

RUBENS ALVES DA SILVA  
FRANCIÉLE CARNEIRO GARCÊS DA SILVA  
FREDERICO LUIZ MOREIRA  
SAMANTA COAN  
ORGANIZAÇÃO

# PATRIMÔNIO, INFORMAÇÃO E MEDIAÇÕES CULTURAIS



CENEX  
CENTRO DE  
EXTENSÃO

DTGI  
DEPARTAMENTO DE  
TEORIA E GESTÃO  
DA INFORMAÇÃO

ECI  
ESCOLA DE  
CIÊNCIA DA  
INFORMAÇÃO

UFMG



**Rubens Alves da Silva**  
**Franciéle Carneiro Garcês da Silva**  
**Frederico Luiz Moreira**  
**Samanta Coan**  
Organização

# **PATRIMÔNIO, INFORMAÇÃO E MEDIAÇÕES CULTURAIS**

Belo Horizonte, MG  
Escola de Ciência da Informação  
2020

## Comitê Editorial e Científico

Adalson Nascimento (UFMG)  
Carina Santiago dos Santos (UDESC)  
Daniella Camara Pizarro (UDESC)  
Diana Taylor (Universidade de Nova York)  
Carlos Alberto Ávila Araújo (UFMG)  
John Dawsey (USP)  
Mônica Barros (IFMG)  
Márcio Ferreira da Silva (UFMA)  
Natalia Duque Cardona (Universidad de Antioquia)  
Sainy Veloso (UFG)

## Comitê de Avaliação Ad Hod

Elisângela Gomes (UFG)	Graziela dos Santos Lima (UNESP)
Erinaldo Dias Valério (UFG)	Dirnéle Carneiro Garcez (UFSC)
Bruno Almeida (UFBA)	Leyde Klébia Rodrigues da Silva (UFBA)
Márcio Ferreira da Silva (UFMA)	Nathália Romeiro (UFMG)
Edilson Targino de Melo Filho (UFPB)	Jobson Francisco da Silva Júnior (IBICT)

Diagramação: Franciéle Carneiro Garcês da Silva  
Arte da Capa: Frederico Luiz Moreira  
Revisão textual: Franciéle Carneiro Garcês da Silva  
Ficha Catalográfica: Priscila Fevrier - CRB 7-6678

P314

Patrimônio, informação e mediações culturais / Rubens Alves da Silva, Franciéle Carneiro Garcês da Silva, Frederico Luiz Moreira, Samanta Coan. (Org.). – Belo Horizonte, SC: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.  
1130 p.

Inclui Bibliografia.

Disponível em: <<https://neppamcs.eci.ufmg.br/>>.

ISBN 978-65-88178-02-7 (Impresso)

ISBN 978-65-88178-03-4 (Ebook)

1. Ciência da Informação. 2. Patrimônio. 3. Mediações culturais. 4. Memória. 5. Informação. I. Silva, Rubens Alves da. II. Silva, Franciéle Carneiro Garcês da. III. Moreira, Frederico Luiz. IV. Coan, Samanta. V. Título.

**ESSA OBRA É LICENCIADA POR UMA  
LICENÇA *CREATIVE COMMONS***



**Atribuição – Compartilhamento pela mesma licença 3.0 Brasil<sup>1</sup>**

É permitido:

- Copiar, distribuir, exibir e executar a obra
- Criar obras derivadas

Condições:



**ATRIBUIÇÃO**

Você deve dar o crédito apropriado ao(s) autor(es) ou à(s) autora(s) de cada capítulo e às organizadoras da obra.



**COMPARTILHAMENTO POR MESMA LICENÇA**

Se você remixar, transformar ou criar a partir desta obra, tem de distribuir as suas contribuições sob a mesma licença<sup>2</sup> que este original.

---

<sup>1</sup> Licença disponível em: <https://goo.gl/rqWWG3>. Acesso em: 01 jun. 2019.

<sup>2</sup> Licença disponível em: <https://goo.gl/Kdfiy6>. Acesso em: 01 jun. 2019.

Esta publicação é dedicada à Socióloga e Educadora, **Dra. Alcenir Soares Reis**, professora aposentada da Escola de Ciência da Informação (ECI), fundadora do primeiro grupo de estudos com ênfase na noção de Memória e Patrimônio no espaço da ECI. Deixa-se aqui registrados a admiração e o reconhecimento coletivo pelo excelente trabalho prestado por esta intelectual, como pesquisadora e professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

# SUMÁRIO

**PREFÁCIO ..... 15**

**PATRIMÔNIO, INFORMAÇÃO E MEDIAÇÕES CULTURAIS  
NA CONTEMPORANEIDADE: PERSPECTIVAS DE WALTER  
BENJAMIN E ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE**  
John C. Dawsey

**APRESENTAÇÃO ..... 47**

**HOMENAGEM AO PROFESSOR MARCO DEZZI  
BARDESCHI ..... 65**

**A INOVAÇÃO DO NOVO**  
Mario Fundarò

**PARTE 1 - MEMÓRIA, REDES, TECNOLOGIAS DA  
INFORMAÇÃO E PATRIMÔNIO**

*SENDAS ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL: A BIBLIOTECA  
COMO “LUGAR DE MEMÓRIA” E DE PRESERVAÇÃO DO  
PATRIMÔNIO ..... 85*  
Fabrício José Nascimento da Silveira

**PRÁTICAS DE LETRAMENTO INFORMACIONAL: O USO  
DA INFORMAÇÃO COMO CAMINHO DA  
APRENDIZAGEM NAS BIBLIOTECAS MULTINÍVEIS DO  
INSTITUTO FEDERAL DE RONDÔNIA ..... 127**  
Miriã Santana Veiga

**BIBLIOTECAS VIRTUAIS TEMÁTICAS: FUNÇÃO EDUCATIVA E POSSIBILIDADES DE PRÁTICAS MEDIADORAS E DISSEMINADORAS DE INFORMAÇÃO E CULTURA UNIVERSAIS .....153**

Júlia Gonçalves da Silveira

**TOTEM DE MEMÓRIA DO CONSERVATÓRIO E ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG .....177**

Daniella Parreiras Dutra

Margarida Maria Borghoff

**DO MONUMENTO AO PATRIMÔNIO, DO PATRIMÔNIO INDIVIDUAL AO DIGITAL: A FORMAÇÃO HISTÓRICA DO CONCEITO E DE PRÁTICAS PATRIMONIAIS A PARTIR DE DUAS ABORDAGENS .....203**

Giovanna Benassi

**A EXPERIÊNCIA AUDIOVISUAL COM OS SABERES TRADICIONAIS NA UFMG .....241**

César Guimarães

Pedro Aspahan

**DESAFIOS PARA USO DE MATERIAIS E TECNOLOGIAS VERNÁCULAS EM PROGRAMAS DE HABITAÇÃO NO BRASIL: TECNOLOGIA, COMUNIDADES TRADICIONAIS E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL .....269**

Marco Antônio Penido de Rezende

Raphael A. V. C. N. Pachamama

Patrícia Prema de Melo Moraes

## **PARTE 2 - FONTES INFORMACIONAIS, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO: COLEÇÕES, DOCUMENTOS E OBJETOS**

**O INVENTÁRIO COMO INSTRUMENTO DE INFORMAÇÃO  
E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL .....319**

Renata Lopes Leite

**ANÁLISE MATERIAL DE DOCUMENTOS AVULSOS: UMA  
EXPERIMENTAÇÃO METODOLÓGICA .....341**

Marina Furtado Gonçalves

**O QUE ESTÁ DENTRO, O QUE ESTÁ FORA: A “PORTA” DO  
MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, O PATRIMÔNIO  
MUNDIAL, O ESPAÇO PÚBLICO E AS AÇÕES DOS  
PIXADORES.....363**

Rita Lages Rodrigues

Luiz Henrique Assis Garcia

Maria Tereza Dantas Moura

Ana Karina Bernardes

**NOTAS DE TRABALHO DE CAMPO: SOBRE A MEMÓRIA  
SOCIAL E A MUSEOLOGIA NO FAZER ETNOGRÁFICO E  
ARQUEOLÓGICO .....403**

Flávia Cristina Costa Vieira

**ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DOS AFRICANOS E SEUS  
DESCENDENTES A PARTIR DO ACERVO DO MUSEU DO  
OURO .....421**

Ivangilda Bispo dos Santos



## **PARTE 3 - PROCESSOS DE PATRIMONIALIZAÇÃO: TERRITORIALIDADE, MEIO AMBIENTE E PAISAGENS URBANAS**

**ENTRE O MATERIAL E O IMATERIAL: PROCESSOS PARTICIPATIVOS E URBANIZAÇÃO .....449**

Flavio de Lemos Carsalade

**AS TERRITORIALIDADES E SUAS INVISIBILIDADES: AS CONGADAS DE MINAS GERAIS .....487**

Luana Carla Martins Campos Akinruli

Samuel Ayobami Akinruli

**MEIO AMBIENTE E PAISAGEM URBANA: "MOVIMENTO PARQUE JA" NO BAIRRO JARDIM AMÉRICA EM BELO HORIZONTE/MG .....509**

Marina Freitas Vilaça

**DA DESREGULAÇÃO À DESCONSTRUÇÃO AMBIENTAL: VIOLÊNCIAS E LUTAS TERRITORIAIS .....527**

Andréa Zhouri

**"COM LICENÇA - O QUE 'O POBRE' FALA NÃO NOS INTERESSA": GOVERNANÇA AMBIENTAL COMO MEIO DE APROPRIAÇÃO DE TERRAS POR NEOCORONEIS.....551**

Klemens Laschefski

**PROGRAMA PONTO DE MEMÓRIA: PRÁTICA DEMOCRÁTICA DE MUSEALIZAÇÃO DE BENS PATRIMONIAIS .....597**

Júlio Alves dos Santos

**PATRIMÔNIO IMATERIAL E PRÁTICAS ARTESANAIS: O REGISTRO COMO INSTRUMENTO DE POLÍTICA PÚBLICA EM OURO PRETO/MG.....619**

João Paulo Martins

**CABANA DO PAI TOMÁS: SABERES DE RESISTÊNCIA..641**

Cristiana Guimarães Alves

**O RECONHECIMENTO DOS CANASTREIROS COMO POVOS TRADICIONAIS E SEUS POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS JURÍDICOS.....659**

Gabrielle Luz Campos

**O MUSEÓLOGO COMO MEDIADOR DO PROCESSO DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DA SERRA DA MOEDA (MG) .....683**

Igor Cândido Costa

René Lommez Gomes

**AFRO-PATRIMÔNIOS NA CIDADE: “LUGARES DE MEMÓRIA” COMO ATRATIVO TURÍSTICO? .....717**

Mariana Ramos de Morais

**O TURISMO COMO INDUTOR DA (RE) VALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO CULTURAL, IDENTIDADE E MEMÓRIA: O CASO DO BAIRRO SANTA TEREZA EM BELO HORIZONTE – MINAS GERAIS .....751**

Débora Natália Viana do Nascimento

## **PARTE 4 - PERFORMANCES, MEDIAÇÕES CULTURAIS E IDENTIDADES**

**ENTRE VENEZA E PENEDO: A IMATERIALIDADE DO MATERIAL.....783**

Mario Fundaro

Rubens Alves Silva

**HISTÓRIAS ENCENADAS NO CORPOENCENA: MORTE E VIDA SEVERINA E TEATRO OPINIÃO NO PROCESSO DE COMPOSIÇÃO DO 'CARCARÁ' .....829**

Michele Christine Borges

Ismar da Silva Costa

**ESTUDO DE CASO SOBRE A ARQUITETURA DO MUSEU E A COMPLEXIDADE ARTÍSTICA, TERRITORIAL E SIMBÓLICA .....855**

Marília Andrade Pereira

**O DESPONTAR DAS OBSERVAÇÕES: LEMBRANÇAS DE VELHOS SOBRE VÍVIDOS LUGARES .....879**

Luiz Divino Maia

**“OS SABERES E FUNDAMENTOS DA CAPOEIRA TRADICIONAL, CULTURA POPULAR BRASILEIRA, COMO ALTERNATIVA NOS PROCESSOS DE FORMAÇÃO CIDADÃ E EDUCAÇÃO SOCIAL DE COLONIAL, FORTALECIMENTO DE VÍNCULOS E DO PROTAGONISMO, EM MEIO AOS DESAFIOS DA CONTEMPORANEIDADE” .....911**

Luís Carlos Quintino Cabral Flecha

<b>A CAPOEIRA COMO POSSIBILIDADE DE MEDIAÇÃO CULTURAL DA IDENTIDADE .....</b>	<b>931</b>
Leandro Ribeiro Palhares	
<b>CONGADO: IDENTIDADE E PERFORMANCE NAS TRAMAS DO PATRIMÔNIO IMATERIAL .....</b>	<b>949</b>
Kelly Rabello	
<b>TRADIÇÃO QUE NÃO SE PERDE: A PLAUSIBILIDADE MÍTICA DAS MUDANÇAS .....</b>	<b>977</b>
Andiara Barbosa Neder	
<b>O SABER-FAZER DO TECER DE MULHERES ARTESÃS NA CONTEMPORANEIDADE: EMPODERAMENTO FEMININO E ARTESANATO POR UM OLHAR HISTÓRICO E ANTROPOLÓGICO .....</b>	<b>1013</b>
Bianca Xavier Lemes	
Andréa Franco Pereira	
<b>NOS CAMINHOS DA FESTA: NOTAS SOBRE UM <i>CORPUS CHRISTI</i> MINEIRO .....</b>	<b>1039</b>
Frederico Luiz Moreira	
<b>RAP E PÓS-COLONIALISMO: DE TYLER, THE CREATOR A FRANTZ FANON.....</b>	<b>1069</b>
Gustavo Souza Marques	
<b>SOBRE OS ORGANIZADORES E ORGANIZADORAS ....</b>	<b>1097</b>
<b>SOBRE OS AUTORES E AUTORAS.....</b>	<b>1103</b>

# O QUE ESTÁ DENTRO, O QUE ESTÁ FORA: A “PORTA” DO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, O PATRIMÔNIO MUNDIAL, O ESPAÇO PÚBLICO E AS AÇÕES DOS PIXADORES

*Rita Lages Rodrigues*

*Luiz Henrique Assis Garcia*

*Maria Tereza Dantas Moura*

*Ana Karina Bernardes*

## 1 INTRODUÇÃO

Os monumentos e o patrimônio cultural no espaço público não expressam somente um consenso oficial e consagrador, são, também, objeto de disputa e contestação por parte de diferentes grupos sociais. Nos estudos no nosso grupo de investigação Estopim<sup>78</sup>, temos

---

<sup>78</sup> O Núcleo de Estudos Interdisciplinares do Patrimônio Cultural (ESTOPIM/UFMG) é coordenado por Luiz H. Garcia e Rita L. Rodrigues. Este texto consiste fundamentalmente de uma versão revisada de trabalho apresentado por parte dos autores nas **III Jornadas Internacionales de Antropología del Conflicto Urbano**, em Buenos Aires, 2017, até aqui inédito. Incorpora ainda trechos de trabalhos apresentados e publicados em anais de eventos (GARCIA; RODRIGUES; BERNARDES; MOURA, 2017; RODRIGUES; GARCIA; BERNARDES, 2018) que são resultantes do ciclo de pesquisas do grupo sobre a inserção do Conjunto Moderno da Pampulha na lista do Patrimônio Mundial. Agradecemos aos editores a acolhida da proposta, que consideramos

procurado apreender sua resignação e a politização, no entrecruzamento de documentações oficiais, repercussões na imprensa e registros de campo dos diferentes tipos de apropriações exercidas a partir da ação dos praticantes ordinários da cidade (CERTEAU, 1994).

Há alguns anos a obra “Porta”, de Amílcar de Castro, vem recebendo inscrições realizadas por grupos de pixadores<sup>79</sup>. Por localizar-se fora do campo de ação imediata do setor de vigilância do Museu de Arte da Pampulha<sup>80</sup> (MAP), o setor de conservação, em virtude da necessidade constante de limpeza do objeto, vem solicitando a mudança da obra para um local mais próximo ao museu. Considerando que o objeto artístico é também parte integrante da Paisagem Cultural Moderna protegido pela UNESCO no ano de 2016, buscamos compreender como tal embate põe em jogo a relação do museu com seu acervo, seus profissionais trabalhadores, seu entorno, os grupos de pixadores, o público de cidadãos e turistas, assim como as noções estabelecidas de patrimônio cultural. Para tanto, descreveremos um trajeto destinado a urdir a meada diacrônica das transformações do MAP como edificação e instituição às sucessivas tramas

---

em diálogo com o conjunto de discussões propostas pelo NEPPAMCs.

<sup>79</sup> Adotaremos no texto a grafia pixo, pixação e pixadores. É fundamental esclarecer que a disputa simbólica encontra-se também na grafia dos termos pixação, pixo e pixar. É corrente entre os pixadores que o que eles fazem são pixações e não pichações. A grafia do termo torna-se também uma questão política para os diversos grupos.

<sup>80</sup> A mudança de nome da instituição foi sacramentada oficialmente foi após reforma em 1995, que incluiu concurso de uma nova logomarca. Para os respectivos contextos adotamos a nomenclatura que se aplica, ou alternativamente o genérico Museu de Arte.

sincrônicas que contextualizam o museu e seu acervo. Assim, inicialmente exploraremos a criação do MAP, seu vínculo histórico com a Pampulha, o Conjunto Arquitetônico ali construído e sua posterior inclusão na lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, para em seguida aprofundar a análise específica das diferentes disputas em torno da já mencionada obra, já que esta configura, a partir de sua condição bem particular, um “campo de teste” adequado para nossas indagações sobre apropriações do patrimônio cultural no espaço público. Como recurso metodológico adicional para ampliar nossa compreensão da prática em foco, serão feitas comparações com ocorridos na Igreja da Pampulha, pertencente ao conjunto, recentemente alvo de intensa polêmica relacionada ao lugar do pixo na cidade por ter sido pichada duas vezes em um ano.

Enquanto acompanhamos uma escalada autoritária no Brasil, refletida inclusive no recrudescimento da legislação, com proposta no Senado Federal para aumentar a pena para aqueles que cometam crime contra o patrimônio cultural, nossas investigações assinalam que é necessário interrogar o sentido político e social das inscrições e outras formas de intervenções, que enunciam conflitos não resolvidos na esfera pública. Igualmente, enquanto o governo vigente recorre constantemente a doutrina política de molde autoritário que apregoa a instituição de sentidos unívocos e fechados para a representação do social, advogamos aqui por seu caráter multissêmico e aberto.

## **2 O MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA**

Em 1955, o único museu existente em Belo Horizonte era o Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), criado em 1940 por Juscelino Kubitschek. Contudo, a demanda por um museu de arte na cidade vinha fortalecendo-se desde a década de 1930, com a crescente produção artística não academicista e a realização do Salão Bar Brasil em 1936. A partir deste Salão, a Câmara Municipal de Belo Horizonte instituiu, por meio da Resolução nº 6, uma Exposição Anual de Arte da cidade. No ano seguinte, o então prefeito de Belo Horizonte, Otacílio Negrão de Lima, assinou o Decreto nº 130, que oficializou os Salões de Arte de Belo Horizonte. As obras premiadas nos Salões deram início à formação de um acervo artístico municipal, sem, contudo, definir-se um local de guarda adequado.

Em 1940, Kubitschek assumiu a prefeitura e suspendeu temporariamente os Salões, que voltaram a ser realizados em 1943. Para justificar a decisão, o prefeito argumentou que sem uma escola de belas artes na cidade os Salões seriam apenas para amadores. Buscando incentivar a produção de arte moderna e associar a valoração do modernismo pungente ao seu projeto de modernizar a cidade, convidou Alberto da Veiga Guignard para dirigir a Escola de Belas Artes em 1943. Com Guignard, os Salões Municipais de Arte foram retomados e em 1944 aconteceu a Exposição de Arte Moderna, a primeira coletiva composta exclusivamente de modernistas em Minas Gerais, no segundo andar do Edifício Mariana, contando com a participação de artistas importantes, tais como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfati, Segall, Goeldi e Portinari (MUSEU, 2009). Na virada desta



década para a seguinte constata-se um grande impulso de institucionalização da arte moderna, como o MASP, o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro, o MAM de Florianópolis, e mais adiante, em 1957, o Museu de Arte de Belo Horizonte e em 1959 o MAM da Bahia. A abertura desses museus, segundo Lourenço (1999, p. 103), fomentou modificações culturais, em conjunto com ideais políticos e econômicos relacionados ao fenômeno da urbanização, desenvolvimento e industrialização.

Expressão desse intento modernizador, o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, inaugurado oficialmente em 1943, idealizado por Kubitschek e projetado por Oscar Niemeyer, foi erguido às margens da represa da Pampulha, construída em 1938, ainda na gestão do prefeito Otacílio Negrão de Lima (SOUZA, 1998; GARCIA, 2007). Como um de seus componentes, o Cassino da Pampulha foi projetado para ser uma referência de luxo e lazer para a elite belorizontina. Conhecido como “Palácio de Cristal”, devido a seu fechamento por panos de vidro, este edifício foi erguido usando-se materiais nobres e importados de revestimento. Foram utilizados diversos materiais importados, tais como mármore Amarelo de Negrais de Portugal, aço inox americano, espelhos de cristal belga, mármore argentino. A escolha desses revestimentos foi condizente com o uso destinado ao prédio de modo a promover um ambiente luxuoso que dialogava com o esbanjamento dos jogos de carta e roleta que dominavam o Cassino. A crítica de Eduardo Frieiro é bastante reveladora dos conflitos materiais e simbólicos que giram em torno do complexo arquitetônico:

26/04/44 - A Pampulha é uma criação típica: obra do vício refinado, do luxo que acompanha essa forma aristocrática do vício e, enfim, do capital, que o luxo fomenta e alimenta. A prefeitura criou a Pampulha com o fim de dar a Belo Horizonte um centro de prazer e diversão para as classes ricas e remediadas. Construiu um lago artificial, um Cassino e um clube aristocrático. Os terrenos da Pampulha que pouco valiam, foram comprados pelo privilegiados da política, do governo, da indústria e da finança. Valorizam-se enormemente, logo que a administração municipal, com o dinheiro dos contribuintes, enterrou ali milhares de contos de réis em obras suntuárias, e continua a enterrar sem olhar esbanjamentos. (FRIEIRO, 1981, p. 60)

Com a proibição dos jogos de azar em 1946 este prédio ficou sem uma destinação “adequada” e permanente por nove anos. É interessante perceber que, ao longo do período, várias funções lhe foram dadas ou imaginadas. Em 1947 chegou a abrigar uma exposição de Arte Tradicional Mineira, uma iniciativa do arquiteto Sylvio de Vasconcellos, além de ser alvo de outras propostas de uso insinuadas ou sequer realizadas, como uma rádio e uma boate. O “caráter excepcional” do prédio foi tido como subsídio para a ocupação que se deveria dar a este. Assim, atividades que não fossem condizentes com a elite belorizontina não deveriam ser cotadas para acontecer naquele lugar. Buscava-se então uma atividade que fosse condizente com valores atrelados à construção daquele prédio, de modo que

Em junho de 1955, um articulista do jornal Estado de Minas, Celso Brant, sugere, em

uma reportagem, a criação de um Museu de Arte Moderna no *Casino*. Analisando a trajetória do edifício ao longo da sua acidentada história, com a sucessão de impropriedades de utilização conjugadas com períodos de fechamento, argumenta sobre o seu valor arquitetônico como uma das 'melhores realizações da arte moderna em nosso país', ao passo que uma das falhas no panorama cultural da cidade é a inexistência de um museu. Reitera, então, a sugestão de Nelson Rockefeller, quando aqui esteve de transformar o *Casino* em um Museu de Arte Moderna. (LANA, 2009, p. 195)

Assim, em 12 de dezembro de 1957, o Museu de Arte de Belo Horizonte foi inaugurado como parte da comemoração dos 60 anos da cidade, ocupando o prédio do antigo Cassino da Pampulha, que, desde o seu fechamento em 1946, vinha deteriorando-se por não ter tido um uso adequado que possibilitasse a sua manutenção. A abertura deste museu se deu com a realização do XII Salão Municipal de Belas Artes, e, ainda em dezembro de 1957, da Exposição do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sua instituição legal ocorreu 11 dias após a sua inauguração oficial por meio da Lei nº 674, de 23 de dezembro de 1957. Até 1959 foram realizadas mais 17 exposições no museu e mais dois Salões Municipais. Ao analisarmos o inventário<sup>81</sup> do Museu de

---

<sup>81</sup> A publicação inclui 1.335 obras do acervo. Trata-se de simples catalogação, que teve como base antigas fichas catalográficas, livros de tomo e informações contidas nas obras. Esta documentação está disponível para consulta no Centro de Documentação do MAP (CEDOC/MAP).

Arte da Pampulha (MUSEU, 2010) nota-se que neste período de atuação, deu-se a entrada de 126 obras de arte para o acervo do museu, dentre as quais encontram-se importantes nomes do modernismo mineiro e brasileiro, tais como August Zamoyski, Mário Silésio, Marília Giannetti, Álvaro Apocalypse, Roberto De Lamonica, Ana Letycia, Oswaldo Goeldi, Chanina, Jarbas Juarez, Maria Helena Andrés, Tomie Ohtake e José Pedrosa. Destas, 63 obras entraram para o acervo após participação em mostras, exposições e Salões de Artes realizados no MAP, tendo sido as demais doadas pelos autores ou por terceiros e/ou intermediários, tais como Assis Chateaubriand, por meio do qual foram adquiridas dez obras para este museu, principalmente de artistas estrangeiros<sup>82</sup>.

A importância do acervo do MAP (Figura 1) se deve às características de representação da arte moderna e contemporânea no cenário da cidade de Belo Horizonte e as suas relações com os outros acervos pertencentes aos museus do gênero do Brasil. Este acervo sintetiza a história da arte mineira e nacional e constitui relevante fonte de informação para o estudo sistemático das artes plásticas. Com uma coleção formada, em sua maioria, por doações e premiações resultantes de salões de arte, o museu possui, atualmente, um acervo de aproximadamente 1.500 obras que resultam num documento único dos diferentes movimentos e tendências da arte brasileira desde a segunda metade do século XX. Neste sentido, torna-se um agente importantíssimo no

---

<sup>82</sup> Esta estimativa quantitativa em relação ao acervo do MAP foi feita tendo como parâmetros a data das obras, sua participação nas exposições, mostras ou Salões e/ou a data de sua aquisição.

cenário artístico e cultural, assim como um significativo documento e registro da criação das principais gerações de artistas mineiros e brasileiros.

É nesse viés que o MAP torna-se relevante para a sociedade belorizontina. Por se tratar de um museu que funciona em um prédio que não foi concebido para tal uso, e cujas adaptações necessárias para controle ambiental não são autorizadas pelos órgãos de proteção do Patrimônio Cultural, não é possível se realizar mostras ou exposições de média ou longa duração no seu interior. O MAP então ao longo dos seus 60 anos de existência realizou mais de 430 exposições, ou seja, uma média de sete exposições ao ano, auxiliando com isso o fomento do campo das artes plásticas na cidade e no estado de Minas Gerais e ao mesmo tempo constituindo seu acervo.

### **3 O CONJUNTO MODERNO DA PAMPULHA NA LISTA DO PATRIMÔNIO MUNDIAL**

O significado do Conjunto Moderno da Pampulha para a arquitetura moderna pode ser facilmente apreendido na presença deste nos grandes manuais de história da arquitetura que versam sobre o século XX. Em 2014 foi entregue ao IPHAN o Dossiê de Inscrição na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, proposta na tipologia Patrimônio Moderno. Internamente, no Brasil, houve um incentivo a propostas que buscassem o reconhecimento internacional de obras a partir do PAC - Cidades Históricas do Governo Federal, o Programa de Aceleração do Crescimento, tendo sido contempladas propostas de restauração do MAP e da Igreja São Francisco de Assis. No entanto, a ideia de se apresentar a candidatura já existia

desde 1996.

No ano de 2016, durante a 40ª Reunião do Comitê do Patrimônio Mundial, em Istambul, na Turquia, o conjunto, constituído pelo prédio do MAP, pela Igreja de São Francisco de Assis, pelo late Clube e pela Casa do Baile, recebeu o título de patrimônio mundial. O conjunto já havia sido tombado pelo IPHAN em 1997, sendo tombado também pelo Município de Belo Horizonte e pelo Estado de Minas Gerais. Foi o primeiro bem cultural no mundo a receber o título de Paisagem Cultural do Patrimônio Moderno. A Paisagem Cultural é formada por quatro edificações a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino (atual MAP), a Casa do Baile (Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte) e o late Golfe Clube (late Tênis Clube), construídas entre 1942 e 1943, durante a prefeitura de Juscelino Kubitschek. As edificações encontram-se articuladas em torno do espelho d'água de um lago urbano artificial, contando também com o painel em azulejo criado por Cândido Portinari presente na Igreja da Pampulha, o mural interno e os passos também na mesma Igreja, esculturas de Alfredo Ceschiatti e José Alves Pedrosa, e os jardins planejados pelo paisagista Roberto Burle Marx.

Não podemos nos esquecer da relação entre a inclusão na lista da UNESCO e a valorização dos bens em um mercado internacional, além do uso desse bem para a venda da cidade e a transformação dessas edificações em mercadorias:

Para Vainer (2000), seguindo-se o planejamento estratégico, a cidade deve ser vendida no mercado global como uma "mercadoria" e, para isso, deve ser gerida tal

como uma “empresa”, de acordo com os princípios de produtividade e competitividade, a fim de serem procurados mais investimentos, sendo o city marketing o principal instrumento utilizado para esse fim. (BONATES, 2009, p. 66).

A integração dos edifícios à paisagem é algo marcante no projeto das edificações que em conjunto com o paisagismo de Burle Max e com parte da Lagoa da Pampulha formam o Conjunto reconhecido. Niemeyer, cuja formação é tributária de Le Corbusier, criador dos Cinco Pontos da Nova Arquitetura – planta livre, fachada livre, pilotis, terraço jardim e janelas em fita – tem no conjunto da Pampulha um dos maiores exemplares de seu fazer arquitetônico. Pontuamos o papel fundamental de Le Corbusier, pois na mesma reunião do Comitê que reconheceu o Conjunto da Pampulha ocorreu a inclusão de obras deste arquiteto situadas em vários países, associando a inserção do Conjunto à valorização de um momento da arquitetura internacional e à escola arquitetônica em tela.

No momento da candidatura, optou-se por uma ideia de “retorno ao original” que despreza o transcurso da existência do objeto como parte integrante do mesmo. Ressalte-se que essa ideia de retorno ao original está já presente em reportagens dos anos 1995, em um momento de restauração do prédio, em que se falava da necessidade de se derrubar as árvores que não faziam parte dos jardins iniciais planejados por Burle Marx.

Para refletir sobre esse retorno ao original, o texto da escritora Marguerite Yourcener, no qual ela se refere ao tempo, esse grande escultor, traz importantes

questões. O problema central das políticas patrimoniais e de uma visão restritiva de patrimônio refere-se justamente ao congelamento do tempo, esquecendo que o tempo, matéria prima da história dos homens, é grande responsável pelas formas materiais e simbólicas que nos constituem. Mesmo os objetos artísticos, mesmo as cidades sendo observadas como objetos estéticos, devemos nos remeter ao transcurso do tempo e da vida sempre limitada desses objetos. Yourcener refere-se à escultura, mas podemos relacionar sua reflexão à arquitetura:

No dia em que uma estátua é finalizada, sua vida, em um certo sentido, começa. A primeira fase em que ela toma a forma humana pelo trabalho do escultor é finalizada; a segunda fase, a sua travessia pelos séculos, através de momentos alternados de adoração, admiração, amor, ódio e indiferença e sucessivas fases de erosão e atrito, irão trazer a estátua à sua disforme massa mineral da qual o escultor a trouxe à vida. (YOURCENAR, 1996, p. 212).

Do pó viestes, ao pó retornarás. E passarás por momentos de adoração, admiração, amor, ódio e indiferença. Os objetos são, antes de tudo, significativos, multissígnicos. No texto de promoção da candidatura do patrimônio, o nome dado é Cassino, seguido dos dizeres “atual Museu de Arte da Pampulha”, o que demonstra o privilégio dado à sua condição de Cassino, valor primeiro para o próprio reconhecimento. O texto de apresentação da edificação, após discorrer sobre suas características arquitetônicas, é finalizado com os dizeres: “O Cassino



propiciou noites de grande esplendor aos belorizontinos e aos turistas, até 1946, quando foi desativado pela proibição dos jogos de azar no Brasil.” Nas disputas pela memória, a memória do Cassino é privilegiada em detrimento da existência do espaço como museu por mais de 50 anos. Depois retoma, como curiosidade, a existência da rampa que leva ao Salão de Jogos, que parece solta no ar e o antigo *grill room* – atual auditório, nos dizeres do encarte de propaganda.

O espaço arquitetônico, por pouco tempo Cassino, mas concebido em sua forma inicial como tal, passa a ser museu, mas um museu cuja marca é também do Cassino. Entre o grupo de objetos que abriga em seu acervo, a larga maioria de objetos artísticos, existe uma coleção referente ao Cassino, a essa marca inicial, indelével em sua existência. No entanto, o lugar atribuído a essa marca pode ser maior ou menor no que se refere à sua existência ao longo do tempo.

A temporalidade do objeto é algo a ser considerado no momento em que se resolve, a partir de escolhas políticas, de ações dos sujeitos contemporâneos a um momento de existência do objeto, retornar a um original do passado que, em realidade, não ocorre porque é impossível apagar a existência desse objeto ao longo do tempo. A não ser que se apague seletivamente a memória das pessoas e do próprio objeto. Entender essa sobreposição de camadas de historicidade depositadas sobre o MAP, como edificação e instituição, é indispensável para cumprirmos a tarefa que segue, que é traçar a trajetória de uma obra específica, que não se encerra no momento em que esta adentra o acervo do museu.

## **4 A "PORTA" NO ACERVO DO MAP**

A obra "Porta", que aqui analisamos, é uma escultura de chapa de aço corten, única de 2 polegadas (sac 41) pesando 2.200 kg em dimensão de 2,4 x 2,4 m, com data de 1999/1999 do artista Amilcar de Castro. O artista trabalhou, na obra, com um corte e uma dobra, abrindo, na chapa, uma porta, o que confere à escultura a tridimensionalidade. Sem tratamento pictórico, o próprio ferro e a pátina de ferrugem tornam-se seu acabamento estético. O artista pensou a obra relacionando-a com a paisagem, para que fosse colocada de modo que o espelho d'água da Lagoa ficasse enquadrado no vão da porta, não podendo existir nada entre a escultura e a lagoa. No entanto, este desejo do artista não se efetivou, a obra foi colocada nos jardins mais próximo da avenida do que da lagoa. Em documentação arquivada no MAP consta uma carta do artista Amilcar de Castro endereçada ao José Alberto Nemer, diretor de arte do museu na data de 04 de outubro de 1999 onde é feita a proposta de doação da obra "Porta". Em 18 de outubro do mesmo ano esta foi oficializada, com a assinatura do Termo de doação pelo artista, o diretor do museu e mais duas testemunhas. No termo é declarado que a doação tem por condição única incorporar a obra ao acervo do MAP e que o mesmo deterá sobre ela todos os direitos, preservados sempre os devidos créditos do autor.

Nas fichas de identificação da obra do museu, manuscritas, existem algumas confusões e um risco de dissociação, pois o acervo possui uma outra obra do Amilcar de Castro intitulada "A Porta" de diferentes proporções e datada de 1981, as fichas das duas em alguns

momentos foram confundidas e dados de uma escultura foram registrados na ficha da outra. Essa dissociação gerou um erro na publicação do inventário do MAP. Além de várias citações equivocadas em artigos e reportagens.

O acervo constitui importante fonte de documentação e pesquisa para trabalhos que venham a se debruçar sobre estudos da história da arte em Belo Horizonte e no Brasil, não só a partir de obras de artistas já consagrados, como é o caso da obra de Amílcar de Castro, nascido em 1920, em Paraisópolis, Minas Gerais. Aos 15 anos, mudou-se para Belo Horizonte, onde estuda Direito e gradua-se em 1945, atuando como advogado e assumindo cargos públicos. Em 1944 inicia seus estudos de arte com Alberto da Veiga Guignard no Instituto de Belas Artes, criado para fornecer ensino de arte nos anos 1940, inserido no projeto modernizador de Juscelino Kubitschek. Na mesma escola, estuda escultura figurativa com Franz Weissmann. Foi premiado em vários salões de arte, mudando-se para o Rio de Janeiro nos anos 1950, onde atua como diagramador, sendo responsável pela reforma gráfica do Jornal do Brasil. Ingressa no movimento concreto, participando, em 1956, da Exposição Nacional de Arte Concreta organizada pelo Grupo Ruptura. Em seguida, em 1959, assina o Manifesto Neoconcreto, integrando o movimento que tem como nomes participantes Ferreira Gullar, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Franz Weissmann (CHIARELLI, 2003). Retorna posteriormente a Belo Horizonte, onde leciona na Fundação de Arte de Ouro Preto, na Escola Guignard e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Seus desenhos são traços precisos da incisão de trinças, nanquim e tintas sobre o papel, com a força da

abstração concreta, são projetos de esculturas e também expressão autônoma. Adota o ferro como material relacionando o mesmo ao seu estado natal, Minas Gerais, pela facilidade de encontrar minério e pelo lugar que o minério de ferro ocupa no imaginário do estado que traz em seu nome a marca do mineral, “noventa por cento de ferro nas calçadas, oitenta por cento de ferro nas almas”, como no poema de Carlos Drummond de Andrade, a obra em questão, de ferro, marca desta presença da mineiridade na obra do artista, mineiridade usada politicamente e para formação da ideia de uma vocação do estado para a mineração, marca inicial de sua origem.

Vários agentes devem ser aqui analisados, pertencentes a grupos sociais distintos. O primeiro refere-se, aqui, ao grupo de artistas do próprio artista. Amílcar de Castro insere-se em uma tradição de artistas mineiros que tem como base a criação da Escola Guignard e o ensino pelo artista de mesmo nome da escola, em um momento em que os valores do campo artístico encontravam-se em mutação. Se internacionalmente, a abstração ou o concretismo já haviam se inserido nas discussões do campo artístico, no Brasil, esta discussão acontece nos anos 1950 e o artista será consagrado como membro do Movimento Concretista, como já citado anteriormente. O campo artístico e arquitetônico, portadores de códigos e práticas próprias, com a autonomia do campo das artes remontando ao século XIX, conjugam-se no projeto modernizador de JK nos anos 1940. Um sinal a ser perseguido inicialmente refere-se ao fato de que se no campo arquitetônico a obra de Niemeyer na Pampulha é apontada desde cedo como singular e moderna ainda nos anos 1940, as esculturas que vêm a ornamentar os jardins

do Museu de Arte da Pampulha são ainda figurativas e remontam a uma tradição internacional de inícios do século XIX, tanto o Nu de Zamoyski, quanto a obra Pampulha de José Pedrosa (Figura 2) e O Abraço de Alfredo Ceschiatti (Figura 3) não rompem com a representação de figuras reais.

A unicidade da obra de Amilcar reside também no fato de que dentre as esculturas do museu que ocupam áreas externas ela rompe com a figuração. É importante frisar que somente décadas depois da presença das outras esculturas nos jardins do museu que a Porta será incorporada ao acervo. Deslocando-nos para a contemporaneidade, as fronteiras entre o que é arte e o que é arte diluem-se. Ainda que a obra Porta continue a ser considerada como arte, e, por estar presente no espaço urbano como um bem, parte do acervo do museu, monumentalizada, as inscrições presentes em sua superfície são, por alguns, consideradas arte, em uma relação que se estabelece com o próprio ato de inscrição que, em si, para a representar um gesto artístico e político. A diferença entre grafite e pixo é fluida, não é absoluta, assim como o conceito de arte hoje não se encontra fechado em um único lugar.

## **5 A OBRA “PORTA” NO ESPAÇO PÚBLICO E AS AÇÕES DOS PIXADORES**

A nós interessa, a partir da disputa pelos usos da obra, refletir sobre os conflitos existentes na cidade. O valor atribuído ao objeto como Arte, a ação dos pixadores, a visitação por parte de turistas, a passagem de habitantes da cidade pela obra e, principalmente, a relação entre

grupos que representam a presença da obra no espaço urbano de formas distintas são representativos das guerras por significados no solo urbano. Conforme nos mostra Arantes (2000), o espaço social estrutura-se de determinada forma e, nele, efetiva-se uma guerra. Como definir as fronteiras que separam práticas sociais e visões de mundo antagônicas, colocando-as em contato? As experiências urbanas contemporâneas permitem configurações espaço-tempo mais híbridas e efêmeras. Especialmente ao considerarmos o grande número de atores envolvidos: os artistas, o Museu de Arte, a direção do museu, os funcionários, a polícia, os funcionários do serviço de limpeza urbana, os pixadores divididos em moradores ordinários da cidade, os pixadores em grupos ou mesmo turistas, moradores de bairros da redondeza, prostitutas, os atores institucionais, a Diretoria de Patrimônio da Prefeitura de Belo Horizonte, o Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a UNESCO. Ainda restam no monumento as marcas dos cartazes, as marcas de diferentes objetos utilizados para as inscrições, as ações dos homens e mesmo a ação do tempo da matéria independente da presença humana.

A escultura "Porta" (Figura 4) estabelece o diálogo com o lugar onde ela pertence, com sua volumetria estabelecida pelo corte e pela dobra da chapa de aço, abre o vão do espaço vazio onde se adentra a paisagem, o espelho d'água, as pessoas, os passantes do jardim. Sua forma construtivista provoca a arquitetura moderna de Niemeyer. Por não pertencer ao conjunto em sua concepção, ela vive o conflito de não poder se assentar no jardim de Burle Marx, sendo colocada já na beira dele na

quase esquina da rua.

A rua, o lugar de todos. Uma porta aberta na rua. Um convite? A escultura é uma obra de arte pertencente ao museu, porém, está em convivência com um cenário que é uma vivência externa. Está no espaço público, espaço de interação, rua é tensão. É neste estado de tensão que a escultura vem sofrendo seus maiores impactos que são as pichações, vistas pelo setor de conservação do museu como um problema, e também por grande parte da comunidade e do poder público. As pichações são interpretadas como interações humanas indesejadas, vistas como sujas, atos de alguém fora do sistema, suas marcas devem ser apagadas. A cidade deve ser higienizada. Os “pixadores” possuem, em seus grupos, códigos próprios, com atribuição distintas ao ato da pichação e às inscrições que espalham pelo espaço urbano. Leonardo Pereira, “pixador” em seu blog Uma Pêra relata:

“Sempre ouço aquele tipo de crítica padrão sobre esse movimento: “É coisa de quem não tem o que fazer.” E, quer saber?, deve ser mesmo! Mas pichar é divertido, por mais que não faça sentido para quem vê de fora. Aliás, o pichador escolhe seus alvos para impressionar seus pares, e não a sociedade: prédios, rotas de ônibus, trem e metrô, por exemplo. É bem comum encontrar diálogos entre uma pichação e outra, às vezes por provocação, às vezes por coleguismo.”<sup>83</sup>

Assim, a escultura do Amilcar pode proporcionar para

---

<sup>83</sup> PEREIRA, Leonardo. Quer saber como funciona a pichação? Disponível em: <https://medium.com/umapera/quer-saber-como-funciona-a-pichacao-d866a387c8bc> Acesso em: 02 out. 2017.

os “pixadores” duas motivações, é um alvo impressionante por ser um monumento importante e pela visibilidade, próximo à rua, na orla da lagoa, lugar meio ermo, com poucas construções, poucos muros, poucos suportes para esse tipo de intervenção urbana.

Nos documentos presentes na pasta do museu sobre a obra, percebemos a tensão existente entre os objetivos do setor de conservação da instituição, preservar a obra em sua integridade, e a presença desta no espaço público urbano que convida à participação dos diversos habitantes e transeuntes. Outro ponto para o qual a atenção se volta, refere-se que o conflito não está presente somente na ação de inscrições na obra, dentre as tipologias de degradações da obra, apontadas pela conservadora do museu, o ato de apagar as pixações sem os devidos cuidados e estudos necessários também mostra-se nocivo aos materiais constituintes da escultura.

Antes destes acontecimentos, a prefeitura de Belo Horizonte, na intenção de punir e reprimir os atos de pixação, lançou um projeto "O Movimento Respeito por BH". Visando intervir de forma efetiva, pautada pela legislação vigente e preservando os códigos de convivência urbana, foram traçadas três estratégias integradas para combater a pixação e que podem ser executadas de forma independente: *repressão qualificada, sensibilização e despiche*.

O **Movimento Respeito por BH** é parte integrante do plano de governo do Prefeito de Belo Horizonte, Marcio Lacerda, BH Metas e Resultados e visa “garantir o ordenamento e a correta utilização do espaço urbano, através do cumprimento e efetiva aplicação



da legislação vigente". O movimento busca organizar o espaço urbano, de forma colaborativa e democrática, fazendo valer as recentes modificações incorporadas ao Código de Posturas do município entre outras legislações e, em especial, aquelas que se referem ao meio-ambiente, ao direito à paisagem e à LEI Nº. 10.059, sancionada pelo Prefeito em 28 de dezembro de 2010.<sup>84</sup>

Como fica explícito no trecho acima, a política higienista era a tônica da prefeitura neste momento, sendo o projeto citado somente um dos braços do programa da prefeitura. Neste momento, vários conflitos se apresentam tendo como foco o cenário urbano da cidade, como a Praia da Estação, movimento iniciado por grupos insatisfeitos por medidas de cerceamento de uso do espaço público pela população da cidade. A disputa pelo espaço urbano efetiva-se no embate entre a Prefeitura e o movimento coletivo de ocupação denominado *Praia da Estação*, uma reação ao decreto do prefeito de Belo Horizonte Márcio Lacerda de dezembro de 2009, proibindo eventos e atividades culturais, sinalizando uma série de medidas restritivas que comprometiam o sentido público do espaço.

Se o cenário na cidade de Belo Horizonte apresentava-se tenso neste período, internamente, na Prefeitura, havia um conflito nas atribuições dos diversos órgãos no que se refere à limpeza das obras. O despacho

---

<sup>84</sup> PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. Movimento respeito por BH. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=47907&chPlc=47907&> Acesso em: 03 out. 2017.

sofrido pela obra, levado a cabo pelo Serviço de Limpeza Urbana da capital, sem a autorização do setor de conservação do museu gera conflito entre setores de responsabilidade de guarda do bem cultural. As manchas das pixações apagadas são, por sua vez, uma provocação para que novos pixos sejam realizados.

Nos documentos do museu encontram-se também três registros de ocorrência junto à polícia civil de vandalismo e pixações. Uma de 2011 e duas de 2015 nos meses de fevereiro e julho. Nos laudos técnicos de conservação e restauro, consta o detalhamento do estado de conservação que se encontra a obra. O primeiro deles data de 2005 nele a obra encontra-se com muitas incisões, inscrições com tinta branca e manchas de oxidação decorrentes do próprio material constitutivo. No laudo seguinte, de 2011, relata que a obra passou por procedimento de remoção parcial das manchas causadas por tinta spray no ano de 2005 e pouco tempo depois, no mesmo ano a obra havia sofrido novas degradações em decorrência de vandalismo. Neste laudo, a conservadora/restauradora do MAP, Luciana Bonadio sugere a mudança de localização da obra como forma de prevenção das ações de vandalismo, uma vez que a sugestão dela é de aproximar a obra do edifício do museu, integrando-a ao seu jardim e assim, recebendo vigilância da guarda municipal.

Em 2013 foi realizado um novo laudo e parecer técnico da conservadora e restauradora do MAP e, novamente, uma carta solicitando reposicionamento da obra. Na ocasião a obra encontrava-se com muitas pixações de tinta *spray* branca, inscrições com corretivo, incisões com material pontiagudo (Figura 5). Em 2015, foi

encaminhado um laudo para a chefe de departamento do MAP com a finalidade de informar sobre o sinistro ocorrido e encaminhar as demandas para solucionar a deterioração e efetivar a proteção ao bem. Na ocasião a obra foi limpa das pichações pelo Serviço de Limpeza Urbana da capital, sem os cuidados técnicos necessários, e o setor de Conservação e Restauração do museu não havia sido informado sobre o procedimento e nenhum de seus funcionários viram ou sabiam da limpeza (Figura 6):

No dia 01 de outubro de 2015, por volta das oito horas e trinta minutos, verifiquei que a obra "A Porta" de autoria de Amílcar de Castro, pertence ao acervo do MAP, encontrava-se limpa, sem as pichações ocorridas em julho de 2015. Fotografei o ocorrido e perguntei aos demais funcionários da Guarda Municipal se alguém sabia ou se teria visto a limpeza sendo realizada. Todos informaram que não viram a limpeza sendo feita e que não sabiam quem havia realizado ou solicitado.

Diante desse acontecimento, encaminho este laudo de ocorrência, pois a referida limpeza não foi realizada pelo setor de Conservação-Restauração do MAP. Além disso, o referido setor não foi informado sobre os procedimentos executados (LAUDO, 2015)

Está explícito no laudo que não há como avaliar os danos que possam ocorrer posteriormente à obra decorrente de uma má intervenção e que limpezas inadequadas são danosas para a obra. A limpeza, pelos conservadores do museu, já estava programada dentro de

um projeto aprovado pelo IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus).

O cuidado com a obra por parte dos agentes do museu acontece também aos finais de ano. Todo ano o museu solicita um termo de compromisso da TV Alterosa, emissora de televisão local que faz um espetáculo de fogos de artifício no ano novo, comprometendo-se a não danificar a obra do Amilcar em decorrência da realização dos Shows de Fogos Alterosa que acontecem na orla da lagoa na virada do ano.

Na tentativa de estabelecimento de uma tipologia das marcas registradas na escultura em outubro de 2017, observamos muitas manchas, fantasmas de pixações apagadas, como podemos constatar nas imagens que acompanham este texto (Figuras 7 a 11): pixações de tinta spray branca com caligrafia e simbologia de grupos de pixadores (Figuras 7 e 8), Marcas de adesivo, de algum cartaz colado e arrancado (Figura 9); escritos de tinta tipo corretivo com nomes de pessoas, número de telefone (Figura 10) e com tintas oxidadas pelo tempo, alguns nomes, nome de um bairro da regional Pampulha, o São Tomáz, marcam para a questão da territorialidade (Figura 11).

Sobre a pixação com o número de telefone (Figura 10), algumas possibilidades interpretativas aparecem. A escrita do nome com uma característica física, característica de anúncios de garotas de programa, pode apontar para a ideia de que alguma prostituta deixou o número no caso de algum possível cliente aproximar-se da escultura. Algumas ruas perpendiculares à Lagoa, perto da localização do Museu de Arte da Pampulha, são pontos de prostituição ao longo do dia e da noite. Outra

possibilidade interpretativa pode ser a de algum desafeto da pessoa ter colocado o número de telefone para que a pessoa seja incomodada.

É importante ressaltarmos que no ano de 2018 a escultura foi deslocada alguns metros para um local mais próximo da edificação, ainda na Orla da Lagoa, mas em um local de mais difícil visualização pelos visitantes e, assim, menos suscetível à ação dos transeuntes. A solicitação desta mudança foi feita pelo Museu de Arte da Pampulha para que a obra ficasse mais resguardada.

Outro bem presente na orla da Lagoa da Pampulha, a Igreja da Pampulha foi alvo, recentemente, de pixação nos anos de 2016 e 2017. A repercussão deste ato foi muito difundida, em função de o Conjunto Arquitetônico estar em processo de reconhecimento pela UNESCO. A primeira pixação, em março de 2016, foi marcada por intenso debate em relação ao “vandalismo” perpetrado pelos pixadores. A atenção da dos órgãos de imprensa voltou-se para o ato, não somente pelo significado que a Igreja possui como patrimônio para parcela da população, mas principalmente porque o bem pichado era parte integrante do conjunto que concorria ao título de patrimônio da humanidade. Houve a denúncia por parte do Ministério Público, de três pessoas, sendo que uma delas apresentou-se como autor do pixo. O pixador possuía, inclusive, um perfil no facebook em que era possível fazer a associação da sua assinatura a que estava por cima dos azulejos de Portinari no painel externo da Igreja. Em março de 2017, a igreja é alvo novamente de pixação, desta vez no painel de ladrilhos lateral, com uma inscrição “perfeitaismo”. É digno de nota que o autor da pixação, apesar de não haver confessado a autoria, foi identificado

e, ao contrário do autor da pixação anterior não foi preso e a repercussão do fato foi muito menos divulgado.

As disputas acontecem também no âmbito legislativo, com a apresentação de projeto de Lei no Senado Federal para o recrudesimento da ação dos agentes estatais com relação à punição pela pixação:

Quem pichar ou depredar monumentos tombados poderá pegar de um a três anos de prisão. A pena consta do Projeto de Lei do Senado (PLS)128/2016, do senador Antonio Anastasia (PSDB-MG), aprovado nesta quarta-feira (9) pela Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania (CCJ). O projeto recebeu voto favorável do relator, senador Lasier Martins (PSD-RS). Atualmente, a Lei de Crimes Ambientais fixa como pena para o crime de pichação e conspurcação de monumentos tombados em virtude de seu valor histórico, artístico ou arqueológico detenção de seis meses a um ano, mais multa.<sup>85</sup>

## **6 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A pesquisa aqui apresentada, ainda em desenvolvimento, aponta para as relações entre o território urbano e as disputas pelo patrimônio. Apesar do foco principal não ser a questão do turismo, a partir de um

---

<sup>85</sup> Pichação de monumento tombado poderá ter pena de até 3 anos de reclusão. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/08/09/pichacao-de-monumento-tombado-podera-ter-pena-de-ate-tres-anos-de-prisao>. Acesso em 17 set. 2017.

objeto como a escultura, podemos abarcar as dimensões dos conflitos existentes entre os diversos agentes que atuam em torno ao bem. O bem selecionado, além de fazer parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha, compõe a paisagem reconhecida pela UNESCO no ano de 2016. As relações entre turismo e patrimônio cultural já foram estabelecidas em algumas pesquisas. Apesar dos padrões relacionados à uniformização das paisagens e dos bens culturais que apontam para uma unicidade, um valor local, mas são tombados como bens universais. A dimensão fragmentária existente na patrimonialização é apontada por Canclini: “os bens reunidos por cada sociedade na história não pertencem realmente a todos, ainda que formalmente pareçam ser de todos e estar disponíveis ao uso de todos,” assim, “diversos grupos se apropriam de forma desigual e diferente da herança cultural” (CANCLINI, 1994, p. 96). Em um mundo de capital globalizado, as disputas pelo patrimônio tornam-se disputas permeadas pelos valores do capital e pelos possíveis usos turísticos de determinados bens. É fundamental a constatação de que, em alguns casos, o recurso discursivo à possibilidade de uso turístico, utilizado no momento da justificativa para a apresentação do bem para concorrer a patrimônio universal, acaba por não se efetivar.

Consideramos, como Rancière, que a estética da cidade relaciona-se à ação política (RANCIÈRE, 2005; 2009):

Rancière aponta para a existência de um regime estético das artes, que implode com o sistema de representação existente anteriormente, um sistema hierárquico. Ao trabalhar com o sentido de partilha, leva-nos, ao associar suas reflexões ao objeto cidade, à necessidade de se refletir sobre o modo

como a própria cidade é partilhada por diferentes grupos, por distintos indivíduos, em escalas diversas. (RODRIGUES, 2015, p. 310)

A presença de monumentos, de esculturas representativas de formas artísticas anteriores, ainda neoconcretas, valorizadas por parcelas da população, no espaço público da cidade, fazem com que tais objetos, no caso a escultura Porta, sejam objetos de disputas cotidianas pelo uso desse espaço público partilhado. Estes conflitos, parte integrante da dinâmica da urbe, não são solucionáveis por medidas simples, como normalmente apontam as soluções apressadas do poder público, como o arrefecimento das penas ou o aumento do policiamento. As inscrições aqui apresentadas como pixações enunciam este conflito e servem como indícios dos conflitos cotidianos pelos quais passam os espaços públicos da cidade. É necessário um debate que traga à superfície estes conflitos reais por ocupação de um espaço partilhado.

As intervenções urbanas iniciam-se com a patrimonialização das próprias cidades, com vistas a uma revitalização urbana que possibilite sua efetiva inserção na competitiva rede global das cidades turísticas (JEUDY, 2005). Assim, as cidades, espetacularizadas, apresentam-se como possíveis locais de recepção de grande volume de turistas. Jeudy (2005) ao analisar a vida cotidiana das cidades contemporâneas, e de seus cidadãos, busca caminhos alternativos a esses processos. Trabalhos sobre os usos cotidianos das esculturas podem contribuir para a complexificação da percepção do patrimônio, inserido em ricos universos simbólicos partilhados.



**Figura 1** - Museu de Arte da Pampulha.



Foto: Tavinho Moura. Data: 11/01/2016.

**Figura 2** - Obra "Pampulha" de autoria de José Pedrosa. Jardins do MAP.



Foto: Tavinho Moura. Data: 11/01/2016.

**Figura 3** - Obra "O Abraço" de autoria de Ceschiatti. Jardins do MAP.



Foto: Tavinho Moura. Data: 11/01/2016.

**Figura 4** - Escultura "Porta" de Amilcar de Castro localizada nos jardins do MAP.



Foto: Tereza Moura. Data: 26 de setembro de 2017.

**Figura 5** - Pixações na Obra. Frente. Data: 09/04/2013.



Foto: Luciana Bonadio. Acervo MAP.

**Figura 6** - Obra com pixação removida. Verso. Data 01/10/2015.



Foto: Luciana Bonadio. Acervo do MAP.



**Figura 7** - Detalhe da obra Porta.



Foto: Tereza Moura. Data: 26 de setembro de 2017.

**Figura 8** - Detalhe da obra Porta.



Foto: Tereza Moura. Data: 26 de setembro de 2017.

**Figura 9** - Detalhe da obra Porta.



Foto: Tereza Moura. Data: 26 de setembro de 2017.

**Figura 10** - Detalhe da obra Porta

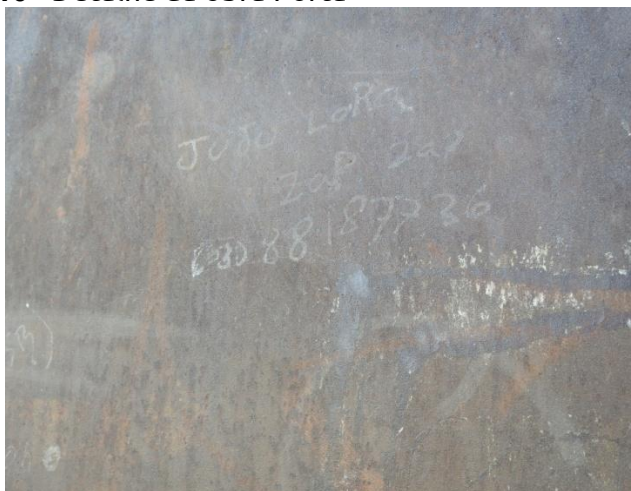


Foto: Tereza Moura. Data: 26 de setembro de 2017.

**Figura 11** - Detalhe da obra Porta.



Foto: Tereza Moura. Data: 26 de setembro de 2017.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografias

ARANTES, Antônio A. **Paisagens paulistanas: transformações do espaço público**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

BONATES, Mariana Fialho. "El Guggenheim y mucho más" Urbanismo monumental e arquitetura de grife em Bilbao. **Pós**, São Paulo, v. 16, n. 26, p. 62-90, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginada do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, Brasília, n. 23, p. 95-115,

1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano v.1**, Petrópolis, Vozes, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. **Amilcar de Castro Corte e Dobra**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FRIEIRO, Eduardo. **Novo diário**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

GARCIA, Luiz Henrique A. Ruptura e expansão: Pampulha em contrastes (1954-1979). In: PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. (Org.). **Pampulha Múltipla**. Belo Horizonte: Rona/MHAB, 2007, p. 89-110.

GARCIA, Luiz Henrique A.; RODRIGUES, Rita. L.; BERNARDES, Ana Karina; MOURA, Maria Tereza Dantas. Cassino, Museu e Patrimônio Cultural da Humanidade: Polissemia de um objeto. In: V Seminário Arquitetura e Documentação, 2017, Belo Horizonte. **Anais V Seminário Arquitetura e Documentação**. Belo Horizonte: Ieds, 2017. v. I, 13p.

JEUDY, Henry-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

LANA, Ricardo Samuel de. **Arquitetos da paisagem; memoráveis jardins de Roberto Burle Marx e Henrique Lahmeyer de Mello Barreto**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MUSEU de Arte da Pampulha. **Entre Salões – Salão**



**Nacional de Arte de Belo Horizonte.** Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009.

MUSEU de Arte da Pampulha. **Inventário.** Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético.** São Paulo: Ed. 34, 2009.

RODRIGUES, Rita Lages. O patrimônio e o público: reflexões sobre o caráter público-patrimonial das esculturas em Belo Horizonte. In: ROSADO, Alessandra; GONÇALVES, Willi de Barros (org.). **Ciências do Patrimônio: Horizontes transdisciplinares.** Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2015, p.301-316.

RODRIGUES, Rita. L.; GARCIA, Luiz Henrique A.; BERNARDES, Ana Karina. Museu de arte à vista: história, fotografia e visualidade na criação do Museu de Arte de Belo Horizonte. In: **Anais II Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural GT ANPUH Brasil.** Rio de Janeiro, 2018, p.403-416.

SOUZA, Renato César José de. A Arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: utopia e transgressão. In CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). **Arquitetura da Modernidade.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

YOURCERNAR, Marguerite, Time, That Mighty Sculptor. Time. In: **Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage.** Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, p. 212-215.

## **Documentos consultados no Museu de Arte da Pampulha**

CARTA de Amilcar de Castro ao Sr. José Alberto Nemer Diretor do MAP (Belo Horizonte, 4 de outubro de 1999).

CARTA DE LUCIANA BONADIO, Conservadora-restauradora do MAP à Michelle Mafra, chefe de departamento do Museu de Arte da Pampulha encaminhando um Relatório sobre o histórico das obras e um Parecer técnico sobre o estado de conservação das mesmas, sobre a necessidade e proteção, reposicionamento e recolocação de obras do MAP localizadas nos Jardins (Belo Horizonte, 03 de abril de 2013).

FICHA CATALOGRÁFICA CORRIGIDA. Documento encontra-se rasurado tendo os dados da escultura "A Porta" de vencedora do Grande Prêmio da Prefeitura de Belo Horizonte de 1981 riscados e substituídos pelo da outra obra "Porta" essa correção está assinada por Ana Portugal e Luciana Bonadio (29 de março de 2006).

LAUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DE OBRA DE ARTE. Documento com 5 páginas encaminhado para Ana Carolina Andreazzi, chefe de departamento do MAP, relatando a ocorrência da limpeza sem autorização (Belo Horizonte, 01 de outubro de 2015).

LAUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO DE OBRAS DE ART. Documento com 8 páginas (Belo Horizonte, 09 de abril de 2013).

LAUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO. Ateliê de Conservação/Restauração do MAP, coordenação de

Luciana Bonadio (26 de dezembro de 2005)

LAUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO. Ateliê de Conservação/Restauração do MAP, coordenação de Luciana Bonadio (Belo Horizonte, 30 de maio de 2011).

LAUDO DO ESTADO DE CONSERVAÇÃO. Ateliê de Conservação/Restauração do MAP, coordenação de Luciana Bonadio (01 de outubro de 2015).

OCORRÊNCIA POLÍCIA CIVIL (Belo Horizonte, 15 de junho de 2011, 01 de fevereiro de 2015 e 19 de julho de 2015).

OFÍCIOS com termos de compromisso de anos variados em decorrência dos Shows de Fogos realizados pela TV Alterosa.

PARECER TÉCNICO sobre o Estado de Conservação de Obras de Arte. Documento com 11 páginas (Belo Horizonte, 01 de Abril de 2013).

PROPOSTA DE DOAÇÃO. Ofício com papel timbrado da Prefeitura de Belo Horizonte com uma ficha básica do Museu de Arte da Pampulha assinada por Amilcar de Castro (Belo Horizonte, 29 de setembro de 1999).

TERMO DE DOAÇÃO. Ofício com papel timbrado da Prefeitura de Belo Horizonte assinado pelo Amilcar de Castro, José Alberto Nemer (Diretor) e mais duas testemunhas (Belo Horizonte, 18 de outubro de 1999).

### **Páginas de internet consultadas**

CADERNOS DE CAMPO, USP.  
<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/80903/84546> Acesso em: out.2018.

PEREIRA, Leonardo. Quer saber como funciona a pichação?  
**Medium:** Uma pera, 1 jul. 2013. Disponível em:

<https://medium.com/umapera/quer-saber-como-funciona-a-pichacao-d866a387c8bc> Acesso em: out.2018.

SENADO. Pichação de monumento tombado poderá ter pena de até três anos de prisão. **Agência Senado**, 2017. Disponível em:  
<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/08/09/pichacao-de-monumento-tombado-podera-ter-pena-de-ate-tres-anos-de-prisao> Acesso em: out. 2018.