



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE MUSEOLOGIA

JADE DE OLIVEIRA TARGINO

GRAFITE E PATRIMÔNIO CULTURAL: ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS

Brasília, DF
2023

JADE DE OLIVEIRA TARGINO

GRAFITE E PATRIMÔNIO CULTURAL: ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS

Monografia apresentada à Faculdade de Ciência da Informação, da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos para obtenção do título de bacharel em Museologia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Silva Almendra

Brasília, DF
2023

OT185g Oliveira Targino, Jade
GRAFITE E PATRIMÔNIO CULTURAL: ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS
/ Jade Oliveira Targino; orientador Renata Silva Almendra.
- Brasília, 2023.
74 p.

Monografia (Graduação - Museologia) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Grafite. 2. Patrimônio Cultural. 3. Museologia. 4.
Musealização. I. Silva Almendra, Renata, orient. II. Título.

ANEXO III - FOLHA DE APROVAÇÃO**JADE DE OLIVEIRA TARGINO****GRAFITE E PATRIMÔNIO CULTURAL: ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS**

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Aprovado por:

Renata Silva Almendra Professora da Universidade de Brasília Doutora em História (UnB)	Luciana Magalhães Portela Professora da Universidade de Brasília Doutora em Antropologia Social (UnB)	Ana Lúcia de Abreu Gomes Professora da Universidade de Brasília Doutora em História Cultural (UnB)
---	--	---



Documento assinado eletronicamente por **Renata Silva Almendra, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Educação**, em 21/07/2023, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Magalhães Portela, Coordenador(a) da Coordenação do Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação**, em 21/07/2023, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia de Abreu Gomes, Coordenador(a) Substituto(a) da Coordenação do Curso de Museologia da FCI**, em 21/07/2023, às 20:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **9924729** e o código CRC **4ECA8348**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

À Deus pela vida e pela saúde, me proporcionando chegar tão longe em minhas conquistas.

À minha mãe, que sempre me incentivou e respeitou minhas escolhas, mesmo quando não as compreendia.

A meu pai, por tornar os dias mais leves e esperançosos, me amparando nos momentos mais difíceis com palavras de conforto.

A minha irmã, por ser sempre um exemplo, em especial na vida acadêmica, me fazendo acreditar no meu potencial.

À Universidade de Brasília, pelos aprendizados multidisciplinares e todas as experiências incríveis que me proporcionou, essenciais em meu crescimento pessoal.

À meu querido amigo Felipe Wojcieckowski, que está comigo desde o ensino médio e adentrou junto a mim nessa experiência que é a Universidade de Brasília.

Ao curso de Museologia que me proporcionou a formação como profissional na área, me fazendo compreender e valorizar seu papel essencial na sociedade. Além dos incríveis amigos que fiz durante esses cinco anos, em especial meu caro amigo Francisco Nacélio, que levarei para toda a vida.

À professora Ana Abreu por toda sua paciência, entusiasmo e disposição em ajudar a todos, sendo essencial neste processo de graduação.

À minha querida orientadora Renata Almendra por toda troca, ensinamento e leveza com que levou esta missão, sem ela este trabalho não seria possível.

A todos, a muito, sou grata!

“Devo confessar preliminarmente que eu não sei o que é belo e nem sei o que é arte!”

(Mario de Andrade)

RESUMO

As políticas de patrimônio vigentes implicam na tipologia dos bens culturais que serão reconhecidos pelas instituições governamentais como patrimônio nacional, muitas vezes resultando em um descompasso com o patrimônio reconhecido socialmente, em especial as manifestações artísticas contemporâneas. Neste sentido, o trabalho busca problematizar e analisar caminhos que viabilizem o reconhecimento do grafite enquanto patrimônio cultural brasileiro, utilizando como caminho a possível contribuição do campo museológico neste contexto. A pesquisa é fundamentada em uma bibliografia que apresenta definições referenciais ao se analisar conceitos que definem os campos da Museologia e do patrimônio, influenciando no estudo de um caso específico, o Museu de Favela no Rio de Janeiro. A partir das discussões desenvolvidas, compreende-se o reconhecimento do grafite como patrimônio cultural por parte de uma instituição museológica na medida em que o circuito de grafites constitui a exposição permanente do museu, implicando na aplicação de medidas de preservação do acervo. Neste contexto, ao considerar novas tipologias de acervo, que ultrapassam os limites tradicionais, permite-se o reconhecimento de novos patrimônios, provocando o alargamento do próprio conceito de patrimônio, resultando em uma nova narrativa do campo.

Palavras-chave: Grafite; Patrimônio Cultural; Museologia.

ABSTRACT

The heritage policies in force involve the typology of cultural assets that will be recognized by government institutions as national heritage, often resulting in a mismatch with the socially recognized heritage, especially the contemporary artistic manifestations. In this sense, the work seeks to problematize and analyze ways to enable the recognition of graffiti as Brazilian cultural heritage, using as path the possible contribution of the museological field in this context. The research is based on a bibliography that presents referential definitions when analyzing concepts that define the fields of Museology and heritage, influencing the study of a specific case, the Favela Museum in Rio de Janeiro. From the discussions developed, the recognition of graffiti as cultural heritage by a museological institution is understood to the extent that the graffiti circuit constitutes the permanent exhibition of the museum, implying the application of measures to preserve the collection. In this context, when considering new types of collection, which goes beyond the traditional limits, it allows the recognition of new heritages, causing the expansion of the very concept of heritage, resulting in a new narrative of the field.

Keywords: Graffiti; Cultural Heritage; Museology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pintura rupestre – 10 mil anos, Vale do Peruaçu, Januária (MG)	14
Figura 2 – Trens grafitados – Nova Iorque, anos 1970.....	18
Figura 3 – <i>Graffiti</i> Nova Iorque, anos 1970 – “Dondi”	19
Figura 4 – Trem Pintado por STAY HIGH 149.....	20
Figura 5 – Ação de protesto na ditadura militar, RJ – 1968.....	22
Figura 6 – Lacoste – Alex Vallauri, SP.....	23
Figura 7 – Pichação protesto.....	25
Figura 8 – Pichação – Invasão a Bienal de 2008, SP.....	25
Figura 9 – Painel d’Os Gêmeos, Boston.....	27
Figura 10 – Kelburn Castle, Escócia.....	28
Figura 11 – Prefeito João Dória pinta muro na Avenida 23 de Maio, SP, 2017.....	39
Figura 12 – Prefeitura de São Paulo apaga grafite na Avenida 23 de Maio, SP, 2017.....	40
Figura 13 – Funcionário da prefeitura apaga pichação contra Dória, SP, 2017.....	41
Figura 14 – Portal Amor Perfeito – Museu de Favela, RJ.....	49
Figura 15 – Grafite: “Batucada na Lata – Casa-Tela 10, MUF.....	51
Figura 16 – Grafite: “Forró e Migrantes Nordestinos” – Casa-Tela 11, MUF.....	52
Figura 17 – Grafite: “O Menino e a Pipa’ – Casa-Tela 15, MUF.....	53
Figura 18 – Grafite: “Natal e Tragédia” – Casa-Tela 17, MUF.....	54
Figura 19 – Grafite: “Tião Teodoro” – Casa-Tela 12, MUF.....	55
Figura 20 – Grafite: ACME e Sark – Restauro Casa-Tela 12, MUF.....	59

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Conpresp	Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São Paulo
CPPU	Comissão de Proteção a Paisagem Urbana
Demu	Departamento de Museus e Centros Culturais
DF	Distrito Federal
Ibram	Instituto Brasileiro de Museus
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MG	Minas Gerais
MUF	Museu de Favela
PAC	Programa de Aceleração do Crescimento
PNM	Política Nacional de Museus
Sphan	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura
Unifesp	Universidade Federal de São Paulo
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAPÍTULO 1 – GRAFITE: DA SUBVERSÃO À PREDILEÇÃO	14
1.1 Definição e origens do grafite.....	14
1.2 Histórico do grafite no Brasil.....	21
2 CAPÍTULO 2 – PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO E GRAFITES: RELAÇÕES POSSÍVEIS.....	30
2.1 Políticas patrimoniais no Brasil.....	30
2.2 Grafite como patrimônio cultural.....	32
3 CAPÍTULO 3 – MUSEU DE FAVELA: UM ESTUDO DE CASO.....	44
3.1 Museu de Favela no contexto museológico brasileiro.....	44
3.2 O Circuito das Casas-Tela.....	47
3.3 Musealização e conservação dos grafites do Circuito Casas-Tela.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63

INTRODUÇÃO

Quando adentrei o curso de Museologia não possuía um conhecimento robusto sobre a área e como atuava perante o mundo, mas no primeiro contato que tive, diante de uma tragédia que foi o incêndio no Museu Nacional, pude aos poucos reconhecer o tamanho dos desafios enfrentados pelos profissionais da área, e o papel essencial que possuem na preservação da cultura que a nós pertence. Diante deste cenário de desespero e revolta, e coincidentemente, da comemoração dos 10 anos do curso e dos eventos que celebravam tal conquista, tive um contato com a área para além das teorias e relatos de como tudo começou, pude reconhecer na prática o trabalho essencial que os museólogos realizam, mesmo sem compreender a tamanha magnitude de seu papel até então.

Ao longo da vida sempre utilizei os diferentes âmbitos culturais como fonte primordial de aprendizagem, desde as visitas a cidades históricas, a museus, exposições e centros culturais, peças teatrais e festivais de música, sempre neste meio me reconheci enquanto indivíduo, como se encaixasse perfeitamente em tudo aquilo que transmitisse cultura, em especial, a arte. Sempre consumi esse conteúdo, até que o papel como telespectadora se tornou insuficiente, quando passei a estudar na prática a arte, pelo desenho, pela pintura, me adentrei neste mundo de modo a guiar meus passos futuros. Por esta influência e grande paixão, trilhei meu caminho na Museologia sempre com o interesse maior nas áreas da arte e comunicação, desenvolvendo meu currículo de modo a sempre ter contato, mesmo que mínimo, e a Museologia me permitiu tal feito. Dentro da multidisciplinaridade do curso fui reconhecendo o caminho que gostaria de seguir, principalmente a partir de atividades de extensão nas semanas universitárias que participei, podendo expandir em cada aula meu conhecimento e interesse.

Diante de um breve resumo de meu trajeto no curso de Museologia, pode-se compreender a base de como surgiu meu interesse pelo tema do meu trabalho conclusivo, o grafite. Por viver no meio cultural, pude me relacionar de forma mais profunda com o grafite, uma arte urbana que se apresenta tanto como crítica, mas também como forma de resistência e valorização de uma cultura muitas vezes apagada quando se fala de uma identidade cultural, em especial, a identidade local, de Brasília. Por se tratar de uma arte denúncia e retratar sem pudor a realidade muitas vezes complicada, sendo durante muitos anos marginalizada, não valorizada e descredibilizada quando se fala em um patrimônio cultural. Tal problemática e os motivos que cercam este cenário me despertaram a

necessidade de usar o grafite como objeto de estudo no contexto de seu reconhecimento enquanto patrimônio cultural brasileiro.

O grafite se apresenta como manifestação artística de valor cultural imensurável. Tal realidade se torna cada vez mais clara na contemporaneidade na medida em que seu reconhecimento enquanto arte globaliza. Antes marginalizado e visto como crime ambiental, o grafite e suas vertentes, com o passar dos anos, adentraram os centros urbanos de modo a espalhar em toda malha territorial a identidade de quem o produz, atuando como precursor de uma memória descredibilizada e desvalorizada, demonstrando cada vez mais seu papel como patrimônio de uma cultura necessária de ser preservada e reconhecida. Entretanto, por ter como suporte para sua existência os centros urbanos que se apresentam em constante mudança, se torna evidente uma característica constituinte da manifestação do grafite: sua efemeridade.

A mudança no tratamento imposto ao grafite na contemporaneidade, na medida em que perde seu caráter clandestino, se dá pela absorção como prática aceita de uma experimentação de uma expressão cultural, se desenvolvendo em plena rua a partir do tempo em que foi produzido, evidenciando seu papel enquanto patrimônio cultural e a necessidade de se obter políticas que o protejam e o valorizem, reconhecendo o grafite como ponto de memória nos meios considerados oficiais.

Diante das políticas de patrimônio cultural parece haver um descompasso entre as políticas de patrimônio e as práticas artísticas produzidas na atualidade. As constantes transformações sociais e a natureza efêmera da arte contemporânea, interpelam discussões que problematizam o lugar do grafite no campo de patrimônio. Este fator evidencia tensão no que tange a compreensão do patrimônio a partir de conceitos de autenticidade e perenidade, que abarcam apenas os bens do passado acabando por ignorar as produções feitas na atualidade, sobretudo aquelas que possuem a efemeridade como natureza expressiva. Questiona-se então os conceitos definidos e utilizados como regentes pelos profissionais de patrimônio: o que se pretende eternizar, o bem cultural ou seu significado cultural? E por que o interesse ou exclusão na responsabilidade de gerir o patrimônio de modo que abarque a arte contemporânea, como o grafite, uma manifestação cultural contemporânea capaz de exprimir a identidade de uma comunidade cuja memória foge da narrativa cultural tradicional, enquanto patrimônio oficial de uma nação?

O papel da Museologia se apresenta como a preservação e comunicação de bens culturais, não apenas os produzidos no passado, mas também os que são construídos nos dias atuais. Embora haja inúmeras pesquisas que utilizam o grafite como objeto de análise, ainda são poucas as que o abordam com o viés de patrimônio cultural devido a sua efemeridade, reforçando a necessidade de não só analisar o grafite sob uma nova ótica, mas refletir sobre ações que permitam novas concepções de patrimônio, se adaptando a bens culturais para além de sua constância física, evidenciando uma nova realidade de manifestações culturais discrepantes das políticas tradicionais já ambientadas.

Neste ponto se objetiva analisar abordagens teóricas referentes ao patrimônio cultural a partir da expressão artística grafite, utilizando de trabalhos que servem como referencial para a condução desta pesquisa, de modo a destacar o merecimento da elevação do grafite para patrimônio cultural, ao apresentar sua relevância histórica, social e artística, objetivando sua proteção. As pesquisas evidenciam embates políticos e sociais que provocam a discussão, perpassando a origem do grafite e suas características intrínsecas, assim como seu papel fundamental na sociedade contemporânea, problematizando a gestão do patrimônio cultural nacional cujas políticas não abarcam o atual cenário de produções artísticas. Embasando-se em teóricos essenciais para a compreensão dos conceitos que direcionam a pesquisa, como Chagas, Poulot e Rússio, segue-se a linha de pesquisa a partir de trabalhos mais recentes da literatura que proporcionam um estudo com uma perspectiva contemporânea, a partir de um estudo do contexto em que se construiu o grafite em seu princípio, até os dias atuais. Reconhecendo o seu papel enquanto objeto de memória e transformação social, apresenta-se as limitações das políticas públicas vigentes, assim como as iniciativas por parte de instituições museológicas e governamentais na busca por um novo tratamento ao grafite.

Os conflitos sociais e políticos da atualidade em torno da arte urbana expõe suas fragilidades tanto da perspectiva da arte quanto do campo patrimonial, interpelando discussões que partem de sua natureza expressiva e sua intrínseca relação com a vida social, que se apresentam em contextos complexos. Deste modo, apresenta-se a reflexão proposta: a necessidade de proteção de uma arte fundamental, de modo a considerar sua natureza efêmera e seu valor patrimonial, tendo em vista a discrepância entre a realidade da produção artística e as políticas tradicionais de proteção deferidas pelo campo de patrimônio cultural, se configurando a partir de três objetivos:

1. Contextualizar o grafite, desde sua criminalização ao seu reconhecimento enquanto manifestação artística contemporânea, que exprime a memória e identidade de uma população.
2. Analisar os conceitos de patrimônio desde sua inicial compreensão até a implementação de políticas públicas brasileiras voltadas ao tema, tendo em vista a problemática do grafite e sua efemeridade.
3. Analisar, a partir de uma perspectiva museológica, caminhos possíveis que viabilizam alternativas de proteção e valorização do grafite enquanto patrimônio de uma sociedade.

Para alcançar estes objetivos foi utilizada a metodologia de pesquisa bibliográfica com a apresentação de um caso específico, dividindo o trabalho em três capítulos.

O primeiro capítulo apresenta as origens do grafite, analisando seu surgimento nas cidades norte americanas como arte denúncia muito presentes nos trens novaiorquinos, perpassando sua vinda para o Brasil e como se deu as relações entre o grafite e o poder público. É analisada a legislação que criminaliza o grafite inicialmente, perpetuando a diferenciação entre grafite e pichação, exclusiva do cenário brasileiro em vista que para os países estrangeiros, oriundos da mesma matriz são compreendidos ambos como grafite.

No capítulo seguinte busca-se analisar as compreensões do patrimônio no contexto nacional, as origens de seu reconhecimento e valorização a partir do surgimento de instituições do patrimônio, e as atualizações que sofreu ao longo dos anos em suas atuações. Se visa compreender as possíveis relações entre o campo patrimonial e o grafite enquanto manifestação artística contemporânea, utilizando como base grandes teóricos que fundamentam os conceitos que os permeiam, assim como a possível atuação da Museologia na compreensão do grafite como patrimônio cultural e sua preservação.

Por fim, o capítulo 3 se apresenta como um estudo de caso do Museu de Favela a partir do circuito Casas -Tela como exposição permanente do museu. O capítulo abre a discussão sobre o papel social do grafite para a comunidade de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, como percussor da memória coletiva dos moradores, atuando como patrimônio da favela carioca. Se analisa também a compreensão por parte do museu no que tange as políticas de preservação do grafite enquanto objeto musealizado pelo MUF,

as definições e ações tomadas pelos diretores da instituição ao buscar a continuidade do circuito enquanto ferramenta de memória e identidade.

Por fim, o trabalho é constituído pelas considerações finais sobre a discussão proposta, assim como imagens ao longo dos capítulos que permitem exemplificar e elucidar as reflexões apresentadas.

CAPÍTULO 1

GRAFITE: DA SUBVERSÃO À PREDILEÇÃO.

1.1. Definição e origens do grafite

A palavra *Graffiti*, de origem italiana, significa desenho ou escritura realizada com incisões ou pigmentos em paredes ou muros, sejam eles internos ou externos. A partir desta definição, muitos estudiosos e entusiastas do grafite inferem que a sua origem remonta à pré-história, das pinturas rupestres aos escritos e desenhos das antigas civilizações. Mesmo que ao longo do tempo essas inscrições tenham tido diferentes intencionalidades e propósitos, entendemos que essa prática de escrever ou desenhar em paredes atravessou séculos e se mostrou presente nas mais variadas populações ao redor do mundo, e vem ganhando novas formas, estilos e suportes com o passar do tempo.

Como evidenciado na imagem abaixo (Figura 1) que apresenta uma pintura rupestre localizada no Vale do Peruaçu, em Minas Gerais, esses desenhos, rabiscos ou pinturas, muitas vezes anônimas, traçados em muros ou paredes, executados com as próprias mãos, têm a finalidade de transmitir uma mensagem a quem alcance ou transite por lugares onde estejam.

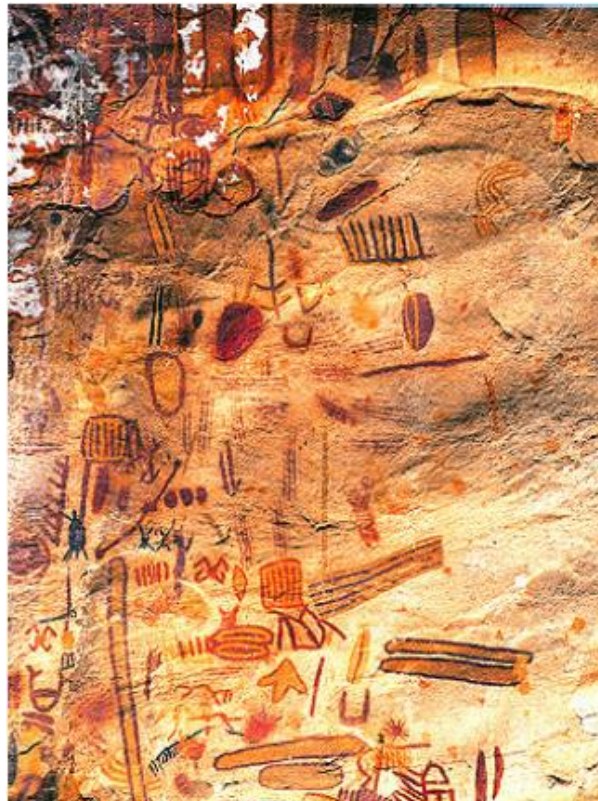


Figura 1: Pintura rupestre – 10 mil anos, Vale do Peruaçu, Januária (MG). Fonte: Annie Camelo e Fabricio Dias – Arte Indígena. Disponível em: <https://www.cp2.g12.br/blog/labre2/files/2017/03/AnnieCamelo_FabricioDias_603.pdf>. Acesso em: [14/04/2023](#).

Os grafites pintados, inscritos ou gravados já estão enraizados na cultura humana, atravessando o tempo. Sempre algo neles exprime a experiência humana, seja um signo ou objeto que nos sugere a realidade de cada tempo. Atualmente, o grafite pode ser compreendido como um canal de comunicação conectado com a cidade, muros e vielas; se trata de uma pulsão estética que permite a alguém estabelecer um laço ou uma experiência em relação ao outro, extrapolando os limites do tempo e o uso do espaço. Produto criativo e muitas vezes transgressor, o grafite se tornou uma marca da visualidade urbana. Esses signos produzem códigos e significados próprios, disseminam-se como uma forma de busca de pertencimento e de identidade dos sujeitos na urbe. Atuam como uma das formas de expressão daqueles que, muitas vezes, não encontram seu espaço nos meios considerados “oficiais” de reconhecimento e valorização do patrimônio cultural.

Diante desta perspectiva, essa compreensão do grafite nos permite enxergá-lo como uma forma de linguagem, afinal, como aponta Hall (2016), entende-se como linguagem toda representação que se utiliza de meios para comunicar algo para alguém. Na linguagem fazemos uso de signos e símbolos, sejam eles sonoros, escritos ou mesmo objetos, para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. É a partir dela que encontramos um dos meios para manifestar o que pensamos, imaginamos e sentimos em uma cultura (HALL, 2016, p.18-19).

Os grafites, com o passar dos anos, vão tomando novos significados e novas configurações de acordo com o contexto em que são produzidos. De acordo com Maria Luiza Viana (2007):

Uma análise dos grafites pode significar uma leitura transversal da história do homem e de sua existência, pois através deles é possível compreender as sensibilidades vividas por pequenas tribos ou grandes civilizações. [...] Existe algo no homem que perpassa no tempo e o persegue por toda sua existência: a necessidade de expor-se simbolicamente deixando pública sua presença, seus pensamentos, sentimentos e ideias (VIANA, 2007, p. 32).

Justamente por isso, o fenômeno grafite ganha diferentes formas e contextos a partir do território onde é produzido, evidenciando que o próprio conceito de grafite é dinâmico e complexo, sofrendo diversas variações na literatura e nos documentos policiais. Entretanto, diante de uma perspectiva contemporânea, compreendemos o grafite como uma manifestação plástica, podendo ser interpretados como formas de marcação

identitária e de pertencimento dos sujeitos a um determinado espaço, mas que não se limita a este. É possível nos depararmos com diferentes nomenclaturas para defini-lo, como *street art*¹, intervenção urbana, arte urbana, pichações, arte pública, *stencils*², etc. Muitas vezes os nomes se confundem com as técnicas utilizadas ou com a forma de marcações realizadas em espaços urbanos, sejam letras, desenhos, signos e sinais.

O grafite faz parte da estética dos espaços públicos em vários lugares do mundo. Anonimamente questionam valores estabelecidos, a ocupação dos espaços da cidade e a contingente valorização da arte. No entanto, a arte urbana já nasce sem uma permanência duradoura, é efêmera, desaparece da mesma forma que surge, em um piscar de olhos. Inscrever um grafite é inscrever sua identidade no espaço público, “o traço individual de uma expressão pública”. (VIANA, 2007, apud ROCHA, 1992, p.81). Assim, a inscrição nos espaços públicos torna-se habitual e ininterrupta, as marcas espontâneas deixadas nas rochas, nos monumentos, nas mais remotas civilizações, ou símbolos emblemáticos de grupos que atuam nas metrópoles contemporâneas atravessam o tempo, vindo a se traduzir como uma marca da humanidade na visualidade.

Como defendido pela autora Lilian Amélia dos Santos em sua monografia do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, pela UFMG (2020), em concordância com os autores Sennet (1990) e Baudrillard (1979), o primeiro capítulo da história do grafite contemporâneo acontece em meados dos anos de 1960 na Filadélfia, cidade do estado americano, com o jovem afrodescendente Darryl McCray que posteriormente assumiu o pseudônimo de *Cornbread*, inspirando outros jovens. Entretanto, o grafite produzido na cidade não foi muito além das inscrições e *tags*³, diferentemente do que ocorreu em uma das maiores cidades do mundo, Nova Iorque. O grafite, no momento de seu surgimento em Nova Iorque, no início da década de 1970, como pontuado na dissertação de Rosane Cantanhede (2012), nasce das mãos dos jovens marginalizados da sociedade estadunidense, que se apropriam da estética empregada nos produtos de massa, dando a ela uma nova interpretação, um novo significado e uma nova forma de uso. Essa estética passou por transformações e os artistas imprimiam nela características próprias que lhes davam identidades individuais. No momento do

¹ Arte de rua

² Técnica de pintura que utiliza molde vazado para aplicar um desenho, símbolo ou letra em qualquer superfície.

³ Termo muito usado por pichadores para se referir à assinatura.

surgimento do grafite, tudo que era produzido era feito segundo a vontade de quem o fazia e expressava os sentimentos que o artista carregava dentro de si.

Como apontado na dissertação de Maria Luiza Viana (2007), defendida na Escola de Belas Artes da UFMG, a trajetória do grafite contemporâneo está diretamente ligada à história das pessoas pretas estadunidense. A autora destaca que os conflitos raciais entre negros e brancos nos Estados Unidos eram intensos entre os anos 60 e 70, tendo as mortes de Malcom X e Luther King suscitado na comunidade negra norte americana a necessidade e o desejo de decidir sobre seus próprios rumos e de propor alternativas para suas questões, sem a influência branca. Vivia-se no país um momento de contestação jovem, onde era desenvolvida uma estética de contracultura. A autora destaca que o movimento *Black Power* surge, neste sentido, do fortalecimento da identidade negra, num processo de retomada das origens africanas, na sonoridade, na visualidade e na identificação com as origens étnicas, imprimindo-a nas manifestações artísticas.

Assim, com a junção das expressões artísticas do Rap, Break Dance, MC's (mestre de cerimônia) e Grafite, se formou o que é conhecido como o movimento Hip Hop. A partir deste movimento, se traduz uma atitude política simbólica, a sociedade negra impondo-se com suas "armas" sobre a sociedade branca. O objetivo principal era garantir aos jovens artistas um meio de expressão, visibilidade e uma forma de se afirmar enquanto produtor de arte. A proposta era substituir os conflitos por competições musicais (Rap), de dança (break) e de grafites, em que jovens que frequentavam as festas e bailes representavam e defendiam seus bairros, competindo entre si. Nesta disputa havia uma espécie de celebração de um estilo próprio a partir da poesia ritmada, gestos fragmentados, letras ilegíveis nas ruas e nas estações de metrô, como demonstrado na imagem seguinte (Figura 2), utilizando dos trens do metrô como principal suporte:



Figura 2: Trens grafitados – Nova Iorque, anos 1970. Fonte: Mateus Goloni Skyscraper City. Disponível em: <<https://www.skyscrapercity.com/threads/nova-york-nos-anos-70.1667409/>>. Acesso em: 14/04/2023.

Nos grafites, a tradição se fez na escrita, uma vez que surge como efeito de um discurso definido por seus códigos e signos peculiares, com prioridade para as letras, em geral ininteligíveis, que pudessem ser reconhecidas apenas entre eles: os *writers*⁴. Não demorou muito para que as inscrições aparecessem em lugares públicos onde todos pudessem ver o que esses jovens estavam fazendo. Desde que começam a surgir nos guetos e nas superfícies dos trens em Nova Iorque, os grafites vão adquirindo formas diferentes e variações em cores, estilos e tamanhos de acordo com a criatividade do grafiteiro, como apresentado na Figura 3 pela produção do artista negro Dondi White, referência do grafite mundial, cuja arte é marcada pelo estilo da letra e variação de cores em sua composição.

⁴ Termo utilizado para referenciar o artista que pinta *grafitti*.



Figura 3: Graffiti Nova Iorque, anos 1970 – “Dondi”. Fonte: Spray Daily. Disponível em: <https://www.spraydaily.com/the-underground-graffiti-adventures-of-dondi/dondi-white-new-york-graffiti-legend/>. Acesso em: 18/04/2023.

Ainda de acordo com a análise de Viana (2007), logo o movimento já tinha conquistado os moradores mais velhos e o grafite passou a ser uma constante no dia a dia dessas pessoas. Os trens do metrô logo se tornaram um dos suportes preferidos destes artistas, as locomotivas circulavam por quase toda a cidade, indo desde os bairros mais distantes até o centro das cidades, servindo de veículo não somente para as pessoas, mas também para o grafite, funcionando como um meio de divulgação da arte produzida nas periferias. Observa-se que o estilo de letra nova-iorquino é encontrado, em todas as suas variáveis, nos vários cantos do mundo. Tal estilo parte de uma matriz caligráfica, definida pelos grafiteiros como *subway style* e caracteriza-se como um dos elementos constitutivos dos grafites, tornando-se uma referência e inspiração para grafiteiros de todo o mundo. Essa escrita muitas vezes anuncia o próprio nome do grafiteiro, as famosas *tags*, ou de seu grupo ou gangue, mas também poderia ser uma frase ou mensagem. Escrever o nome estilizado é a forma mais básica de se produzir grafites, que podem ser feitos com os mais variados instrumentos como canetas, marcadores, rolinhos largos ou com spray, marca da estética periférica na cultura novaiorquina. Esta apropriou-se da ferramenta, o spray, de um momento histórico e político vivenciado na França nos anos 60, porém agregando maior valor estético e aprimorando a técnica no uso desta ferramenta. Isso se deu porque, segundo o grafiteiro paulistano Celso Gitahy,

[...] durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968, em Paris, vimos como o spray viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas, fossem rapidamente registradas nos muros da cidade. [...] Assim, o *spray* substituiu as antigas técnicas de aplicação bucal de vernizes e fixadores nos trabalhos artísticos, e isso significou maior liberdade de movimentos, permitindo também maior velocidade (GITAHY, 1999, p.21).

Com esse passeio pela cidade novaiorquina, o grafite atingiu pessoas de todas as classes sociais e, apesar de ter sido considerado como um ato de vandalismo por grande parte da sociedade naquele momento, ganhou muitos simpatizantes e admiradores. Dessa forma, o grafite já não era mais produzido somente pela população marginalizada da cidade e passou também a nascer pelas mãos de pessoas das mais variadas classes sociais. A partir deste ponto, o grafite conquistou cada vez mais espaço.

Com a popularidade crescendo, o grafite perdeu parte do seu status de periférico e iniciaram-se pequenas competições dentro do meio. Apesar de a arte produzida já estar recebendo reconhecimento, a luta pelo reconhecimento individual ainda seguia, e um dos métodos encontrados pelos artistas foi o *bombing*⁵, que consistia em bombardear toda a cidade com suas *tags* e desenhos nos lugares de maior destaque, utilizando suportes que conectariam o grafite com toda a cidade, como os transportes coletivos que cortam os bairros de ponta a ponta, evidenciado na Figura 4, a seguir:



Figura 4: Trem pintado por STAY HIGH 149. Fonte: Jon Naar, 1973 – BBC News Brasil. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/videos e fotos/2014/04/140421_galeria_grafite_ac_lgb](https://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2014/04/140421_galeria_grafite_ac_lgb)> Acesso em: 18/04/2023.

⁵ Grafite rápido com letras mais simples e eficazes.

Essa atenção recebida também se apresenta como reconhecimento do trabalho deste artista, ultrapassando os limites do território em que foi feito, além de promover a perpetuação do grafite ao longo dos anos. Como aponta Rosane Cantanhede ao evidenciar que:

Sair do anonimato e tornar-se famoso, em verdade, faz parte do modus operandi que motivou e impulsionou a estrutura do grafite a atravessar os territórios urbanos, chegando aonde a maioria desses jovens teria o acesso negado. O desejo de “aparecer no espaço público e de obter o reconhecimento de seu trabalho manteve a chama acesa por todas essas décadas, influenciando sobremaneira outros jovens em diferentes locais do planeta (CANTANHEDE, 2012, p. 17).

Como visto, os muros são alvos de grafiteiros desde o século passado, mais precisamente desde o final da década de 1960 e início dos anos 1970, quando os grafites falavam de diversidade e, em especial, do movimento negro. Nesse sentido, apresentam, de certa forma, uma similaridade com sua origem no Brasil, surgindo como ferramenta de denúncia na ditadura militar.

1.2. Histórico do grafite no Brasil

No Brasil, o grafite ganhou reconhecimento como uma manifestação artística na década de 1980, despontando na mídia e, pouco a pouco, ocupando espaços expositivos (GITAHY, 1999, p. 16). Em seu trabalho “Grafite/pichação: Circuitos e territórios na Arte de Rua”, Rosane Cantanhede (2012, p. 61) defende que “pesquisas apontam para a entrada do grafite no Brasil como um produto cultural importado em livros, filmes, revistas estrangeiras, artistas visitantes e, principalmente, pela via do hip hop”, sendo assimilado e reinventado de um jeito particular. Foi também neste período que o uso do spray se tornou recorrente no país, ora como uma forma de expressão política e de protesto, ora como manifestações artísticas presentes nas ruas. As primeiras intervenções urbanas utilizando o spray no Brasil estão ligadas ao período da ditadura militar (1964-1985), pois essa era uma forma de perturbar o silêncio imposto pelo regime autoritário, um tipo de ação urbana conhecido, entre os artistas, como grafite protesto, representado na emblemática imagem disposta a seguir (Figura 5):



Figura 5: Ação de protesto na ditadura militar, RJ – 1968. Fonte: Kaoru/CPDoc - Memorial da Democracia. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/passeata-dos-cem-mil-afrenta-a-ditadura>>. Acesso em: 18/04/2023.

Em sua reivindicação, os grafiteiros ocupavam o espaço público cientes de seu fazer, da ação em si, deixam suas marcas com uma intenção de valorização individual dentro de seu grupo ou de valorização do grupo dentro de sua comunidade, seus objetivos principais eram desafiar os limites e a ordem estabelecida. Como defende Celso Githay (1999), o próprio ato de realizar uma pintura tendo como suporte o espaço visual público, demonstra politicamente a reivindicação deste espaço através de uma ocupação ilegal, ou não autorizada. No cenário nacional, o próprio artista Alex Vallauri (grande nome do grafite no Brasil, sendo o Dia do Grafite comemorado no aniversário de seu falecimento), envolveu-se com questões políticas ligadas ao período ditatorial, já que alguns de seus grafites fazem referência aos anos de chumbo, a exemplo seu grafite “Lacoste”, reivindicando o movimento Diretas Já (Figura 6).



Figura 6: Lacoste – Alex Vallauri, SP. Fonte: Stencial Brasil - Tese Maria Luiza Viana. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VPQZ-73GR8Z>>. Acesso em: 06/04/2023.

Deste modo, no final da década de 80, o grafite tinha ganhado popularidade, começando a conquistar espaço nas galerias de arte das grandes capitais brasileiras. Em São Paulo, as galerias da Vila Madalena, por exemplo, recebiam boa parte dos grafiteiros que produziam seus trabalhos nos muros dos arredores. Simultaneamente a um período de abertura política e de crise econômica, além de forma de expressão artística e de contestação, o grafite passou a ser uma ferramenta de sobrevivência para muitos jovens artistas (LARA, 1996, p. 50).

Já na década de 90, o grafite se aproximou das influências digitais do período, com ilustrações feitas por computador. A expressão gráfica das *tags*, teve início na cidade de Nova Iorque, esses grafites se espalharam nos grandes centros da Europa, e se alastraram no Brasil e em outras cidades da América Latina, na medida em que o processo de abertura democrática começa a se firmar. Essa forma de ocupar, hermética e simbolicamente o espaço público, surge por parte dos jovens afro-americanos e latino-norte-americanos, como desafio à propriedade privada e como reconhecimento étnico e social de suas identidades. De acordo com Leite (2013, p. 40), os primeiros grupos de aprendizado sobre o grafite foram constituídos por estudantes de arte, poetas, artistas plásticos e atores. Eram, então, pautados pela intensa crítica à institucionalização da arte, com ações em espaços públicos no intuito de construir um outro olhar e ressignificar o meio urbano. Essa primeira geração tinha como base o questionamento do acesso restrito nos espaços culturais e propunham novas ações artísticas. (LEITE, p.40, 2013).

Gradualmente o grafite ganha espaço nos palcos culturais, apresentando uma nova configuração, como aponta Lilian Santos (2020) ao relatar que:

Com a entrada do grafite nos espaços de consumo de cultura, ele acabou adquirindo um outro caráter também, o de bem, o de algo que possui um valor de mercado. A estética produzida por artistas de rua havia conquistado o público e passou a fazer uso de outros suportes mais facilmente comercializados como telas, camisetas e bottons (SANTOS, 2020, p.20).

Esta facilitação na comercialização do grafite desencadeou a frequente disponibilização do contato do artista próximo a sua produção nas ruas da cidade, permitindo sua localização para fins comerciais. Nos anos de 1990, já se podia observar, através da Mostra Paulista de Grafite de 1992, assim como da programação das secretarias estaduais e municipais de cultura, a tentativa da prefeitura em “institucionalizar” a ação do grafiteiro. Por outro lado, apresentava-se o grafiteiro em busca de uma forma de diálogo com a sociedade, possibilitando reflexões e uma nova experiência para o público que desconhecia a arte de rua.

A inicial compreensão do grafite enquanto arte de contestação foi posteriormente transformada em uma leitura de uma “arte de galeria”, evidenciando a clara distinção estabelecida entre a pichação e o grafite. Como discutido pelo semiólogo uruguaio Pedro Russi (2009), no cenário brasileiro, essa diferenciação ao longo do tempo, influenciou as políticas implementadas sob a arte e o espaço urbano, promovendo a coibição da pichação, mesmo ambas as intervenções advindas da mesma raiz, o grafite. Essa recepção pelas autoridades promoveu no público uma aceitação ao grafite não confiada a pichação, enquanto a estética do grafite como desenho colorido, digno de galerias, era agradável ao olho, a pichação continuaria a ser compreendida como “atos selvagens”, sua estética indecifrável e de cor única, encontrava finalidade na deflagração do patrimônio público, não gerando no público o sentimento de aceitação, promovendo cada vez mais o distanciamento do conceito do picho como grafite e, conseqüentemente, enquanto manifestação artística.

Apesar da resistência do público com a pichação, estas não diminuíram em sua produção. Simultânea a este cenário, surgem novos grupos que utilizavam da pichação como instrumento de pertencimento, afinal, na pichação ocorre uma recriação do espaço urbano, com a construção de novas referências, convertendo-o em um espaço de memória para os que participam dessa atividade. Para os autores desta manifestação, sua criminalização é muitas vezes vista como hipocrisia, a exemplo da crítica inscrita em um muro da cidade de São Paulo, conforme disposto na Figura 7:

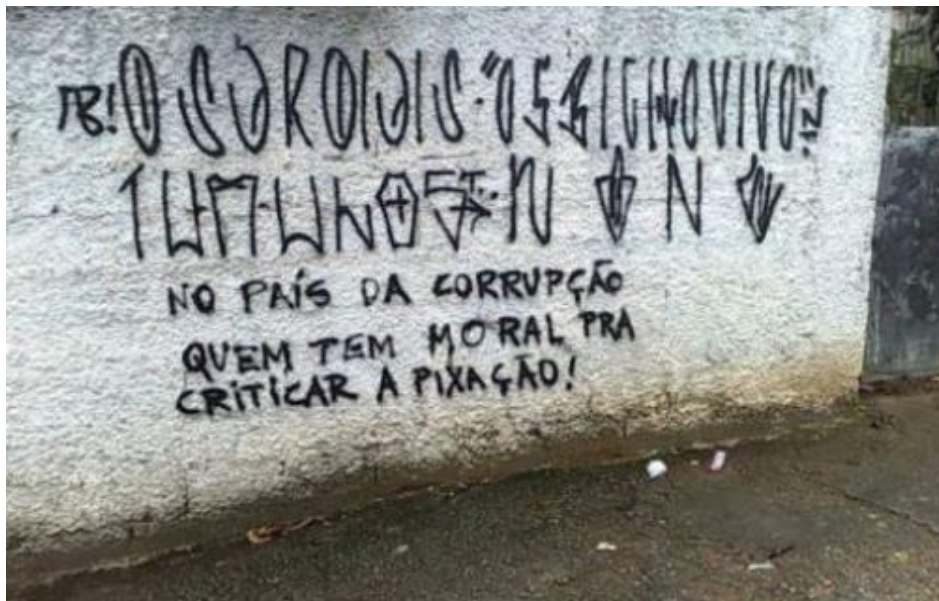


Figura 7: Pichação protesto. Fonte: Bruno Baader - Passa Palavra. Disponível em: <<https://passapalavra.info/2010/11/32287/>>. Acesso em: 15/04/2023.

Esta contestação dos pichadores com o poder público se intensificou ao longo dos anos. No Brasil, a grande polêmica em torno dessa questão foi levantada na 28ª Bienal de Arte de São Paulo, realizada em 2008. Nesta edição, a curadoria do evento optou por deixar o 2º andar do pavilhão expositivo totalmente vazia, como uma “metáfora da crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentadas pelas instituições que os organizam”.



Figura 8: Pichação – Invasão da Bienal de 2008, São Paulo. Fonte: Olho de Corvo Redezero – Luiz Carlos Garrocho. Disponível em: <<https://olhodecorvo.redezero.org/politica-e-estetica-do-dissenso-o-caso-da-pichacao-na-bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 15/05/2023.

Na ocasião, cerca de 40 pichadores adentraram o espaço expositivo e deixaram suas marcas nas paredes vazias, o que germinou numa ampla discussão sobre o papel do grafite no meio artístico institucionalizado e a coibição das pichações pelas instituições culturais e educacionais.

É quando entra em questão o traço específico da escrita “selvagem” e a explicitação de um certo caos e instabilidade pelas pichações. O “picho” está muito ligado à grafia, que muitas vezes se apresenta inteligível, já que são criados a partir de códigos personalizados, diferentemente do grafite desenhado, que prioriza a imagem em detrimento da letra, gerando uma maior conexão arte-público. Como compreende a artista Pink Wainer que, como revela o autor Alexandre Pereira (2012), reconhece que o grafite possui uma maior facilidade de ser assimilado do que a pichação: “Acho que o grafite é mais facilmente absorvido, tem o colorido. A pichação, não. Ali tem uma coisa pesada da cidade, incomoda. Quem vai querer ter uma obra daquelas em casa?” (PEREIRA, 2012, p.58). Assim, as pessoas que vivem fora da realidade vivenciada pelos produtores de “picho”, não são capazes de reconhecer a mensagem passada, atribuindo aos grafites mais elaborados, comumente chamados de arte urbana, um significado artístico e pedagógico e às pichações um caráter exclusivo de vandalismo.

Importante frisar que esse fato é algo que ocorre no Brasil, onde ainda é perceptível um grande distanciamento entre o grafite e o “picho” na visão da população que divide o espaço diariamente com ambas as manifestações. Essa separação não ocorre em outros países como Estados Unidos e Colômbia, por exemplo, onde os dois possuem a mesma nomenclatura, os dois são vistos como grafite. Além disso, algo que acentua e legitima essa separação entre grafite e “picho”, é que este último ainda é tido como um ato criminoso, mesmo que por praticamente doze anos ambas as práticas fossem criminalizadas em território brasileiro, seguindo a lei 9.605, aprovada em 1998. Entretanto, a partir de 2010, o cenário em que o grafite está inserido se transforma, fazendo-o integrar seus próprios festivais ao redor do mundo, promovendo o reconhecimento e aclamação de seus produtores para além das fronteiras nacionais. Como exemplo, aponto o reconhecimento mundial da dupla de grafiteiros paulistanos Os Gêmeos, cujos grafites ganharam o centro de cidades como Boston, nos Estados Unidos

e até mesmo um castelo do século XIII localizado na Escócia⁶, como apresenta as figuras 9 e 10:



Figura 9: Paineis d'Os Gêmeos, Boston. Fonte: Os Gêmeos - CasaCor. Disponível em: <<https://casacor.abril.com.br/noticias/museus-em-sao-paulo-reabrem-seguindo-regras-de-distanciamento-social/>>. Acesso em: 20/04/2023.

⁶ Sobre isso ver https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2007/05/070516_castelografite_pu



Figura 10: Kelburn Castle, Escócia. Fonte: Nina Pandolfo, Nunca, Os Gêmeos - Arte fora do museu. Disponível em: <<https://arteforadomuseu.com.br/obra-sem-titulo-172/>> Acesso em: 17/05/2023.

Como um reflexo dessa maior aceitação do grafite no âmbito nacional e internacional, em 2011 a então presidenta Dilma Rousseff sancionou uma alteração na lei 9.605/1998, a partir da lei nº 12.408. Essa instituiu que o grafite realizado com o objetivo de valorizar o patrimônio, público ou privado, é descategorizado como ato criminoso. Deste modo, o poder público passa a buscar medidas que institucionalizem o grafite, promovendo sua valorização a partir do permitido, do autorizado.

À luz dessas novas políticas, se apresenta o decreto nº 38.307 de 2014 no Rio de Janeiro, que instituiu no estado políticas que visam garantir a preservação desta arte por um tempo determinado, desde que “intempéries do tempo, acidentes ou obras urbanas fundamentais não interfiram no aspecto do trabalho artístico”. Na cidade de São Paulo, os trabalhos dos grafiteiros são regulamentados pela Lei Cidade Limpa, que permite o grafite nas ruas desde que com autorização conjunta da Comissão de Proteção à Paisagem e as prefeituras. Neste contexto, na capital brasileira o então governador Rodrigo Rollemberg, a partir do decreto nº 39.174 de 2018, instituiu no DF a Política de Valorização do Grafite. Esta, visando o fortalecimento, valorização e fomento do grafite no Distrito

Federal e entorno, previu ações de promoção e incentivo da arte por toda a capital. Uma destas ações foi a criação do Comitê Permanente do Grafite que, formado por representantes do poder público e representantes da sociedade civil com atuação no âmbito do grafite, elaboram políticas para o setor que promovem a recuperação do espaço público, além de gerar oportunidades remuneradas para os artistas locais e implementar a cultura do grafite na cidade.

Pode-se compreender que, assim como em vários setores, o eixo Rio-São Paulo, e a capital federal se destacam na questão do grafite, essa expressão importada dos Estados Unidos, com influências do que foi feito dela na Europa. O que não significa dizer que ele não está presente desde os anos de 1980 em outras regiões do Brasil. Apesar de hoje em dia não existir propriamente uma relação tão direta com a tradição nova-iorquina, observa-se que os grafiteiros brasileiros têm em sua estética as influências dessa linguagem, mas atuam no contexto contemporâneo com uma valorização crescente, tanto no âmbito de reconhecimento e valorização, quanto no valor econômico de cada produção.

CAPÍTULO 2

PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO E GRAFITES: RELAÇÕES POSSÍVEIS

2.1. Políticas patrimoniais no Brasil

Neste capítulo pretendo analisar os conceitos e as políticas de patrimônio no Brasil a partir dos órgãos que fazem a sua gestão para, então, poder problematizar e contextualizar a possibilidade de reconhecimento dos grafites como um bem cultural por parte das instituições governamentais.

Para tanto, para se iniciar a discussão do reconhecimento do grafite enquanto patrimônio cultural se faz necessário compreender o histórico das políticas patrimoniais no Brasil e os conceitos impostos sobre ele ao longo desta trajetória. Influenciados pela semana de 1922, bem como pela criação da Universidade de São Paulo (USP) e da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, intelectuais renomados do estado paulista da década de 1930 nutriam um forte interesse por cultura. Idealizando uma instituição que se dedicasse especificamente à cultura, nomes como Paulo Duarte e Mário de Andrade, em diálogo com o governo local, objetivaram a criação de uma instituição de cunho cultural, que atuasse como um organismo que promoveria no cenário nacional uma nova gama de sentidos e significados culturais. Deste modo, foi criado em 1935 o Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, que se apresentou como uma das primeiras iniciativas, em uma perspectiva institucional, de estabelecer no Brasil políticas de proteção de bens culturais.

Em um contexto nacional, nesse mesmo momento, a partir de uma reorganização do Estado e a promulgação de uma nova Constituição Brasileira, em 1934, foi atribuído entre os deveres do Estado a “proteção dos objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico no país”. Neste cenário, Gustavo Capanema, quando assume o Ministério de Educação e Saúde em 1936, solicita a Mário de Andrade, o então Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, um projeto de atuação para a nova disposição constitucional.

Assim, o anteprojeto apresentado por Mário de Andrade introduziu no panorama cultural brasileiro uma série de inovações, ampliando e precisando conceitos relativos ao patrimônio material, imaterial e a sua preservação, os que se constituem, até os dias de

hoje, como uma das principais referências na área, como a instituição dos livros de Tombo. Estes livros dividem o patrimônio cultural brasileiro em diferentes categorias, reconhecendo seu papel na construção de uma identidade brasileira, considerando também sua materialidade e imaterialidade. Este método classificatório promoveria métodos e ações destinadas a atuação do órgão patrimonial, que permitiriam a proteção dos diferentes tipos de patrimônio cultural existentes no Brasil, a cada qual com sua peculiaridade.

Pode-se analisar que tal documento, possivelmente serviu como uma das bases para a redação do Decreto-Lei nº 25/1937, que cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Rodrigo Mello Franco de Andrade, nomeado para dirigir este órgão público, foi então incumbido de rever e complementar o projeto proposto por Mário de Andrade, que consolidaria nos anos seguintes as políticas e os critérios de atuação do Sphan. Neste cenário, se constrói no país os primeiros conceitos de patrimônio cultural e os instrumentos de sua preservação. Vale a pena destacar o caráter de vanguarda do anteprojeto de Mário de Andrade, cujas ideias reverberam no campo patrimonial até a atualidade. É no ano de 1952 que o anteprojeto volta a ser citado em congresso como proposta idealizadora do patrimônio, configurando-se como um modelo ideal para ações preservacionistas e para a elaboração normativa do artigo 216 da Constituição Federal de 1988, assim como se reflete também no Decreto 3.551/2000, que dispõe sobre o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro.

Diante dessa perspectiva, é possível compreender que os conceitos iniciais de patrimônio foram formados há muitos anos e foram gradualmente tomando novas formas e se ampliando com o passar do tempo. Com a perspectiva inicial de patrimônio como bem material, em sua maioria, a definição do patrimônio se modificou, atualizando-se na medida em que sua compreensão se transformava a partir das mudanças na sociedade brasileira. Afirmou-se assim, na década de 1980, a compreensão de que o bem cultural deveria ser:

[...] aprendido no seu sentido mais amplo e abrangente, integrando um sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica. Assim estariam contemplados não só os bens móveis e imóveis cujos valores históricos e artísticos se encontram há muito reconhecidos, os denominados “bens culturais consagrados”, mas também “uma gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção inseridos na dinâmica do cotidiano”, os bens culturais não consagrados (IPHAN, 1997).

Esta nova postura reconsidera o interesse principal de Mário de Andrade na construção de seu anteprojeto, que, ao privilegiar as artes populares, as reconhece como

elementos fundadores na construção de uma identidade cultural brasileira, ultrapassando os limites do patrimônio tradicional. Assim, após a década de 1980, é possível observar uma ampliação das políticas de patrimônio e da atuação de instituições destinadas à sua preservação, que passam a ter como princípios a descentralização e reconhecimento da pluralidade cultural brasileira, bem como a valorização e proteção de seus bens culturais, sejam eles de natureza material ou imaterial. Sob esta ótica, é possível compreender que o campo patrimonial passou por diversas transformações ao longo de novas compreensões que se tinha sobre ele e seus agentes protetores.

Nesse sentido, destaca-se que as instituições culturais brasileiras passaram a dar uma maior importância para uma aproximação entre a população e seu patrimônio, buscando novas narrativas para o patrimônio cultural nacional, compreendendo que sua atuação ativa promoveria uma maior preservação dos bens culturais. Entretanto, embora se busque uma aproximação, as instituições ainda reforçam o afastamento entre o patrimônio e a comunidade ao reconhecerem o valor de bem cultural apenas nas manifestações tradicionais.

2.2. Grafite como patrimônio cultural

Para compreender o grafite enquanto patrimônio cultural no Brasil, se faz necessário desdobrar uma discussão sobre o entendimento dessa expressão urbana enquanto arte, e o papel fundamental que possui ao atuar na sociedade. A autora Ana Claudia Pirolo em sua dissertação “A função da informação na formação de público para a Arte” (2007), defende que:

Olhando em volta, as pessoas veem-se rodeadas de manifestações artísticas, e a arte vem mantendo o registro de diversos períodos da História da Humanidade, transferindo, de tempo em tempo, um conteúdo abrangente da criação humana com valores estéticos (beleza, equilíbrio, harmonia, revolta) que sintetizam as suas emoções, sua história, seus sentimentos e a sua cultura (PIROLO, 2007, p. 18).

A partir desta perspectiva, pode-se analisar que o grafite, enquanto expressão artística, cumpre uma função social de transformação ao construir uma identificação e uma identidade para os que o produzem e para aqueles que o consomem.

Stahl (2009) reflete que, aos seus olhos, o mais interessante do grafite é se criar e desenvolver em plena rua, refletindo assim a temporalidade em que foi produzido, pois

segundo ele, o grafite, mais propriamente aquele relacionado à arte urbana, se desenvolve por vias únicas, independente da cena artística dominante. Deste modo, se entende que os grafites são expressos através das palavras e imagens que comunicam o pensamento do artista que utiliza como suporte os locais públicos, são produções que refletem uma determinada cultura abordada pelo produtor, na qual está inserido. Se apresentam inicialmente como meios de expressões marginalizados, quando consideramos uma arte legitimada tradicionalmente que não costuma considerar o grafite como arte, em especial os grafites tidos como pichação.

Sobre o grafite se tornar um veículo de popularização da arte, Gitahy (1999, p. 13) reflete que “[...] o graffiti veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial e ideológica”. Neste contexto, a necessidade de reconhecimento do grafite enquanto patrimônio cultural se reforça ao compreender que as características apresentadas por esta manifestação implicam em uma herança coletiva, termo que se aplica ao determinar o significado de patrimônio cultural.

Apesar de, ao longo da história, o termo ter recebido vários outros adjetivos e significados, hoje utiliza-se o conceito de patrimônio cultural para designar o conjunto de bens que constituem uma herança em conjunto, a partir do reconhecimento de sinais de uma identidade (ZANIRATO E RIBEIRO, 2006). Para Chagas (2007), a esse conjunto de determinados bens tangíveis, intangíveis e naturais, que envolvem saberes e práticas, são atribuídos valores que devem ser transmitidos de uma época a outra ou de uma geração a outra. Porém, vale a pena questionar: estes conceitos permitem a alocação de produções recentes? Estas definições abarcam as diferentes expressões coletivas, cada vez mais crescentes?

Chagas (2007) defende que esta dilatação nos limites do patrimônio é devido a um número cada vez maior de pessoas que se interessam por este campo, tanto pelo direito que a elas pertence, quanto pela dimensão sociocultural que patrimônio passou a admitir. Além disso, Chagas (2007) ressalta a necessidade de reconhecimento da herança que caracteriza o conceito para além do patrimonial, incluindo o matrimonial e o fraternal, aumentando as possibilidades e variedades de bens a serem transmitidos:

Assim como falo em patrimônio, eu deveria falar em matrimônio, não para me referir a uma união conjugal, mas no sentido de uma herança de vida, de uma conexão com a grande mãe, de uma opção pelo sensível, de uma forma especial de olhar o mundo; assim também eu deveria falar em fratrimônio para me referir ao conjunto de bens que valorizo e partilho sincronicamente com os

meus irmãos e amigos, eles e eu produzimos no mundo objetivo e nos mundos subjetivos diversos bens e partilhamos esses bens entre nós e com os nossos contemporâneos, produzimos e partilhamos fraternalmente, amigavelmente (CHAGAS, 2007, s/p.).

Diante de uma perspectiva atual, o patrimônio hoje, suas ações de proteção, preservação e salvaguarda, se configuram pela divisão dos bens culturais em bens materiais/tangíveis e os bens imateriais/intangíveis. Sendo os bens materiais aqueles sobre o suporte físico, enquanto os bens de natureza intangíveis não dependem de um suporte físico para existir, mas para se manifestar. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) considera como patrimônio cultural imaterial:

(...) as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. [...] uma fonte essencial de identidade, esse patrimônio mantém fortes ligações com o passado e, portanto, com a memória colectiva das colectividades (UNESCO, 2003).

Tal definição aponta uma falsa oposição quando se discute o imaterial e material, sendo esta divisão meramente operacional, que visa facilitar as atividades e atribuições dos órgãos responsáveis por sua proteção. Como defende Hugues Varine em entrevista à Ana Carvalho (2015): “Há patrimônio, não há patrimônio imaterial! Ou seja, há uma dimensão imaterial e uma dimensão material”. Para Varine, é essencial a todo objeto conhecer os saberes a ele associados, pois sem o imaterial nada faz sentido. De fato, cada bem cultural tangível guarda saberes e modos de fazer de natureza completamente intangível, que findam por se materializar em expressões físicas de seus significados, afinal, o objeto não existe sem uma memória.

A partir deste entendimento, destaca-se que, para que um patrimônio se firme em sua existência, ele tem que ser reconhecido e eleito, e é a memória que se apresenta como um dos atores essenciais para este processo. De acordo com o professor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Luís Felipe Pereira (2011), a memória se configura seguindo um sentido valorativo subjetivo e fortemente ligado à emoção, na evocação e reconstrução de um passado. Para Pomian (2000), é a memória a ferramenta que permite ao ser vivo remontar-se no tempo, ao mesmo que mantendo-se no presente, se conecta ao passado a partir de referências espaciais que permitem o acesso aquilo que já foi, pois entende que o objeto:

[...] todos, sem exceção, desempenham a função de intermediários entre os espectadores, quaisquer que eles sejam, e os habitantes de um mundo invisível de que se falam os mitos, os contos e as histórias [...]. A necessidade de

assegurar a comunicação linguística entre as gerações seguintes acaba por transmitir aos jovens o saber dos velhos, isto é, todo um conjunto de enunciados que falam daquilo que os jovens nunca viram e que talvez jamais virão (POMIAN, 2000, p. 67-68).

Esses documentos, objetos, monumentos, tradições, independente da natureza, são consequências da materialização coletiva que para exercer a função de transporte entre o agora e o antes, necessita ser preservada e protegida.

O valor cultural de um bem é intrínseco a sua capacidade de estimular a memória daqueles vinculados culturalmente a um povo, a uma comunidade, preservando a manutenção de sua identidade cultural. Estes pontos de referência estruturam a memória de modo individual para que possa ser inserida na memória da coletividade a que se pertence. É neste ponto que reside parte dos conflitos gerados no processo de patrimonialização de bens culturais, quando este ocorre sem a participação direta de segmentos representativos da sociedade que é diretamente afetada pelo ato, quando o registro e reconhecimento atende a grupos minoritários, a sociedade envolvida sente-se alheia a todo o processo, assim existirá um controle da memória, além da produção de discursos organizados sobre acontecimentos, personagens e objetos materiais envolvidos (POLLAK, 1989).

O patrimônio é intrínseco à formação da identidade de um povo, se apresentando como a materialização de uma cultura. Como reforçam Zanirato e Ribeiro (2006) os bens que compreendem o patrimônio cultural são considerados “manifestações ou testemunhos significativos da cultura humana” (GONZALES-VARAS apud ZANIRATO e RIBEIRO, 2006, p. 252), sendo, por sua vez, imprescindíveis para a configuração e estruturação da identidade cultural de um povo. Sobre isso, destaca Rússio (2010):

a relação do homem com seu meio, seja em termos de mera apreensão da realidade, seja de ação sobre essa mesma realidade, implica realização humana em termos de consciência, de consciência crítica e histórica, de consciência possível. O homem é o ser que se realiza criticamente, historicamente; ao realizar-se, ele constrói sua história e faz sua cultura (RUSSIO, 2010, p. 206-207).

Segundo apontou o historiador e museólogo Ulpiano Bezerra de Meneses, em conferência magna com os participantes do I Fórum Nacional do Patrimônio Nacional, realizado em Ouro Preto-MG em 2012, é a memória que nos situa no tempo e a identidade que nos situa no espaço, sendo estas as coordenadas que delineiam nossa existência. Para ele, a memória enquanto função se relaciona à construção do patrimônio cultural, implicando a existência de um elemento essencial, o poder.

Como reforçado por Mário Chagas no artigo “Memória e Poder: dois movimentos” (2002), a memória, independente da configuração e origem, sempre será seletiva, podendo-se observar dois movimentos entre a relação poder e memória: um que se volta ao passado e cristaliza, e outro que se dirige ao presente. O primeiro aliena e evade o sujeito de seu presente, sendo uma forma de memória de poder, enquanto o segundo cria possibilidades de inovações do presente a partir do passado, sendo então uma forma de poder da memória.

Como evidenciado em documentação recente (IPHAN, 2016), as políticas de proteção e preservação do patrimônio se inserem em campo de conflitos e negociações entre divergentes setores, segmentos e grupos sociais, sendo estes processos, como ressaltado anteriormente, sempre seletivos, a serviço de determinados sujeitos, relações e interesses. Tal característica não se limita ao processo de preservação, mas se estende a própria criação e instituição do patrimônio cultural, implicando em definições de critérios e atribuições de valores, onde o poder de decidir o que deve ser preservado fica nas mãos de determinado grupo (na maioria das vezes elite) em detrimento da coletividade.

Como uma alternativa a esta realidade, criam-se ferramentas para o envolvimento da sociedade civil na discussão coletiva e referenciação do que seriam seus patrimônios culturais. Como exemplo, citamos uma ação de educação patrimonial bastante estimulada pelo próprio Iphan em suas atividades: os Inventários Participativos. Este se apresenta como uma ferramenta que busca promover a mobilização da comunidade acerca de suas referências culturais, estimulando a população a identificar e valorizar seus bens culturais, e, conseqüentemente, a protegê-los. Nessa perspectiva,

(...) considera a comunidade como protagonista para inventariar, descrever, classificar e definir o que lhe discerne e lhe afeta como patrimônio, numa construção dialógica do conhecimento acerca de seu patrimônio cultural. Alinha, ainda, o tema da preservação do patrimônio cultural ao entendimento de elementos como território, convívio e cidade como possibilidades de constante aprendizado e formação, associando valores como cidadania, participação social e melhoria de qualidade de vida. (IPHAN, 2016, p. 5)

De acordo com esta publicação do Iphan intitulada “Educação Patrimonial: Inventários Participativos”, inventariar é um modo de coletar e organizar informações sobre aquilo que se quer conhecer mais profundamente. Para tanto, nesta atividade é necessário voltar o olhar aos espaços de vida, buscando as referências culturais que constituem o patrimônio para as populações locais. Assim, essa proposta traz a comunidade como protagonista, estimulando-a a compreender que o patrimônio é

caracterizado pelos “bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, conforme definição disposta no artigo 216 da atual Constituição Federal.

Ademais, os inventários participativos se apresentam como ferramenta da Educação Patrimonial, que visa despertar na comunidade local a importância do passado, primando pela construção coletiva do conhecimento a partir do diálogo com o espaço que esta comunidade identifica e reconhece como elemento fundamental de sua identidade. É neste espaço que se desenvolvem experiências do viver e conviver, estimulando a criação de laços que transformam o território em uma relação de afeto.

Segundo o geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1980), o “espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado”, se altera na medida em que afeta quem o usa. O sentimento gerado promove identificação, se concebem significados elementares na construção das memórias, tanto individuais quanto coletivos, gerando elos afetivos entre o indivíduo e o espaço, que o faz reconhecer seu “pertencer”. Por este ângulo, se identifica o elo afetivo como elemento intrínseco ao grafite, pois o território em que é produzido determina sua criação. O grafiteiro não utiliza do espaço urbano apenas como suporte, mas é a partir deste que se constrói a narrativa entre arte e artista, reproduzindo as conexões de afeto existentes.

Entretanto, apesar da iniciativa de aproximação entre a comunidade e o patrimônio cultural, as instituições patrimoniais ainda apresentam resistência quando se trata de reconhecer como patrimônio as manifestações que a própria comunidade entende como tal. Este cenário cria uma crise, não somente de representatividade, mas também uma crise de identidade. O culto ao passado, a memória do poder impossibilita o reconhecimento de novos patrimônios, de tangibilidade variada, fazendo com que a sociedade se aproprie de uma identidade que não a corresponde, mas sim a uma sociedade do passado cujos costumes e simbologia ficaram para trás. O resultado deste conflito se resume em um desequilíbrio de representações em termos de origem social, cultural e étnica, promovendo uma baixa identificação da população e uma crise de legitimidade em relação ao conjunto que é reconhecido oficialmente como Patrimônio Cultural Nacional (IPHAN, 2014). Nesse sentido, Ulpiano Bezerra de Meneses questiona: “Como pode algo valer para o mundo todo, se não vale para aqueles que dele poderiam ter a fruição mais contínua, mais completa, mais profunda? Como pode o patrimônio mundial não ter, antes, valor municipal?” (MENESES, 2012, p. 29).

Diante dessa reflexão, e a partir de conceitos que embasam esta pesquisa, muitos desses conflitos apresentados são oriundos da pouca representatividade dos bens consagrados à condição de patrimônio cultural por parcela da sociedade, que faz com que diferentes grupos étnicos, movimentos sociais etc., que não se reconhecem nas representações eleitas, ao não se identificar com tal bem, não o legitima, nem se engaja em sua proteção.

A exemplo disso se apresentam os movimentos iconoclastas⁷ que, marcados por derrubadas e vandalizações de monumentos históricos em áreas públicas, acrescentam uma relação de embate entre as comunidades e os monumentos “impostos” a elas. Como movimentos críticos de seu tempo, não se definem apenas pelas intervenções ao patrimônio público, mas são fortemente orientados pela ação de combate as celebrações do passado, se contrapondo às suas leituras. A população não se reconhece com os personagens homenageados, e muitas vezes repudiam as atuações que tiveram na história e a memória que muitos carregam, e que, em um passado remoto, eram enaltecidas. Ricardo Santiago, professor na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e especialista em História Pública, defende a legitimidade das intervenções, mas se contrapõe a tentativa de apagamento da memória. Para o historiador os “atos de rasura” se apresentam como ferramenta mais interessante na medida em que não apagam o monumento, mas o transformam, instituindo-o de novas camadas que desafiam a memória original. Diante deste contexto, não se questiona o mérito das indignações, mas discute-se o método em que são expressas.

Como aponta o professor de História da Universidade Federal Fluminense e ex-diretor do Museu Histórico Nacional, Paulo Knauss: “O passado não se apaga se tiramos seus objetos da paisagem”. Os embates pelo ato de recordar se fazem cada vez mais presentes na sociedade atual, o que apresenta a necessidade de se fazer uma leitura crítica dos objetos celebrados nos espaços públicos, nos provocando a nos re-relacionar com estes monumentos. Como reflete Knauss, talvez o grande desafio deste momento seja inventar novas linguagens capazes de traduzir na contemporaneidade as leituras do passado. Apresentar novas formas de construção da memória social e dar continuidade às lembranças, mesmo que inadmissíveis no contexto atual.

Como discutido anteriormente, são agregados ao patrimônio valores que reforçam seu sentido como justificativa para viabilizar seu reconhecimento. Entretanto, seus usos

⁷ Movimento político-religioso que teve origem no império Bizantino contra a veneração de ícones.

sociais não obtém a relevância adequada nos momentos de reconhecimento deste patrimônio. Deste modo, negam a coexistência de um passado e presente, além da multiplicidade de usos e ocupações, que reforçam a existência de diversas identidades constituindo um mesmo bem cultural. O grafite evidencia essa limitação do patrimônio cultural. Como agente transformador de “espaços” em “lugares”, ele promove novas relações entre a cidade e sua própria comunidade, afinal, o grafite produzido nas cidades está diretamente relacionado com suas particularidades, não apenas na obra final, mas em todo seu processo de construção, atuando como patrimônio vivo que é vivido pela população diariamente.

Este contexto reforça a necessidade da discussão do valor cultural do grafite enquanto patrimônio, buscando a visibilidade e reconhecimento de sua identidade, acusando sua pertença na participação ativa das cidades brasileiras. Elemento crucial na elevação de bens à patrimônio, a participação da população se mostra escassa na gestão de políticas públicas, refletindo em conflitos entre o Estado e a comunidade no que tange ao patrimônio por ela reconhecido. A exemplo, se mostra o caso polêmico ocorrido na cidade de São Paulo envolvendo o projeto “Cidade Limpa”, em 2017. Na época, o prefeito da cidade João Dória instituiu a ordem de apagamento de inúmeros grafites no muro da Avenida 23 de Maio, pintando de cinza mais de 15 mil metros de grafite, desenhos e inscrições produzidos por 200 artistas, que constituíam o maior mural da América Latina.



Figura 11: Prefeito João Dória pinta muro na Avenida 23 de Maio, São Paulo, 2017. Fonte: Paula Paiva

Paulo – G1. Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/02/26/justica-de-sp-condena-doria-e-a-prefeitura-por-remocao-de-grafites-na-23-de-maio.ghtml> >. Acesso em: 20/06/2023.



Figura 12: Prefeitura de São Paulo apaga grafite na Avenida 23 de Maio, São Paulo, 2017. Fonte: Marcelo S. Camargo/Framephoto/Estadão Conteúdo. Disponível em: < <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/02/26/justica-de-sp-condena-doria-e-a-prefeitura-por-remocao-de-grafites-na-23-de-maio.ghtml> >. Acesso em: 20/06/2023.

A arbitrariedade de Dória provocou forte repercussão no país, causando a indignação de grande parte da população do estado, principalmente de artistas, que imprimiram uma ação judicial popular denominada de “Ato lesivo ao patrimônio artístico, estético, histórico ou turístico” contra a prefeitura paulista, como apresentam as autoras Larizza Andrade e Nadja Lamas, no artigo A arte mural, grafite e o patrimônio cultural: uma revisão de literatura.



Figura 13: Funcionário da prefeitura apaga pichação contra Doria, São Paulo, 2017. Fonte: Fernando Cavalcanti – El País. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html >. Acesso em: 20/06/2023.

O juiz do caso, Adriano Marcos Laroca, respondeu suspendendo todo e qualquer serviço de remoção ainda vigente, incumbindo ao Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São Paulo (Conpresp), a competência no tratamento do patrimônio cultural de São Paulo. Tal medida foi recorrida pelo município de São Paulo ao alegar que o grafite não abarca o que tange os efeitos de preservação do patrimônio cultural pois, devido a sua natureza efêmera, a medida de Tombo não lhe serve de proteção. Coube, portanto, à Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU), a autoridade de seu tratamento, cujas intervenções estão sujeitas a revisão, permitindo assim o apagamento do mural pela prefeitura. Diante da discussão sobre a legalidade do ato, Laroca atribui ao governo o dever de fomentar ações em defesa das manifestações artísticas na cidade paulista, destacando a relevância de políticas públicas que considerem o valor cultural do grafite para além de sua efemeridade, afirmando que:

O município sustenta que a efemeridade intrínseca à arte do grafite impediria sua preservação física pelo tombamento, conforme parecer da Diretora do Departamento do Patrimônio Histórico (órgão de apoio do CONPRES), Marina de Souza Rolim. No entanto, não se pede, na presente ação, a preservação dos grafites pelo tombamento, talvez pela óbvia razão de sua inadequação como meio de proteção, já que o grafite é arte marcadamente dinâmica por representar bem toda a energia, movimento e vitalidade social. A rigor, por sinal, nem a preservação é pedida. O que se requer é que o órgão técnico do município relativo à cultura (CONPRES) se manifeste

previamente sobre as diretrizes de preservação e fomento deste bem cultural. (...) o caráter transitório do grafite, como arte de rua, não impede o seu reconhecimento como bem cultural, que, de fato, é, impondo, assim, alguma política cultural que o preserve, ainda que por um determinado tempo, enquanto outra obra não o substitua. (SÃO PAULO, 2017).

O caso relatado reflete o descompasso entre os órgãos responsáveis pela preservação e a comunidade, evidenciando a ausência de instrumentos adequados. Esse distanciamento e resistência no reconhecimento do grafite por parte das autoridades, é pautado, de forma geral, em sua efemeridade enquanto arte contemporânea, inviabilizando medidas de proteção. Entretanto, na atualidade, existem recursos que promoveriam uma estabilidade do grafite permitindo políticas de preservação sobre ele. Essa discussão é levantada e defendida por Rogério Lima em sua dissertação na área de Ciência da Informação, quando ressalta que:

[...] Embora o graffiti, em sua essência, seja uma arte efêmera, há a possibilidade de transformá-lo em um patrimônio cultural material na medida em que se realiza a sua conversão em um recurso informacional imagético para posterior tratamento documental (LIMA, 2018, p. 83).

O autor discute a conversão do grafite em um recurso digital a partir da interconexão entre o processo de documentação museológica e sua promoção ao *status* de patrimônio cultural material. A documentação tem a finalidade de tratar a informação e, por meio deste processo, atua como um sistema que disponibiliza a recuperação desta informação, transformando-a em uma fonte. A conversão do grafite para um recurso imagético permitiria que sua documentação viabilizasse sua preservação como patrimônio.

Considera-se a partir disto, as instituições responsáveis por resguardar a herança cultural e artística, construídas por uma existência simultânea entre os tradicionais muros concretados e o ambiente virtual, como espaço de abrigo do cenário artístico-cultural contemporâneo, contribuindo em sua disseminação e na ampliação de seu acesso, na medida em que se transporia para além de seu limite territorial. Neste contexto, se apresentam os museus, cuja missão de proteção aos bens culturais dispõe recursos informacionais para apresentação e divulgação dos acervos, trazendo a Museologia a perspectiva de potencializar o acesso as instituições, estreitando sua relação para com a comunidade.

Sob esta ótica, é possível compreender que a manifestação grafite é passível de materialização, de modo que sua transformação, a partir de ferramentas específicas (como

as digitais), contribuam não apenas para sua documentação, mas viabilizem políticas de preservação patrimoniais definidas pelo Estado. Para que se torne uma realidade, é necessário a compreensão do grafite enquanto patrimônio cultural, reconhecendo seu cunho histórico como referência identitária de cultura brasileira, manifestada a partir de uma natureza efêmera, reforçando seu caráter enquanto arte contemporânea.

CAPÍTULO 3

MUSEU DE FAVELA – UM ESTUDO DE CASO

Diante do que foi discutido nos capítulos anteriores, a perspectiva do grafite enquanto bem cultural, tendo como base suas histórias, finalidades e alcances na sociedade contemporânea, assim como as barreiras políticas e institucionais que dificultam seu reconhecimento enquanto patrimônio nacional e a possível relação com as instituições museais, apresenta-se um estudo de caso. Este tem como objeto de estudo o Museu de Favela, no Rio de Janeiro, e sua principal exposição, os circuitos das Casas-Tela, onde os moradores da comunidade têm a fachada de suas casas grafitadas com recortes de suas memórias, histórias e manifestações culturais. Neste contexto, o Museu de Favela (MUF) evidencia o papel exercido pelo grafite como ferramenta essencial na construção de uma memória local, revelando a identidade da comunidade.

3.1. Museu de Favela no contexto museológico brasileiro

No século XXI, os museus passam por processos de democratização para além de seu acesso, ressignificando sua apropriação cultural na medida em que se colocam a serviço dos movimentos sociais, contribuindo para a luta empenhada (CHAGAS, 2011). A invasão do grafite nesses espaços institucionais traz à tona a discussão de sua essência efêmera em um contexto de preservação do bem cultural, evidenciando o caráter precursor do MUF na implantação de um circuito de grafite como a exposição permanente da instituição.

A partir da discussão apresentada se faz necessária a compreensão do que é o Museu de Favela, suas atuações na comunidade e o contexto nacional que abarca sua criação em 2008.

Com o passar do tempo, o conceito de museu vem sofrendo constantes modificações, refletindo sempre um movimento de transformação. Deste modo, destaca-se que o entendimento de museu como um local onde as memórias construídas ganham espaço, materializando as lutas pela narrativa histórica “oficial”, vem sendo repensado, passando a buscar alcançar novos objetivos. Nessa ampliação da compreensão do que é o museu e para quem é construído, apresenta-se o Museu de Favela, o MUF. Trata-se de um museu de território localizado nas favelas de Cantagalo, Pavão e Pavãozinho, na cidade do Rio de Janeiro. Fundado em fevereiro de 2008, no contexto do Programa de

Aceleração do Crescimento (PAC) do governo federal, foi criado como principal objetivo do “PAC SOCIAL”, etapa do programa que visava a instituição de projetos sociais na favela e promover o desenvolvimento turístico nas comunidades. O MUF surge no âmbito de uma política pública participativa, construída a partir do diálogo com diversas entidades ligadas à Museologia e voltada para o setor museológico do país, a Política Nacional de Museus (PNM). Essa política se apresentou como uma das iniciativas do Ministério da Cultura do segundo governo Lula, sob o comando do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, que objetivou:

Promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país. (BRASIL, 2003, p. 8)

A implementação dessa nova política deixou clara a preocupação, por parte do governo federal, com os bens culturais locais, no âmbito estadual e municipal, fugindo da lógica que se seguia até então de primar pelo contexto nacional, compreendendo a função social apresentada pelos museus e, assim, incentivando a dinâmica de produção cultural representativa de diferentes grupos da sociedade brasileira, oriundas de diferentes regiões. Diante do contexto nacional vigente, a PNM, de caráter social e extrapolando as molduras políticas tradicionais, apresentou eixos programáticos para nortear suas ações voltadas para o social. No que tange o Museu de Favela, podemos ressaltar o quinto princípio adotado na orientação da PNM, que dispõe: “Estímulo e apoio à participação de museus comunitários, ecomuseus, museus locais, escolares e outros, na Política Nacional de Museus e nas ações de preservação e gerenciamento do Patrimônio Cultural” (BRASIL, 2003, p.9).

O Museu de Favela se pauta em bases teóricas que pertencem a chamada Nova Museologia. Se diferenciando dos museus tradicionais, passa-se a questionar o papel que o museu deve desempenhar na sociedade a partir de uma perspectiva voltada para seus aspectos pedagógicos. É então na Mesa de Santiago do Chile, em 1972, sob influência das discussões levantadas pela Unesco a respeito da função social do patrimônio cultural, que se criam resoluções inovadoras para a Museologia brasileira, o qual prima pela realização de ações museológicas que estejam comprometidas com as questões sociais,

evidenciando o caráter político do papel do museólogo ao reconhecer a importância do cidadão comum no que tange a preservação e continuidade do patrimônio. Nas resoluções adotadas em Santiago, se distingue a necessidade de uma conversão das instituições museológicas na América Latina, a partir do levantamento de dados e observações, refletindo:

Que esta nova concepção não implica na supressão dos museus atuais, nem na renúncia aos museus especializados, mas que se considera que ela permitirá aos museus se desenvolverem e evoluírem de maneira mais racional e mais lógica, a fim de melhor servir à sociedade; que, em certos casos, a transformação prevista ocorrerá lenta e mesmo experimentalmente, mas que, em outros, ela poderá ser o princípio diretor essencial; (MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE, 1999, p. 113).

O MUF utiliza como princípios os conceitos apresentados no Chile, pois compreende que a Museologia Social se compromete com o indivíduo, visando a melhoria de sua qualidade de vida a partir da ampliação da justiça social e redução das desigualdades, buscando uma dignidade social. São estes valores que norteiam a criação do MUF, se apresentando como uma instituição inovadora ao se construir a partir das grandes transformações do campo museológico, evidenciando a mudança no domínio do patrimônio, como reafirma Chagas ao dizer que:

O que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural é memória, esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. E por tudo isso interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles e a partir deles. (CHAGAS, 2007, p. 207)

Neste contexto de inovações, tanto na perspectiva de uma nova atuação dos museus por parte do governo, quanto pelo reconhecimento e valorização da cultura local, destaca-se a criação de programas essenciais no cenário em que surge o MUF. A exemplo, se apresenta o programa Pontos de Cultura, que visa o fomento e fortalecimento no país de uma rede de construção e gestão cultural, evidenciando as iniciativas que primavam o trabalho com uma memória social. Como resultado destes programas e de uma parceria entre o antigo Departamento de Museus (Demu), hoje Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), com o Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (PRONASCI) do Ministério da Justiça e Segurança Pública, surge o Programa Pontos de Memória, cujo objetivo se configura em:

apoiar ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social. Com metodologia participativa e dialógica, os Pontos trabalham a memória de forma viva e dinâmica, como resultado de interações sociais e processos comunicacionais, os quais elegem aspectos do passado de acordo com as identidades e interesses dos componentes do grupo. Os Pontos de Memória valorizam o protagonismo comunitário e concebem o museu como instrumento de mudança social e desenvolvimento sustentável. Em estágio pleno de desenvolvimento, são capazes de promover a melhoria da qualidade de vida da população e fortalecer as tradições locais e os laços de pertencimento, além de impulsionar o turismo e a economia local, contribuindo positivamente na redução da pobreza e violência. (BRASIL, 2023)

Compreende-se, a partir das políticas criadas pelas instituições governamentais e do cenário nacional de intensas mudanças no âmbito cultural, que se apresenta uma grande conjuntura política promotora da criação do Museu de Favela, possibilitando sua implementação em 2008. O poder público passa a reconhecer a favela como espaço participante do desenho da cidade carioca, havendo uma patrimonialização da comunidade vinculada a sua promoção como destino turístico.

Como visto nas discussões apresentadas, compreende-se o Museu de Favela como um museu de território comunitário, construído a céu aberto. Configurando-se como o pioneiro na proposta de um museu integral⁸ no Brasil, o MUF atua como uma ferramenta do registro de memórias dos moradores da comunidade, promovendo o desenvolvimento local. Como afirma Kátia Loureiro, uma das fundadoras do MUF, o museu tem por missão comunicar “todo valor, toda a cultura, toda tradição e memória estabelecida dentro do território que ele representa” pois, para ela, é necessário lutar pela permanência, sendo esta uma luta por uma posição na cidade. Assim, o museu se constrói a partir do ato de narrar as tradições, as experiências, a vida que pulsa na comunidade. Neste sentido, o turismo foi o grande foco dos moradores das comunidades de Cantagalo, Pavão e Pavãozinho no início de existência do Museu de Favela. Este turismo foi desenvolvido tomando como prioridade o morador, buscando o beneficiamento econômico local e a continuidade de suas memórias, da história que exprime sua existência, como resistência à tentativa tradicional de seu esquecimento.

3.2. O Circuito das Casas-Tela

⁸ Museu Integral - um conceito “híbrido” que reflete as necessidades e utopias da região.

Na visitação do público, se preza a experiência proporcionada ao visitante, apresentando a ele um pouco do cotidiano vivido na favela, suas produções culturais e históricas que constituem as narrativas daquele território. O turismo proporcionado pelo MUF integra o valor de quem é externo com os indivíduos locais, priorizando externar uma favela cultural, sua narrativa enquanto sobrevivente, enfatizando suas tradições, suas artes, suas religiões e até mesmo as brincadeiras das crianç as da comunidade, temas estes que se tornaram arte nos grafites do circuito Casas-Tela. Para o museu, todo o território no qual está inserido se torna acervo, fazendo do MUF um museu vivo, que possui um “jeito MUF” de musealizar, como apresentado no livro Circuitos das Casas-Tela: Caminhos de vida no Museu de Favela, criado pelo próprio museu em parceria com o Ibram e o Ministério da Cultura em 2012:

O MUF promove pesquisa e documenta o de memórias, faz a sua expressão a céu aberto em instalações fixas e também itinerantes, em várias formas, e fomenta a formação de redes de negócios criativos empreendidos pelos moradores, a partir dos saberes e fazeres que vai descobrindo reunidos numa lógica de museu. Essas são as estratégias e os imaginários museais. Os fundamentos. Cada galeria, um caminho de cidadania na favela. (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012, p. 42)

São os próprios moradores da região que mediam as visitações, atuando como pontes entre o visitante e a cultura local, relatando a memória da favela a partir de suas experiências pessoais. Essa narrativa construída se torna única a cada visitação, a cada mediador, evidenciando a vivacidade da instituição. Assim, a proposta do MUF é fazer da memória um mecanismo cultural que fortalece o sentimento de pertencer a este determinado território. A partir de uma narrativa que objetiva apresentar um passado comum aos moradores, o museu possibilita aflorar o sentimento de autovalor e confianç a nos grupos originalmente silenciados da narrativa histórica tradicional.

Nesse sentido, o Museu de Favela apresenta diferentes projetos e oficinas culturais a fim de promover a intera o da própria comunidade com sua história, a partir de diferentes gerações, construindo o acervo de suas exposições temporárias a partir dos objetos pessoais de cada morador, onde cada peç  constitui a narrativa da favela. Com isto, o museu visa preservar a memória do território que o cerca, se esforçando para manter a continuidade da identidade local, tendo como o grande destaque deste pensamento o Circuito Casas-Tela.

Nesta linha de “experimenta o” proposta pelo museu, surge como exposição permanente o circuito de memórias grafitadas que narram a vida da comunidade na

fachada de suas casas. Os grafites feitos na fachada das casas em uma proposta de circuito expositivo transformam o território em uma galeria a céu aberto. O circuito surge com o objetivo de conservar a identidade da favela de forma artística, atraindo público externo à comunidade. No projeto original, construído com recursos de programas do Iphan, foram projetadas a implementação de 20 Casas-Tela, visando a preservação do patrimônio local, como constituintes de um circuito que, além dos murais grafitados, apresenta também portais, como demonstra a figura 14.

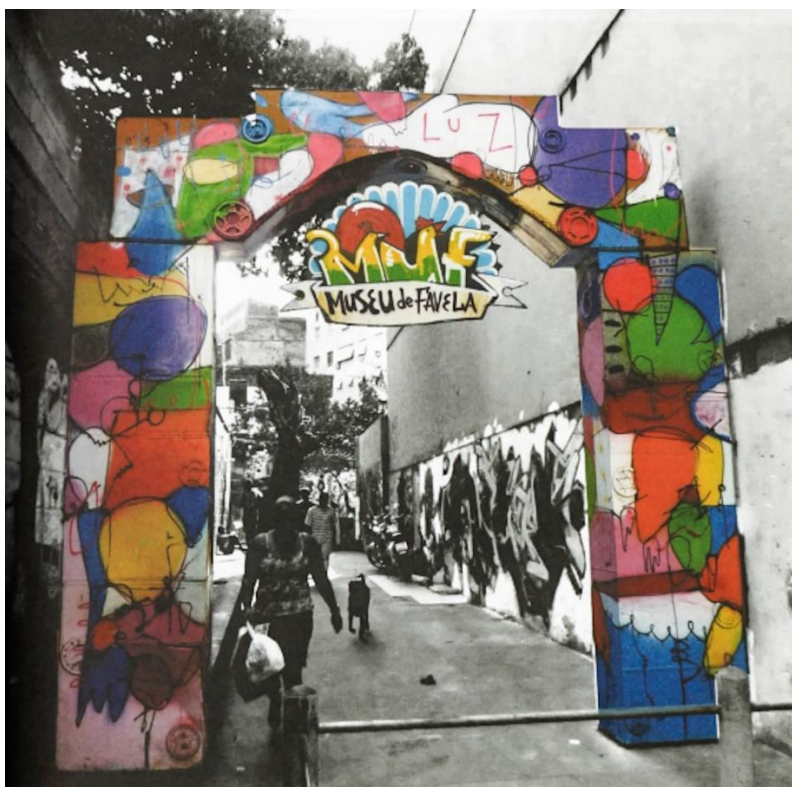


Figura 14: Portal Amor Perfeito – Museu de Favela, Rio de Janeiro. Fonte: Carlos Esquivel Gomes da Silva (ACME). Disponível em: Livro - Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida do Museu de Favela.

Estes portais, segundo ACME, grafiteiro idealizador do projeto, representam a transição entre duas dimensões distintas, gerando a expectativa de se ver algo extraordinário do outro lado.

O desejo do MUF, ao idealizar este percurso expositivo das Casas-Tela, era apresentar um o retrato da memória coletiva das comunidades de Cantagalo, Pavão e Pavãozinho. Por mais que exista uma dimensão individual da memória, muitos de seus referenciais são sociais, sendo estes que permitem a construção de uma memória coletiva. Ela se constrói como uma corrente de pensamento contínuo, reconhecendo no passado aquilo que ainda está vivo ou que é capaz de viver na consciência de um grupo. Desta

forma, as narrativas retratadas ao longo do circuito registram uma perspectiva de memória, resultando na coletividade daquela comunidade. O circuito das Casas-Tela começou a ser pintado no ano de 2010, tendo como idealizador e coordenador do grande projeto, o grafiteiro Carlos Esquivel Gomes da Silva, mais conhecido como ACME, em parceria com a então diretora do Museu de Favela, Rita de Cássio Pinto, líder da comunidade. Segundo ACME, a partir de entrevistas com os moradores da favela Cantagalo, Pavão e Pavãozinho, se foi lapidando toda a história contada, transformando-as em pequenas fichas resumidas cuja finalidade se exprimia na criação de *layouts* distribuídos entre os artistas selecionados, gerando uma interação entre grafiteiros e moradores. A confecção dos grafites foi de autoria de ACME com a colaboração de diversos artistas. Assim, as Casas-Tela foram pensadas a partir do perfil de cada grafiteiro, ou seja, foi a temática a ser grafitada que definiu o artista que faria o trabalho, como explica ACME:

Por exemplo, aquela lá dos gurufinhos, eu passei pro Combo, pro Combo e o Kajá. O Kajá mais pelo figurativo, pela capacidade de pintar qualquer coisa, pode pintar vetor, volume, é um cara bem técnico. Mas o Combo, ele já tem uma coisa mais religiosa na arte dele. E aí ele tem essa coisa de candomblé e tal então... [...] o Pavão Misterioso, quem pintou foi um cara lá do Ceará, entendeu? É um maluco que faz cordel, ele é o Giga Brow. Faz rap também [...] E o outro é de Recife que é o Carbonel. O Carbonel, ele pintou junto comigo ali a origem do Pavão. [...] Aí ele pintou o trio nordestino, no estilinho deles, dele que ele tem, a galera do Recife, do Ceará, eles têm um estilo bem característico. Aí eu aproveitei essa chegada deles aí, né... Pintou ali comigo⁹ (RODRIGUES, 2015, p. 102)

São diversas temáticas presentes no conteúdo de cada mural do circuito, refletindo a proposta de diálogo do museu para com a comunidade, valorizando as trocas e relações construídas a partir da compreensão do museu como uma janela da comunidade. São exemplos destes trabalhos os grafites apresentados nas figuras 15 a 19, dispostas a seguir.

⁹ Entrevista concedida por SILVA, Carlos Esquivel Gomes da. Depoimento [outubro, 2014]. Entrevistadora: Fernanda Rodrigues. Rio de Janeiro, 2014. 1 arquivo.mp3 (56min).



Figura 15: Grafite – “Batucada na Lata” (ACME) – Casa-Tela 10, MUF, Rio de Janeiro. Fonte: Carlos Esquivel Gomes da Silva (ACME). Disponível em: Livro - Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida do Museu de Favela.

Nesse painel (figura 15), de autoria de ACME, são retratadas as memórias da fila da bica de água, apresentada como um ponto de encontro da comunidade. O grafite traz uma leveza ao retratar uma atividade cotidiana da comunidade, registrando que enquanto uns pegavam água na bica, outros, com a bateria formada, mostravam seus sambas e composições. O momento retratado é de comunhão da comunidade ao mesmo tempo em que se realizavam as tarefas básicas do cotidiano. Sabemos que nem sempre a comunhão e o companheirismo dos moradores fazem parte da rotina da comunidade, mas observa-se uma escolha narrativa proposta nos grafites do Circuito das Casa Tela, que privilegia sair de uma história única pautada em violências que são reiteradamente contadas sobre as favelas cariocas.



Figura 16: Grafite – Forró e Migrantes Nordestinos (ACME, Sark e Carbonel) – Casa-Tela 11, MUF, Rio de Janeiro. Fonte: Carlos Esquivel Gomes da Silva (ACME). Disponível em: Livro - Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida do Museu de Favela.

O grafite "Forró e Migrantes Nordestinos" (figura 16), confeccionado pelos artistas ACME, Sark e Carbonel, busca registrar e valorizar a memória de moradores da comunidade vindos do estado do Nordeste, assim como o forró enquanto tradição cultural daquela região. Eli Rodrigues, moradora da favela e dona da casa pintada, aprova a tela inserida em sua fachada: "Eu gostei [...] porque era assim que eles vinham no passado, o gosto pelo forró, exatamente como foi grafitado" (PINTO; SILVA; LOUREIRO, 2012, p. 103). Pintado com a colaboração de artistas nordestinos, o mural busca valorizar a cultura de cada comunidade, sem desmerecimento de origem, visando retratar a integração de Cantagalo com Pavão e Pavãozinho através da arte.



Figura 17: Grafite – O Menino e a Pipa (Bunys) – Casa-Tela 15, MUF, Rio de Janeiro. Fonte: Carlos Esquivel Gomes da Silva (ACME). Disponível em: Livro - Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida do Museu de Favela.

Arte de autoria do grafiteiro Bunys, “O menino e a pipa” (figura 17) busca retratar as memórias das brincadeiras infantis mais comuns na comunidade, como o soltar pipa, jogar bola etc. Para ACME, que orientou a confecção, não existe comparação das brincadeiras do morro com outros espaços. Aqui, mais uma vez, observa-se uma proposta de narrativa que busca associar a vida na comunidade a partir de suas especificidades, trazendo a brincadeira de soltar pipa como uma tradição local.



Figura 18: Grafite – Natal e Tragédia (ACME) – Casa-Tela 17, MUF, Rio de Janeiro. Fonte: Carlos Esquivel Gomes da Silva (ACME). Disponível em: Livro - Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida do Museu de Favela.

A Casa-Tela 17 (figura 18) apresenta a memória da tragédia ocorrida na noite de natal em 1983 na comunidade, onde uma caixa d'água desabou do alto do morro causando o ferimento e morte de muitos moradores. A estratégia de ACME, na produção do grafite, foi pintar algo de bom que resultou dessa tragédia, que foi a construção do Plano Inclinado, no rastro do caminho aberto pelo deslizamento. O artista buscou retratar o acontecimento a partir de uma perspectiva positiva, preservando a memória sem representar a dor que acometeu a comunidade naquele momento.



Figura 19: Grafite – Tião Teodoro (ACME) – Casa-Tela 12, MUF, Rio de Janeiro. Fonte: Carlos Esquivel Gomes da Silva (ACME). Disponível em: Livro - Circuito das Casas-Tela: Caminhos de Vida do Museu de Favela.

O exemplo final das obras constituintes do circuito é a de Tião Teodoro. Obra de arte de 2002, foi incluída no projeto pela importância do personagem para a história da comunidade, o senhor Sebastião Teodoro, mais conhecido por Tião. A obra foi produzida em caráter de urgência, relembra ACME, a partir da notícia de que Tião havia sido vítima fatal de um trágico acidente de carro que devastou o morro. Com seu poder político e forte personalidade, os moradores o tinham como líder na luta por benfeitorias na comunidade, sendo retratado pelo grafiteiro ACME a partir de uma única foto que se tinha dele.

3.3. Musealização e conservação dos grafites do Circuito Casas-Tela

Mediante os exemplos de grafites apresentados no circuito Casas-Tela, é possível compreender os muros da comunidade como suporte dos registros de sua história e as múltiplas experiências da favela, simbolizando lugares de memórias e destacando personagens que fazem parte da história local. Assim, o grafite enquanto uma expressão contemporânea, foi a linguagem artística utilizada pelo MUF para representar, simbolizar e perpetuar as memórias daquele grupo. O grafite é utilizado pelo museu como uma exposição permanente, pois atua como ferramenta de construção da memória que se pretende conservar e comunicar, de modo que sua característica efêmera não impeça seu reconhecimento, por parte do museu e da comunidade, como patrimônio cultural local.

Dada essa importância ao Circuito Casas-Tela como instrumento de identidade e memória da comunidade local, os diretores do Museu de Favela decidiram restaurar os grafites que compõem o circuito. Antônia, atual gerente de Educação e Economia Criativa do museu, reitera que, para a instituição, as Casas-Tela são obras de arte e, como outras obras de arte, deveriam passar por restaurações contínuas a fim de garantir a sua perenidade.

A autora Fernanda Rodrigues em sua dissertação “Registros de Memória em Arte Fugaz: o *Graffiti* das Casas-Tela do Museu de Favela (2010-2014)”, redigida em 2015 a partir de uma observação participativa do processo de restauro das obras e de entrevistas realizadas com os agentes da comunidade, discute os aspectos que demonstrariam a importância do processo de restauração para os diversos autores sociais envolvidos.

Para o corpo do museu, ao se restaurar o circuito, há uma preservação da memória coletiva das comunidades de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, eternizando suas culturas e incentivando a valorização do grafite enquanto manifestação artística, ao mesmo tempo em que evidencia o zelo que se tem pelo acervo. Já para ACME, artista idealizador do circuito, a missão de restauro do grafite, inicialmente, se apresenta como uma questão muito delicada, pois sua efemeridade se contrapõe ao desejo de eternização. Por parte da comunidade, a ideia de se restaurar os grafites foi bem acolhida, pois o processo não só embelezaria o local, mas mostraria também a valorização dada à história da comunidade.

Para embasamento da discussão apresentada, Rodrigues (2015) aponta o exemplo de um caso similar ao do Museu de Favela, a restauração dos painéis do Profeta Gentileza, de José Daltrino, na região do Cais do Porto, Rio de Janeiro. Para a cidade carioca, as inscrições nos painéis representam o patrimônio artístico e afetivo da comunidade. Neste contexto, o processo de restauração se inicia nos anos 2000, contando com a colaboração de diversos artistas da região que se uniram a uma missão comum, a salvaguarda da

grande intervenção na paisagem urbana da cidade. Durante esse processo, a segunda intervenção proposta teve como coordenador o professor Leonardo Guelman, da Universidade Federal Fluminense que, aos olhos dos diretores do MUF, se apresentaria como grande referência, utilizando de seus conhecimentos para orientar os objetivos do museu, colaborando com palestras para aprofundar o debate. Presente na palestra como ouvinte, Fernanda Rodrigues (2015) ressaltou diferenças entre as duas realidades em questão, compreendendo como a principal a inexistência do artista produtor no restauro dos painéis do Profeta Gentileza devido a seu falecimento, enquanto o idealizador e produtor do circuito do museu, o grafiteiro ACME, se mostrava presente e contra a restauração.

Neste contexto, apresenta-se o ponto chave no processo de restauração do circuito Casas-Tela: a quem pertence a autoria das obras produzidas e os direitos sobre ela? A partir da compreensão do grafite enquanto uma arte urbana que, ao ser produzido, pertence ao público que o consome, até o momento que se apresenta como acervo de uma instituição museológica, apresentando novas dimensões enquanto um objeto musealizado. Sua característica artística o faz um processo filosófico, na medida em que seu suporte material atua apenas como veículo de sua comunicação. Despir o objeto de seus materiais distintos promove um processo de imaterialidade das obras e de sua multiplicidade de linguagens. O grafite, entendido aqui enquanto arte contemporânea, dialoga diretamente com seu público e o território em que está inserido. No contexto do Museu de Favela, essa característica se reforça na medida em que há a variante de ser um museu vivo, onde as ações da comunidade impactam diretamente no circuito, que sofre alterações constantes.

Para a gerente de Educação e Economia Criativa do museu, Antônia Soares, existe a compreensão do museu de que o circuito Casas-Tela possui uma autoria coletiva, se tratando de uma construção em conjunto a partir do diálogo entre os artistas e os moradores na construção de cada obra, além da participação do Ibram como apoiador de um circuito museológico a céu aberto. Entretanto, para esta gerente do MUF, a autoria coletiva não destitui o museu como possuidor do circuito, na medida em que este resulta de um projeto criado e financiado pela própria instituição.

Rodrigues (2015) defende que o artista condiciona e determina sob a obra, mas quando as obras se apresentam sob tutela museológica, se torna impossível não haver intenções de sua preservação e continuidade. Diante desta característica, a restauração de obras do circuito Casas-Tela estava prevista no Plano Estratégico de Desenvolvimento

Institucional (PediMUF), com verba programada previamente, tendo como base a compreensão de que além de se preservar o objeto, se estaria promovendo a proteção de sua memória. Para os diretores do Museu de Favela, o circuito se apresenta como acervo consolidado do museu, fazendo com que ignorá-lo seria se contrapor a proposta política da instituição.

Depois da vasta discussão apresentada, o processo de restauração dos grafites foi indicado em outubro de 2014, finalizando no mês de dezembro do mesmo ano, contando com a participação do grafiteiro ACME. Compreendendo o apelo do museu, o artista reflete que no processo de restauro de uma obra, busca-se eternizar feitos a partir de uma valorização da memória pois, sem ela, não haveria restauração.

As restaurações se seguiram com atuação conjunta de ACME e os diretores do museu, determinando quais obras sofreriam a restauração e de que modo ela ocorreria. Neste processo, algumas alterações se tornaram tão evidentes que mudou completamente o cenário anteriormente visto, ato que Rodrigues (2015) define como “deslimites” no restauro do grafite:

O restauro do *graffiti*, uma arte fugaz, mostrou-se no MUF como um restauro que foge aos padrões, um restauro dos “deslimites”, pois cada Casa-Tela foi restaurada de uma forma distinta, de acordo com as situações e soluções encontradas pelo grafiteiro Acme [...] Em algumas obras as pinturas foram mantidas exatamente como antes, umas tiveram poucas alterações como a cor de fundo da casa ou a mudança de um personagem, já outras foram inteiramente transformadas [...] Foi um restauro sem padrões, um restauro dos “delimites” (RODRIGUES, 2015, p. 196 – 197 e 202).

Diante do contexto apresentado, se mostra o exemplo da Casa-Tela 11 (apresentado anteriormente na figura 16), originalmente com o grafite “Forró e Migrantes Nordestinos” de autoria dos grafiteiros ACME e Sark, foi modificado em seu processo de restauro, evidenciado na figura 20. O personagem de ACME continuou o mesmo, mas Sark modificou o seu. Para o artista sua arte evoluiu, entretanto, o conteúdo da obra em si perdura, ainda comunicando a informação inicial.



Figura 20: Grafite (ACME e Sark) – Restauro Casa-Tela 12, MUF, Rio de Janeiro. Fonte: Fernanda Rodrigues. Disponível em: Dissertação – Registros de Memória em Arte Fugaz: o Graffiti das Casas-Tela do Museu de Favela (2010-2014).

A partir da proposta do museu, pode-se compreender que o circuito Casas-Tela foi restaurado, na medida que ele em si pode ser lido como uma obra de arte, entretanto, sua mensagem não foi alterada. Apesar de determinadas obras não se apresentarem exatamente iguais a sua originalidade, compreende-se que o conteúdo de memórias que possui persistiu, sua potência enquanto símbolo de determinada face da cultura da favela continua existindo da mesma forma que antes, evidenciado que o processo de restauração em uma arte como grafite apresenta a possibilidade de sua existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como apresentado, o trabalho busca contextualizar a viabilidade do reconhecimento do grafite como patrimônio cultural brasileiro, permitindo que sejam aplicadas a ele políticas de preservação que garantam sua continuidade, na medida em que se apresentam como ferramentas de identidade e memória da comunidade no qual está inserido.

Partindo do princípio, o texto contextualiza a origem do grafite na cidade de Nova Iorque, quando se apresenta como uma forma de denúncia nos vagões dos trens e metrô da cidade norte americana, reivindicando a escuta às comunidades tradicionalmente silenciadas. Neste sentido, o grafite se apresenta no Brasil como arte de protesto no período militar, ganhando força ao longo dos anos. Perdendo sua compreensão de uma prática associada ao vandalismo, inicialmente criminalizado, o grafite ao longo das últimas décadas vem ganhando o status de “arte de galeria”, se distanciando cada vez mais da pichação como parte da mesma matriz, o que corrobora com o distanciamento do picho para com a comunidade, que o compreende muitas vezes puramente como depredação do patrimônio público. Como evidenciado, esta diferenciação por parte da comunidade e, principalmente, por parte das autoridades, se mostra exclusiva do cenário brasileiro.

Ademais, se apresentam as compreensões que o patrimônio cultural teve ao longo de sua história no Brasil, evidenciando o contexto nacional de valorização do patrimônio brasileiro após a Semana de 1922. A partir do anteprojeto de Mário de Andrade, surgiram os moldes pelos quais o patrimônio seria delimitado nos anos seguintes, a partir da criação de instituições governamentais cuja finalidade se definiam no patrimônio. O reconhecimento, por parte do estado, da necessidade de se preservar o patrimônio brasileiro permitiu a configuração de políticas públicas que garantissem a continuidade dos bens culturais existentes no país, além de promover a apropriação do bem pela própria população. Entretanto, por mais progressivo o pensamento de proteção ao patrimônio cultural, as políticas implementadas a partir dele apresentam um descompasso com as manifestações culturais contemporâneas cuja comunidade reconhece como patrimônio. Se analisa a partir desta compreensão, as atuações possíveis ao campo da Museologia no que tange novas percepções de patrimônio e suas políticas de conservação.

A partir das reflexões propostas, visando a construção de novas narrativas para o patrimônio cultural no âmbito nacional, se apresenta para a conclusão da discussão um

estudo de caso que tem como objeto de pesquisa o Museu de Favela no Rio de Janeiro. O MUF se constrói como um museu comunitário de território, surgindo no contexto nacional de intensas mudanças no que tange o cenário cultural, implicando em políticas públicas que promoveram sua consolidação. Neste sentido, o museu nasceu com a missão de preservar a memória da comunidade de Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, buscando o reconhecimento da cultura da favela como parte do desenho da cidade carioca. Dentre as propostas elaboradas pelo museu, tanto de oficinas participativas e eventos que buscam ativa participação da comunidade local, o museu elaborou o projeto de um circuito a céu aberto denominado de circuito Casas-Tela, implicando na produção de grafites na fachada das casas do morro, contando a narrativa vivida pelos próprios moradores, perpetuando sua história nos muros das comunidades. O grafite, como manifestação geralmente associada a um caráter contestador, foi elencado como uma forma de expressão artística ideal à proposta do MUF, uma vez que busca reivindicar a memória da favela. Utilizando o grafite como exposição permanente, instituindo políticas de preservação que garantem sua continuação, o Museu de Favela apresenta um exemplo da viabilidade de uma relação do campo museológico para com uma arte efêmera, onde seu suporte material atua como veículo de sua comunicação, mas sua dimensão artística e documental perdura.

Diante do apresentado, se compreende o grafite como manifestação artística possuidora de um caráter de patrimônio cultural para determinadas comunidades. Seu papel social como portador de memória e identidade implica na necessidade de sua proteção. Essa transformação na postura por parte governamental, no incentivo de propostas que visam a prática social reflete diretamente no desenvolvimento de espaços de valorização da história e cultural de uma comunidade, por novos públicos. Este cenário reflete em narrativas inéditas pelas instituições museológicas e patrimoniais, a partir da modificação de conceitos que determinam sua atuação. Considerar uma nova tipologia de acervo, como no caso do MUF, promove uma percepção inovadora no que tange os processos museais e suas ações de proteção, resultando na valorização de outros elementos como patrimônio, provocando o alargamento do próprio conceito, assim como a possibilidade de novos olhares sobre ele.

A partir do trabalho realizado, pude compreender a vasta gama de possibilidades para o grafite no cenário brasileiro, de modo a me despertar a problemática do grafite sob uma nova ótica, enquanto possível ferramenta de uma Museologia Social. Sua qualidade enquanto ferramenta social ao participar ativamente da construção de uma narrativa local, como apresentado no caso do MUF, onde não só atua como obra artística dentro do

museu, mas como forma de comunicação e expressão que estimula reflexões, provoca novos questionamentos para seu alcance. A perspectiva da Nova Museologia, adotada em 1972 a partir da Declaração de Santiago do Chile, traz à tona a necessidade de se trabalhar museu, patrimônio e comunidade de forma integrada, de modo a considerar os museus para além de lugares de memória, mas lugares de singulares subjetividades. Estas, a partir das quais a memória é construída diretamente relacionada com a comunidade e as relações construídas com o patrimônio integralizadas ao território.

A atuação conjunta do campo patrimonial com a Museologia possibilita a elaboração de novas narrativas da história, reiterando a concepção viva do patrimônio. Esta estratégia de empoderamento a favor da sociedade, de seus conflitos e mobilizações, influi em determinantes transformações sociais. A Museologia Social busca reafirmar o compromisso dos museus com a vida, de forma participativa e democrática, desenvolvendo processos museológicos diretamente conectados com a comunidade, visando a construção de uma narrativa local legitimada e elaborada por ela própria. Deste modo, como apresentado ao longo do trabalho, o grafite se apresenta como elemento viabilizador de uma proposta social da Museologia, na medida em que se trata de uma ferramenta interdisciplinar, capaz de promover o diálogo com vários saberes.

Ao analisar as possíveis relações entre patrimônio e grafite, a partir do caso MUF, abre-se margem para o aprofundamento da análise do grafite como ferramenta de alteridade e liberdade, aberta ao diálogo e exercício do novo, sob a ótica da Museologia Social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Antônio Luiz **Dia** de (Janjão). **Texto relativo à história do Iphan, à legislação que rege o órgão e sua organização, além de definição de patrimônio arquitetônico**. São Paulo: IPHAN/9ª Coordenação Regional, 1997. 10 p. Disponível em: <<https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/patrimonio-direitos-culturais-e-cidadania/edicao1/cnt/modulo2/arquivos/historico-patrimonializacao-no-brasil.pdf>>.

Acesso em: Set. 2022.

ANDRADE, Larizza Bergui. LAMAS, Nadja de Carvalho. **A arte mural, grafite e o patrimônio cultural: uma revisão de literatura**. Patrimônio e Memória, Assis, SP, v. 17, n. 1, p. 382-402, janeiro-junho de 2021. Disponível em: <<https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/1206>>. Acesso em: jun. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. Bases para a Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania. Brasília: Minc, 2003. Disponível em: < https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf >. Acesso em: jun. 2023

BRASIL. Serviços e Informações do Brasil. Obter apoio financeiro para ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social: “Pontos de Memória”. 05 jan. 2023. Disponível em: < <https://www.gov.br/pt-br/servicos/obter-apoio-financeiro-para-acoes-e-iniciativas-de-reconhecimento-e-valorizacao-da-memoria-social> >. Acesso em: jun. 2023.

BRASIL. Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 116º da Independência e 49º da República, 30 de novembro de 1937. Disponível em: < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm >. Acesso em: jun. 2023.

BRASIL. Constituição (1988). Artigo 216 da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: seção II, da Cultura, 05 de outubro de 1988. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm >. Acesso em: jun. 2023.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Diário Oficial, Brasília, 179º da Independência e 112º da República, 4 de agosto de 2000. Disponível em: < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm >. Acesso em: jun. 2023.

BRASIL. Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1988. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, ano 177º da Independência e 110º da República, p. 1, 13 de fev. 1998. Disponível em: < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm >. Acesso em: jun. 2023.

BRASIL. Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. 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. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 190º da Independência e 123º da República, p. 1, 26 de maio de 2011. Disponível em: < https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm#art6 >. Acesso em: jun. 2023.

CANTANHEDE, R. **Grafite/Pichação: circuitos e territórios na arte de rua.** Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Programa de Pós Graduação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, p.118. 2012. Disponível: < https://www.academia.edu/4785761/GRAFITE_PICHA%C3%87%C3%83O_CIRCUITOS_E_TERRIT%C3%93RIOS_NA_ARTE_DE_RUA_Disserta%C3%A7%C3%A3o_d_e_Mestrado_CANTANHEDE_Rosane >. Acesso em: abr. 2023.

CHAGAS, M. MEMÓRIA E PODER: DOIS MOVIMENTOS. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, n. 19, 11.

CHAGAS, Mário de Souza. Casas e portas da memória e do patrimônio. **Revista Em Questão**, Porto Alegre: UFRGS, v. 13, n. 2. 2007. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/2980/2033#autorv> >. Acesso em: Set. 2022.

CHAGAS, M. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 41, n. 41, 25 Fev. 2011. Disponível em: < <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654> >. Acesso em: jun. 2023

CARVALHO, A. O Fascínio do Património e dos Museus: Entrevista com Hugues de Varine. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 49, n. 5, 27 Set. 2015. Disponível em: < <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/5203> >. Acesso em: 30 de maio 2023.

DIAS VIANA, M. **Dissidência e Subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p.272. 2007. Disponível: < <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VPQZ-73GR8Z> >. Acesso em: abr. 2023.

DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 39.174, de 03 de julho de 2018. Institui a Política de Valorização do Grafite e altera o § 1º, do art. 1º, do Decreto nº 27.328, de 19 de outubro de 2006. Diário Oficial do Distrito Federal: nº 125, p. 6, col.1, Brasília, 130º da República e 59º de Brasília, 04 de julho de 2018. Disponível em: < https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/fcb75fdbd1104b0f8ed543d1cc2dd9c4/Decreto_39174_03_07_2018.html >. Acesso em: jun. 2023.

FLORENCIO, Sonia. BIONDO, Fernanda. Educação Patrimonial Expandida: Inventários Participativos Como Instrumentos De Educação Patrimonial e Participação Social. *In: Patrimônios Possíveis: Arte, Rede e Narrativas da Memória em Contexto Iberoamericano*. Goiás: Publica Ciar – UFG, p. 50-58. Disponível em: < https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/patrimonios-possiveis/05_sonia_rampim.html >. Acesso em 30 de maio 2023.

GITAHY, Celso. O que é Graffiti. GITAHY, Celso. O que é Graffiti? São Paulo, Editora Brasiliense, 1999.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016. Disponível: <
https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/HALL_Cultura_e_Representa%C3%A7%C3%A3o_-_2016.pdf>. Acesso em: abr. 2023.

ICOM, 1972I. MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE - ICOM, 1972. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 15, n. 15, 11. Disponível em: <
<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/335>>. Acesso em: jun. 2023.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Educação Patrimonial: inventários participativos: manual de aplicação / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; texto, Sônia Regina Rampim Florêncio et al. – Brasília-DF, 2016. Disponível em:<
http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/inventariodopatrimonio_15x21web.pdf>

IPHAN/Ministério da Cultura. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Brasília: IPHAN, 2006. Disponível em: <
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>>. Acesso em: 30 de maio 2023.

IPHAN/Ministério da Educação (MEC). Educação Patrimonial – Programa Mais Educação, fascículo 1. Brasília: IPHAN, 2011, p. 18. Disponível em: <
http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/EduPat_EducPatrimonialProgramaMaisEducacao_fas1_m.pdf>.

JÚNIOR, Osvaldo Lino Alves. Transformando Espaços em Lugares: **O graffiti como elemento cultural da paisagem urbana de Goiânia**. Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania – Propostas, Práticas e Ações Dialógicas, p. 506-523. Disponível: <
<https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/eipdcc-propostas-praticas-acoedialogicas/artigos/artigo47.html>>. Acesso em: abr. 2023.

LARA, A. **Grafite: arte urbana em movimento**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo,

p.130. 1996. Disponível: < <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/373/2019/04/grafite-arte-urbana.pdf> >. Acesso em: abr. 2023.

LEAL, Bruno. Especialistas comentam derrubadas de monumentos e estátuas pelo mundo. **Café História**, 2020. Disponível em: < <https://www.cafehistoria.com.br/especialistas-comentam-derrubada-de-estatuas-pelo-mundo/> >. Acesso em: jun. 2023.

LEITE, Antonio Eleilson. **Graffiti em SP: tendências contemporâneas**/Antonio Eleilson Leite, - 1. Ed. – Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2013.

LIMA, R. **O graffiti como patrimônio cultural material**. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Departamento de Ciência da Informação, Faculdade de Filosofia e Ciências. Marília – SP, p. 113. 2018. Disponível em: < https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/lima_frb_do_mar.pdf >. Acesso em: 30 de maio 2023.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL, I., 2012, v. 1, Brasília, DF: **Anais...** Brasília, DF: IPHAN, 2012. Disponível em: < <http://www.iphan.gov.br/baixaFcdAnexo.do?id=3306>>. Acesso em: 30 maio 2023.

PEREIRA, Luís Filipe Raposo. Patrimônio, memória e poder: expressão assumida pelos museus do Estado Novo. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa: ULHT, n. 39, 2011. Disponível em: < <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2669>>. Acesso em: 31 mar. 2023.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **Quem não é visto, não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pichação**. **Cadernos de Arte e Antropologia**, n° 2/2012, pag. 55-69. Disponível: < <https://journals.openedition.org/cadernosaa/631> >. Acesso em: abr. 2023.

PINTO, Rita de Cássia S.; SILVA, Carlos Esquivel G.; LOUREIRO, Kátia A. S. Circuito das Casas-Tela, caminhos de vida no Museu de Favela. – 1.Ed. – Rio de Janeiro: Museu de Favela, 2012.

PIROLO, Ana Cláudia. **A função da Informação na formação de público para a arte.** Dissertação (Ciência da Informação) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas – SP, p. 114. 2007. Disponível em: < http://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/bitstream/handle/123456789/14780/cchsa_ppgci_me_Ana_CISP.pdf?sequence=1&isAllowed=y >. Acesso em: 30 de maio 2023.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro: CPDOC, 1989. Disponível em: < <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417%3E> >. Acesso em: 31 mar. 2023.

POMIAN, Krzysztof. Memória. In: GILL, Fernando. **Sistemática**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2000 (Enciclopédia Einaudi, v. 42).

RIO DE JANEIRO. Decreto nº 38.307, de 18 de fevereiro de 2014. Dispõe sobre a limpeza e a manutenção dos bens públicos da Cidade do Rio de Janeiro e a relação entre Órgãos e Entidades Municipais e as atividades de GRAFFITI, STREET ART, com respectivas ocupações urbanas. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 449º ano da fundação da Cidade, 18 de fevereiro de 2014. Disponível em: < <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/83447446/dom-rj-normal-19-02-2014-pg-3> >. Acesso em: jun. 2023.

RODRIGUES, Fernanda da Silva Figueira. Registros de Memória em Arte Fugaz: o Graffiti das Casas-Tela do Museu de Favela (2010-2014). Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 265. 2015. Disponível em: < <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12127?show=full> >. Acesso em: Ju. 2023.

RUSSI-DUARTE, Pedro. **Estética Comunicativa das Pichações**. XVIII Encontro da Compós, p. 1-17, jun. 2009. Disponível: <

https://www.academia.edu/3192017/EST%C3%89TICA_COMUNICATIVA_DAS_PI_CHA%C3%87%C3%95ES1 >. Acesso em: abr. 2023.

RUSSIO, Waldisa. Conceito de cultura e a sua Inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.) **Waldisa Russio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**, v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

SÃO PAULO. Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006. Dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do município de São Paulo. Secretaria do Governo Municipal, São Paulo, 453º da fundação de São Paulo, 26 de setembro de 2006. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/lei-ordinaria/2006/1423/14223/lei-ordinaria-n-14223-2006-dispoe-sobre-a-ordenacao-dos-elementos-que-compoem-a-paisagem-urbana-do-municipio-de-sao-paulo>>. Acesso em: jun. 2023.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. Comarca de São Paulo. Ação Popular - Ato lesivo ao patrimônio artístico, estético, histórico ou turístico. Apelante: Allen Ferraudó e outros. Apelado: Prefeitura Municipal de São Paulo. Relator juiz Adriano Marcos Laroça. São Paulo 13 de fevereiro de 2017. Lex: Tribunal de Justiça do estado de São Paulo. Comarca de São Paulo. Foro central de fazenda pública/acidentes. 12ª Vara de Fazenda Pública. Decisão. Processo nº 1003560-75.2017.8.26.0053. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/dl/decisao-prefeitura-sp-grafite.pdf>>. Acesso em: jun. 2023.

SANTOS, L. **GRAFITE: Um estudo acerca da efemeridade a partir do CURA e do trabalho de Nilo Zack**. Monografia (Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais) – Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p.104. 2020. Disponível: <https://www.academia.edu/51010333/Grafite_Um_estudo_acerca_da_efemeridade_a_partir_do_CURA_e_do_trabalho_de_Nilo_Zack>. Acesso em: abr. 2023.

STAHL, Johannes. **Street Art**. Könemann, 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

ZANIRATO, Silvia Helena; RIBEIRO, Wagner Costa. Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável. **Revista Brasileira de História**, v. 26, n. 51. São Paulo: ANPUH, 2006. Disponível em: <
<https://www.scielo.br/j/rbh/a/NwJwRjnrD9RKZ5pNNvYJTZf/?format=pdf&lang=pt>>.
Acesso em: 30 de Maio 2023.