias, hotéis e casas comerciais, além de algumas residências. Destaca-se na área um vultoso número de edificação do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, “com características arquitetônicas ligadas ao movimento eclético e predominância do vocabulário neoclássico e, em alguns casos, edificações com detalhes de inspiração art-nouveau. (IEPHA, 2014, p. 256)”.

O complexo apresenta homogeneidade em termos de volumetria, cuja predominância de edificações de até 3 pavimentos, e usualmente construídas na testada do lote, são um contraponto à outras propriedades do hipercentro de Belo Horizonte, região marcada por sua verticalidade (IEPHA, 2014). Dessa forma, por se encontrar em um dos pontos mais baixos do vale do Ribeirão Arrudas, a sua visada é possível de diversos pontos da cidade. Não obstante, da praça o espectador possui também visão privilegiada das edificações que a circundam – o que, para o objeto deste trabalho (Projeto Cura), será de extrema importância.

Contudo, com o declínio do transporte ferroviário, e a conseqüente valorização da indústria automobilística, a praça sofre um processo de depreciação.

A área, gradativamente ocupada por pontos de transporte coletivo e conseqüentemente transformada em local de grande movimentação e concentração popular, acabou por experimentar o deslocamento do antigo comércio de maior nível para novas regiões metropolitanas em expansão. A Praça passou a sofrer com isso um processo de degradação e desprestígio, pouca ou nenhuma atenção merecendo da parte do poder público, inclusive quanto às descaracterizações sucessivas (IEPHA, 2014, p.256)

Em face dessas descaracterizações e à ameaça de demolição do conjunto para a implementação do terminal rodoferroviário de metrô de superfície, em 1980, o Instituto dos Arquitetos do Brasil – Seção Minas Gerais (IAB – MG) inicia uma campanha objetivando a preservação do complexo e de requalificação de seu uso, do qual um grande número de edifícios passou a contar com usos de serviço coletivo. É nesse contexto que o conjunto é tombado pelo IEPHA em fins de 1980, cujo traçado hoje existente é fruto de uma requalificação do espaço pela Prefeitura Municipal e pelo governo do Estado. Assim, essa década é marcada pelo início de um

movimento social urbano local que propugnava pela preservação do patrimônio cultural de Belo Horizonte. Capitaneado pela sociedade civil organizada, o movimento reivindicava por processos mais democráticos de decisão e tinha na preservação um pressuposto do planejamento urbano e da melhoria da qualidade de vida. E, de imediato, conseguiu reverter a decisão do poder público de ali se instalar um complexo viário levando à demolição de grande parte do acervo arquitetônico como se planejava. Além disso, chamou a atenção da esfera pública para a importância da Praça para Belo Horizonte, culminando com o seu tombamento em 1988 (IEPHA, 2014, p. 259)

Não obstante, na década seguinte o território passou a ser alvo de diversos projetos urbanísticos de requalificação, ao mesmo tempo em a região foi alvo de manifestações culturais espontâneas como encontros de pichadores e eventos relacionados à cultura hip-hop, cenário que se estende ao longo das décadas seguintes (NEVES; SOARES; PIMENTA).

A diversidade de manifestações culturais que, desde o surgimento do Duelo, em agosto e 2007 – e sobretudo a partir de 2010, pelo efeito irradiador da Praia – passaram a correr no baixio do viaduto, tornaram-no um dos mais importantes polos de discussão política da cidade. Os debates que ali se engendravam, apesar de fortemente ligados à questão territorial, ultrapassavam, muitas vezes, temáticas apenas locais. O coletivo Real da Rua, por exemplo, tornou-se a partir da discussão de questões relacionadas ao viaduto, importante propagador de debates em torno à livre ocupação dos espaços públicos da cidade de maneira geral. Ora, o local adquiria, com isso, importância estratégica crescente frente aos órgãos municipais de planejamento urbano: além de possuir localização privilegiada (na região hipercentral), havia se tornado um importante foco de resistência a políticas de cerceamento à livre apropriação dos espaços públicos da cidade (BERQUÓ, 2016, p.19).



Figura 12 - Duelo de MC's no Viaduto Santa Teresa. Disponível em https://aminoapps.com/c/rapislife/page/blog/tudo-sobre-duelo-de-mcs/Qw6P_nefXuedKVWZGYoRxVvanKedQbmNjw. Acesso -01dez2019.



Figura 13 - Praia da Estação. Disponível em <https://www.soubh.com.br/agenda/eventos/prai-a-estacao-fim-de-ano>. Acesso 01dez2019.

A área tombada pelo poder estadual se tornou, por excelência, uma área de destaque na cidade, não só por sua localização privilegiada, mas também por ser um importante foco de resistência às políticas verticais de apropriação dos espaços públicos (BERQUÓ, 2016). À época, e ainda hoje, tratava-se de um espaço em disputa, entre movimentos culturais e o crescente do Estado, e, sobretudo do capital, pela região.

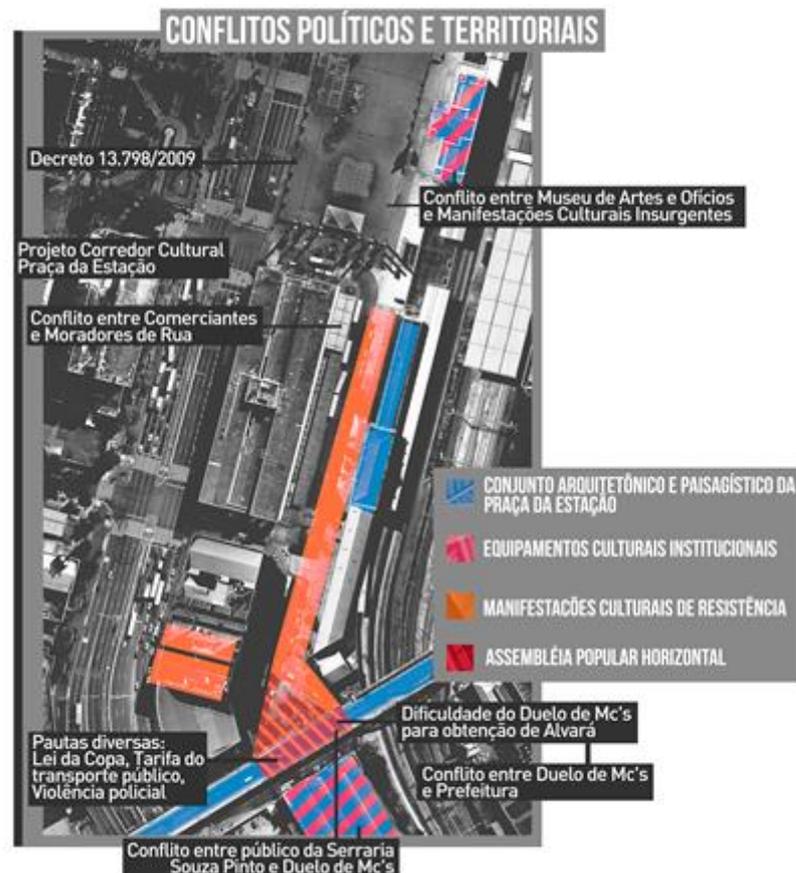


Figura 14 - Mapa dos conflitos políticos e territoriais na região da Praça da Estação. Disponível em <http://indebate.indisciplinar.com/2017/02/15/o-que-esta-em-jogo-na-zona-cultural-praca-da-estacao/>. Acesso 01dez2019.

Em 2013 a Prefeitura de Belo Horizonte apresentou a proposta do “Corredor Cultural da Praça da Estação”, que aliada a

Operação Urbana Consorciada do Vale do Arrudas, intervenção urbanística de cunho estrutural que se esboçava, simultaneamente, na Secretaria Municipal Adjunta de Planejamento Urbano. Fruto de uma parceria entre o poder público municipal e empresas privadas, o projeto estabelecia a flexibilização dos parâmetros urbanísticos que regulamentavam a área. Contudo, ainda que o intuito (tal como declarado no Estatuto da Cidade) fosse o de alcançar “melhorias sociais e a valorização ambiental” nas áreas em que tais mudanças fossem realizadas, os reais ganhos que tal medida aparentava estar em vias de aportar, nesse sentido, para a área da Praça da Estação, eram bastante controversos. Pareciam prevalecer, ao invés disso, interesses privados ocultos, voltados especificamente para a valorização dos terrenos situados no local (BERQUÓ, 2016, p. 20).

Ainda que não existisse uma relação concreta entre o Corredor Cultural e a Operação Urbana Consorciada, essas sim uma parceria público-privada formal, ambas eram estratégias do ponto de vista do mercado imobiliário. Esses projetos tidos como “culturais” são atualmente aclamados no mercado urbano que, “guiados por medidas pacificadoras de transformação urbana em cenário ‘higiênico’ e consensual, o fomento ao turismo global se conforma

enquanto prioridade, em detrimento do atendimento às reais necessidades das comunidades locais”(RENA; BERQUÓ; CHAGAS, 2014).

A “revitalização”, assim, contribuiria para uma valorização dos terrenos do entorno, gerando possibilidades lucrativas aos agentes privados envolvidos. Não obstante, possivelmente tornaria inviável a permanência tanto de pequenos comerciantes quanto dos próprios moradores que já ocupavam a região – pessoas em situação de rua e setores marginalizados da população (BERQUÓ, 2016).

Contudo, a reação ao “Corredor Cultural” pela população autóctone que vive na região, bem como pelos movimentos sociais não foi a esperada pelos idealizadores do projeto. Da tentativa de criação de um “corredor cultural” pelo poder público irrompe a ideia de que não havia vida nem cultura naquele território urbano anteriormente ao projeto, gerando uma forte campanha contrária os seus preceitos, cujo mote “O corredor cultural já existe!” é indicativo de tais conflitos. Esse movimento culmina na elaboração de um mapa com o objetivo de destacar o pulsante cenário cultural local, realçando os múltiplos atores e movimentos que atuam no local.

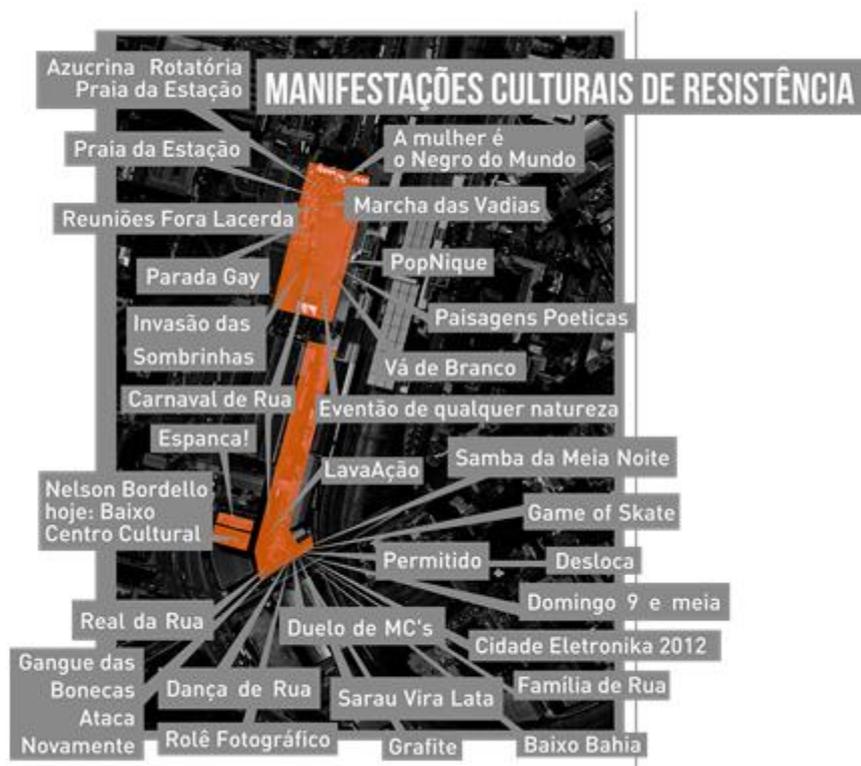


Figura 15 - Mapa das manifestações culturais de resistência na região da Praça da Estação. Disponível em <http://indebate.indisciplinar.com/2017/02/15/o-que-esta-em-jogo-na-zona-cultural-praca-da-estacao/>. Acesso 01dez2019.

O antagonismo ao projeto, junto ao relatório apresentado por uma Comissão de Acompanhamento, que enfatizava as demandas da sociedade civil para a região, com “finalidade ‘anti-gentrificadora’, pois pretendiam impedir a desconsideração do contexto e da história locais por projetos produzidos por agentes que desconhecem ou ignoram tais fatores” (NEVES; SOARES; PIMENTA, 2015), culminou em seu fim precoce.

Contudo, foi criada em 2014 a “Zona Cultural da Praça da Estação”, que segundo o site da Prefeitura de Belo Horizonte, foi

instituída por meio do Decreto Municipal nº 15.587/2014, é um território da cidade reconhecido por instituições públicas e pela sociedade civil como um lugar de referência para a realização de práticas culturais e artísticas, de caráter urbano e tradicionais. Constituída por um conjunto de equipamentos culturais públicos e privados, ela aglutina diversos usos, atividades e manifestações culturais, em caráter contínuo, que possibilitam a fruição da diversidade cultural presente na cidade¹¹.

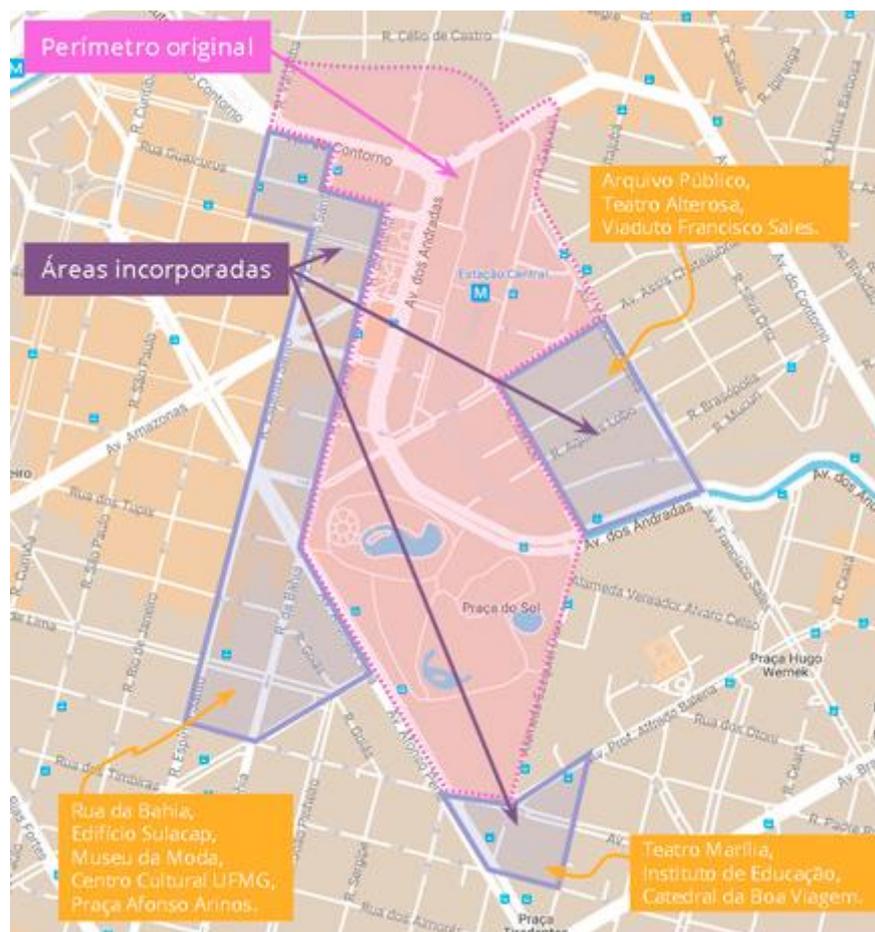


Figura 16 – Perímetro da Zona Cultural da Praça da Estação. Disponível em <http://indebate.indisciplinar.com/2017/02/15/o-que-esta-em-jogo-na-zona-cultural-praca-da-estacao/>. Acesso 01dez2019.

¹¹Disponível em <https://prefeitura.pbh.gov.br/cultura/zona-cultural-praca-da-estacao>. Último acesso em 10.08.2019.

Todavia, esse território continuou exemplificando uma disputa entre o urbanismo neoliberal e uma ocupação espontânea, ativa e militante da área. Na mesma época, foram realizadas obras no Viaduto Santa Teresa, também sem a participação popular e transparência, apesar da luta do Conselho, cuja proposta metodológica era dar voz à diversidade social presente no território, aliado ao uso cotidiano dos espaços, de construir um Plano Diretor participativo para a área (NEVES; SOARES; PIMENTA, 2015).

A partir da premissa “melhorar, sem expulsar”, o Conselho, com suas diretrizes, apostou na territorialização dos movimentos anti-gentrificadores já existentes na área da Zona Cultural. Criar habitações de interesse social e melhorar as condições de vida da população de rua e dos vendedores ambulantes são medidas que têm o propósito de garantir a permanência dessas populações naquele território. Incentivar as atividades que já ocorrem na Zona Cultural e valorizar as que são mais democráticas (gratuitas e sem gradis, por exemplo) são diretrizes que ressaltam a história e o contexto do território, fatores que costumam ser desprezados por projetos arquitetônicos com objetivos gentrificadores. Ressaltar os imóveis vazios ou subutilizados e a necessidade de cumprimento da função social da propriedade tem como objetivo impedir que os interesses de proprietários particulares se sobreponham aos interesses dos demais atores presentes no território (NEVES; SOARES; PIMENTA, 2015).

Mais especificamente sobre o objeto deste trabalho, o hipercentro de Belo Horizonte, em especial a zona da Praça da Estação, foi, e ainda é um local de destaque a pichação no que se refere aos grafismos urbanos. O movimento, que tem início nos anos 1980 com a chegada da cena do *hip hop* na cidade, se ampliou nas décadas seguintes com a formação das primeiras “galeras” de pichadores, que, em confronto com uma concepção hegemônica de cidade, têm suas práticas e repertórios alvo de políticas repressivas do poder público (SOARES, 2016). Contudo, desponta-se um segundo momento de aproximação e diálogo com grupos na órbita do ato de pichar (pesquisadores, militantes, advogados) e com seus próprios agentes, criando assim espaços de discussão, buscando contrapontos à ação governamental verticalizada (OLIVEIRA, 2017). As ações da Prefeitura de Belo Horizonte, ora repressivas, ora de incentivo, geraram, no território da Praça da Estação, tanto grafites que foram permitidos pelo poder público, em uma tentativa de requalificação do espaço, tanto aqueles realizados de forma espontânea.

Os grafismos urbanos, com seu rastro estético, político e social, e de expressão da cultura, sejam eles autorizados ou não, coexistem harmoniosamente com o patrimônio institucionalizado, promovendo não só uma expressão artística e cultural, mas também uma requalificação do ambiente no qual se situam. Essa arte agudamente contemporânea combate um modelo de cidade excludente, introduzindo um novo olhar perante a mesma e para com as

relações sociais e geográficas do centro-periferia. Dessa forma, a experiência visual do centro da cidade, que durante muitos anos teve sua paisagem definida e protegida, passa a viver uma tensão entre a conservação e mudança. Não obstante, as cidades são organismos vivos, cuja apropriação e adaptação ocorrem de forma orgânica na vivência do cotidiano da cidade.

3.2. Circuito Urbano de Arte – CURA

O Projeto Circuito Urbano de Arte (CURA), é simbólico de um novo momento de diálogo entre poder público e arte urbana, sendo o primeiro festival de pintura em empenas de Belo Horizonte. A iniciativa, que já está em sua 3ª edição desde 2017, reuniu diversos artistas com experiência em murais de grande escala, para grafitar as laterais cegas (que não possuem janelas) de edificações localizadas na região central de Belo Horizonte. As empenas, paredes laterais de concreto de edifícios, foram realizadas para que outras edificações pudessem ser erguidas a sua volta. Contudo, foram proibidos tais tipos de construção, e as laterais aparentes reforçavam o tom cinza dos grandes centros urbanos. Assim, na idealização do projeto¹², as produtoras Janaína Macruz, Juliana Flores e a artista Priscila Amoni mapearam 26 empenas que poderiam ser vistas da Rua Sapucaí, tornando-se elegíveis a se transmutar em telas de grandes dimensões.

Na sua primeira edição realizou a pintura em quatro prédios e dois muros, dentro da Estação Central do Metrô. Em sua edição especial em homenagem aos 120 anos da cidade, foram ornamentados dois prédios. Na segunda edição, realizada em novembro de 2018, quatro empenas e um muro foram pintados. Todos os prédios pintados podem ser vistos da Rua Sapucaí, um importante corredor cultural de Belo Horizonte, transformando-a em um mirante de arte urbana.

Atualmente o festival que está em sua terceira edição, deslocou-se da região central, se expandindo para outras áreas de Belo Horizonte – dessa vez foi realizado no bairro Lagoinha, uma das primeiras ocupações e antigo reduto da boemia da cidade, localizado na região Noroeste. Contudo, devido ao recorte geográfico deste trabalho, serão analisadas as empenas pintadas na primeira e segunda edição do evento, que se localizam no Centro belorizontino e no entorno do Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa.

¹² As informações sobre o projeto e desenvolvimento do Circuito Urbano de Arte foram retiradas, em sua maioria, de entrevistas cedidas pela organizadoras para jornais de grande circulação em Belo Horizonte, como o Jornal Estado de Minas, Jornal O Tempo, além de páginas da web dedicadas a temas contemporâneos, que incluem os grafismos urbanos.

A artista Priscila Amoni, uma das idealizadoras do CURA, pintou a fachada do Hotel Rio Jordão (Rua Rio de Janeiro, 147, Centro – Belo Horizonte). Em sua obra é possível ver o hibridismo entre mulheres e plantas, reforçando a não separação humana com a natureza. No CURA retratou a modelo Nath Sol em um mural de 850 metros quadrados, que na obra representa uma mulher afro-brasileira carregando duas plantas de proteção em punho. Segundo a artista,

Na minha arte, estou falando de resgatar a ancestralidade negra, de elevar o poder feminino e estampar isso no hipercentro, onde a cidade passa. Estou falando da medicina indígena, das florestas mortas. Cada planta que pinte representa uma coisa. A dracena é a planta de Iansã e representa força. A lavanda e o alecrim são a calma e a alegria. A marada, que brota na cabeça da mulher, é onde nasce a beleza. Nós, artistas, trazemos uma mensagem forte refletindo a cidade, não apenas enchendo suas paredes de cor¹³



Figura 17 - Obra da artista Priscila Amoni. Fonte: <https://cura.art/portfolio/priscila-amoni/>. Último acesso 25.07.19

Thiago Mazza ficou responsável pela fachada do Edifício Satélite (Rua da Bahia, 478, Centro – Belo Horizonte). O mural, de 450 metros quadrados, retrata uma cena da fábula “O Galo e a Raposa”, escrita pelo francês La Fontaine no século XVII. Contudo, apesar de representar os dois mascotes dos dois principais times de futebol da capital mineira, garante que a inspiração do desenho não nasceu dessa rivalidade histórica.

¹³ Disponível em <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/cura-para-uma-cidade-cinza/>. Acesso 06jan2020.

É claro que eu pensava na associação óbvia entre os times, porque são seus mascotes. Pintei dois animais, símbolos do futebol da cidade. Não provooco nenhum dos lados apaixonados por futebol. É assim como na fábula: a raposa sempre tentando dar o bote no galinheiro, a pintura representa esse conflito eterno. Então, espero que ela crie uma discussão saudável, que aquela esquina da rua da Bahia vire a esquina do Galo e da Raposa



Figura 18 – Obra do artista Thiago Mazza. Fonte: <https://cura.art/portfolio/thiago-mazza/>. Último acesso 25.07.19

A artista espanhola Marina Capdevila, por sua vez, grafitou a empena do Edifício Trianon (Rua da Bahia, 905, Centro – Belo Horizonte), ao lado do tradicional hotel Othon Palace, um mural de 800 metros quadrados em Belo Horizonte, que faz alusão ao carnaval nascido na icônica Praça da Estação em 2009.

Quando recebi o convite, resolvi me inspirar em Belo Horizonte. Me contaram do carnaval e do fator político. Ouvi muito sobre isso, e quis representar esse movimento, já que é algo novo para mim e diz muito sobre a expressão da cidade. Na Espanha não tem carnaval, não tem isso



Figura 19 - Obra da artista Marina Capdevila. Fonte: <https://cura.art/portfolio/marina-capdevila/>. Último acesso 25.07.19

A dupla Acidum Project, formado pelas artistas cearenses Tereza Dequinta e Robézio Marqs, ornamentaram o Edifício Tapajós, localizado em frente ao Edifício Central na Avenida dos Andradas (Rua da Bahia, 325, Centro – Belo Horizonte). A obra, um mural de 850 metros quadrados, tem como característica marcante a estética surrealista, retrata dois rostos que se olham e falam.

Normalmente nós pintamos murais verticais, que são menos complexos. Esse em Belo Horizonte é horizontal e, isso, de alguma forma, foi um ponto de partida para brincar com o horizonte da cidade e a relação de comunicação horizontal que seus moradores podem ter com ela. O mural tem vários códigos e fala muito sobre relação de distância de dois personagens distintos, mas que podem se comunicar bem



Figura 20 - Obra da dupla Acidum Project. Fonte <https://cura.art/portfolio/acidum-project/>. Último acesso 25.07.19

No CURA, Hyuro, considerada um dos principais nomes femininos do novo muralismo contemporâneo, pintou em novembro de 2018 o mural *O que fica* de 1060 metros quadrados na fachada cega do edifício histórico do Amazonas Palace Hotel (Av. Amazonas, 120, Centro – Belo Horizonte), que aborda a violência e a solidão das mulheres vítimas da criminalização do aborto na América Latina.

Entre muitas das questões abordadas por Hyuro na sua obra, destaca-se a figura da mulher, não só do seu gênero no contexto da sociedade patriarcal, mas também como um sujeito presa aos preceitos e cargas impostas pelo sistema capitalista. Em seus murais, Hyuro propõe uma reflexão sobre identidades individuais e coletivas, questionando as condições de liberdade como direitos fundamentais e inalienáveis de cada um¹⁴.

¹⁴ Disponível em <https://www.feiracultural.art.br/2018/11/01/anunciados-os-nomes-dos-artistas-que-voao-participar-da-edicao-2018-do-cura/>. Acesso em 12jan2020.



Figura 21 - Paineis da argentina Hyuro no Amazonas Palace Hotel. Fonte: <https://www.feiracultural.art.br/2018/11/27/festival-cura-transforma-rua-sapucaia-no-primeiro-mirante-de-arte-urbana-do-mundo/>. Último acesso 23dez2019.

A *Empena das Letras*, sob curadoria de Surto e Nica, de 540 metros quadrados, realizada no edifício Satélite (Rua da Bahia, 478, Centro – Belo Horizonte), reuniu 21 artistas convidados para deixarem seu nome na lateral cega. São eles: Bess, Carimbo, Diva, Dninja, Error, Fhero, Figo, Goma, Hisne, Kid, Mts, Musa, Naice, Nica, Okay, Pimenta, Sake, Sink, Surto, Tina e Tita. A caligrafia, arte fundadora do grafite, foi em um primeiro momento estigmatizada, contudo, hoje é apreciada em todo mundo, inclusive em galerias, feiras e leilões de arte contemporânea. A arte da tipografia do grafite se ramificou e evoluiu para uma gama diversa e complexa de estilos que vão dos tradicionais Wild Style e ThrowUp, até estilos propriamente brasileiros, como o Pixo e o Grapixo. Segundo Juliana Flores,

O objetivo é ampliar essa percepção estética sobre o grafite. As pessoas confundem com pixo, tendem a achar feio, não entendem como arte. Por isso, resolvemos colocar na empena as letras urbanas. Ao colocar numa tela importante, você dá o devido valor artístico àquela estética¹⁵.

Comum, artista plástico natural de Belo Horizonte, pintou o mural de 570 metros quadrados *O voo* na empena do edifício Satélite (Rua da Bahia, 478, Centro – Belo Horizonte), utilizando a

¹⁵ Disponível em <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/um-caso-de-amor-com-bh-1.2063550>. Acesso em 12jan2020.

técnica do estêncil para representar o jeguerê, uma escada humana usada por pichadores para pintar pontos altos.



Figura 22 - *O vôo & Empena das letras*. Disponível em <https://cura.art/portfolio/comum/>. Acesso em 12jan2020.

DMS – Davi de Melo Santos – pintou em dezembro de 2017 um mural de 1.000 metros quadrados na fachada cega do edifício Príncipe de Gales (Rua dos Tupinambás, 179, Centro – Belo Horizonte), representando um abraço entre o dia e a noite



Figura 23 – Empenas pintadas no hipercentro belorizontino – região da Rua da Bahia. Fonte: <https://www.feiracultural.art.br/2018/11/27/festival-cura-transforma-rua-sapucaia-no-primeiro-mirante-de-arte-urbana-do-mundo/>. Último acesso 23dez2019.

A artista Criola pintou em novembro de 2018 o mural Híbrida Astral – Guardiã Brasileira, de 1365 metros quadrados na fachada cega do edifício Chiquito Lopes (Rua São Paulo, 351, Centro – Belo Horizonte). Segundo a própria artista – “um caminho interno de honra às mulheres e seu sangue sagrado, de honra aos povos originários brasileiros e seus descendentes como legítimos guardiões dos portais da espiritualidade que sustentam o nosso país”¹⁶.

¹⁶ Disponível em <https://cura.art/portfolio/criola/>. Acesso em 12jan2020.



Figura 24 – Grafite de Criola, Edifício Chiquito Lopes. Fonte: <https://www.feiracultural.art.br/2018/11/27/festival-cura-transforma-rua-sapucaia-no-primeiro-mirante-de-arte-urbana-do-mundo/>. Último acesso 23dez2019.

A argentina Milu Correch é responsável por uma das obras mais icônicas dentre os murais pintados. Suas pinturas abordam figuras mitológicas e antropomórficas, misturando uma iconografia clássica latino-americana com mitos modernos. No CURA, ela pintou um mural de 1.750 metros quadrados na fachada cega do edifício Garagem São José (Rua dos Tupis, 70, Centro – Belo Horizonte), representando duas mulheres nuas mascaradas dançando.



Figura 25 – Obra de Milu Correch. Fonte <https://www.feiracultural.art.br/2019/08/27/cura-tera-edicao-especial-no-bairro-lagoinha-em-setembro/>. Último acesso 23dez2019.

A curadoria dos artistas que irão realizar a pintura das empenas ocorre de acordo com a vontade das próprias organizadoras do evento, dando destaque para artistas mulheres e artistas que são da cidade, além de artistas internacionais de renome. Buscando compor um horizonte de estéticas diversas nas laterais cegas, busca também, ao selecionar os artistas para deixar sua marca na cidade, abranger os vários estilos de arte urbana: gênero, estética e técnica.

Esses grafites/murais, principalmente os realizados nas primeiras edições do Projeto CURA, estão, em sua totalidade, localizados na região central de Belo Horizonte, interagindo de forma significativa com a paisagem urbana da cidade. Somente a terceira edição do projeto mudou do mirante da Rua Sapucaí, no bairro Floresta, para o bairro da Lagoinha, que também possui relevância histórica para a ocupação da cidade.

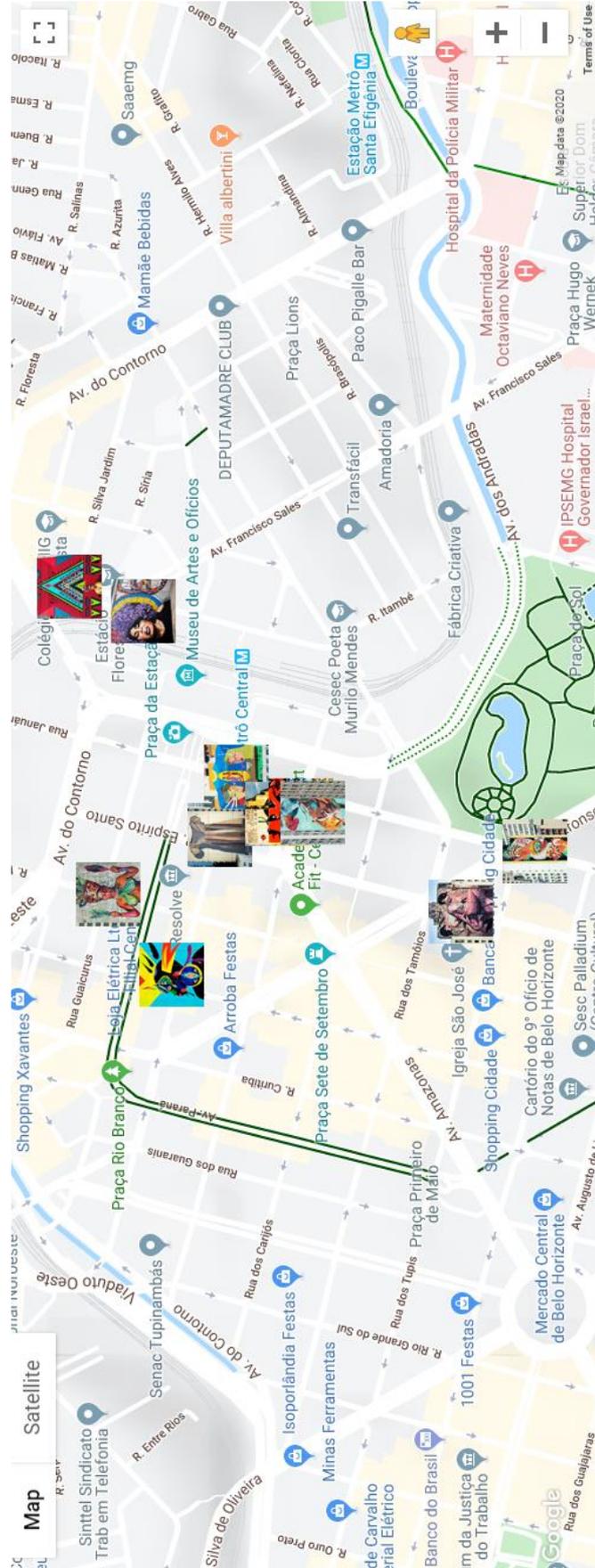


Figura 26 - Mapa disponível no site de divulgação CURA, indicando a localização dos grafites em Belo Horizonte. Fonte: <https://cura.art/>. Último acesso 25.07.19

Sintoma de políticas culturais ora permissivas ora repressivas para com as artes urbanas, o CURA é uma ideia que habita o imaginário da capital mineira há quase duas décadas. Isso porque ele é abertamente inspirado no artista Hugues Desmazières, responsável por pintar ao menos sete laterais cegas emblemáticas em Belo Horizonte, entre 1985 e 1995, incluindo o famoso retrato de Tiradentes: uma arte de fundo azul, na empena do prédio de número 39 da rua Rio de Janeiro, esquina com a avenida do Contorno.



Figura 27 - Grafite de HuguesDesmazières. Fonte: <https://mapio.net/pic/p-83873694/>. Último acesso 23dez2019.

Quase todas as obras do artista francês, que se relaciona debates sobre o progresso e questões relativas ao meio ambiente, sofreram processos de deterioração ou foram apagadas. Incluindo o icônico Tiradentes, sumido dos horizontes da capital em 2014. “Aquilo fazia parte de uma memória intensa para a cidade. Elas marcaram momentos, infâncias, inspirações, um mundo de possibilidades daquela Belo Horizonte. Agora, queremos propor algo similar com essa Beagá contemporânea”, diz Juliana¹⁷, uma das organizadoras do evento.

¹⁷ Disponível em <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/cura-para-uma-cidade-cinza/>. Último acesso 23dez2019.

O CURA foi apoiado pela Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC – Edital 2017/2018 – Fundo e Incentivo Fiscal). O projeto foi avaliado e aprovado pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural de Belo Horizonte (CDPCM-BH), composto por membros da sociedade civil organizada e por instituições públicas. Responsável pela proteção do patrimônio na cidade, o Conselho reúne-se mensalmente, objetivando a análise de processos de inventário, tombamento, registro imaterial e documental, além de propostas de intervenção nos conjuntos urbanos protegidos.

Segundo a organizadora do projeto Juliana Macruzo processo desde a elaboração do projeto até a realização das pinturas nas empenas demorou aproximadamente dois anos, cuja aprovação e efetivação foi provida de obstáculos, principalmente devido ao fato de os prédios se encontrarem em áreas tombadas. “gastamos um ano em reuniões com os condomínios dos prédios e mais um ano com o Conselho Deliberativo de Patrimônio Cultural de BH – que sempre foi receptivo à ideia”¹⁸.

As empenas pintadas no festival mudam significativamente a paisagem urbana da cidade, principalmente a partir do mirante da Rua Sapucaí, local de onde a maior parte dos painéis pode ser visualizada. Localizados em áreas que são tuteladas pelo Estado, são exemplos da interação entre a arte contemporânea e o patrimônio histórico, artístico e cultural de Belo Horizonte.

¹⁸ Disponível em <https://www.otempo.com.br/pampulha/cidade-linda-1.1500035>. Acesso em 12jan2020.

4. A PATRIMONIALIZAÇÃO DAS PAISAGENS URBANAS

As intervenções visuais urbanas são parte do cotidiano das cidades contemporâneas e impactam, em grande medida, seus espaços de sociabilização e paisagem. É uma arte que figura especialmente dentro dos grandes centros urbanos e possui interfaces com os processos tradicionalmente relacionados à urbanização contemporânea: relações pautadas pela velocidade, comunicação em massa e atravessamentos do capital (TEDESCO; HAMANN, 2017).

Curiosamente, a expressão arte urbana surge inicialmente associada a teóricos novecentistas, como John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), considerados como pré-urbanistas, e mais tarde a Camillo Sitte (1843-1903), urbanista “culturalista”. O termo *a priori* foi utilizado para identificar o refinamento de determinados traços executados pelos urbanistas ao “desenharem” as cidades (CHOAY, 2001). Ainda que o termo tenha perdido seu primor ao longo do tempo, tendo em vista a necessidade de flexibilização dos modelos de cidade objetivando acompanhar os processos céleres de modernização, a arte urbana é parte importante da gênese das disciplinas que irão refletir sobre o urbanismo, sendo constituinte importante do que se compreende hoje por cidade.

Os grafites convivem harmoniosamente com as superfícies das cidades, dividindo espaços com formas de comunicação e intervenções estéticas diversas – anúncios, publicidades, manifestações de caráter institucional ou empresarial, dentre outros. A cidade passa por um processo contínuo e diverso de apropriação de suas superfícies, gerando afetos, tanto positivos quanto negativos, naqueles que dela usufruem. Sua realização se relaciona à necessidade humana de produzir sentido e de instaurar relações de sociabilidade entre grupos, e, não obstante, de construção social da realidade.

As cidades são espaços no qual uma miríade de discursos se tenciona, que são significados e (re)significados constantemente por quem as frui. A atribuição de valores e significados é criada não somente a partir de uma percepção ambiental individual, mas também através de construções sociais pré-estabelecidas. Dessa forma, os elementos simbólicos que povoam o imaginário das cidades, e os valores atribuídos às suas superfícies, incluem além da vivência cotidiana e espontânea dos espaços, também valores atribuídos pelos discursos hegemônicos de poder. E a tutela dos espaços por órgãos protetores do patrimônio são também formas de

manutenção de estruturas sociais de dominação, ao passo que aceitam ou rejeitam certas manifestações culturais e artísticas.

Assim, o bem patrimonial não é dotado de um valor intrínseco homogêneo, mas valorado a partir de múltiplas relações que disputam o mesmo bem cultural. Uma das virtudes da teoria dos valores desenvolvida por Riegl em meados do século XX é reconhecer que o valor de um objeto balanceia entre os valores de memória e os valores de uso – circunstancial – atribuídos por dada sociedade. “A própria ideia de um monumento histórico e artístico, ilustra uma tensão semântica original, na medida em que atribui um valor de memória dotado de uma narrativa (histórico) com um valor estético significativo apenas para seu presente (artístico)” (SANTIAGO Jr., 2017, p. 260).

Uma reflexão importante a se realizar é: o patrimônio cultural deve ser entendido somente como aquilo que é tutelado, institucionalmente manifestado como patrimônio? Ou aquilo que a sociedade em si compreende por patrimônio também não é, sem que isso se institucionalize.

Santiago Jr. (2015) trabalha com a hipótese de que, a partir dos anos 1990, com a consolidação das discussões acerca de patrimônio, ocorreu um deslocamento da problemática dos lugares de memória¹⁹. Atualmente, “quase a constituir uma ‘patrimoniografia’, o campo das discussões patrimoniais deu novas dimensões ao anterior “direito à memória”²⁰ – o patrimônio foi incorporado à esfera pública e às humanidades como forma social de afirmação política de comunidades variadas” (SANTIAGO JR., 2015). A ideia de patrimônio passa a ser vista como uma forma de história pública da sociedade, em uma aproximação, a partir do século XXI, entre os conceitos de história, memória e patrimônio.

Além disso, mesmo que de boas intenções, a excessiva proteção dos bens culturais pode gerar problemas. Refletindo a partir de uma visão do campo da arquitetura, Choay (2001) afirma que o patrimônio se converteu em uma grande “Arca” em uma atuação descontrolada que

¹⁹*Lugar de memória* é um conceito posto em evidência por meio da obra Pierre Nora, historiador francês associado a Nova História, elaborada a partir da perspectiva da *teoria da história*. Os lugares de memória são lugares em todos os sentidos do termo, vão do objeto material e concreto, ao mais abstrato, simbólico. Pode tratar-se de um monumento, de uma personagem, de uma estátua ou pintura, de um museu, de arquivos, bem como de um símbolo, de um evento ou de uma instituição. Porém, nem tudo se caracteriza como lugar de memória; para isso o objeto deve ter na sua origem uma intenção memorialista que garante sua identidade; sem essa vontade, os lugares de memória são lugares de história.

²⁰ “Este “direito” consolidou uma nova perspectiva das ciências humanas, as quais se aproximaram das questões da memória por meio de um princípio ético-epistemológico de fazer dela a matéria-prima por meio da qual os subalternos poderiam adquirir visibilidade social, participando inclusive do reforço de uma cultura cidadã. Imaginados como uma história da história na França, os lugares de memória, no Brasil, entraram como reforço na elaboração das histórias dos oprimidos” (SANTIAGO Jr., 2015, p. 246)

engolia todos os bens culturais. Os historiadores François Hartog (1946-) e Paul Ricoeur (1913-2005) chegariam, anos mais tarde, a conclusões semelhantes, apontando a “febre do patrimônio”. Tal fenômeno deve ser compreendido em sua relação com os lugares de memória, a emergência do patrimônio como forma cultural dominante está intimamente ligado ao deslocamento do conceito da noção inicialmente elaborada por Nora (SANTIAGO JR., 2017, p. 256).

O que Hartog e Ricoeur, em especial, não se perguntaram é se a patrimonialização da qual se queixam não teria se feito na emergência de consciências históricas sociais subalternas que usam das noções de legado, herança, tradição e patrimônio para mostrar que a sociedade atual precisa de novos passados justamente porque os passados atuantes na esfera pública não reconhecem a diversidade dos sujeitos sociais (SANTIAGO JR., 2017, p.272).

As instituições responsáveis pela guarda do patrimônio cultural brasileiro agem, em sua maioria de maneira inflexível, cujas políticas preservacionistas favorecem a continuidade material dos bens, em detrimento de ações que visam o uso e a dinâmica urbana cotidiana da cidade, o que distancia as populações de um efetivo direito à cidade²¹. A paisagem urbana, portanto, deveria ser considerada na concepção de políticas que garantam o direito à cidade, e, além disso, como princípio de interpretação para as diretrizes urbanísticas. Em contraponto, a excessiva patrimonialização dos espaços gera um afastamento da garantia do direito à cidade, sendo um componente importante na manutenção de desigualdades sociais e culturais (SIMÃO, 2016). A cidade estanque nega as relações dicotômicas entre vivência e legado histórico. Dessa forma, preservar é também, considerando os significados contemporâneos que justifiquem a sobrevivência de um bem cultural, permitir sua aniquilação.

O papel da preservação do patrimônio urbano como mero registro do passado, como representação monumental e simbólica das vitórias do poder e assim perpetuada, é relativizado e minimizado. Desta forma, o patrimônio cultural, precipuamente aquele conformado em tecidos urbanos, parte de cidades vivas e, por isto, dinâmicas, caóticas, conflituosas, somente pode ser assim considerado se contiver significados contemporâneos que permitam e justifiquem a sua sobrevivência, mas também a sua destruição (RIBEIRO; SIMÃO, 2014, p. 6-7).

O discurso da patrimonialização é uma relação dialética entre história, memória e esquecimento: a história não se reduz a memória, e se constrói através de lembranças e esquecimentos. A ampla investigação fenomenológica realizada por Paul Ricoeur (2007),

²¹“O direito à cidade é muito mais do que a liberdade individual para acessar os recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Aliás, com frequência, não se trata de um direito individual uma vez que esta transformação depende, inevitavelmente, do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de criar e recriar nossas cidades e a nós mesmos é, eu quero argumentar, um dos mais preciosos e dos mais negligenciado dos nossos direitos humanos” (HARVEY, David. *The right to the city*. Disponível em <https://newleftreview.org/issues/II53/articles/david-harvey-the-right-to-the-city>. Acesso09jan2020).

ainda que motivado pelo debate em torno das grandes tragédias do século XX, podem ser transponíveis às questões pertinentes a esse estudo. Nesse sentido, existem “lugares de memória”²² que permitem a organização social do tempo e a comunhão das lembranças, e na historiografia, em cada escala veem-se coisas que não se veem em outra, e cada visão tem sua legitimidade. Contudo, a história tradicional – ou história dos vencedores²³ é a capaz de ditar nosso passado como verdadeiro, através de argumentos políticos, econômicos e sociais, ainda que diversas narrativas sejam legítimas. Dos postulados de Ricoeur (BRANDÃO, 2001), explora-se a necessidade de uma política da justa memória, objetivando refutar tanto a obstinação pelo passado, quanto às amnésias impostas. Uma história nascida da justa memória deve saber dosar um uso saudável de lembranças e de esquecimentos, para não sucumbir ao abuso das memórias totalitárias, que inviabilizam a diversidade.

Para lembrar é preciso esquecer; disso surge a hipótese de que as práticas consolidadas pelos órgãos de preservação são sintomáticas de uma preocupação com manutenção do discurso hegemônico. Afinal, quem possui o privilégio social, possui também o privilégio epistêmico, determinando assim o modelo valorizado e universal de ciência, pautado em uma lógica eurocêntrica (RIBEIRO, 2017). Essa, ainda segundo Ribeiro (2017), inviabiliza outras experiências do conhecimento, utilizando como ferramenta para a manutenção do poder uma linguagem dominante que exclui quem não tem acesso a esses significados. Criam-se dessa forma desigualdades que irão articular, dentro dos sistemas de poder, as identidades, concebendo estruturas de opressão.

Opressão tanto simbólica quanto geográfica, da qual uma de suas expressões nos centros urbanos é o grafite. Ao contrário das outras manifestações visuais da cidade os grafismos urbanos estão, em grande medida, associados a uma ideia do senso comum de falência das políticas públicas, pois vistos como poluição visual. Não obstante, é também percebido como nocivo por outros agentes da cidade, como se pode perceber através de processos judiciais propostos pelo Ministério Público de Minas Gerais:

²² Conceito criado por Pierre Nora e assumido por uma série de outros profissionais, como Paul Ricoeur.

²³ A *história dos vencedores* é um termo cunhado por Walter Benjamin. Para o autor, “a História como progresso é sempre a história dos vencedores, que esconde atrás da pretensa totalidade os interesses da minoria dominante e suas táticas discursivas. Cabe à História tomar partido dos vencidos, rememorando um passado que ficou aprisionado nas narrativas históricas universais. A história como rememoração da tradição cultural passada representa para Benjamin um importante meio de combate contra a alienação imposta ao sujeito pelo capitalismo, capacitando-o para atuação transformadora da realidade presente” (Disponível em [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(175\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(175).pdf)).

TJ-MG. 8ª Vara Criminal da Comarca de Belo Horizonte. Processo nº 0740940-95.2016.8.13.0024. Distribuído em 30/03/2016.

A cidade de Belo Horizonte transformou-se, nos últimos anos, em uma das capitais brasileiras que têm o cenário urbano mais degradado pela poluição visual, mormente pela pichação de seus prédios públicos, estruturas urbanas (viadutos, passarelas, pontes, muros), edificações privadas e monumentos urbanísticos e/ou de valor cultural, que se encontram conspurcados por ações deletérias de associações criminosas que gravam, à tinta, seus nomes, siglas, gangues a que pertencem e outras informações em bens integrantes de patrimônio alheio, em frontal desrespeito às leis e às autoridades constituídas, com o único intuito de buscarem o reconhecimento ostensivo no mundo da criminalidade(SOARES, 2016, p. 59)

Usualmente combatido pelo poder público desde seu início, a arte está associada ao vandalismo e à criminalidade, por se tratar de uma arte associada a grupos situados em territórios marginalizados da sociedade. Contudo, essa afirmativa é válida quando se tratando do Circuito Urbano de Arte? É possível dizer que ele é uma representação de uma arte marginalizada? Acredito que não. Existem diferenças significativas entre o grafite realizado nas ruas, de forma espontânea, e o CURA; entre a tinta que picha e a tinta que pinta.

A rejeição do trabalho artístico espontâneo revela formas de domínio e autoridade, criando conflitos nos espaços da cidade, bem como com aqueles que ordenam esses espaços. Soares (2016) traz a metáfora do urbanismo pensado desde o helicóptero, demonstrando que o planejamento urbano é realizado de maneira vertical, sem que os agentes responsáveis pelo mesmo possuam a experiência empírica do cotidiano da cidade, na qual as diversas alteridades que circulam em um espaço em comum não são compreendidas e/ou consideradas.

Os murais realizados pelo CURA fazem parte de uma manifestação artística incorporada pela cultura hegemônica, aceito pela sociedade e voltado para uma lógica mercadológica. Em contraponto ao grafite com dimensão marginal, que convive com os conflitos e violência na rua.

[...] o graffiti que nos interessa é o de rua, é o que convive na cidade com as outras culturas, com os moradores de rua, com os conflitos e violência existentes nas ruas. Há um modo próprio de cada grafiteiro viver e se relacionar na cidade e com a cidade por meio de sua arte. [...] Os muros são as telas. Há um modo de sentir, pensar e contatar a cidade, muitas vezes contradizendo-a (GONTIJO, 2012, p. 46).



Figura 28 - Grafite localizado no Minhocão, SP. Fonte: <https://www.esmaelmorais.com.br/2019/07/nas-redes-fotografia-de-grafite-em-sp-e-sintese-do-brasil-de-bolsonaro/>. Acesso 04jan2020.

Tanto os grafismos urbanos espontâneos quanto os murais do CURA embelezam a cidade, tecendo críticas sociais e convivendo de maneira orgânica com as populações que o fruem. Uma hipótese, contudo, que diferencia o Circuito de Arte Urbana de outras artes urbanas é que este integra a “estética da autoridade”, que ordena os estilos que devem compor a paisagem urbana, de acordo com pressupostos próprios de beleza, arte e limpeza. Em contraponto, os grafites e pichações, com estilos e representantes de identidades desviantes, se contrapõem a uma “homogeneidade estética defendida pelas autoridades como forma de controle social” (SOARES, 2016, p.15).

Além disso, a meu ver, a realização do CURA está inserida em uma lógica mercadológica de consumo. Os murais não somente são celebrados pela sociedade como pelo poder público, como o próprio evento no qual foram realizados, na Rua Sapucaí, foi momento de arrecadação de capital. Não obstante, a rua também sofreu um processo de expulsão da população em situação de rua que ali morava, além de sofrer uma significativa requalificação do espaço, através da chegada de novos bares e restaurantes, frequentados por um público de classe média-alta. Se a realização do festival nesse espaço do Bairro Floresta é responsável

por esse movimento não saberia dizer; mas é sabido que em algumas localidades o grafite seja responsável pelo crescimento de áreas gentrificadas²⁴.

Processos assim ocorrem em cidades como Berlim, Paris, Nova York e Barcelona. Berlim foi, inclusive, cenário de protesto contra a utilização de grafites para a requalificação de espaços, e conseqüentemente para movimentos gentrificadores. Especula-se que Blu, famoso grafiteiro italiano, pintou de preto seu próprio trabalho em discordância a um empreendimento imobiliário que prometia vista para a arte de rua, ou que um grupo, com consentimento do artista, decidiu eliminar o grafite em protesto contra a gentrificação, para que a arte não fosse utilizada como forma de especulação imobiliária (SOARES, 2017).



Figura 29 - Grafite de Blu em Berlim. Disponível em <http://malaguetas.blog.br/simbolo-de-berlim-graffiti-italiano-blu-e-pintado-de-preto/>. Último acesso 11.08.2019

²⁴Gentrificação é um processo no qual o caráter de uma região ou bairro é modificada através do influxo de residentes e empresas mais abastadas, alterando a dinâmica da composição social do local. É um tópico comum e controverso na política e no planejamento urbano. “Associados aos políticos, ao grande capital e aos promotores culturais, os planejadores urbanos, agora planejadores-empresendedores, tornaram-se peças-chave dessa dinâmica. Esse modelo de mão única, que passa invariavelmente pela gentrificação de áreas urbanas ‘degradadas’ para torna-las novamente atraentes ao grande capital através de megaequipamentos culturais, tem dupla origem, americana (Nova-York) e europeia (a Paris do Beaubourg), atingindo seu ápice de popularidade e marketing em Barcelona, e difundindo-se pela Europa nas experiências de Bilbao, Lisboa e Berlim” (ARANTES; MARICAT; VAINER, 2002).



Figura 30 - Grafite de Blu em Berlim após intervenção. Disponível em <http://malaguetas.blog.br/simbolo-de-berlim-graffiti-italiano-blu-e-pintado-de-preto/>. Último acesso 11.08.2019

Retomando a ideia de discurso hegemônico de poder, atentando a noção foucaultiana de discurso, no qual ele é o sistema que estrutura determinado imaginário social – poder e controle (RIBEIRO, 2017). Ou seja, o discurso constrói o conhecimento, portanto, regula o que é possível de ser falado e o que não é. Assim ele (re)produz poder e conhecimento simultaneamente. Nessa perspectiva, acredito que os idealizadores e realizadores o CURA tem acesso ao sistema de significados da linguagem dominante, inclusive dos discursos de proteção patrimonial. Pois, tendo em vista o processo de aprovação do projeto, a própria seleção das empenas a serem pintadas, localizadas quase em sua totalidade em áreas protegidas pelo Estado, as discussões com o Conselho Municipal do Patrimônio Cultural objetivando a realização do festival, é possível inferir que os organizadores possuíam conteúdo teórico e foram capazes de navegar pela legislação que possivelmente poderiam impedir sua realização. Muitos dos grafiteiros e grafiteiras que realizam sua arte pelas ruas da cidade não tem acesso a esse conhecimento, desconhecendo também, a legislação que reprime sua ação.

Contudo, mesmo que integrantes a uma cidade legislada²⁵ e de natureza diferente dos grafismos espontâneos, os murais do CURA são válidos no sentido de promover uma interação significativa entre arte contemporânea e patrimônio institucionalizado. Do conceito de patrimônio histórico e artístico advém o conceito de patrimônio cultural; e o patrimônio cultural, principalmente aquele que têm como suporte o tecido urbano, dinâmico e por si, conflituoso, só “será assim considerado se abranger significados contemporâneos que permitam e justifiquem a sua sobrevivência” (SIMÃO, 2016, p. 37). O patrimônio urbano e a vida contemporânea estão, nas sociedades, intrinsecamente ligadas; e essa ligação deve ser um dos indicadores para a elaboração de diretrizes para a preservação dos conjuntos urbanos. Além disso, a participação da população local é imperativa para o sucesso de políticas preservacionistas.

Dessa forma, o patrimônio não pode ser encarado como algo estanque, parado no tempo e intocável. Até mesmo porque, apesar das políticas preservacionistas que focam na materialidade dos objetos ainda serem a principal tônica para as intervenções, as populações dos centros urbanos se apropriam cotidianamente desses espaços, desrespeitando normas e princípios reforçados verticalmente. A partir de uma concepção contemporânea sobre os bens culturais, obras que com o tempo adquirem significação e relevância cultural, constituem-se como instrumentos na construção de uma memória coletiva, adquirindo valor pertinente. Assim como os antigos painéis pintados por Damazières entre 1985 e 1995 que geraram uma memória afetiva e um novo olhar para a cidade – afinal, é difícil encontrar algum belorizontino que não se lembre de suas pinturas espalhadas pela cidade. Acredito que o Circuito Urbano de Arte possui o mesmo potencial, de criar sensibilidades, sociabilidades e novos olhares para o patrimônio institucionalizado.

Contudo, ainda que a meu ver positiva, a interação entre patrimônio tutelado e a arte contemporânea é um rumo dotado de percalços. O controverso caso da Pinacoteca de Mogi das Cruzes, localizada na antiga Casa de Câmara e Cadeia da cidade, ocorrido em 2016, exemplifica a situação (FRÚGOLI Jr, 2016). A edificação, tombada no mesmo ano, a tempo da implantação da pinacoteca, foi alvo de denúncia devido a intervenções de grafite realizados na fachada posterior do bem, e em parte do muro que circunda o prédio. Os grafismos foram

²⁵A cidade legislada é uma das experiências de cidade possível de ser vivida, na qual a ordenação dos espaços, dos tempos e dos comportamentos é a tônica. Para que essa cidade se materialize com determinadas práticas sociais, é preciso que haja, além de outros dispositivos sociais, legislação e políticas públicas condizentes com esse ideário. A ordenação da vida cotidiana na cidade legislada está diretamente relacionada com os interesses de agentes capitalistas na mercantilização da cidade (SOARES, 2016, p. 21)

considerados como inaceitáveis em um bem tombado, por danos físicos e impactos na paisagem.



Figura 31 - Pinacoteca de Mogi das Cruzes. Fonte: IEPHA – Revista Óculo, v. 2, 2017.

Todavia, a Secretaria de Cultura local argumentou contra a retirada da intervenção, resultado, segundo ela, da criação e implementação de políticas públicas culturais objetivando o diálogo com grupos de hip-hop locais, sugerindo uma estratégia conciliatória: a aceitação do grafite já realizado por um período de dois anos, quando esta seria retirada e os muros e fachadas retornariam às cores do edifício. Segundo o autor, antropólogo e integrante do colegiado do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) do Estado de São Paulo, a metodologia de resolução foi satisfatória, cujo parecer de 8/8/2017 do conselho foi favorável:

Entre os adeptos dessa arte urbana e aqueles que defendem um uso mais tradicional de um bem tombado. Nada impede que, futuramente, novos diálogos possam ser estabelecidos entre a Pinacoteca e a street art local, desde que pensados em suportes mais apropriados quanto à sua reversibilidade. A própria controvérsia existente poderia transcender o atual plano conflitivo, através de encontros onde as distintas concepções pudessem ser expostas e debatidas, aprofundando-se o rico diálogo já estabelecido pelo poder público local com a população mogiana (FRÚGOLI Jr, 2016, p. 45).

A aprovação do parecer não foi unânime, mas demonstra por si uma vontade de aprofundamento dos responsáveis pelas políticas de preservação do patrimônio, dentro de suas limitações e atribuições, com o público, realizando também uma abrangência do conceito de patrimônio cultural, e suas possíveis articulações com o plano material – da edificação em si – e imaterial – o que dá aporte para sua preservação.

É inegável que intervenções como a que ocorreu na Pinacoteca de Mogi das Cruzes e as intervenções do CURA modificam a paisagem urbana significativamente. Mas esta, constitutiva da cidade, está em permanente processo de modificação e, portanto, deve ser reconhecida em sua dinamicidade. Ao relacionar esse conceito com o tombamento, entende que este, se empreendido de maneira distanciada da realidade, gera efeitos perversos ao congelar a dinâmica da vida e a contínua transformação dos espaços. (SIMÃO, 2016).

Nesse sentido, ao contrário dos que condenam os grafismos urbanos como poluição visual, as artes figurativas nas empenas no espaço urbano belorizontino constroem e valorizam espaços, contam diferentes enredos de diferentes subjetividades e vivências cotidianas. O artista contemporâneo por vezes revaloriza e reinterpreta o patrimônio institucionalizado, sob a égide de um novo olhar. Projetos como o CURA se contrapõem a políticas de proteção pautadas na materialidade dos bens culturais, que impedem mudanças em suas características físicas e na paisagem circundante.

Mas exatamente por promover mudanças significativas na paisagem urbana é no mínimo curioso que o IEPHA – MG não tenha sido acionado para a aprovação do projeto para a realização do CURA. Os grafites/murais das primeiras edições do evento estão quase em sua totalidade localizados na região central de Belo Horizonte, em uma área de proeminência na cidade - posicionados na área de abrangência do Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa, cujo tombamento foi homologado em 1988. Essa região possui um patrimônio edificado que é de grande importância histórico-arquitetônica para Belo Horizonte, por se tratar de bens remanescentes da época de construção e instalação da nova capital, e por sua antiguidade e relevância histórica e cultural, é alvo de tombamento órgão desde o final da década de 1980.

A realização da pintura das empenas contou apenas com aprovação municipal, através de decisões do Conselho Deliberativo de Patrimônio Cultural (DPAM) de BH²⁶. Pela lógica, o IEPHA, enquanto órgão de proteção estadual, também deveria ser parte do processo de análise e aprovação do projeto, emitindo pareceres e recomendações, tendo em vista que foi ele o responsável pelo processo de tombamento da área, ainda que o Conselho seja constituído por membros da sociedade civil organizada e por representantes do poder público, inclusive, como consta no site oficial da Prefeitura de Belo Horizonte, por membros de instituições públicas que objetivam a preservação do patrimônio, como do próprio IEPHA e IPHAN.

Contudo, uma aprovação do projeto somente pelo Conselho Deliberativo é suficiente? O IEPHA – MG tem como uma de suas atribuições a análise de projetos de intervenção em bens imóveis de propriedade pública ou privada, tutelados pelo Estado. Assim, seja qual for a intervenção em bem tombado, individualmente ou em conjunto, ou situado em região de entorno de tombamento estadual, ela deve obter autorização prévia da instituição. Segundo as orientações para elaboração de projeto²⁷, os procedimentos para deliberação do instituto devem seguir as seguintes etapas:

Edificações localizadas em centros históricos:

- (a) o anteprojeto deve ser previamente aprovado pela Prefeitura Municipal;
- (b) a Prefeitura Municipal ou órgão competente encaminhará a documentação para análise do IEPHA/MG;
- (c) o IEPHA/MG fará a análise e encaminhará a resposta ao remetente.

Bens imóveis tombados individualmente e localizados em seu entorno:

- (a) a solicitação deve ser encaminhada diretamente ao IEPHA/MG;
- (b) o IEPHA/MG fará a análise e encaminhará a resposta ao remetente (IEPHA, 2016).

Nesse sentido, ainda que nenhuma pintura tenha acontecido em edificações incluídas no tombamento do conjunto, as empenas selecionadas estão localizadas nas áreas de entorno dele, e, modificam significativamente a paisagem urbana da região. Segundo o próprio IEPHA, de acordo com os procedimentos para elaboração de projetos supracitados, deve haver uma solicitação encaminhada diretamente ao IEPHA, que encaminhará a resposta ao remetente. Assim, modificações desta natureza deveriam possuir autorização prévia da

²⁶Criado em 1984, pela lei municipal nº 3802/84, o CDPCM-BH é o órgão responsável pela proteção do patrimônio cultural de Belo Horizonte. Composto por representantes da sociedade civil organizada e de órgãos e instituições públicas, reúne-se uma vez por mês, quando são analisados e deliberados os processos de inventário, tombamento, registro imaterial, registro documental e as propostas de intervenção nos conjuntos urbanos protegidos e em imóveis tombados.

²⁷ As informações sobre o IEPHA foram encontradas no endereço eletrônico oficial da instituição: Disponível em <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/institucional/o-iepha#hist%C3%B3ria>. Acesso 05jan2020.

instituição, contudo, não foi encontrado em seu acervo documental nenhum tipo de deliberação. Aparentemente, a realização do festival não foi objeto de análise.

4.1. Instrumentos de proteção vs. natureza do objeto

O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais foi criado em 1971, acompanhando um novo momento das ações de reconhecimento do patrimônio cultural no Brasil, através do reforço da importância dos instrumentos de proteção de reconhecimento institucional. De acordo com a Instituição²⁸, a construção de políticas públicas que viabilizassem de proteção do patrimônio cultural foi conduzida por conceitos e teorias que buscavam valorar e justificar, técnica e institucionalmente, tais escolhas. Tendo em vista às teorias contemporâneas da restauração, as diretrizes do instituto têm acompanhado as mudanças relativas ao conceito de patrimônio, e, conseqüentemente, de formas de preservá-lo, inclusive por intermédio de uma aproximação inevitável entre patrimônio cultural e cotidiano.

A atuação do instituto

vem referendada pelas discussões em vários segmentos da sociedade que culminaram na Constituição Federal de 1988 e na Constituição Estadual de 1989, onde três pontos devem ser ressaltados. Primeiro, o conceito de patrimônio utilizado pelas políticas públicas de proteção que passa a considerar “realidades culturais intangíveis”, como as celebrações, formas de expressão, os lugares e saberes. Segundo o “valor referencial dos bens culturais” que passa a ser considerado como mais um dos critérios de reconhecimento do patrimônio cultural. Terceiro, fica explícito o conceito de “diversidade” como princípio para a identificação dos sujeitos nas ações de proteção: os segmentos sociais são colocados como sujeitos de direito a seu patrimônio cultural (IEPHA, 2016).

Sob essa perspectiva, as ações institucionais, buscando ultrapassar a noção de excepcionalidade, incorporou uma nova leitura de patrimônio através da noção de bem cultural, e assume responsabilidade frente a grupos sociais e saberes locais, no reconhecimento de experiências de práticas e manifestações culturais. Assim, o patrimônio cultural protegido refere-se aos bens culturais, materiais ou imateriais, que, em função de seu valor histórico, artístico, estético, afetivo, simbólico, dentre outros, receberam algum tipo de proteção pelo poder público. Um bem cultural protegido encontra-se sob um regime especial de tutela pelo Estado, uma vez que a ele foi atribuído um valor social.

Os principais instrumentos de reconhecimento e proteção dos bens culturais brasileiros são o tombamento, registro e inventário (ainda que existam outras formas de acautelamento previstas na legislação). O tombamento é o mais conhecido, podendo ser realizado nas esferas

²⁸ Idem.

municipal, estadual e federal. De acordo com o Decreto-Lei nº 25, de 1937, que instituiu o tombamento em âmbito federal, o instrumento trata-se de um ato discricionário da administração pública, cuja proteção pode-se estender para além do objeto em si, podendo se entender à vizinhança ou entorno. De acordo com o Decreto,

Patrimônio Cultural é definido como um conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação é de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. São também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou criados pela indústria humana (IPHAN, site).

Contudo, esse decreto, ainda que importante historicamente, não foi substancialmente revisto desde sua implementação, não acompanhando assim mudanças de matéria jurídica e até mesmo conceituais, como o alargamento do conceito de patrimônio. (FERNANDES, 2010). Ainda que o decreto em si não tenha sido reexaminado, o conceito de patrimônio e as políticas públicas de proteção dos bens culturais foram revistas pela Constituição Federal de 1988.

Trata-se certamente de conceito extremamente abrangente, que organizou e expandiu a experiência histórica e os debates sobre o tema até então – mas que, por isso mesmo, requer um esforço muito mais organizado no sentido de se criarem as condições de ação institucional e de suporte jurídico para que possa ser materializado (FERNANDES, 2010, p. 25).

Contudo, ainda segundo Fernandes, (2010), o decreto-lei é ainda a principal referência jurídica sobre a questão patrimonial. Nesse sentido, sua aplicação inadequada pelos Estados e Municípios, sem uma revisão e atualização do conteúdo, é também uma dificuldade no que diz respeito à proteção patrimonial. Além disso, a falta crônica de recursos financeiros dos órgãos técnicos, que afetam a fiscalização por parte da polícia administrativa, agravam o problema do esvaziamento do instrumento do tombamento (FERNANDES, 2010).

Dessa forma, uma hipótese é a de que, mesmo valorizando a paisagem urbana e requalificando o espaço, devido às dificuldades provenientes da aplicação do Decreto-Lei nº 25 no que se refere ao tombamento de bens culturais e seus procedimentos, o evento não teria sido realizado, justamente por modificar em grande medida a paisagem urbana. Possivelmente, somente o fato de o projeto ter sido deliberado no Conselho Deliberativo de Patrimônio Cultural de Belo Horizonte, em sua natureza interdisciplinar, pois composto por membros de diversas áreas do conhecimento, foi um fator facilitador em sua realização. Segundo os

próprios organizadores do evento, em entrevista ao Jornal O Tempo²⁹, o Conselho aparentemente sempre foi receptivo ao CURA.

O constante alargamento do que é considerado como um bem de interesse cultural põe em pauta novos questionamentos, tanto de natureza técnica quanto teórica. Além disso, são também questões de natureza prática e ética, que devem ser analisados em conjunto para o desenvolvimento de políticas de preservação efetivas.

O IEPHA-MG inseriu esse alargamento na interpretação do que se constitui enquanto patrimônio através da busca por instrumentos de proteção que acompanhem a dinâmica do dito “novo patrimônio”, procurando uma articulação com os “grupos sociais no reconhecimento de suas práticas culturais relacionadas, tanto à imaterialidade, quanto à materialidade, ou seja, a busca da articulação destas dimensões em relação ao lugar, ao território da produção cultural” (IEPHA, 2016). Para tal utiliza-se como instrumento as ações de Registro do Patrimônio Imaterial e a implementação de práticas de Inventário do Patrimônio Cultural com metodologias participativas com as comunidades locais.

Os bens culturais de natureza imaterial se relacionam às práticas e domínios ligados ao cotidiano das comunidades, e se manifestam em saberes, ofícios e modos de saber; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares. De acordo com a Convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em 2006, define-se patrimônio imaterial como " as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural" (IPHAN, s/d).

Por sua vez, os inventários são instrumentos que buscam identificar as diversas expressões culturais e bens de interesse de preservação, de natureza imaterial e material. O principal objetivo é compor um banco de dados que possibilite a valorização e salvaguarda, planejamento e pesquisa, conhecimento de potencialidades e educação patrimonial. A metodologia de pesquisa objetiva a produção de conhecimento “sobre os domínios da vida

²⁹ Disponível em <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/um-caso-de-amor-com-bh-1.2063550>. Acesso 06jan2020.

social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social” (IPHAN, s/d).

Tomando como referência os murais do Circuito Urbano de Arte, torna-se importante a integração de diversas expressões artísticas nas discussões relacionadas à vivência cotidiana da cidade. As intervenções nas superfícies urbanas afetam quem as frui em diferentes níveis de intensidade, inclusive àqueles que querem se manifestar visualmente na cidade, portanto, é significativo que elas estejam abarcadas no se pensar da cidade, junto à temáticas como arquitetura e urbanismo, publicidade e propaganda, liberdade de expressão, preservação do patrimônio, poluição visual, dentre outros.

A partir da hipótese de que os grafismos urbanos, sejam eles espontâneos ou institucionalmente autorizados (como as empenas do CURA), possuem caráter político e identitário, e, portanto, se configuram como expressão e manifestação legítima de cultura, constituinte, assim, do patrimônio cultural brasileiro, invoca-se alguns questionamentos. Seriam passíveis de políticas de preservação? Se são manifestações legítimas da cultura, devem, portanto, ser preservados? Se sim, existem instrumentos de tutela que englobariam a complexidade da natureza do objeto?

Os grafismos urbanos irão produzir tempos e espaços, cujo suporte pode ser analisado sob diferentes óticas, e que se configuram em decorrência de contextos específicos. Será que intervenções na materialidade dos grafites, através da utilização de técnicas de restauração propriamente ditas, não vão de encontro a própria natureza do objeto, ou seja, seu caráter efêmero e afinidade com o seu contexto político, econômico e social imediato?

Como já explicitado anteriormente, acredita-se que os murais realizados pelo Circuito Urbano de Arte, pois autorizados pelo Estado, são essencialmente diferentes do grafismo urbano que desponta nas cidades de forma espontânea e orgânica. Para tanto, é necessário elaborar diferentes abordagens ao se ponderar sobre possíveis políticas de proteção.

No caso dos grafites que surgem nas superfícies urbanas sem a aquiescência prévia do poder público, de caráter transitório e que versam usualmente sobre questões cotidianas, desde críticas sociais, políticas e econômicas, ou são simplesmente uma demarcação territorial, como o fenômeno das *tags*, uma possibilidade para sua preservação é a realização de inventário, através da criação de bancos de dados com as imagens, data, onde está localizada e, se exequível, autoria – contudo, o último dado pode criar problemas aos que realizam os

grafites, pois, se não autorizados, se trata de uma atividade ilegal. Com o registro das imagens é possível, cronologicamente, realizar uma história da própria cidade, das modificações urbanas, e do contexto político e socioeconômico que mune de vulto esses grafismos.

A ideia de realização de inventário origina do fato de que a efemeridade é característica inerente ao fenômeno estudado. A arte acompanha a dinamicidade das cidades, e, portanto, intervenções em sua materialidade vão de encontro à própria natureza dos grafismos urbanos. Uma solução encontrada foi pelos próprios pichadores e grafiteiros é a utilização do *Google Street View* para registrar e salvaguardar suas ações pela paisagem urbana.

Tal fato, ainda, nos remete à intensa dinâmica do cenário citadino. Neste sentido, por conta da efemeridade da presença das *prezas* na paisagem urbana, os pixadores me inspiraram a usar o *Google Street View* como ferramenta de pesquisa, pois está nos permite captar imagens distintas de um mesmo local. Assim, percebi que ao movimentar o cursor desta ferramenta pela Rua Aporé que faz esquina com a Avenida Antônio Carlos, podemos perceber o mesmo espaço em diferentes momentos, o que nos permite demonstrar a dinâmica do espaço, bem como a história relatada no parágrafo anterior (CARVALHO, 2013, p. 34).

Curiosamente, incentivados pelo contexto favorável aos grafismos urbanos gerado pela Prefeitura de Belo Horizonte, que não somente possibilitou a realização do CURA, mas também projetos como Arte Urbana - Gentileza³⁰, que espalhou grafites por diferentes áreas da cidade, fazendo jus a designação galeria a céu aberto. Objetivando valorizar a florescente cena de arte urbana em BH, o Jornal Estado de Minas lançou o projeto *#GrafiteEMBH*, que consiste em um roteiro visual dos principais grafismos que ornaram a cidade³¹. A ideia é a realização de um mapa interativo, no qual os próprios transeuntes possam documentar os grafites pela cidade, mantendo o mapa sempre atualizado.

Por sua vez, no caso das empenas decoradas pelo CURA, posto que os prédios estão localizados em áreas tuteladas por órgãos de preservação do patrimônio cultural, e são visíveis de diversos pontos da cidade, modificando em grande medida a paisagem urbana de Belo Horizonte, o Conselho Deliberativo de Patrimônio Cultural de BH solicitou, aos organizadores do evento critérios para que o evento pudesse ocorrer. Um deles é a realização de vistorias nas pinturas a cada biênio, objetivando assim a identificação o seu estado de

³⁰ Por meio do projeto Arte Urbana – Gentileza, 40 trabalhos de pintura livre, grafite, estêncil e outras técnicas já mudam o visual das ruas. Múltiplas cores começaram a ocupar e vão ganhar ainda mais espaço em equipamentos públicos, viadutos, metrô, escolas, praças e muitos outros pontos espalhados por BH. Hoje, já podem ser visitadas pelo menos 24 telas a céu aberto, num movimento que conta com recursos de R\$ 300 mil da Prefeitura de Belo Horizonte (PBH).

³¹ Informações retiradas do site do Jornal Estado de Minas. Disponível em https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/06/07/interna_gerais,1060139/grafite-em-bh-um-mapa-colaborativo.shtml. Acesso em 06jan2020.

conservação. A partir desse exame, seriam delineados critérios para intervenção, como explicita a Deliberação nº 020/2017 do Conselho:

Apreciação e deliberação referente à análise de proposta de ocupação de empenas cegas no centro como parte do Projeto CURA – Circuito Urbano de Arte.

Relator: Carlos Henrique Bicalho;

Deliberou pela aprovação do projeto de intervenção artística nas empenas cegas listadas no Projeto CURA – Circuito Urbano de Arte, devendo ser atendido: verificação sistemática do estado de conservação dessas empenas, realização de vistoria a cada biênio, pelos organizadores do festival, para verificação do estado de conservação das obras, definição de possíveis medidas de recuperação. Os laudos de estado de conservação, com RT, deverão ser encaminhados à Diretoria de Patrimônio Cultural para conhecimento e considerações. A responsabilidade pela elaboração das vistorias e laudos, pela cessionária, assim como da repintura, deverá constar no Termo de Cessão da Empena, como garantia ao Cedente (Diário Oficial do Município – DOM, 14/07/2017).

Fica também a cargo dos artistas a manutenção das pinturas, conforme solicitação do Conselho³², a fim de evitar sua deterioração pelos efeitos do clima e do passar do tempo. Esses critérios continuaram a ser exigidos nas sucessivas deliberações sobre o CURA. Isso, por si, já demonstra uma vontade diferenciada das autoridades frente ao projeto. Em contraponto, para os grafismos urbanos não autorizados, a máxima é sempre o apagamento, cujo embate com o poder público pode ser sintetizada pela frase *Nóis pixa, você pinta, vamos ver quem tem mais tinta*, comumente dita e grafada pelas ruas da cidade.

Contudo, ainda que com as sucessivas deliberações do Conselho acerca da necessidade de medidas de preservação para os murais nas empenas da cidade, algumas já se encontram com danos devido à sua exposição às intempéries. Quase todas as empenas apresentam esmaecimento da camada pictórica, e algumas, como a pintura de DMS, realizada em dezembro de 2017, representando um abraço entre o dia e a noite, grandes áreas de lacuna.

Dessa forma, o próprio processo de seleção dos bens a serem protegidos “reproduz injustiças e contradições que serão refletidas na forma de apropriação e aceitação/negação do valor atribuído pelos habitantes e usuários” (SIMÃO, 2016, p.69), fazendo um recorte social e histórico excludente de certos grupos. É significativo, por exemplo, o caso de “vandalismo” das lunetas de observação terrestre instaladas na Rua Sapucaí, com vista para os grafites realizados nas empenas, no qual uma delas foi pichada. A diferença no tratamento entre as intervenções urbanas: uma vista como ato criminoso, outra tão valorizada que recebe lunetas para sua melhor visualização.

³² Informação disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2017/07/17/noticias-artes-e-livros,209881/projeto-de-artes-visuais-vai-colorir-paredoes-de-concreto-em-bh.shtml>. Acesso 06jan2020.



Figura 32 - Luneta na Rua Sapucaí. Fonte:
https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/12/12/interna_gerais,1012469/praca-da-liberdade-e-luneta-da-rua-sapuca-i-sao-alvos-de-vandalismo.shtml. Acesso 11jan2020.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Optei por titular este trabalho com a frase “Sr. Prefeito, apagar arte é apagar cultura, e apagar cultura é desrespeitar o povo” pois ela resume um pouco da falta de compreensão do poder público para com manifestações culturais que partam de um local de alteridade. A noção do outro ressalta que a diferença é constituinte da vida, fazendo parte das dinâmicas sociais e sendo permanente fonte de tensões e conflitos. Nessa perspectiva, os grafismos urbanos podem ser considerados como força contra certas tendências homogeneizadoras, tanto culturais quanto estéticas, e que produzem no seio da cidade temporalidades e espacialidades específicas.

De acordo com o disposto pela Constituição Federal de 1988, no que cerne o patrimônio cultural brasileiro, as práticas do grafite são manifestações da cultura e modos de vida, ligados à identidade de um grupo específico e formador da sociedade brasileira, enquanto dimensão básica da cidadania, e, portanto, constituintes do patrimônio cultural do país. Em outras palavras, por possuem caráter identitários e configuram como expressão de cultura e, portanto, são manifestações legítimas do patrimônio cultural brasileiro.

Desse processo desenvolve-se assim uma concepção contemporânea sobre os bens culturais. A preservação se volta também às obras que, com o tempo, adquirem significação e relevância cultural, tornando-se instrumentos na construção de uma memória coletiva e de valor pertinente. E, mesmo que esses bens sejam relevantes a apenas um pequeno grupo, se são significativos, devem ser respeitados. Contudo, o poder público, tendo como exemplo a cidade de Belo Horizonte, em via de regra atuou como um agente repressor da prática dos grafismos, ainda que em alguns momentos aderiu a políticas socioeducativas de incentivo e valorização da arte.

No que tange às representações e usos do espaço urbano, percebe-se que, através da apropriação das cidades por meio dos grafites e pichações, existe um modo de ser marginal, que se contrapõe a autoridades e a uma ideia de cidade esteticamente e economicamente legislada. Afinal, a lógica da propriedade é o que atualmente prevalece no ordenamento urbano, tendo em vista que os processos de mercantilização das cidades se aprofundam, e vivências urbanas que se contraponham a esse modelo de cidade são alvos constantes da força repressiva do Estado.

Nas cidades contemporâneas o valor de uso foi substituído pelo valor de troca, transformando-a em algo cujos interesses se voltam para o mercado e o desenvolvimento capitalista, e não mais para seus habitantes. Entender o direito à cidade como um direito de não exclusão dos benefícios e qualidades da vida urbana, inclusive um direito à cultura, em uma perspectiva que abrange um campo maior do que somente o acesso a recursos. Dessa forma, para o pleno acesso ao direito à cidade deve-se incluir o acesso a afetividades e às redes de sociabilidades tecidas no seio da cidade, sendo este um direito essencialmente coletivo. Nos grupos em que se pratica o grafite a atividade ocorre em nível afetivo, e possuem signos e formas de comunicação próprias, e influenciam diretamente no processo de criação/destruição dos sentidos urbanos.

Assim, nesses espaços também irão conviver tanto o grafite autorizado, por meio de critérios estéticos e até mesmo financeiros, e que, por consequência, são melhor aceitos sociedade e pelo mercado, quanto àquele que surge de forma espontânea, enquanto ato de resistência a uma política urbana verticalizada. Nesse ponto, é importante ressaltar a natureza diferenciada dos grafismos urbanos que surgem de maneira espontânea no cenário das cidades em relação aos murais do CURA. Para tanto, caso se julgue necessário, medidas que objetivam sua proteção devem ser diferentes.

Artistas interferem na paisagem urbana de Belo Horizonte e a modificam com elaborações estéticas que são atravessadas por traços da arte contemporânea. O grafite, o grapiço e os murais são algumas dessas expressões que marcam as paredes e muros da cidade. A efervescente cena da arte urbana da capital se expandiu ainda mais a partir do Circuito de Arte Urbana – CURA que, desde 2016, marca presença com pinturas em empenas gigantes de prédios, na região central. As empenas, quase em sua totalidade, encontram-se localizadas no entorno do Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça Rui Barbosa, tombado pelo IEPHA em 1988.

Retomando as discussões realizadas neste trabalho, o CURA, cuja efetuação foi autorizada pelo poder público municipal, modificou significativamente a paisagem urbana de Belo Horizonte, valorizando e requalificando espaços. As empenas, localizadas quase em sua totalidade em uma área tutelada pelo Estado, através de um regime especial de proteção, não tiveram sua realização autorizada pelo IEPHA – MG, somente pelo Conselho Deliberativo de Patrimônio Cultural de BH, órgão consultivo multidisciplinar ligado à Secretaria de Cultura municipal. Se, por um lado, somente a aprovação por esse conselho pode ter sido um

facilitador para a realização do festival, é no mínimo curioso que o projeto não tenha sido analisado no instituto estadual, tendo em vista o tombamento da área é ato deste órgão.

A paisagem urbana, constitutiva da cidade, deve ser reconhecida como dinâmica, em permanente processo de mudança e reapropriação pelos diversos sujeitos que a vivenciam cotidianamente, e, portanto, deve dialogar com as teorias que regem sua preservação. Em uma perspectiva mais ampla, a minha compreensão acerca do fenômeno dos grafismos urbanos e sua interação com o patrimônio institucionalizado passa longe de ser completa – e nem nutrimos esse objetivo. As interfaces entre arte contemporânea e patrimônio ainda carecem de estudos, contudo é uma área dotada de potencialidades.

6. BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Lenildes Ribeiro Silva. *Pierre Bourdieu: a transformação social no contexto de “A Reprodução”*. Inter-Ação: Rev. Fac. Educ. UFG, 30 (1): 139-155, jan./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/interacao/article/view/1291>>. Acesso em 20 ago 2019.
- ALOISE, Julia Miranda. *O restauro na atualidade e a atualidade dos restauradores. Notas de aula*. Disciplina ARQ 506 – História e Teoria da Conservação e do Restauro, Prof. Odete Dourado. Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos – UFBA. Segundo semestre de 2014.
- ANDRADE, Elaine Nunes. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 1996. (Dissertação de Mestrado)
- ARANTES, Otilia, VAINER. Carlos Vainer e MARICAT, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consenso*. Petrópolis: Editora Vozes, 3ª edição, 2002
- BERQUÓ, P. B. *A Ocupação e a Produção de Espaços Biopotentes em Belo Horizonte: entre rastros e emergências*. 2015. Belo Horizonte: Dissertação (Mestrado) - Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- CARSALADE, Flávio de Lemos. *A ética das intervenções*. In: *Mestres e conselheiros: manual de atuação dos agentes do patrimônio cultural*. Belo Horizonte: IEDS, 2009.
- CASTRIOTA, Leonardo B. *Patrimônio cultural: valores e sociedade civil*. In: *Mestres e conselheiros: manual de atuação dos agentes do patrimônio cultural*. Belo Horizonte: IEDS, 2009.
- CARVALHO, Rodrigo Amaro. *Prezas e Rolês pela Metrôpole: entre pixadores e pichações de/em Belo Horizonte*. Dissertação em Antropologia pela UFMG. Belo Horizonte. 2012.
- CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/ Editora UNESP, 2001.
- FERNANDES, Edésio. *Do tombamento ao planejamento territorial e à gestão urbana*. Belo Horizonte: Fórum, 2010.
- FILARDO, Pedro. *Pichação (pixo). Histórico (tags), práticas e a paisagem urbana*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 187.00, Vitruvius, dez. 2015 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5881>>.
- FORT, Mônica C.; GOHL, Fernando C. *Conflitos urbanos: grafite e pichação em confronto devido à legislação repressiva*. LOGOS 45 Vol.23, Nº 02, 2º semestre 2016.
- FRÚGOLI Jr, Heitor. *Patrimônio cultural e antropologia da cidade*. IEPHA - Revista Óculo, 2016.
- GALLOIS, Catherine J. *A pichação de bens culturais como problema de conservação urbana*. 7º SEMINÁRIO MESTRES E CONSELHEIROS: AGENTES MULTIPLICADORES DO PATRIMÔNIO Belo Horizonte, de 10 a 12 de junho de 2015.
- GEERTZ, Clifford. *Saber local*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GONTIJO, Mariana Fernandes. *A prática artística e cultural do graffiti como constituinte do patrimônio cultural brasileiro*. In: CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE DIREITO DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 2011, Ouro Preto. *Anais...* Ouro Preto: UFOP, 2011.

_____. *A cultura do grafite: por um direito das ruas*. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2015.

IEPHA/MG. *Guia de bens tombados IEPHA/MG* / Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. – 2. ed. – Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *História e ética na conservação e na restauração dos monumentos históricos*. Revista CPC, São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/ abr. 2006.

LEFEBEVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000).

NEVES, Bernardo; SOARES, Felipe Bernardo Furtado; PIMENTA, Marília. *O que está em jogo na Zona Cultural Praça da Estação*. Disponível em <http://indebate.indisciplinar.com/2017/02/15/o-que-esta-em-jogo-na-zona-cultural-praca-da-estacao/>. Último acesso 14out2019.

OLIVEIRA, Ana Karina de Carvalho; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Pixo e cenas dissensuais em Belo Horizonte: antagonismos entre a força da lei e a emergência dos pixadores como sujeitos políticos*. In: *Quaestio Iuris*, vol.9, nº04, Rio de Janeiro, 2016. p.2007-2024. Disponível em: <<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/quaestioiuris/article/view/22475>>.

PEREIRA, Honório Nicholls. *Tendências contemporâneas na teoria da restauração*. In: GOMES, M. A. A. Filgueiras; CORREA, Elyane Lins (orgs.). *Reconceituações contemporâneas do patrimônio*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 101-116.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

RENA, Natacha S. A.; BERQUÓ, Paula; CHAGAS, Fernanda. *Biopolíticas espaciais gentrificadoras e as resistências estéticas biopotentes*. Lugar Comum (UFRJ), v. 1, p. 71-88, 2014.

RIBEIRO, C. R., SIMÃO, M. C. R. *Relação e contrações: direito à cidade e patrimônio urbano*. III ENANPARQ – ARQUITETURA, CIDADE E PROJETO: UMA CONSTRUÇÃO COLETIVA, *Anais...* Organizadores: Angélica Tanus Benatti Alvim, Wilson Ribeiro dos Santos Junior. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackensie; Campinas: PUC de Campinas, 2014.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

SANTIAGO Jr., Francisco das Chagas F. *Dos lugares de memória ao patrimônio: emergência e transformação da 'problemática dos lugares'*. Projeto História, São Paulo, n. 52, pp. 245-279, jan.-abr. 2015.

SOUZA, Geisa Alchorne de.; SÁ, Ivan Coelho de. *Arte contemporânea e sua Conservação: revisitando Brandi e Viñas*. Revista Mosaico v.6 – n.9, 2015.

SALES, Ana Célia Garcia de. *Pichadores e Grafiteiros: Manifestações Artísticas e Políticas de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural da Cidade de Campinas-SP.* / Ana Célia Garcia de Sales – Campinas, SP:[s.n.], 2007.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana.* Tese (Doutorado em Sociologia) – IFCH,UNICAMP, Campinas –SP, 1998.

SOARES, Felipe Bernardo Furtado. *Nóis pixa, você pinta, vamos ver quem tem mais tinta: direito à cidade e resistência nos espaços urbanos.* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Direito. Belo Horizonte: 2016.

SOARES, Felipe Bernardo Furtado. *Grafites podem contribuir para processos de gentrificação? – Pt.1.* In: *Debate*, 2017. Disponível em: <<http://indebate.indisciplinar.com/2017/10/23/grafites-podem-contribuir-para-processos-de-gentrificacao-parte-1/>>. Acesso 09jan2020.

VELHO, G. *Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea.* 8.ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.

VIANA, Maria Luiza; BAGNARIOL, Piero. *História recente do graffiti.* In: *Guia Ilustrado de Graffiti e Quadrinhos.* Belo Horizonte: Fapi, 2004. <<http://midia-radical.blogspot.com/2008/11/historia-recente-do-graffiti.html>>.

VICTOR, A.; GUIMARÃES, A.; BRUZZI, P.; RENA, N. *Zona Cultural: urbanismo neoliberal e as insurgências multitudinárias em Belo Horizonte: Crato/CE.* In: Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura, 3., 2016, Crato/CE. Anais... Disponível em: <<http://blog.indisciplinar.com/wp-content/uploads/2015/10/zona-cultural-urbanismo.pdf>>. Acesso em: 14 Mar. 2017.