

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES

Lilian Amélia dos Santos

MUSEU ABERTO DE ARTE URBANA (MAAU) DE SÃO PAULO:
Da criação a uma proposta de documentação

Belo Horizonte
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES

Lilian Amélia dos Santos

MUSEU ABERTO DE ARTE URBANA (MAAU) DE SÃO PAULO:
Da criação a uma proposta de documentação

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Magali Melleu Sehn

Belo Horizonte

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

708.98161 Santos, L. A., 1997-
S237m Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU) de São Paulo [recurso
2023 eletrônico] : da criação a uma proposta de documentação / Lilian
Amélia dos Santos. – 2023.
1 recurso eletrônico.

Orientadora: Magali Melleu Sehn.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Museu Aberto de Arte Urbana (São Paulo, SP) – Teses. 2. Arte urbana – Teses. 3. Grafite – Teses. 4. Museus – Métodos de registros – Teses. 5. Métodos de conservação em museus – Teses. I. Sehn, Magali Melleu, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **LILIAN AMÉLIA DOS SANTOS** - Número de Registro **2021699565**.

Título: **“MUSEU ABERTO DE ARTE URBANA (MAAU) DE SÃO PAULO: Da criação a uma proposta de documentação”**

Profa. Dra. Magali Melleu Sehn – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Gilca Flores de Medeiros – Titular – Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Ana Lizeth Mata Delgado – Titular – Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Belo Horizonte, 26 de outubro de 2023



Documento assinado eletronicamente por **Magali Melleu Sehn, Professora do Magistério Superior**, em 27/10/2023, às 11:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilca Flores de Medeiros, Usuário Externo**, em 03/11/2023, às 11:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lizeth Mata Delgado, Usuária Externa**, em 06/11/2023, às 04:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 06/11/2023, às 11:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2752600** e o código CRC **C8129574**.

Dedico este trabalho a todas as pessoas que se veem marginalizadas em nossa sociedade repleta de preconceitos e problemas sociais estruturais. Nossas histórias serão contadas.

Porém, dedico especialmente às mulheres pretas que me antecederam. Sem vocês eu não estaria aqui, ocupando espaço na pós-graduação de uma das melhores universidades federais do país. E em especial a minha avó Amélia Baptista de quem, além de herdar um de meus nomes, herdei também a força de vontade para lutar pelas coisas e a missão de continuar sempre.

E a você, mulher preta que lê este trabalho, que já está estudando ou sonha em ser aprovada em uma universidade, que sonha em ser pesquisadora. Esta pesquisa é muito mais do que discutir formas de conservação de arte urbana. É um lembrete pra você que esse espaço da academia, da pesquisa, também é um espaço nosso.

AGRADECIMENTOS

À Magali Melleu Sehn por ter me apresentado o mundo da preservação de arte contemporânea e, por acaso, do *graffiti* também. Agradeço por todo esse percurso, desde a graduação até as orientações para a elaboração desta dissertação.

À Universidade Federal de Minas Gerais por ter me acolhido desde o primeiro dia, ainda na graduação, e proporcionado experiências que eu jamais teria vivido em outro lugar. Sinto-me privilegiada em ter integrado a sua comunidade universitária mais de uma vez.

À CAPES pela concessão da bolsa de auxílio financeiro, desde julho de 2022 até a conclusão da pesquisa, que me possibilitou a realização deste trabalho.

À Letícia Hyppolito por compartilhar Lana, Jack e Gilberto comigo ao longo do mestrado. Agradeço também por todos os conselhos, conversas e risadas.

À Germânia Pinheiro, por todo o suporte oferecido a mim nesse período. Sem você tudo teria sido mais difícil.

Ao Museu Aberto de Arte Urbana, em especial ao Binho Ribeiro por topar colaborar com a minha pesquisa desde a nossa primeira conversa.

À Rita Lages Rodrigues, Alice Gontijo e Camilla dos Anjos, por terem estado comigo quando da escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso e me encorajado a desenvolver essa pesquisa a nível de mestrado.

À Mariah Boelsums por toda companhia, mesmo que distantes, ao longo desse processo. Fico muito feliz pela arte urbana ter nos aproximado e sei que essa amizade vai além da pós!

A todos os amigos que de uma forma ou de outra me acompanharam ao longo desses dois anos, que ouviram meus desabafos e me incentivaram a continuar. Agradeço também por serem companhias nos momentos de lazer. Dividir gargalhadas com vocês deixou tudo mais leve. Porém, gostaria de agradecer em especial, Mariana Onofri e Rodolpho Zanibone por compartilharem comigo a vida universitária nessa etapa do mestrado, tornando-a um pouco menos solitária; a João Bacurau por todo apoio desde o processo seletivo, pelas ajudas com algumas figuras e pela amizade que construímos e a Pedro Tomaz pela amizade recente, mas que fez muita diferença na minha vida nos últimos meses de mestrado.

Ao professor Marcelo Wasem e ao colega Marcel Diogo, que enriqueceram a minha pesquisa e vivência dentro e fora da academia.

À minha família que sempre foi sinônimo de suporte e apoio ao longo de toda a minha vida. Em especial aos meus tios Izabel Cristina e Leomar Ferreira e ao meu irmão Edmilson dos Santos.

Ao meu pai, Antônio Marcos, que ao longo de toda a minha vida é a pessoa que mais acredita no meu potencial. Obrigada por acreditar em mim!

À minha mãe, Tânia Maria, por ter sido também grande apoiadora e fonte de conforto ao longo dos meus 25 anos de existência, em especial nos últimos meses desta pesquisa.

E a todos aqueles que não vou conseguir nomear aqui, mas que, para além de colaborar para essa pesquisa direta e indiretamente, também são muito importantes para a Lilian enquanto ser humano

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os 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.

Brasil, 1988

RESUMO

Ao longo de muitos anos, desde a década de 1970, a arte de rua foi ganhando cada vez mais espaço na paisagem das cidades brasileiras e em outubro de 2011 foi criado o primeiro espaço intitulado como museu dedicado a essa tipologia artística na capital paulista, o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU). A instituição surgiu das mãos dos próprios artistas como uma ferramenta de divulgação e de popularização da arte de rua quando tentaram impedi-los de pintar nas pilastras do trecho suspenso da Linha 1 - Azul do metrô de São Paulo. Esta pesquisa dedica-se a traçar um histórico de criação do museu, para compreender sua importância dentro da sociedade e colaborar com uma forma de preservar sua história e seu acervo por meio da proposição de um modelo de documentação. Como forma de compreender de melhor forma a dinâmica da arte de rua, este trabalho se desenvolve a partir de um apanhado histórico geral desta manifestação artística, com destaque para o contexto brasileiro, apresentando como estudo de caso as especificidades da criação, gestão e preservação do MAAU. Além do referencial teórico pertencente ao campo da preservação e da documentação, apresenta-se ainda depoimentos dos artistas envolvidos na criação do Museu e os resultados das pesquisas em fontes documentais e com a comunidade, de forma a oferecer um panorama geral em torno da importância da arte urbana e do MAAU na sociedade contemporânea. Tais resultados nortearam a elaboração de uma proposta de protocolo de documentação, de caráter acessível a curto, médio e longo prazo, que possa facilitar a gestão dos registros do acervo do Museu para fins de pesquisa e preservação.

Palavras-chave: Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo; documentação; conservação e restauração de arte de rua; *graffiti*; mural.

RESUMEN

A lo largo de muchos años, desde la década de 1970, el arte callejero fue ganando cada vez más espacio en el paisaje de las ciudades brasileñas y en octubre de 2011 se creó el primer espacio titulado como museo dedicado a esta tipología artística en la capital paulista, el Museo Abierto de Arte Urbano (MAAU). La institución surgió de las manos de los propios artistas como una herramienta de difusión y popularización del arte callejero cuando intentaron impedirles pintar en los pilares del tramo elevado de la Línea 1 - Azul del metro de São Paulo. Esta investigación se dedica a trazar un histórico de creación del museo, para comprender su importancia dentro de la sociedad y colaborar con una forma de preservar su historia y su acervo mediante la proposición de un modelo de documentación. Como manera de comprender de mejor forma la dinámica del arte callejero, este trabajo se desarrolla a partir de un repaso histórico general de esta manifestación artística, con énfasis en el contexto brasileño, presentando como estudio de caso las especificidades de la creación, gestión y preservación del MAAU. Además del marco teórico perteneciente al campo de la preservación y la documentación, también se presentan testimonios de los artistas involucrados en la creación del Museo y los resultados de las investigaciones en fuentes documentales y con la comunidad, con el fin de ofrecer un panorama general en torno a la importancia del arte urbano y el MAAU en la sociedad contemporánea. Estos resultados guiaron la elaboración de una propuesta de protocolo de documentación, de carácter accesible a corto, mediano y largo plazo, que pueda facilitar la gestión de los registros del acervo del Museo con fines de investigación y preservación.

Palabras clave: Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo; documentación; conservación y restauración de arte callejero; graffiti; murales.

ABSTRACT

Over many years, since the 1970s, street art has been increasingly gaining space in the landscape of Brazilian cities, and in October 2011, the first space titled as a museum dedicated to this artistic typology was created in the capital of São Paulo, the Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU). The institution emerged from the hands of the artists themselves as a means of promoting and popularizing street art when they were prevented from painting on the pillars of the elevated section of São Paulo subway's Line 1 - Blue. This research is dedicated to tracing a history of the museum's creation, in order to understand its significance within society and contribute to a way of preserving its history and collection through the proposal of a documentation model. In order to better understand the dynamics of street art, this work develops from a general historical overview of this artistic expression, with a focus on the Brazilian context, presenting the specifics of the creation, management, and preservation of MAAU as a case study. In addition to the theoretical framework belonging to the fields of preservation and documentation, there are also testimonies from the artists involved in the creation of the Museum and the results of research from documentary sources and the community. This provides a comprehensive overview of the importance of urban art and MAAU in contemporary society. These findings guided the development of a documentation protocol proposal, designed to be accessible in the short, medium, and long term, aimed at facilitating the management of the Museum's collection records for research and preservation purposes.

Keywords: Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo; documentation; conservation and restoration of street art; graffiti; murals.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 — Desenhos rupestres no Sítio Lapa do Boquete no Parque Nacional do Peruaçu (MG)	31
Figura 2 — Inscrições em parede de Pompéia	32
Figura 3 — Detalhe do mural “ <i>Epopéya del pueblo mexicano</i> ” de Diego Rivera	33
Figura 4 — Emiliano Zapata e Pancho Villa em 1914	34
Figura 5 — Karl Marx no mural “ <i>Epopéya del pueblo mexicano</i> ” de Diego Rivera ...	35
Figura 6 — Pintura mural “ <i>Epopéya del pueblo mexicano</i> ” de Diego Rivera	36
Figura 7 — Pintura mural “ <i>Mujer con niño</i> ” de David Alfaro Siqueiros	36
Figura 8 — Pintura mural “ <i>Dioses del mundo moderno</i> ” de José Clemente Orozco ...	37
Figura 9 — Fachada do Teatro Cultura Artística com o mural “Alegoria das Artes” de Di Cavalcanti	37
Figura 10 — Graffiti político em Cancún no México	38
Figura 11 — Darryl McCray (Cornbread) jovem, próximo a uma inscrição de seu pseudônimo	41
Figura 12 — Cornbread mais velho próximo a uma inscrição de seu pseudônimo	42
Figura 13 — Pessoas se organizando para a realização das batalhas de rap	43
Figura 14 — Graffiti no estilo americano	44
Figura 15 — Vagões do metrô de Nova Iorque com graffiti	45
Figura 16 — Videoclipe da música <i>Hideaway</i> (2014) da cantora Kiesza onde é possível ver graffiti ao fundo	46
Figura 17 — Primeira Edição do Jornal Rex	48
Figura 18 — 3Nós3 durante ensacamento de arte pública	49
Figura 19 — Alex Vallauri e uma de suas obras na capital paulista	51
Figura 20 — Bota de salto agulha de Alex Vallauri	51
Figura 21 — Obra de serigrafite de Ozéas Duarte	52

Figura 22 — Estação da Luz, stencil sobre papel, Carlos Matuck	53
Figura 23 — Divulgação do projeto Arte na Rua	54
Figura 24 — Graffiti no Buraco da Paulista nos anos 1980	54
Figura 25 — Inscrição de “Celecanto provoca Maremoto” em uma banca de revistas no Rio de Janeiro	55
Figura 26 — Pixadores deixando suas inscrições	56
Figura 27 — A <i>crew</i> Funk Cia se apresentando em 1983 na Rua 24 de Maio	57
Figura 28 — Jovens reunidos no movimento <i>Hip-Hop</i> na Estação São Bento nos anos 1980 em São Paulo	58
Figura 29 — Graffiti de Vitché	58
Figura 30 — Graffiti de Paulo Ito do período da Copa do Mundo de Futebol realizada no Brasil em 2014	59
Figura 31 — Mural Etnias de Kobra no Boulevard Olímpico no Rio de Janeiro (2016)	61
Figura 32 — Mural de Luna Buschinelli na Fachada do prédio da Escola Municipal Rivadávia Corrêa, no centro da cidade do Rio de Janeiro (2017)	61
Figura 33 — Mural pintado depois do apagamento	65
Figura 34 — Trabalhador prestes a apagar parte de uma obra d’OSGEMEOS.....	66
Figura 35 — Beco do Batman - Vila Madalena, São Paulo	68
Figura 36 — 3ª Edição da Bienal Internacional de <i>Graffiti - Graffiti Fine Art</i>	70
Figura 37 — Graffiti em empenas pintadas pelo CURA em Belo Horizonte	71
Figura 38 — Obra de Hugues Desmazières em empena em BH que retrata Tiradentes	72
Figura 39 — Graffiti debaixo do viaduto na Região da Pampulha produzido no Projeto Telas Urbanas	73
Figura 40 — O artista Hely Costa grafita em 2017 durante o Projeto Profeta Gentileza	74
Figura 41 — Mural da Liberdade em Belo Horizonte	74
Figura 42 — Artista pintando no Tapume! Festival de Graffiti em São Paulo	75

Figura 43 — Vista da exposição d’OSGEMEOS na Pinacoteca do Estado de São Paulo	76
Figuras 44 — Mural da Luz de Daniel Melim	76
Figura 45 — Mural Oscar Niemeyer do Kobra	77
Figura 46 — Imagem da “entrada” do museu	83
Figura 47 — Policiais abordando os artistas	84
Figura 48 — Murais inacabados devido a detenção dos artistas	85
Figura 49 — Estação Carandiru (sem data) onde é possível ver as pilastras ao fundo ainda sem os murais	86
Figura 50 — Indicada em azul a distância entre as estações Portuguesa-Tietê e Santana	88
Figura 51 — Obras do MAAU-SP onde se pode ver a grama, a calçada e a ciclofaixa ao fundo	89
Figura 52 — Algumas das obras do MAAU-SP vistas da calçada da Av. Cruzeiro do Sul	90
Figura 53 — Indicada em azul a distância entre as estações de metrô Armênia e Santana	91
Figura 54 — Vista da exposição Jean-Michel Basquiat: obras da Coleção Mugarib no CCBB-SP	92
Figura 55 — Vista da fachada do Tate Modern em 2008	93
Figura 56 — Vista da exposição Art in the Streets no MoCA	93
Figura 57 — Vista da exposição Jean-Michel Basquiat: obras da Coleção Mugarib no CCBB-BH	94
Figuras 58 — Vista externa do Urban Nation Museum em Berlim	95
Figura 59 — Vista interna do Urban Nation Museum em Berlim	96
Figura 60 — Vista externa do Street Art Amsterdam em Amsterdã	96
Figura 61 — Vista interna do Street Art Amsterdam em Amsterdã	97
Figura 62 — Vista do MAAU-SP na Avenida Cruzeiro do Sul sentido centro	107

Figura 63 — Captura de tela do formulário elaborado para a pesquisa com descrição do MAAU	111
Figura 64 — Captura de tela do formulário com o antes e depois da Av. Cruzeiro do Sul	112
Figura 65 — Vista da placa que indica o MAAU na Avenida Cruzeiro do Sul	117
Figura 66 — Vista do mural com o nome do MAAU e a sobreposição da obra de Zezão	117
Figura 67 — Montagem com capturas de tela do Instagram do MAAU	118
Figura 68 — Pessoas em situação de rua	119
Figura 69 — Acampamento improvisado por pessoas em situação de rua no MAAU	120
Figura 70 — Lacuna em mural devido ao desprendimento do reboco do muro	123
Figura 71 — Desprendimento da camada pictórica em um mural devido a incompatibilidade dos materiais	124
Figura 72 — Montagem comparativa de antes e depois da obra Curandeiras do Acidum Project	125
Figura 73 — Pessoas se apoiando no mural Projeto Ewa	127
Figura 74 — Afixação de cartazes sobre obra do MAAU na Avenida Cruzeiro do Sul	128
Figura 75 — Obra <i>Slave Labor</i> de Banksy	129
Figura 76 — Ausência da obra de Banksy e nova intervenção ao lado	130
Figura 77 — Obra Operários de Brumadinho de Mundano	132
Figura 78 — Detalhe da assinatura de Mundano vista da rua	133
Figura 79 — Obra do acervo do MAAU danificada por fogo	133
Figura 80 — Mural de Eduardo Kobra retratando a Rua Direita em São Paulo no início do século XX	135
Figura 81 — Muro após o apagamento do mural de Eduardo Kobra	136
Figura 82 — Aplicação de <i>plexiglass</i> sobre uma obra de arte de rua de Banksy	139
Figura 83 — Deterioração sobre o <i>plexiglass</i>	140
Figura 84 — Remoção da película do <i>plexiglass</i> aplicado sobre a obra de Blek Le Rat	141

Figura 85 — Estado da obra em homenagem a Ayrton Senna antes do processo de restauração	142
Figura 86 — Restauração quase finalizada da obra de Kobra em homenagem a Ayrton Senna	143
Figura 87 — Captura de tela de publicação de Kobra no Instagram	143
Figura 88 — Obra O Abraço de DMS na região central de Belo Horizonte	144
Figura 89 — Detalhe da obra Todos Juntos Podemos Parar el Sida (1989) de Keith Haring	146
Figura 90 — Obra <i>Todos Juntos Podemos Parar el Sida</i> de Keith Haring na área externa do MACBA	146
Figura 91 — Keith Haring produzindo sua obra Todos Juntos Podemos Parar el Sida em Barcelona - ES, em 1989	147
Figura 92 — Páginas do livro <i>Subway Art</i>	149
Figura 93 — Montagem de resultados obtidos na pesquisa dos termos graffiti, street art, arte urbana e grafite no Instagram	150
Figura 94 — Captura de tela do Time-Lapse do grafiteiro Chivitz enquanto fazia uma intervenção em São Paulo	151
Figura 95 — Captura de tela da página inicial do Arte Fora do Museu	154
Figura 96 — Primeira captura de tela do detalhamento de informações de uma obra de Binho no Arte Fora do Museu	155
Figura 97 — Segunda captura de tela do detalhamento de informações de uma obra de Binho no Arte Fora do Museu	155
Figura 98 — Captura da página inicial do Google <i>Art Project Street Art</i>	156
Figura 99 — Captura de tela da seção de mapa do Google <i>Art Project Street Art</i>	156
Figura 100 — Captura de tela da página do Arte Pública Capixaba com listagem de obras	157
Figura 101 — Captura de tela da página de descrição de uma obra no Arte Pública Capixaba	157

Figura 102 — Exemplo de localização da obra no mapa do Google	172
Figura 103 — Captura de tela do site atual do MAAU	179
Figura 104 — Proposição de página inicial para a modernização do site do MAAU ...	180
Figura 105 — Página 1 do histórico do MAAU	181
Figura 106 — Página 2 do histórico do MAAU	181
Figura 107 — Página 3 do histórico do MAAU	182
Figura 108 — Vista da página Visite a sugestão de site para o MAAU	182
Figura 109 — Vista da página Coluna do MAAU	183
Figura 110 — Vista da página Convocatórias	183
Figura 111 — Vista da página Fale Conosco	184
Figura 112 — Vista da página Acervo	187
Figura 113 — Vista da página com os ícones de números de obra por região	188
Figura 114 — Vista do mapa com os pins indicando as obras do MAAU	188
Figura 115 — Vista do mapa com uma obra em destaque	189
Figura 116 — Vista da primeira página da ficha que poderá ser disponibilizada no site	190
Figura 117 — Vista da segunda página da ficha que poderá ser disponibilizada no site	190
Figura 118 — Vista da imagem da galeria de fotos e vídeos ampliada	191
Figura 119 — Vista da página Você no MAAU	192
Figura 120 — Vista da página de envio de fotos	192
Figura 121 — Vista da página de atividades propostas para e pelo MAAU	193
Figura 122 — Feira estabelecida na região que abriga o MAAU	194
GRÁFICOS	
Gráfico 1 — Relação com a cidade de São Paulo	100
Gráfico 2 — Onde moram as pessoas de fora de São Paulo	100
Gráfico 3 — Aprovação da arte de rua em São Paulo capital e região metropolitana exceto Zona Norte (grupo 1)	101
Gráfico 4 — Aceitação de um espaço museológico dedicado à arte urbana (grupo 1)	101

Gráfico 5 — Provável visitação a um museu dedicado à arte urbana (grupo 1)	102
Gráfico 6 — Ciência a respeito do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (grupo 1)	102
Gráfico 7 — Aprovação da arte de rua na Zona Norte de São Paulo (grupo 2)	103
Gráfico 8 — Aceitação de um espaço museológico dedicado à arte urbana (grupo 2)	103
Gráfico 9 — Provável visitação a um museu dedicado à arte urbana (grupo 2)	103
Gráfico 10 — Existe arte urbana onde você mora? (grupo 3)	104
Gráfico 11 — Aceitação da arte urbana fora de São Paulo e Região Metropolitana (grupo 3)	104
Gráfico 12 — Aceitação de um espaço museológico dedicado à arte urbana (grupo 3)	105
Gráfico 13 — Provável visitação a um museu dedicado à arte urbana (grupo 3)	105
Gráfico 14 — Ciência a respeito do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (grupo 3)	105
Gráfico 15 — Locomoção por meio da Avenida Cruzeiro do Sul (grupo 2)	111
Gráfico 16 — Aceitação do MAAU mediante antes e depois da região (grupo 2)	112
Gráfico 17 — Notabilidade do MAAU pelos transeuntes frequentes (grupo 2)	113
Gráfico 18 — A respeito da contribuição do MAAU para a região (grupo 2)	113
Gráfico 19 — Ciência a respeito do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (grupo 2)	116
Gráfico 20 — Relação de palavras à arte urbana (grupo 1)	160
Gráfico 21 — Relação de palavras à arte urbana (grupo 2)	161
Gráfico 22 — Relação de palavras à arte urbana (grupo 3)	161
Gráfico 23 — Aprovação da preservação de arte urbana (grupo 1)	162
Gráfico 24 — Aprovação da preservação de arte urbana (grupo 2)	162
Gráfico 25 — Aprovação da preservação de arte urbana (grupo 3)	162
Gráfico 26 — Sobre os apagamentos de arte urbana (grupo 1)	163
Gráfico 27 — Sobre os apagamentos de arte urbana (grupo 2)	163

LISTA DE TABELAS

TABELAS

Tabela 1 — Distribuição das perguntas por grupo	99
Tabela 2 — Palavras possivelmente associadas à arte urbana	160
Tabela 3 — Primeira parte da proposição para o registro do acervo do MAAU	169
Tabela 4 — Segunda parte da proposição para o registro do acervo do MAAU	170
Tabela 5 — Dados relativos à execução do registro de uma obra de arte urbana	170
Tabela 6 — Ficha técnica de obra de arte urbana	171
Tabela 7 — Descrição da obra com detalhamento	174
Tabela 8 — Informações legais	175
Tabela 9 — Documentação da obra	175
Tabela 10 — Registro de Conservação	177
Tabela 11 — Registro de Restauração	177
Tabela 12 — Revisão	178

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	20
2 BREVE HISTÓRICO DA ARTE URBANA	31
2.1 Muralismo: A arte revolucionária	33
2.2 O graffiti como uma bandeira de luta pelos direitos básicos	39
2.3 A arte urbana no Brasil: coletivos como ponto de partida	47
2.3.1 Manifestações de referência nos anos 1970: materiais e técnicas	50
2.4 A arte urbana e o pixo	55
2.5 Hip-hop: como o movimento contribuiu para a expansão da arte urbana no Brasil	57
2.6 Da criminalização a legalização do graffiti perante a legislação brasileira	61
2.7 No topo: Destaques do protagonismo da arte urbana nas cidades brasileiras	68
2.8 Da rua para as instituições culturais	75
2.9. Linha do tempo	79
3 MUSEU ABERTO DE ARTE URBANA	83
3.1 Ponto de Partida	83
3.2. Histórico da criação do MAAU: Da detenção ao museu	84
3.3 Discussões em torno da musealização da arte urbana	91
3.3.1 Recepção do MAAU pela sociedade brasileira: consulta pública	98
3.3.1.1 Metodologia	98
3.3.1.2 Resultados	99
3.4 A aceitação do MAAU pela comunidade da Zona Norte da capital paulista	110
3.5 Situação atual do MAAU: Principais desafios	114
3.5.1 Apoio político e financeiro	114
3.5.2 Visibilidade dos murais X Invisibilidade do MAAU	115
3.5.3 O MAAU como abrigo para a população de rua	118
4 VULNERABILIDADE DA ARTE URBANA	122
4.1 Principais de agentes deterioração	122
4.2 A efemeridade da arte urbana e a conservação	134
4.3 Possibilidades de preservação de arte urbana: referências teóricas fundamentais	138

4.3.1 Conservação Preventiva	138
4.3.2 Restauração	140
4.3.3 Reconstrução	145
4.3.4 Documentação gráfica: a tecnologia como aliada	147
4.3.4.1 Catálogos virtuais de arte urbana	153
5 POSSIBILIDADES DE PRESERVAÇÃO DO MAAU	159
5.1 Sob o ponto de vista da sociedade	159
5.2 Estruturando a documentação	164
5.2.1 Critérios	164
5.3 Proposta de documentação do acervo do MAAU	168
5.3.1 Algumas considerações a respeito do modelo proposto	178
5.4 Difusão	179
5.4.1 Mapas digitais: a tecnologia a favor da difusão da documentação	185
5.4.1.1 Navegação	187
5.4.2 Você no MAAU: Integração entre o Museu e a comunidade	191
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS	203
APÊNDICE	213
Apêndice A - Transcrição da Entrevista com Binho Ribeiro	213
Apêndice B - Modelo de documentação proposto não preenchido	216

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado se insere na linha de pesquisa de Preservação do Patrimônio Cultural do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Seu direcionamento se dá ao campo da conservação de arte contemporânea já que seu objeto de estudo, a arte urbana, é uma tipologia artística que se enquadra nesta classificação. Assim sendo, a problemática trabalhada nesta pesquisa é a elaboração de uma proposta de modelo de documentação de arte de rua, tendo como estudo de caso o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, localizado em São Paulo capital.

O que entendemos como arte de rua ou arte urbana atualmente é um conjunto de atividades artísticas que são desenvolvidas nos espaços públicos e abertos da cidade, de modo que qualquer um pode tanto fazer arte, como apreciá-la. Em grandes cidades como São Paulo é possível esbarrar, sem muito esforço, nas mais diversas formas que essa arte se manifesta, como, por exemplo, as estátuas vivas, os poemas escritos em postes, os lambe-lambes colados em diversas superfícies urbanas e, é claro, os grandes *graffitis* e murais, sendo esses últimos os escolhidos dentro do recorte a ser trabalhado nesta pesquisa.

Num primeiro momento, quando a temática da pesquisa cruzou com a minha trajetória acadêmica, eu percebia essas grandes pinturas espalhadas pelas paisagens urbanas, fossem em prédios ou muros, apenas como *graffiti*. Isso porque popularmente, nos referimos a esses painéis desta forma. No entanto, apesar de ocuparem espaços semelhantes dentro da urbe, *graffiti* e a arte mural, são manifestações distintas em suas origens e isso precisa ser pontuado para que possamos seguir sem obstáculos.

O *graffiti* é uma manifestação cultural que existe com essa nomenclatura desde os anos 1970. Nascido nas ruas de Nova Iorque, ele tem como fundadores os jovens negros e latinos que viviam marginalizados na sociedade estadunidense e acabaram por encontrar na arte uma forma de se fazer presente e visto nos espaços da cidade. Se popularizou, principalmente, devido ao movimento do *hip-hop*, que une até os dias de hoje as artes da pintura, da música e da dança. Entre os anos 1970 e 1980 o *hip-hop*, e tudo que o compõe, encontrou solo fértil em comunidades espalhadas por todo mundo, isso porque o fator da identificação com os temas tratados pelos artistas envolvidos era muito forte, que iam desde a situação de vida precária em que se encontravam até o sonho de se tornar um artista famoso. Atualmente o *graffiti* ainda caminha ao lado do *hip-hop*, porém também conquistou seus próprios caminhos, chegando ao ponto de ter projetos, exposições, festivais, bienais e museus especialmente dedicados a ele.

Porém, parte do que está presente nas ruas atualmente não obedece mais a técnica primordial do *graffiti*, que eram desenhos rápidos e feitos com tinta *spray*. Obras muito grandes tendem a ser feitas utilizando também tintas que são comumente usadas para pintar casas e prédios, sendo aplicadas com rolos e pincéis. O que não exclui a utilização de tinta *spray*, que muitas vezes entra como uma forma de finalizar e adicionar detalhes a um determinado painel.

O emprego de outras técnicas e materiais, coloca em xeque a classificação dessas obras apenas como *graffiti*. Nesse momento muitas dessas produções passam a ser chamadas de murais, fazendo referência ao movimento mexicano do muralismo, que eram as grandes pinturas com cunho didático pintadas em edifícios importantes para a nação mexicana.

O muralismo começa a surgir durante a Revolução Mexicana (1910 - 1917) e se estabelece enquanto arte no início dos anos 1920. Uma de suas principais características era ser uma arte de cunho pedagógico, que transmitia para aqueles que não sabiam ler e escrever, naquele momento grande parte da população mexicana, os fatos de sua própria história, discutindo também questões políticas e sociais a partir das imagens. Porém, obras de grande destaque neste movimento, como *La Destrucción del Viejo Orden* de José Clemente Orozco e *La Epopeya del Pueblo Mexicano* de Diego Rivera, foram produzidas utilizando a técnica do afresco, que, também, não é a técnica mais aplicada pelos artistas da arte contemporânea de rua.

Sabemos, no entanto, que nomear uma obra de arte como mural diz respeito não somente a técnica aplicada, mas também as dimensões destas. Dentro da arte brasileira, influenciada diretamente pelo muralismo mexicano, são várias as obras murais que não se utilizam do afresco, como mosaicos feitos por Emiliano Di Cavalcanti e pinturas sobre azulejos executadas por Cândido Portinari.

Com isto posto, podemos perceber que a nomenclatura e classificação dos movimentos e peças artísticas trilha um caminho de constantes mudanças e adaptações mediante as condições da sociedade na qual estão inseridas. Dessa forma, em diversos casos, é preciso que nós, pesquisadores, reflitamos e pensemos em como se referir a respeito de determinadas manifestações.

Desde o início das minhas reflexões a respeito da arte urbana, ainda na graduação, a minha intenção era desenvolver um trabalho que contemplasse as pinturas que são produzidas e expostas nos espaços da urbe e que compõem as suas paisagens. Dessa forma, não poderia escolher o *graffiti* em detrimento do que entendemos como murais e nem o contrário. Ademais, considerando as questões de definição de um e de outro — aqui brevemente

expostas, mas que serão aprofundadas ao longo do trabalho —, as minhas pesquisas realizadas anteriormente e a percepção que tenho hoje desses movimentos artísticos, é muito difícil tratá-los como se fossem conceitos diferentes ou formas completamente distintas de fazer arte.

É comum encontrarmos no mundo da arte movimentos que surgiram a partir da junção de técnicas e conceitos advindos de outros movimentos. Quando isso acontece, não há essa separação dentro desse movimento do que veio de onde, mas sim o estabelecimento de uma nova forma de produzir e de se referir a essa arte. Acredito que é isso que estamos presenciando contemporaneamente na esfera da arte de rua. Talvez não seja necessário traçar um limite entre o que é *graffiti* e o que é mural, mas sim compreender que existe uma forma de arte que contempla características de ambas. Quase como se fosse algo novo que surgiu organicamente com o passar do tempo.

Porém, como o objetivo aqui não é cunhar novas nomenclaturas, ao longo desta pesquisa, pegarei emprestado os termos arte urbana e arte de rua — acompanhados ou não de figurativa ou pictórica — para me referir aos *graffitis* e murais figurativos espalhados pelas cidades. Quando necessário, por questões históricas ou para facilitar a compreensão de algo que está sendo trabalhado, pode ocorrer a utilização dos termos *graffiti* e mural. Este esclarecimento se faz necessário para que sejam evitadas más interpretações e confusões ao longo do trabalho.

Essa discussão em torno de como se referir a essa manifestação cultural é um exemplo prático de como as reflexões a respeito da arte se intensificaram de meados do século XX para os dias atuais. Assim como a arte contemporânea desenvolvida dentro de ateliês, museus e galerias tem mudado a forma como os conservadores pensam a conservação de obras de arte desde os anos 1960, a arte urbana provoca inquietação e uma necessidade de reflexão da conduta dos profissionais da área mediante tais obras. Mesmo que essa manifestação artística já tenha mais de 50 anos de existência, poucos ainda são os estudos do campo da conservação, no que tange ao cenário brasileiro, voltados para pensar e desenvolver metodologias para perpetuar os feitos dos artistas da arte de rua para as próximas gerações que virão.

Esse número escasso de produções do campo da conservação voltados para a arte urbana pode ser explicado pelo fato de que, apesar dos seus vários anos de existência, não muito tempo atrás ainda era uma arte muito marginalizada, devido as origens do *graffiti* e pelo fato de vários artistas não terem uma origem acadêmica dentro do mundo da arte. Dessa forma, não se tinha uma preocupação muito grande com o que seria feito com essas obras depois de um tempo ou se valia a pena empregar algum tipo de medida para preservá-las.

Infelizmente, isso é um reflexo de como a sociedade enxerga a maioria das pessoas que vivem dessa arte e todos os outros que se encontram marginalizados como e com eles.

Aqui encontramos mais uma motivação do porque pensar na conservação dessa arte. Lamentavelmente, por muito tempo a história que merecia ser contada era apenas a das pessoas da elite, que detinham poder dentro das sociedades e pouco sabemos das pessoas que faziam o mundo dessa elite funcionar. A luz só era lançada sobre suas histórias quando lhes era permitido assumir um papel de coadjuvante importante para a narrativa do herói.

O patrimônio, seja ele material ou imaterial, é sobre as pessoas, sobre a comunidade para quem ele tem valor. Ou seja, as pessoas precisam se identificar de alguma forma para enxergar função em determinado patrimônio. Quantas pessoas não vivem hoje sem história? Sem saber suas origens? É imprescindível que tenhamos história para nos sentirmos pertencentes à comunidade em que vivemos. Para que assim possamos lutar pelas melhorias necessárias e fazer do lugar que habitamos, um lugar melhor para nós e para os que virão.

Infelizmente, não podemos voltar no passado e resgatar histórias que já foram há muito perdidas, mas as pessoas que compartilham a existência conosco nesse momento são testemunhos vivos dessas mesmas histórias. O campo do patrimônio como um todo tem a possibilidade de fazer diferente do que foi feito no passado e vejo que a conservação tem muito a contribuir para esse movimento.

O surgimento da arte urbana, pensando também a partir do Muralismo Mexicano e no *graffiti*, colabora não só para que grupos que foram minorizados encontrem seu lugar no mundo da arte, mas também contribui para a inserção dessas pessoas nas narrativas historiográficas vigentes, já que a dinâmica dessa produção artística está fortemente vinculada às dinâmicas das cidades contemporâneas.

Para elucidar o papel de recuperação histórica que a arte urbana confere às pessoas de grupos desfavorecidos pelo sistema, e reforçar a importância da preservação dessa manifestação cultural, pensaremos a partir de duas teses elaboradas pelo filósofo Walter Benjamin em seu livro *Sobre o Conceito de História* (2020).

Começemos pela tese de número 03 que diz o seguinte:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à l'ordre du jour — e esse dia é justamente o do juízo final (BENJAMIN, 2020).

Desde que a raça humana existe, ela vem produzindo história. O indivíduo faz isso desde que nasce até o momento que morre. Alguns deixam grandes marcas e são para sempre lembrados, como Cleópatra, por exemplo. Outros não tiveram tanta sorte e hoje o mundo nem faz ideia de seus nomes. Ou seja, existe um recorte de quais histórias vão ser perpetuadas, quais delas merecem destaque por esse ou aquele motivo. Em geral, os eleitos, sejam os personagens ou grandes acontecimentos, são aqueles que, de algum modo, favorecem o pensamento da classe dominante que é, frequentemente, a elite.

Dessa forma o resultado é que uma parte da população mundial não tem uma memória para chamar de sua, que explique e que valide sua existência na sociedade. Falta representatividade. Podemos observar esse apagamento quando lançamos o olhar nas populações originárias de lugares que foram colonizados, como o que ocorreu na América Latina com a vinda dos europeus a partir do século XV, por exemplo. Com esses espaços vazios a humanidade não consegue ter uma visão íntegra de sua própria história, portanto esta não pode ser tida como verdade completa e absoluta.

Somente na primeira sentença da tese 03, Benjamin já explicita que para que a história seja completa, não se deve fazer distinção entre os acontecimentos, que todos merecem e devem ser contados. Os fatos devem ser postos lado a lado para que se tenha uma compreensão real do passado. Além disso, na sentença seguinte, Benjamin afirma que é necessária uma redenção para que se aceite olhar para o passado e ver tudo o que o compõe, principalmente no que tange aos acontecimentos não louváveis, dos quais a humanidade pode se sentir envergonhada e insiste em negar sua existência.

A recuperação da memória desses fatos e grupos muitas vezes pode encontrar barreiras, sejam de ordem social, para não desestabilizar o sistema, sejam de ordem material, como o apagamento de evidências desses fatos, as vezes pelo simples motivo de não terem sido registrados, preservados. No entanto, as pessoas que são produto desses fatos esquecidos, ainda vivem e falar sobre sua forma de existir também é rememorar esse passado, afinal de contas para que elas tenham chegado onde chegaram, houveram outros antes.

Existem várias formas de compreender a história de um determinado grupo social, seja ele marginalizado ou não, e uma delas é a arte. Ainda que uma produção artística não tenha como foco o lado social, é praticamente impossível que as obras não reflitam as questões da sua época, isso porque, segundo Gitahy:

(...) toda manifestação artística representa a situação histórica em que esta ocorre, não porque necessariamente toda arte deva ser engajada, mas porque é realizada pelo sujeito histórico dentro de um contexto histórico-social e econômico. GITAHY, 2017.

Com isso em mente, é inegável que a arte urbana traz consigo toda uma história e um contexto social, que data de muito antes do seu surgimento na contemporaneidade. O que ocorreu com o muralismo no México tem uma relação inseparável da Revolução Mexicana, contexto histórico em que o movimento surgiu nos anos 1920. E, é claro que, a forma como a história dos Estados Unidos transcorreu, tem influência direta na forma como o *graffiti* se deu na Nova Iorque dos anos 1970.

Pensando no que Benjamin diz na terceira tese, o apagamento da história desses grupos e seus ancestrais vítimas do processo de colonização não foi algo que aconteceu por acaso. Foi algo que obedeceu um planejamento pelo fato de não acreditarem que essas pessoas eram dignas de terem história. E para além de não lhes permitirem ter voz, buscaram apagar todas as atrocidades que foram cometidas simplesmente não falando sobre elas. Agindo como se nunca tivessem ocorrido. Suas histórias foram negadas para que a história que fosse contada fosse de uma maneira “limpa”.

Portanto, por mais que nem sempre a arte de rua pictórica trate de questões sociais em seus desenhos pela cidade, a existência dessas pessoas marginalizadas produzindo esse tipo de arte, evoca a memória desses ancestrais que um dia foram silenciados. Assim, essas pessoas que ainda não se veem representadas nas artes presentes nos museus, galerias e centros de cultura tradicionais, podem deixar suas marcas nas cidades. Podem, elas mesmas, criar sua representatividade dentro da história.

Se sentir representado por algo que integra a vida da comunidade desperta um sentimento que pode ser pouco conhecido por parte das pessoas marginalizadas: o pertencimento. É a partir desse sentimento que aumenta a vontade de lutar contra um sistema excludente e ocupar cada vez mais os espaços que lhes são de direito. Um ponto importante discutido por Benjamin na tese 04 é a apropriação do lado espiritual da sociedade pela elite:

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas. (BENJAMIN, 2020).

Segundo Benjamin, não é de direito dos grupos dominantes se apropriarem do espiritual da luta de classes e nos explica o por que é tão importante que retomemos as coisas espirituais. A arte de rua trás essa sensação de pertencimento para esse grupo marginalizado,

desde o seu surgimento e segue fazendo isso nos dias atuais. Muitos artistas fazem uso dos espaços da cidade como os muros, prédios abandonados e empenas de edificações para deixar a sua marca e também produzir uma arte socialmente engajada que colabora e fortalece muitas lutas em curso. A arte é um campo com uma potência gigantesca no que tange o despertar do pertencimento, isso porque ela integra a cultura, que é o conjunto de elementos que definem uma sociedade. Por meio das manifestações culturais, podemos alcançar e tomar como nossas as coisas espirituais descritas por Benjamin.

Pensando nisso, é interessante pontuar que atualmente existe um campo multidisciplinar que trabalha especificamente com o reconhecimento da própria cultura, a Educação Patrimonial. Ela tem como principal objetivo lembrar as pessoas de suas próprias histórias a partir do Patrimônio Cultural, seja ele material ou imaterial, despertando a elevação da moral e do pertencimento na sociedade. Manter a memória viva produz uma identidade narrativa. Quando as pessoas trocam experiências com o presente e com o passado, elas dão sentido para suas próprias vidas e para a vida do grupo ao qual pertencem. Dessa forma, podem se sentir mais inclinadas a lutar pela sua própria história e pelo seu lugar na sociedade.

Como bem dito por Benjamin, com esses sentimentos, com essas coisas espirituais tomadas para si, as classes que ainda lutam sempre questionarão as vitórias dos dominantes e por meio da arte urbana, além do despertar do pertencimento, os questionamentos acerca de vitórias passadas e presentes se perpetuam.

Assim, ao lançar o olhar sobre a questão da arte de rua percebendo-a como um documento de memória para alguns grupos sociais menos favorecidos, em especial em países com passado escravocrata como o nosso, ainda na graduação, iniciei as minhas pesquisas a respeito do tema, a fim de compreender a história e investigar um aspecto muito importante para esta manifestação cultural, a efemeridade. E é a partir de inquietações e reflexões resultantes do meu trabalho de conclusão de curso, que chego a presente pesquisa.

Com os resultados obtidos no meu TCC, conclui-se que a efemeridade tem relevância dentro do processo da arte urbana, visto que as temáticas abordadas nas obras costumam ter relação com o que a sociedade como um todo está vivendo em um determinado período de tempo. Assim é esperado que se tenha uma renovação das obras em exposição pelas cidades, afinal de contas a sociedade está em constante transformação. Baseado nisto e no fato de que a documentação é o primeiro passo quando se pensa na conservação de obras de arte em geral, o objetivo principal aqui é o desenvolvimento de um modelo para documentação da arte de rua de modo a respeitar e a atender às suas especificidades, registrando sua materialidade, processos de fatura, a relação do próprio artista com sua obra e a relação das pessoas da

comunidade que convive com ela, garantindo assim que a história seja perpetuada, sem ferir suas características.

À vista disso, essa pesquisa pretende fornecer informações que amparem o processo de tomada de decisão caso exista a necessidade e/ou interesse de realizar intervenções de conservação-restauração que atuem diretamente sobre obras com essa tipologia, sejam as ações de conservação preventiva ou curativa — como a limpeza dos murais ou a colocação de uma barreira física de proteção —, sejam as ações de restauração — como as reintegrações pictóricas.

Além disso, espera-se conseguir fornecer informações que sejam úteis para estudos a respeito da arte urbana que possam vir a ser realizados no futuro por outros profissionais da conservação-restauração. Porém, como é sabido, conservar e restaurar o patrimônio em geral exige que tenhamos conhecimentos multi e interdisciplinares, portanto, um dos objetivos específicos desta dissertação é contribuir para a pesquisa e trabalho de profissionais de áreas correlatas que se interessem pelo tema, como por exemplo historiadores, museólogos, críticos de arte, arquitetos, cientistas da informação, etc.

Objetiva-se também colaborar no processo de reconhecimento da arte de rua enquanto patrimônio cultural, para que o sentimento de pertencimento à urbe seja fomentado dentro das comunidades que se veem representadas por esse tipo de arte. Pensar toda a trajetória e as características dessa manifestação artística contribui para esse objetivo na medida em que colabora para que as organizações voltadas para o patrimônio e pessoas com poder de decisão, enxerguem essa manifestação artística como patrimônio cultural, sem deixar de lado suas especificidades. A intenção aqui não é fornecer argumentos para que ela se encaixe em ideias predeterminadas do que seria o patrimônio, mas contribuir para a expansão do conceito.

A metodologia adotada para o desenvolvimento desta pesquisa consiste na aproximação e adaptação dos conceitos já existentes da conservação-restauração, com destaque às ferramentas desenvolvidas para a documentação de obras de arte contemporânea, às necessidades e especificidades das obras de arte de rua. Como sabemos, não é possível abraçar tudo que contempla um determinado tema em apenas uma única pesquisa, assim sendo, as reflexões realizadas para a elaboração do modelo de documentação foram feitas a partir de um recorte, utilizando um estudo de caso como ponto de partida.

Dessa forma, a primeira etapa baseia-se em um levantamento bibliográfico e documental a respeito do *graffiti* e do movimento muralista mexicano, para que seja possível conhecer melhor a trajetória da arte urbana até chegar no que temos nos dias atuais e compreender melhor o contexto que a circunda. Nesta etapa foram utilizadas como fontes

primeiras os livros *Graffiti em SP*, que é uma coletânea de textos escritos por artistas-grafiteiros narrando a história do *graffiti* na capital paulista¹, e o livro *O que é Graffiti?* de Celso Gitahy, também artista-grafiteiro. Foi dada prioridade aos escritos de pessoas de dentro do movimento pelo fato de que, além de elas viverem dentro desse universo, algumas estavam presentes no processo de crescimento do *graffiti* no país. Com relação a arte muralista mexicana o livro *Zapata y la revolución mexicana* de John Womack nos forneceu o contexto histórico onde surge essa tipologia artística e o ensaio de Claudia Mendel, *Muralismo Mexicano: arte público/identidad/memória colectiva*, contribui com o histórico da arte em si.

O estudo de caso selecionado para esta pesquisa será o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo que possui em seu acervo mais de 60 obras de arte urbana de diversos artistas. A metodologia de obtenção de informações a respeito desse museu e de suas obras foi feita a partir de pesquisas na internet, utilizando reportagens em jornais relevantes e entrevistas com um dos fundadores e curador do MAAU, Binho Ribeiro, tanto as disponíveis nas plataformas de vídeo ou texto, quanto a concedida a mim.

Faz-se necessário também compreender como a arte de rua se encontra hoje nas questões que tangem à sua preservação e a sua presença dentro de espaços culturais antes restritos a obras de arte tradicionais, produzidas até meados do século XX. Por isso, serão utilizados textos da publicação espanhola *Ge-Conservación - (Des)localizaciones y contexto. La transición del arte urbano, desde la calle hasta su exhibición en centros de arte* (p.186) de Estebán Martín e *La postura del artista ante los museos de arte urbano en el contexto latinoamericano* (p.193) de Ana Lizeth Mata Delgado, que compõem o Monográfico *Arte Urbano y Museo: Competencias e (in)compatibilidades*, publicado em 2019, que discutem os desafios e incompatibilidades da inserção da produção da arte de rua em um formato de museus e galerias, sendo que nem sempre esses espaços atendem as especificidades da arte de urbana. Essa questão será discutida dialogando com o estudo de caso anteriormente mencionado.

A bibliografia específica do campo da conservação-restauração utilizada nesta pesquisa se baseia, principalmente, no livro *Entre Resíduos e Dominós: Preservação de Instalações de Arte do Brasil*, de Magali Melleu Sehn, que apresenta questões fundamentais acerca da documentação de obras de arte contemporânea e o artigo *Propuesta de un modelo*

¹ Ainda que o livro tenha como foco os desdobramentos em São Paulo, ele se enquadra na questão histórica do *graffiti* no país, já que a capital paulista tem grande importância no crescimento dessa arte no cenário brasileiro. Discutiremos mais a respeito no Capítulo I desta dissertação.

de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano, de Maria Isabel Úbeda Garcia, que trabalha com a mesma temática desta pesquisa. A utilização do artigo de Garcia se dá na função norteadora para a elaboração do modelo de documentação de arte urbana, já que é um exemplo de como essa documentação pode ser feita.

Ainda dentro da metodologia, gostaria de salientar a questão da escolha da grafia “*graffiti*”. Para se referir a essa produção, podemos utilizar as palavras *graffito*, palavra em italiano que vem do objeto que utilizamos para escrever; *graffiti*, a versão em inglês da palavra em italiano que é como essa arte foi chamada primeiro nos EUA, dada a ligação com a escrita — que era o que estava sendo produzido pelos artistas naquele momento — e o objeto que se usa para escrever; e grafite, o “aportuguesamento” da expressão em inglês.

Quando da escrita do meu TCC, eu optei pela grafia “grafite”, por entender que seria de mais fácil compreensão para aqueles que tivessem acesso ao meu trabalho. No entanto, conversando com alguns artistas e me aprofundando nas leituras neste intervalo de tempo, entre a graduação e a pós-graduação, percebi que, ainda que não esteja errado chamar de grafite, quem vive essa arte se refere a ela como *graffiti*. É por isso que ao longo deste trabalho, quando nos referirmos especificamente ao *graffiti*, vou utilizar a grafia que tem origem na língua inglesa e que é o “nome de batismo” dessa arte urbana. Quando a grafia “grafite” aparece, trata-se de citações ou títulos de livros ou documentos, utilizados como referências.

Esta dissertação se dividirá em quatro capítulos. Com o título *Breve Histórico da Arte Urbana*, o primeiro capítulo se dedica a explorar os caminhos já percorridos pelo *graffiti* e o muralismo, mencionando também outras manifestações artísticas que aconteceram, e ainda acontecem, no espaço da rua e que influenciaram na forma como temos a arte urbana nos dias atuais. Conhecer a trajetória e perceber a situação desta manifestação artística no cenário contemporâneo é uma importante etapa que deve ser cumprida antes de se pensar qualquer intervenção nas obras. Além disso, o capítulo também busca apresentar algumas das características dessa arte, que também serão discutidas no terceiro capítulo.

Além de pensar a história da arte de rua, é imperativo que saibamos da história do estudo de caso, pelo mesmo motivo citado anteriormente. Assim, podemos pensar em uma documentação que além de atender a obra por si só, também se adequa a realidade de um museu aberto de arte de rua em uma megalópole como São Paulo. Para compreender a questão do museu em si, o segundo capítulo, *Museu Aberto de Arte Urbana*, traz um breve histórico desta instituição de cultura, de modo a criar um embasamento teórico para o

reconhecimento do MAAU como museu de fato, a fim de facilitar os investimentos, governamentais ou privados, mantendo-o em funcionamento. Ou seja, neste capítulo é apresentado o histórico do MAAU propriamente dito, trabalhando também informações a respeito da relação da comunidade ao seu redor e a importância que ele tem neste cenário. Ainda neste capítulo, discutiremos as questões relacionadas a nomenclatura “museu” empregada a espaços que trabalham com arte urbana, a fim de compreender como essa arte transgressora dialoga com espaços pensados, inicialmente, para a arte tradicional. Além disso, também abordamos os desafios de se gerir um museu com esse formato.

Intitulado *Vulnerabilidade da Arte Urbana*, o terceiro capítulo desta pesquisa se dedica a observar a arte de rua a partir do ponto de vista do campo da conservação-restauração. Nele serão apresentados os agentes de deterioração que atingem as obras de arte de rua, bem como os danos por eles causados. Neste capítulo também aprofundaremos sobre a questão da efemeridade e como essa característica impacta não só na forma como os profissionais de conservação-restauração vão se posicionar mediante essas obras, mas também como os próprios artistas têm lidado com a curta durabilidade de suas produções. O capítulo encerra-se com as possibilidades de ações de conservação-restauração que podem ser aplicadas a essa tipologia artística, com destaque aos registros documentais, que é o tema central deste trabalho.

Após reunir diversas informações ao longo da pesquisa, chegaremos ao capítulo IV, *Possibilidades de Preservação do MAAU*, onde será apresentada a proposta de documentação para a arte urbana tendo o MAAU como estudo de caso e ponto de partida para a elaboração da ficha de registro. Não obstante, se faz necessário primeiro compreender a relevância que o espaço tem para a comunidade no entorno, a partir da apresentação dos dados obtidos em uma consulta pública via internet. Na sequência, são discutidos os referenciais teóricos para a elaboração da proposta, bem como a apresentação dela, de modo a explicar seu modo de funcionamento e possíveis aplicações. O fechamento do capítulo se dá com a sugestão de atualização do site do museu e a proposição de atividades que aproximem ainda mais a comunidade desse espaço de exposição de arte de rua a céu aberto.

Por último, nas Considerações Finais, refletiremos acerca de todo o trabalho, verificando se nossos objetivos foram cumpridos e discutiremos os resultados relacionados à documentação proposta. Não obstante também discutiremos os possíveis desdobramentos futuros desta pesquisa.

2 BREVE HISTÓRICO DA ARTE URBANA

Desde muito antes do conceito de Arte surgir, o ser humano já utilizava as paredes como suporte para suas inscrições. O primeiro exemplo disso que se tem conhecimento é a arte rupestre (fig. 1), que consiste em diversas inscrições nas paredes de cavernas espalhadas pelo mundo. Elas costumavam representar caçadores, animais e símbolos, alguns com significado ainda desconhecido. No entanto, pela falta de registro histórico e descritivo do cotidiano da época — importante lembrar que estamos nos referindo a um período que antecede o surgimento da escrita e de qualquer pensamento de registro para futuras gerações —, não só os símbolos ficam sem significado, mas o todo também, já que, mesmo com estudos, não somos capazes de afirmar com 100% de certeza a função e significado dessas inscrições, elas possuem um significado simbólico singular. Para Celso Gitahy (2017) os desenhos da arte rupestre “são os primeiros exemplos de *graffiti* que encontramos na história da arte”.

Figura 1 — Desenhos rupestres no Sítio Lapa do Boquete no Parque Nacional do Peruaçu (MG)



Fonte: João M. Bacurau

Em seu livro *O que é Graffiti?* (2017), Gitahy destaca que Maurício Villaça, um dos precursores do *graffiti* no Brasil, acredita que seja inerente ao ser humano o grafitar, quase que como uma necessidade básica para a nossa sobrevivência. Desde pequenos nós rabiscamos em livros, bancos, cadeiras, banheiros ou quando estamos distraídos falando ao telefone com uma caneta na mão e um papel próximo. Essa ideia dialoga diretamente com a liberdade que o ser precisa ter para se expressar de alguma forma, portanto é, de fato, uma necessidade básica e inerente à humanidade. E isso se comprova quando voltamos o olhar pro passado e percebemos nele a presença constante de inscrições nas paredes, muros e tumbas,

mesmo quando não as vemos como parte da Arte com A maiúsculo.

Como exemplo, ainda em seu livro, Gitahy (2017) cita Pompéia, cidade romana vítima da erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C., que por conta dessa mesma erupção teve muito da sua história preservada, incluindo as inscrições das paredes (fig. 2), que iam de xingamentos a cartazes eleitorais, passando ainda por anúncios e poesias. Vários anos mais tarde, na Idade Média, durante o período da inquisição e da caça às bruxas, padres pichavam as paredes de conventos de ordens com as quais não simpatizavam. Depois, esses escritos passaram a ser feitos nas paredes das casas das pessoas que não se tinha apreço, cujo teor sempre eram as más qualidades daqueles que ali moravam. Inscrições dessa forma também foram, e ainda são, utilizadas por grupos revolucionários ao redor no mundo como forma de abalar a imagem de seus governantes ou para divulgar seus ideais e conquistar aliados.

Figura 2 — Inscrições em parede de Pompéia



Fonte: João M. Bacurau

Assim, o ser humano já produz e convive com inscrições e desenhos nas paredes desde os tempos mais remotos, mas em sua maioria, ao longo da história, eles estavam ligados de uma forma ou de outra à religiosidade, como nas tumbas dos faraós egípcios, ou nos mosaicos do Império Bizantino, ou ainda na Capela Sistina pintada por Michelangelo. É só no México, no início do século XX, que surge um movimento artístico cujo objetivo era ocupar espaços da arquitetura pública, como escolas, edifícios governamentais e de cultura, com pinturas murais monumentais, e que não estavam ligados à religião.

2.1 Muralismo: A arte revolucionária

Tudo aquilo que é e foi produzido pelo ser humano, ao longo da sua existência sobre a face da Terra, encontra motivação no seu cotidiano, nas coisas que a sociedade na qual ele está inserido vivencia. Não poderia ser diferente com o movimento artístico que conhecemos como muralismo. Não existe a possibilidade de pensar nele sem lançar o olhar sobre o momento que a nação mexicana vivia quando ele surgiu.

Assim como no Brasil, os efeitos de ter sido um país colonizado por uma monarquia europeia entre os séculos XIV e XIX ainda são sentidos no México. A chegada dos colonizadores trouxe uma série de problemas que não eram vividos pelo povo nativo, como a exploração dos recursos naturais e humanos, a dizimação de povos inteiros, como aconteceu com os Astecas, e o problema da desigualdade social, impulsionado pela má distribuição de terras entre os habitantes do país (fig. 3).

Figura 3 — Detalhe do mural “Epopeya del pueblo mexicano” de Diego Rivera



Fonte: Revista Viagem e Turismo

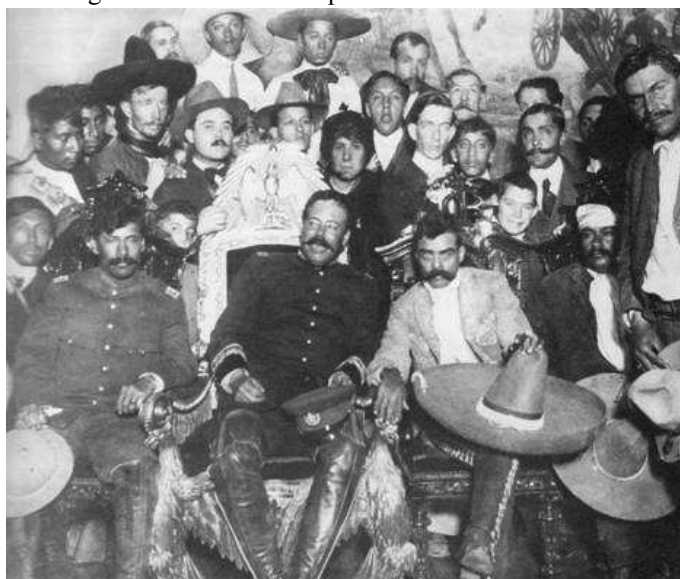
Depois de um longo período vivendo de maneira precária, no início do século XX, a nação mexicana, o povo, começou a se movimentar contra essa situação. Foi durante o governo do autocrata General Porfirio Díaz que a revolta começou. Considerada a primeira grande revolução do século, a Revolução Mexicana teve um número considerável de líderes de origens diversas, como anarquistas, socialistas, liberais e populistas, que tinham como objetivo a reforma agrária do país.

Ainda que durante os mais de 30 anos de governo o General Porfirio Díaz tenha conseguido fazer com que as indústrias se desenvolvessem no país — mesmo que minimamente —, não era o suficiente para o povo, visto que muitos permaneciam sem terra e sem o mínimo acesso aos estudos básicos. Nas eleições de 1910 ele foi reeleito, porém não

chegou a permanecer no cargo já que seu oponente, Francisco Madero, conseguiu fazer com que o povo se rebelasse e assumiu o posto mais alto de governo do país, com a promessa da tão desejada reforma agrária.

Porém, a promessa não foi cumprida e a situação do povo foi agravada. Nessas circunstâncias, surgiram mais dois importantes nomes da revolução: Emiliano Zapata e Pancho Villa (fig. 4). Eles não só conseguiram destituir Madero, como também fizeram o mesmo com o seu sucessor, General Huerta.

Figura 4 — Emiliano Zapata e Pancho Villa em 1914



Fonte: Revista Fórum

A proposta da dupla de líderes revolucionários era a expropriação de terras dos grandes latifundiários, incluindo as que pertenciam à igreja, para que pudessem ser redistribuídas para o povo, o reconhecimento dos direitos dos povos indígenas sobre o território e a nacionalização das terras que pertencessem aqueles que fossem contrários a revolução. Em 1914 novas eleições foram realizadas e Caranza, que contava com o apoio dos Estados Unidos, foi eleito como chefe de estado. Foi neste governo que alguns direitos foram assegurados ao povo mexicano, como o salário mínimo e jornada de trabalho de 8 horas, tanto na zona urbana quanto na rural. Além disso, a Constituição previa o poder do Estado de expropriar terras em favor público, o reconhecimento das terras indígenas e a separação entre estado e igreja.

Mesmo com esses avanços, Zapata e Villa continuaram no movimento revolucionário e isso preocupava os EUA, que chegaram a invadir o território mexicano com o objetivo de prender Villa e diminuir as manifestações públicas. Ambos acabaram assassinados em 1919 e 1923, respectivamente, e esse foi um duro golpe no povo camponês que lutava ao seu lado.

Aliado a isso, o governo estadunidense pressionava o governo mexicano para que as reformas agrárias fossem aplicadas o mais breve possível na expectativa de que as manifestações cessassem e os problemas parassem de surgir. Assim o movimento foi perdendo força com o passar dos anos.

Todavia, nem tudo estava perdido e nos anos 1920 a revolução ganhou uma aliada de grande importância: a arte. Mesmo que os tempos mais intensos da Revolução Mexicana tivessem ficado para trás, o Muralismo foi de grande impacto na vida das pessoas da época e são testemunhas fiéis das batalhas do povo naquele período.

A arte que surgia naquele momento era dedicada ao povo. O muralismo pode ser visto como uma arte didática, já que um dos seus principais objetivos é a difusão da história do povo para o povo que, sem acesso ao básico da educação, não sabia ler e, portanto, tinha dificuldade em acessar o conhecimento. Através das imagens pintadas em muros e em edifícios espalhados pelas cidades, as pessoas passaram a ter conhecimento não só do passado recente do país, já que várias obras retratavam as batalhas de Zapata e de Villa, mas também do passado mais distante, rememorando os traços astecas e retratando como eles viviam, além de trazer conhecimentos a respeito da luta de classes, já que é possível encontrar o filósofo revolucionário socialista alemão Karl Marx em algumas obras desse período (fig. 5).

Figura 5 — Karl Marx no mural “Epopeya del pueblo mexicano” de Diego Rivera

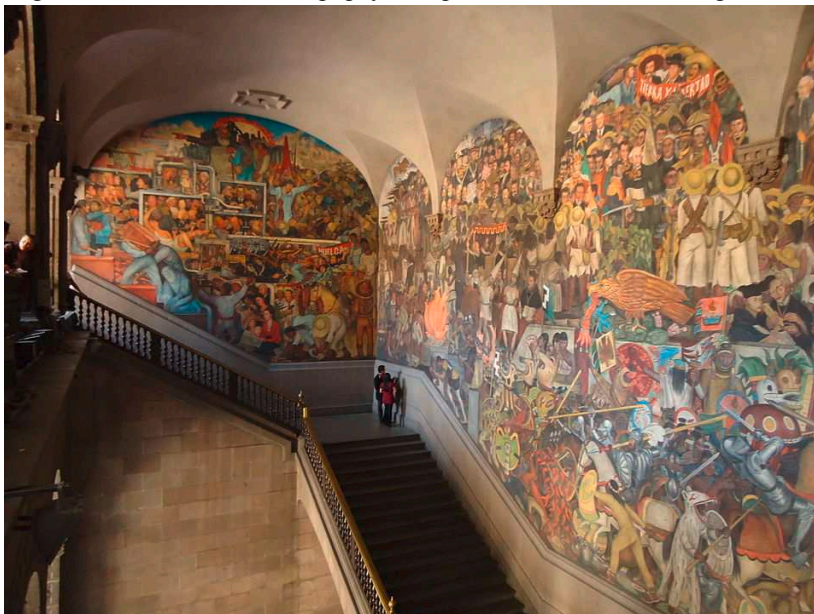


Fonte: Ensinar História

Um dos pontos principais da arte muralista é facilitar o acesso da população à informação e à arte. Ainda que existissem instituições de cultura abertas a visitação do público, esse tipo de atividade não se encaixava com a vida difícil que a maioria da população mexicana tinha naquele momento. Ter arte espalhada pelas ruas democratizou o acesso à

cultura para toda uma nação. Além disso, o rompimento com as formas acadêmicas de fazer arte, aproxima ainda mais o povo do movimento artístico. É impossível dizer que o muralismo não é uma arte socialmente engajada por que esse é um elemento que faz parte da sua essência. Esse movimento tem nomes como Diego Rivera (fig. 6), David Alfaro Siqueiros (fig. 7) e José Clemente Orozco (fig. 8) como alguns de seus grandes expoentes.

Figura 6 — Pintura mural “Epopéya del pueblo mexicano” de Diego Rivera



Fonte: Arte Fora do Museu

Figura 7 — Pintura mural “Mujer con niño” de David Alfaro Siqueiros



Fonte: Mutual Art

Figura 8 — Pintura mural “Dioses del mundo moderno” de José Clemente Orozco



Fonte: Revista Fórum

O muralismo mexicano foi ganhando grandes proporções e passou a ser interessante para artistas de diversos outros países da América Latina, inclusive artistas brasileiros. Era comum que eles viajassem pelos países vizinhos para ensinar como se fazia esse tipo de arte, assim como acontecia de artistas de outros países irem até o México para aprender, como foi o caso do artista brasileiro Emiliano Di Cavalcanti. Depois de aprender como se fazia, ele retornou ao Brasil e aplicou a técnica, além de implementar algumas alterações no modo de fazer. Como exemplo, podemos citar o mural na fachada do Teatro de Cultura Artística, na região central de São Paulo - SP (fig. 9).

Figura 9 — Fachada do Teatro Cultura Artística com o mural “Alegoria das Artes” de Di Cavalcanti



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Com cerca de 48 metros de largura e 8 metros de altura, a obra de Di Cavalcanti é um mosaico de pastilhas de vidro. O mural, concluído em 1950, é o trabalho de maior dimensão do artista e recebeu o nome de “Alegoria das Artes”, porque nele estão figuras que remetem a nove musas da mitologia grega que representam as artes e as ciências.

Por questões de datas, muitos historiadores consideram que a promulgação da Constituição em 1917 é o fim da Revolução Mexicana porque, em tese, os objetivos da luta tinham sido alcançados e o movimento foi perdendo força com o passar do tempo. No entanto, outros discordam devido ao fato de que ainda não era o bastante e que ao longo dos anos alguns dos direitos conquistados foram perdidos pelo povo e eles precisam continuar lutando até os dias atuais.

Por esse motivo ainda surgiram partidos e organizações que lutaram, e ainda lutam, pelos direitos do povo mexicano, como o Partido Nacional Revolucionário - PRN (1929), o Partido Revolucionário Institucional - PRI (1946) e, mais recentemente, na última década do século XX, o Exército Zapatista de Libertação Nacional - EZLN. Isso não é muito diferente do que acontece no Brasil, e em grande parte da América Latina, onde em plena década de 2020 do século XXI, muitas pessoas ainda lutam pela reforma agrária, pelo direito de ter um pedaço de terra para chamar de seu.

E assim como o movimento revolucionário perdura até os dias atuais no México, o mesmo se dá com a arte mural. A ocupação dos espaços da rua continua acontecendo nas cidades mexicanas e o país tem a arte urbana bastante desenvolvida. Ainda hoje, parte dos murais, painéis e *graffitis* produzidos por lá carregam uma imensa carga política e de lutas ainda atreladas às questões que levaram à Revolução Mexicana (fig 10).

Figura 10 — *Graffiti* político em Cancún no México



Fonte: Matthew T. Rader

2.2 O *graffiti* como uma bandeira de luta pelos direitos básicos

Para termos a arte urbana como conhecemos hoje, além das lutas sociais e da vontade/necessidade do povo de ocupar as ruas, como vimos no caso do muralismo pontuado anteriormente, também foi preciso que algumas tecnologias fossem desenvolvidas, como a tinta *spray*, que só surgiu depois da Segunda Guerra Mundial com a criação de materiais em aerossol, como perfumes e inseticidas. A utilização da tinta *spray* facilitou muito os processos de escrita pelas ruas devido à sua praticidade, já que permitia que as pessoas deixassem sua marca mais rapidamente e com mais liberdade de movimentos. Assim, em 1968, a tinta *spray* foi utilizada por diversos manifestantes em vários países ao redor do globo, que iam às ruas lutar pelo que acreditavam, na maioria das vezes, contra a restrição da liberdade de expressão que estava em alta dentro dos governos mundiais. Como exemplos desses ocorridos, podemos citar Maio de 1968² em Paris e a Primavera de Praga³.

No entanto, apesar de muitas pessoas ao redor do globo já estarem se utilizando da tinta *spray* para gravar seus ideais por toda a cidade, o *graffiti* enquanto movimento artístico com essa nomenclatura só vai surgir nos Estados Unidos neste mesmo período, entre o final da década de 1960 e início da de 1970. As motivações pelas quais o *graffiti* se deu estão diretamente ligadas à trajetória das pessoas pretas na história dos Estados Unidos e, como nos movimentos de 1968, numa luta por direitos básicos. Por muitos anos os EUA foram um país escravocrata, assim como o Brasil, no entanto, mesmo depois do fim da escravidão em 1863, os ex-escravizados e seus descendentes continuaram a sofrer de forma mais intensa por conta da cor de sua pele porque lá o racismo, além de existir, foi institucionalizado por meio de leis segregacionistas, como a Lei do Estado da Virgínia⁴ que determinava que brancos não

² Foi uma grande onda de protestos que teve início com manifestações estudantis para pedir reformas no setor educacional. O movimento cresceu tanto que evoluiu para uma greve de trabalhadores que balançou o governo do então presidente da França, Charles De Gaulle. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-movimento-de-maio-de-68-na-franca>. Acesso em: 25 de junho de 2022.

³ Foi um período de oito meses durante o ano de 1968 em que a população da Tchecoslováquia (ou Tchecoslováquia) passou a pressionar por mudanças no sentido de reformar os moldes do governo comunista que estava instalado naquele país. A mobilização popular e a abertura do governo pelas reformas levaram a União Soviética a intervir, invadindo a Tchecoslováquia em agosto de 1968. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-significado-historico-da-primavera-de-praga/>. Acesso em: 25 de junho de 2022.

⁴ “Será ilegal, de agora em diante, que qualquer pessoa branca case-se com qualquer um que não seja uma pessoa branca ou com uma pessoa com uma mistura de sangue que não seja de branco e índio americano. Para a finalidade dessa lei, o termo “pessoa branca” deve se ampliar somente àquele que não tenha traço algum de qualquer sangue senão o caucasiano; mas pessoas que tenham 1/16 ou menos de sangue de índio americano e não tenham nenhum outro sangue não caucasiano devem ser definidas como pessoas brancas.” - Lei do Estado da Virgínia (1924) - Item 5, revogada no ano de 1967.

poderiam se casar com negros⁵ e estabelecia os limites entre as raças. Leis como essa se espalharam por todo o território estadunidense e foram revogadas entre as décadas de 1950 e 1970, por meio das lutas pacifistas pelos direitos das pessoas pretas, tendo Rosa Parks e Martin Luther King como dois importantes nomes dessa luta.

A segregação racial instaurada no país deixou marcas na forma como toda a comunidade estadunidense vive até os dias de hoje, alguns levam uma vida cheia de privilégios e outros ainda se encontram à margem da sociedade. Sem ter acesso à educação pública de qualidade, dificilmente os afrodescendentes e latinos tinham a possibilidade de mudar esse cenário. Como a cultura também integra a existência do ser humano de uma forma geral, a arte, inclusa nela, também reflete a história desse povo.

A história do *graffiti* começa em meados dos anos de 1960 na Filadélfia, cidade do estado americano da Pensilvânia. O jovem grafiteiro afrodescendente Darryl McCray (fig. 11) começou suas intervenções quando passou a fazer parte de gangues da cidade e a gravar informações, na maioria das vezes seu endereço, nas esquinas como forma de marcar território. Em uma das suas intervenções, ele acabou pego e foi levado para um Centro de Recuperação de Menores, onde recebeu o apelido de *cornbread* (pão de milho), porque todos os dias perguntava ao padeiro do refeitório se tinha pão de milho, que sua avó costumava fazer e ele sentia falta.

Logo o apelido se espalhou e, ao invés de chatear-se com ele, Darryl assumiu o pseudônimo e passou a escrever *Cornbread* por todos os lugares da instituição e, mais tarde, por toda a cidade. Apesar de, naquela época, ele ter sido tido como um vândalo pelas autoridades, *Cornbread* se tornou inspiração para vários outros jovens da periferia da Filadélfia. Atualmente ele é conhecido por muitos como o primeiro grafiteiro, pois foi ele que criou a primeira *tag*.

⁵ Refiro-me aqui aos povos afrodescendentes como negros de forma a parafrasear o termo utilizado em inglês para se referir a esse grupo social, mas que possui um caráter pejorativo. A nível pessoal me refiro a este grupo utilizando o termo pretos e é a forma pela qual prefiro que utilizem para se referir a mim, uma mulher preta.

Figura 11 — Darryl McCray (Cornbread) jovem, próximo a uma inscrição de seu pseudônimo.



Fonte: Memo Alfaro

Tag em tradução literal significa etiqueta, que é algo que utilizamos no dia a dia para ter determinadas informações a respeito de um produto que estamos consumindo, como data de fabricação, validade, composição, preço e fabricante. Dentro do universo do *graffiti* essas “etiquetas” tem uma função semelhante, já que elas são a forma de identificação de um determinado artista. As *tags* surgem num primeiro momento apenas como forma de marcar a passagem do artista por um determinado lugar ou para marcar território, como era o caso de Cornbread. Anos depois, com o surgimento do *graffiti* pictórico, as *tags* também vão ser utilizadas, assumindo o papel de assinatura do artista, como na arte tradicional, mas sem se desligar de suas origens. Basquiat, por exemplo, costumava assinar suas obras com uma coroa, que era a sua *tag*.

É importante destacar que até aquele momento o *graffiti* ainda não estava tão próximo do que é considerado artístico, as inscrições eram simples, como se fossem apenas escritos (fig. 12). Por esse motivo, aqueles que grafitavam receberam o nome de *writer*, do verbo escrever em inglês, que quer dizer “aquele que escreve” ou escritor. Passados os anos e mesmo com as mudanças sofridas pelo *graffiti* no caminho, esse nome ainda se mantém para designar aqueles artistas que trabalham com essa manifestação cultural em países falantes da língua inglesa. As primeiras mudanças que começaram a deixar o *graffiti* com características mais próximas do que conhecemos hoje, não aconteceram no estado da Pensilvânia. Naquele momento os artistas se mantiveram fazendo apenas as inscrições e *tags* por toda cidade da Filadélfia. No entanto, os artistas de uma das maiores cidades do mundo já começavam a experimentar formas diferentes de produzir *graffiti*.

Figura 12 — Cornbread mais velho próximo a uma inscrição de seu pseudônimo



Fonte: Memo Alfaro

Ao norte dos Estados Unidos, mais precisamente em Nova Iorque, entre o fim da década de 1960 e o início de 1970, seguindo um movimento global, acontecia uma intensificação da industrialização das fábricas onde muitos afrodescendentes e latinos trabalhavam. As máquinas faziam o trabalho de muitas pessoas de uma só vez e não havia mais a necessidade de se ter tantos funcionários, logo, neste período, aconteceram demissões em massa. Os reflexos das altas taxas de desemprego em uma das maiores cidades do mundo foram sentidos principalmente no Bronx, que, naquela época, era um bairro marginalizado de maioria preta e latina, e não demorou muito para que se tornasse um bairro violento por conta das dificuldades financeiras que a população vivia naquele momento.

Como em qualquer outro bairro de qualquer cidade, ali viviam famílias e as crianças estavam crescendo em um ambiente nada saudável, convivendo com a violência, a fome e o frio. Vendo essa situação, um grupo de pessoas começou a pensar em uma outra maneira de conseguir o básico para sobreviver e elegeram a música como um espaço para que essa luta pela dignidade acontecesse. A partir dessa necessidade, surgiram as batalhas de *rap*, onde quem vencesse poderia levar comida e algumas vestimentas para casa (fig. 13). A arte fez com que a violência não fosse mais o único meio de sobrevivência naquela comunidade. Não demorou muito para que as pessoas comessem a apreciar a música produzida e a concordar com as letras que criticavam a vida que todos ali levavam. Com o passar do tempo, outras formas de fazer arte passaram a compor as batalhas de *rap*, como a dança, os Dj's e a arte com tinta *spray*. A junção dessas expressões artísticas, *Rap*, *Break Dance*, *MC's* e *graffiti*, formou o que hoje é conhecido como o movimento do *Hip Hop*. Para o *graffiti*, pertencer a esse

movimento, que foi conquistando cada vez mais espaço na cidade, e no mundo, foi de suma importância para a sua divulgação e, conseqüentemente, para a sua valorização enquanto movimento artístico.

Figura 13 — Pessoas se organizando para a realização das batalhas de *rap*



Fonte: Esquerda Diário

Até esse momento, o forte dessa arte ainda era a gravação dos nomes, endereços, pseudônimos e *tags*, mas isso não significa dizer que não haviam elementos artísticos envolvidos. Diferentemente de como faziam os grafiteiros da Filadélfia, os artistas nova-iorquinos empregaram na sua escrita uma iconografia, que hoje é conhecida no Brasil como estilo americano, que continha letras e frases muito coloridas e com formas não usuais na escrita comum (fig. 14). Segundo Cantanhede (2012), a explicação para essa iconografia é que o *graffiti* de Nova Iorque nasce das mãos de adolescentes entre 12 e 18 anos que imprimem a estética dos produtos consumidos pela população em suas inscrições pela cidade, assim essa forma de grafitar foi:

construída a partir de referências do universo juvenil, dos meios de comunicação e consumo de massa como, por exemplo, gibis, animações, capas de álbuns, caixas de cereais, brinquedos, anúncios de propaganda comercial e embalagens de doces. Antropofagicamente apropriada e ressignificada, essa iconografia evoca uma mistura eclética de estilos. CANTANHEDE, 2012, p.8.

Figura 14 — *Graffiti no estilo americano*

Fonte: SEDG

O Movimento Antropofágico, que tem o Brasil como *locus* principal, surgiu na década de 1920 como uma maneira crítica de se construir a cultura brasileira. A origem etimológica da palavra antropofagia vem do grego *anthropos*, "homem" e *phagein*, "comer", designando o canibalismo da espécie humana. Em 1928, através do Manifesto Antropofágico, o termo foi trazido por Oswald de Andrade⁶ para o mundo da arte brasileira. A partir daí ele perdeu a conotação literal e passou a fazer parte do conceito de arte moderna do Brasil que ainda se construía. Naquele momento a arte como era produzida na Europa ainda era a base para muitas produções feitas em terras brasileiras e o rompimento com essa forma de pensar e fazer arte se deu a partir do consumo da arte europeia e transformação desta para algo genuinamente brasileiro.

O que aconteceu com o *graffiti* no momento de seu surgimento em Nova Iorque foi algo semelhante, como pontuado por Cantanhede, os jovens marginalizados da sociedade estadunidense consumiam a estética empregada nos produtos de massa e se apropriaram dessa estética, dando a ela um novo significado, uma nova interpretação e uma nova forma de uso. Essa estética passou por modificações e os artistas imprimiam nela características próprias que lhes davam identidades individuais.

Não demorou muito para que as inscrições tomassem conta dos espaços públicos onde todos pudessem ver o que esses jovens estavam fazendo, era quase como se gritassem “Estamos aqui, olhem para nós!”. Logo o movimento já tinha conquistado os moradores mais

⁶ Oswald de Andrade foi um dos mais importantes escritores do modernismo brasileiro, sendo um dos fundadores desse movimento e idealizador da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. Ele foi também o responsável pela escrita do Manifesto Antropofágico, inspirado pelo trabalho de, sua então, esposa Tarsila do Amaral.

velhos do Bronx e o *graffiti* passou a ser definitivamente parte do dia a dia dessas pessoas. Surgida como uma forma de lutar pelo básico e de se fazer presente dentro da sociedade estadunidense, apesar da popularidade no bairro, a manifestação desses grupos marginalizados acabava restrita àquela região, já que por se tratarem de pessoas pretas e latinas, esses artistas não tinham espaço na mídia estadunidense e vários chegaram a ser detidos por pintarem em prédios abandonados. Dessa forma, os grafiteiros começaram a se utilizar dos trens do metrô (fig. 15), que logo se tornaram um dos suportes preferidos destes artistas. As locomotivas circulavam por quase toda a cidade, indo desde os bairros mais afastados até o centro, servindo de veículo não somente para as pessoas, mas também para o *graffiti*, funcionando como um meio de superexposição da arte produzida nas periferias.

Figura 15 — Vagões do metrô de Nova Iorque com *graffiti*



Fonte: BBC Arts

Com esse passeio pela cidade, o *graffiti* 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, ele ganhou muitos admiradores e simpatizantes. Dessa forma, o *graffiti* já não era mais produzido somente pelos habitantes marginalizados da cidade, agora essa arte também nascia das mãos de pessoas de outras classes sociais. Deste ponto em diante, ele conquistou cada vez mais espaço e a partir desse movimento começaram a surgir grandes nomes do *graffiti* nova-iorquino como Taki 183, Lady Pink, Snake, Blade e SAMO©, sendo este último uma parceria entre Jean-Michel Basquiat e Al Diaz. Com a popularidade crescendo, o *graffiti* perdeu parte do seu *status* de periférico e iniciaram-se pequenas competições dentro do meio, o *writer* que grafitasse mais prédios, muros ou trens seria eleito o “Rei”. Com relação a forma como os reis eram escolhidos, Cantanhede explica que:

(...) aqueles que tivessem um grande quantitativo de *tags* reconhecidas nas linhas do metrô eram eleitos “*king of the line*” (rei da linha de trem). Quem espalhasse sua marca nas ruas seria “*king of the streets*” (rei das ruas); ou ainda “*king of the kings*”

(rei dos reis) para aquele que tomasse a cidade com sua marca. O título “*king of style*” (rei do estilo), era conferido às pinturas murais – grafites - com maior grau de originalidade no estilo, proficiência e domínio técnico. CANTANHEDE, 2012, p. 17.

Essas competições eram um reflexo de que, mesmo com o *graffiti* sendo reconhecido como uma forma de arte, naquele momento, a luta pelo reconhecimento solo ainda seguia e chegar nesse lugar de grande destaque, como um rei daquilo que se faz era o primeiro passo para ser grande na cidade. A ação de fazer o máximo de *graffiti* que pudessem recebeu o nome de *bombing*, ou seja, bombardear toda a cidade com suas *tags* e desenhos nos lugares de maior destaque. Essa projeção recebida individualmente não significava somente o reconhecimento do trabalho desenvolvido, mas também é o:

modus operandi que motivou e impulsionou a estrutura do graffiti 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.

A partir desse reconhecimento cada vez mais forte por parte da população que convivia com os *graffitis* espalhados por Nova Iorque, ele ganhou ainda mais espaço e passou a integrar não somente a paisagem da cidade, mas também começou a ocupar galerias de arte e museus, cenários de filmes e videoclipes (fig.16), editoriais de revistas de moda, chegando até a ter seus próprios documentários e matérias em jornais importantes da cidade como o *The New York Times*. Utilizando essas mídias como veículo, o *graffiti* conseguiu alcançar cada vez mais lugares no mundo todo.

Figura 16 — Videoclipe da música Hideaway (2014) da cantora Kiesza onde é possível ver *graffiti* ao fundo



Fonte: YouTube⁷

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=Vnoz5uBEWOA&ab_channel=KieszaVEVO

O *graffiti* se manifesta através de inscrições e desenhos, ou a combinação dos dois, nas mais variadas tipologias de suporte, tomando conta da urbe como um todo, desde os postes, calçadas e viadutos, até as empenas⁸ dos prédios nas grandes cidades, democratizando o acesso da população em geral à arte.

2.3 A arte urbana no Brasil: coletivos como ponto de partida

Diferente do que se pode imaginar, o *graffiti* no Brasil não foi completamente importado dos Estados Unidos como um produto pronto para consumo. Como relatado no tópico anterior, depois da invenção dos produtos em aerosol, em especial a tinta *spray*, ficou muito mais fácil criar inscrições pela cidade e isso foi utilizado como forma de resistência em períodos de repressão da liberdade de expressão. Assim como fizeram os jovens artistas e manifestantes na Europa, também fizeram os do Brasil durante o período da ditadura militar (1964 - 1985).

Assim como nos Estados Unidos, o *graffiti* no Brasil também carrega significados simbólicos que representam contestação contra a repressão e políticas públicas que não atendiam os grupos vulneráveis da sociedade. Como tais movimentos são mais comuns nas grandes cidades, São Paulo oferecia, e oferece até hoje, as condições ideais para as mais diversas manifestações artísticas. Nos três primeiros quartos do século XX, a capital paulista foi o palco da efervescência da arte brasileira, destacando-se, principalmente, a Semana de Arte Moderna de 1922 e as primeiras Bienais de São Paulo. Com os holofotes do mundo da arte voltados para a cidade, se cria um cenário ideal para que o elitismo da arte fosse questionado por meio da ocupação das ruas por artistas urbanos.

A partir da década de 1960 o mundo da arte vivia uma revolução, no sentido de se questionar a forma como a arte era feita, uma tentativa de se libertar dos estigmas criados ao longo dos anos a partir da arte europeia. De acordo com os críticos de arte Arthur Danto e Hans Belting, em seus escritos *Após o Fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história* (2006) e *O Fim da História da Arte* (2003), respectivamente, a arte viveu uma fase onde pertencia a uma narrativa, que durou do século XIII até meados do século XX, respeitando algumas normas construtivas. Depois do fim da Segunda Guerra Mundial surgiu uma “nova” arte que ao contrário das produções anteriores “seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história”

⁸ Empenas são paredes cegas de um edifício, ou seja, que não possuem nenhum tipo de abertura, como portas, janelas e sacadas. Em geral, essas paredes eram deixadas assim para que fosse possível a construção de um outro edifício encostado no primeiro. Disponível em: <https://www.forumdascidades.pt/content/empena>. Acesso em: 12 de julho de 2022.

(DANTO, 2006). Parte dessa “revolta” em relação ao estado da arte se dá porque essas narrativas não comportavam a história do mundo contemporâneo, sejam pelas dinâmicas sociais ou pelas tecnologias de produção existentes, como por exemplo o surgimento de novos materiais e até da própria fotografia, que levou a perfeição a reprodução do mundo através da arte.

Despida dessa obrigatoriedade escrita por uma narrativa, a arte passou a ocupar espaços, tomar formatos e a desempenhar papéis que até então não lhe cabiam, como o questionamento da produção artística em si.

Em 1966, na cidade de São Paulo, começou a circular um periódico chamado *Jornal Rex* (fig. 17), elaborado pelo Grupo Rex — que era composto pelos artistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leiner —, que declarava guerra às formas tradicionais de arte e questionava os espaços de cultura extremamente elitizados, como museus, galerias e bienais. O coletivo durou menos de um ano, mas foi o tempo necessário para começar uma série de intervenções no espaço urbano, levando a arte para fora dos espaços museológicos e estabelecendo uma relação diferente entre obra e espectador.

Figura 17 — Primeira Edição do *Jornal Rex*



Fonte: LAART

Um exemplo disso é a *Exposição-não-Exposição* em que o público poderia levar as obras que estariam expostas e, de acordo com Wesley Duke Lee, ela durou exatamente oito minutos, que foi o tempo necessário para que as pessoas pegassem as obras e saíssem da galeria para vendê-las na porta. A partir de então, vários artistas passaram a se utilizar dos

espaços da cidade como se fossem cadernos ou grandes folhas de papel prontas para receberem suas intervenções. Esse formato trazia consigo as características da efemeridade, principalmente em decorrência da qualidade dos materiais utilizados na sua fatura, como papel higiênico, por exemplo.

Nesse mesmo período, surgiram diversos coletivos, compostos por vários artistas e alguns deles ainda viriam a trabalhar com o *graffiti* no futuro. Eles desenvolviam trabalhos nas ruas de São Paulo, intervindo em obras de arte pública, ensacando estátuas de praças, por exemplo, como o grupo 3Nós3 (fig. 18) — composto por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França —, na intenção de trazer de volta essas obras para o cotidiano daqueles que tinham seus caminhos atravessados por elas, mas que pela rotina acabaram por se tornar invisíveis.

Figura 18 - 3Nós3 durante ensacamento de arte pública



Fonte: Arte que Acontece

Essas manifestações artísticas que transitavam entre a performance e o teatro, ainda que distantes da pintura, que é o foco desta pesquisa, foram muito importantes para o crescimento da arte urbana na cidade. Isso se deu porque além de pertencerem a essa classe de produção artística, essas intervenções fizeram com que as pessoas voltassem a olhar e perceber o entorno da urbe. Parte importante no que tange a arte urbana é essa troca entre espaço, transeuntes e artistas.

Trazendo o olhar para o *graffiti* mais uma vez, segundo o sociólogo e grafiteiro Rodrigo Medeiros, as primeiras intervenções urbanas realizadas na cidade de São Paulo foram

“as palavras de contestação presentes nos muros como forma de grito em meio ao silêncio forçado a muitas mãos pela ditadura militar” (MEDEIROS, 2013, p. 32)⁹. Ou seja, mesmo que sem pretensão alguma de ser uma manifestação artística, como as ações do coletivo Grupo Rex, as inscrições também lutavam contra um sistema opressor e se utilizavam do espaço da rua para fazerem suas vozes serem ouvidas. É impossível dizer ao certo de quem foi a autoria da primeira escrita nas ruas brasileiras, e na realidade isso pouco importa, já que o ponto principal é o contexto em que essas manifestações se dão: num momento de mudanças e crises de cunhos sociais, culturais e econômicos.

Esta é, inclusive, uma característica de destaque no *graffiti*, e da própria arte urbana, até os dias de hoje, existe um diálogo direto com a realidade da cidade no qual determinada obra está inserida ou nas vivências do artista — que, de uma forma ou de outra, se relaciona com a vivência na urbe —, ainda que esses fatos sejam quase que imperceptíveis para aqueles que observam as obras de fora. “A arte sempre será o reflexo social de um povo”, conforme cita Gitahy (2017).

2.3.1 Manifestações de referência nos anos 1970: materiais e técnicas

Por algum tempo os *graffiti* existentes no Brasil eram apenas as palavras escritas pelas cidades e ainda aconteciam de maneira tímida, já que durante o período da ditadura militar, a liberdade de expressão não era uma realidade, principalmente quando o tema da crítica era a própria ditadura. Para Gitahy (2017), essas manifestações são sempre transgressoras de alguma forma, por tanto elas só conseguem existir “em sociedades razoavelmente abertas”. A partir da década de 1970, os artistas encontraram um cenário levemente mais favorável e as inscrições pela cidade começaram a se multiplicar, ainda que fossem feitas na calada da noite.

É também nesse período que surge um artista estrangeiro na capital paulista que atuaria como um divisor de águas na história do *graffiti* brasileiro. Alex Vallauri (fig. 19), um artista de família italiana nascido na Etiópia, se tornou um dos grandes nomes do *graffiti* no Brasil e atualmente, o dia de sua morte, 27 de março, é tido como o Dia do Grafite no país. Ganhou dos amigos o apelido de andarilho urbano, porque costumava caminhar pela cidade de São Paulo durante qualquer período do dia, inclusive às madrugadas, deixando pelas ruas suas marcas. Vallauri ficou conhecido primeiramente pelas botas de salto agulha que eram feitas utilizando a técnica do *stencil* juntamente com a tinta *spray* (fig.20). Não demorou

⁹ Rodrigo Medeiros foi o responsável por escrever o primeiro capítulo do livro *Graffiti em SP: tendências contemporâneas*, utilizado como referência nesta pesquisa.

muito para que as pessoas ficassem curiosas a respeito de quem deixava essa bota por toda a cidade e para que ele começasse a gravar outras coisas, como diversos elementos do cotidiano: telefones, frutas, geladeiras, televisões, luvas e até um jacaré que é símbolo de uma grife famosa.

Figura 19 — Alex Vallauri e uma de suas obras na capital paulista



Fonte: Not The SAMO

Figura 20 — Bota de salto agulha de Alex Vallauri



Fonte: Not The SAMO

Essa técnica utilizada por Vallauri ficou conhecida como serigrafite, que seria a união da serigrafia¹⁰ com o *graffiti*, e se mostrou uma maneira rápida de se inscrever na cidade, já que aliava a praticidade do uso da tinta *spray* com o desenho já pronto, reduzindo bastante o tempo de fatura e, conseqüentemente, de exposição do artista enquanto ele faz suas intervenções. Essa forma de grafitar foi importada dos franceses que se utilizavam dos

¹⁰ A serigrafia é uma técnica de impressão que conta com a aplicação de *stencils* em uma tela de seda. Nesse processo, a tinta é pressionada e, assim, vazada para o substrato dela. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/glossario-tecnicas-artisticas/serigrafia.php#:~:text=Serigrafia%20ou%20sil,k%2Dscreen%20%C3%A9,de%20madeira%2C%20alum%C3%ADnio%20ou%20a%C3%A7o>. Acesso em: 15 de julho de 2022.

stencils, ou máscaras, para deixar suas marcas pelas cidades.

Certamente, quando Alex Vallauri começou a intervir nas ruas paulistanas de classe média, em bairros como Pinheiros, Vila Madalena e Bixiga, ele nem imaginava que marcaria tanto a história de uma manifestação cultural no Brasil. Historicamente, ele é a primeira pessoa de que se tem notícia que começou a empregar o uso da imagem, da figura, nos *graffitis* realizados em terras brasileiras. Sua notoriedade por esse feito foi tanta, que ele passou a ocupar não somente os espaços urbanos públicos, mas integrou várias edições da Bienal de São Paulo (1971, 1977, 1981 e 1985). Para João Spinelli, a explicação do porque as imagens de Vallauri fizeram tanto sucesso entre o público transeunte está no fato de que elas eram “singulares, alegres e, em especial, por se referirem à mitologia urbana das histórias em quadrinhos ou por atuarem em reinterpretações visuais de objetos da cultura de massa” (SPINELLI, 2010).

A partir dele, outros tantos artistas, que já interviam no espaço urbano, passaram a também fazer o serigrafite, como Maurício Villaça e Hudinilson Jr, que já faleceram, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Ozéas Duarte, Jorge Tavares e Celso Gitahy sendo que alguns destes nomes seguem em atividade até os dias atuais. Ainda inspirados pelos trabalhos de Alex Vallauri, alguns dos artistas que estavam fazendo uso dos *stencils* nas suas produções, passaram a produzir máscaras mais elaboradas, inserindo mais detalhes a fim de tirar o aspecto chapado obtido pelos *stencils* utilizados anteriormente (fig. 21). Matuck — que foi, inclusive, assistente de Vallauri — e Zaidler são os nomes de destaque para essas pesquisas e elaboração desses novos *stencils*.

Figura 21 — Obra de serigrafite de Ozéas Duarte



Fonte: Rolling Stone

Como as produções de *graffiti* caíram nas graças do público, não levou muito tempo para que ganhassem um valor de mercado, chegando, inclusive, a serem produzidas em suportes mais facilmente comercializados e transportados, como telas, *bottons* e camisetas. Aliando a popularidade com a nova forma de grafitar com os *stencils* mais elaborados, passou a ser mais comum encontrar obras de arte urbana dentro de museus e galerias. Devido a quantidade de detalhes empregados nos *stencils* por Matuck e Zaidler, fazer *graffiti* em grandes proporções no espaço urbano se tornou um desafio. Então foi a partir daí que esta dupla optou por manter as obras feitas no espaço urbano com menor dimensão e passaram a fazer os maiores e mais elaborados em suportes móveis, como as telas (fig. 22). Isso se deu também porque, segundo Cantanhede (2012), eles atraíram “o interesse de críticos, curadores e colecionadores” e com o tempo, acabaram por abandonar “o cenário urbano, concentrando suas produções artísticas no circuito das galerias e museus”.

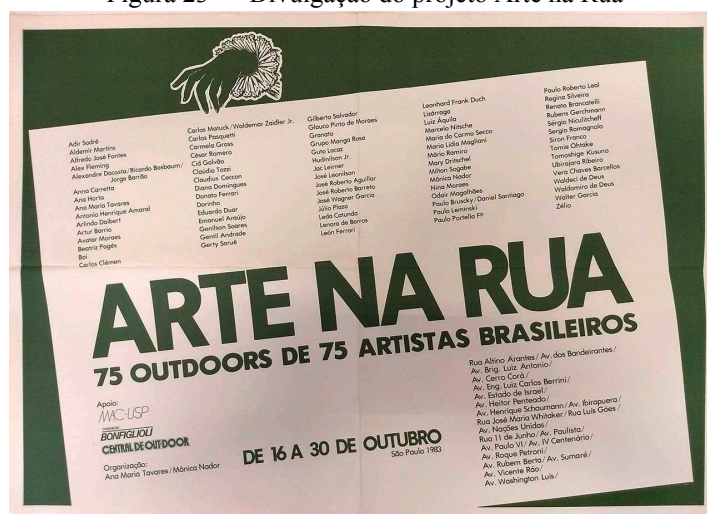
Figura 22 — Estação da Luz, stencil sobre papel, Carlos Matuck



Fonte: Gouvêa Leilões

Ao mesmo tempo que Matuck e Zaidler seguiam da rua para espaços internos, outros tantos artistas galeristas disputavam espaço nas ruas para expor seus trabalhos em projetos curatoriais como o Arte na Rua de 1983 (fig. 23), que foi patrocinado pelas Indústrias Bonfiglioli e pela Central de Outdoors, sob a coordenação da crítica de arte e então diretora do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), Aracy Amaral.

Figura 23 — Divulgação do projeto Arte na Rua



Fonte: Ana Maria Tavares

Além de Vallauri, outro artista estrangeiro foi responsável pela difusão do *graffiti*, mas dessa vez feito sem *stencils*, seguindo o padrão norte americano, em terras brasileiras. John Howard foi o pioneiro na execução de obras de grandes dimensões em São Paulo fazendo uso da tinta *spray* à mão livre e introduzindo ao cenário paulistano o uso da tinta látex também. Além de John Howard podemos citar Rui Amaral, Zé Carratu, Jaime Prades, Carlos Delfino e Ciro Cozzolino que participaram desse movimento de popularização do *graffiti* à mão livre no Brasil. Juntos eles ocuparam grandes espaços que fazem parte até hoje do trajeto diário de vários dos paulistanos, como o Buraco da Paulista (fig. 24), localizado no encontro entre as Avenidas Paulista e Rebouças e a Rua da Consolação, e o Beco do Batman na Vila Madalena, ponto turístico da cidade dada a forte presença dos *graffitis*.

Figura 24 — *Graffiti* no Buraco da Paulista nos anos 1980

Fonte: Notícias R7

Dentro do cenário carioca, o *graffiti* começa a ganhar espaço e ainda está mais vinculado às primeiras inscrições, a escrita propriamente dita. O que chamamos hoje de pixo¹¹, foi o que reinou nas ruas do Rio de Janeiro em 1970 e no início de 1980, isso porque, durante esse período, houve uma batalha entre as *tags* “Celacanto Provoca Maremoto” (fig. 25) e “Lerfá Mú”, que havia começado dentro da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e que se espalhou nos mais diversos lugares da urbe, mobilizando mais pessoas além dos criadores originais dos escritos.

Figura 25 — Inscrição de “Celacanto provoca Maremoto” em uma banca de revistas no Rio de Janeiro



Fonte: Estadão

2.4 A arte urbana e o pixo

Antes de continuarmos a trajetória da arte urbana pela década de 1980 no Brasil, é importante destacarmos que diante do surgimento das intervenções de Alex Vallauri e do crescimento rápido do reconhecimento e aceitação do *graffiti* com imagens, uma separação começa acontecer entre duas formas de inscrever na cidade: com letras e com imagens. Falar sobre isso é importante porque apesar de as duas manifestações terem surgido como uma só, a partir desse momento, no Brasil em específico, elas se separam e começam a trilhar caminhos diferentes mediante o público, recebendo até nomes distintos. Os primeiros *graffiti*, que tem a escrita como formato principal, passam a se chamar pixo (fig.26) e os que têm a imagem como principal veículo de comunicação mantiveram o nome de *graffiti*.

¹¹ A grafia com “picho” é mais utilizada por pessoas de fora do movimento artístico, cuja origem deriva diretamente do nome do material primeiramente utilizado para fazer marcações escritas na idade média, como mencionamos anteriormente neste capítulo, o piche ou breu. Porém, quando encontramos inscrições e/ou depoimentos dos artistas pixadores contemporâneos, a grafia utilizada é a com “x”. Dessa forma, ao longo dessa pesquisa nos referenciamos a ela com a grafia “pixo”.

Figura 26 — Pixadores deixando suas inscrições



Fonte: Jornal da PUC - SP

Com o passar do tempo, as inscrições hoje conhecidas como pixo, foram ganhando características ainda mais próprias, saindo do formato tradicional das letras, para símbolos com cada vez mais retas e ângulos, tornando o que está escrito em uma parede quase que indecifrável a não ser que você pertença àquele grupo que faz uso daquela linguagem. Para Oliveira (2017), essa separação e diferenciação acontece justamente porque “a pichação carece de critérios de reconhecimento que lhe assegurem um lugar na história da arte, o que não falta ao grafite”. Ou seja, na maioria das vezes os transeuntes são capazes de compreender uma imagem, que remete a coisas, objetos ou obras já conhecidas por ele, mas na escrita do pixo isso não acontece e é mais difícil criar um laço com aquilo que não compreendemos.

Outra questão que colabora para essa aceitação parcial das artes urbanas é o fato de que as pessoas já estavam, de certo modo, acostumadas com a presença de imagens na paisagem da cidade, conforme já foi mencionado.

No entanto, essa diferenciação e a não aceitação por grande parte da sociedade, não exclui o pixo da categoria de arte urbana, afinal de contas, ele ocupa as paisagens da urbe e cumpre o seu propósito independente do que pensam as pessoas ao redor. O pixo possui características muito próprias que fazem com que seja necessária a elaboração de um trabalho dedicado somente a ele, de forma a compreendê-lo e verificar se existe sentido em preservar

uma forma de arte que questiona ainda mais ostensivamente a Arte, principalmente a elitista, e a estrutura da sociedade em que vivemos.

2.5 *Hip-hop*: como o movimento contribuiu para a expansão da arte urbana no Brasil

Nos Estados Unidos o movimento do *Hip-hop* crescia de maneira constante, ao ponto de extrapolar as fronteiras do país e conquistar adeptos ao redor de todo o globo. Esse espalhamento do movimento se deu devido ao fato de começar a aparecer na grande mídia, como televisão e programas de rádio e também pela identificação da população periférica que não se via representada nas artes que eram consumidas pela elite. No Brasil o *Hip-Hop* ficou grande dentre as pessoas que viviam nas regiões extremas das grandes cidades e nas suas regiões metropolitanas a partir dos anos 1980.

Em São Paulo, por exemplo, os artistas que começaram a surgir vinham das regiões mais pobres da cidade e costumavam se encontrar na região central, com destaque para a Rua 24 de Maio, para fazer música, dançar e grafitar (fig. 27). Foram nesses encontros que músicos e dançarinos como Nelson Triunfo, Thaíde & DJHum, os Metralhas, Racionais MC's e os Jabaquara Breakers despontaram no cenário do *Hip-Hop* brasileiro.

Figura 27 — A *crew* Funk Cia se apresentando em 1983 na Rua 24 de Maio



Fonte: *Urban Taste* - UOL

O grupo de jovens periféricos ficou cada vez maior com o tempo e a forma como eles se vestiam, com roupas largas e muito coloridas, diferente do que era tido como “normal” dentro da sociedade naquele momento, causou um estranhamento nos comerciantes da região. Eles tiveram que escolher um outro local na cidade para realizar suas performances depois de serem expulsos por lojistas e policiais na Rua 24 de Maio. Decidiram então se estabelecer na região do Largo São Bento (fig. 28) e, impulsionados pelo ocorrido, suas letras passaram a

carregar ainda mais palavras de protestos e a produção artística deu um “boom”, com cada vez mais artistas compondo, dançando e, é claro, preenchendo os espaços vazios das paredes da cidade com arte. Outro motivo para a explosão dessa cultura no Brasil foi o fim da ditadura militar, que já não mais controlava o que podia ou não ser expressado pelos cidadãos brasileiros.

Figura 28 — Jovens reunidos no movimento *Hip-Hop* na Estação São Bento nos anos 1980 em São Paulo



Fonte: Francine Dell’Aringa

Neste momento é importante destacar que a arte de rua que era produzida no Brasil antes da chegada do movimento *Hip-Hop* ainda existia e ainda estava sendo feita por diversos artistas na cidade. No entanto, graças a força desse conjunto de artes que o *Hip-Hop* tinha, principalmente naquela época, os *graffitis* com o estilo americano se tornaram cada vez mais populares no cenário paulistano. Foi nesse período que surgiram artistas de grande importância para a arte urbana brasileira, que hoje representam o país até no cenário internacional, como os irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, OSGÊMEOS, Vitché (fig. 29), Tomada, Speto, Tinho, Tatau, Binho, Graphis e Kaze Kreator.

Figura 29 — *Graffiti* de Vitché



Fonte: Hypecess — A Arte de Vitché

No começo deste novo momento do *graffiti* brasileiro, os artistas se concentram em produzir na região central da cidade, isso porque é uma região de maior tráfego de pessoas, logo um número maior de transeuntes teriam contato com o que estava sendo produzido por eles. A temática empregada pelos artistas naquele momento acompanhava o movimento e os motivos que fizeram o *Hip-Hop* surgir nos Estados Unidos: as questões sociais. Não raro era encontrar obras que representavam crianças cheirando cola ou cenas de abuso policial, dentre outros que tratavam das mazelas da sociedade, mas que muitos insistiam, e ainda insistem, em ignorar (fig. 30).

Figura 30 — *Graffiti* de Paulo Ito do período da Copa Mundo de Futebol realizada no Brasil em 2014



Fonte: Instituto das Artes - Unicamp

Quando os *graffitis* apareciam nas regiões periféricas o tema mudava. Os artistas preferiam adotar temáticas mais leves, na tentativa de melhorar a convivência com aquele espaço em que as favelas e comunidades estavam tomadas pela miséria diuturnamente. Em uma entrevista a Eloísa Devese, na revista *Caros Amigos* (nº 91), OSGEMEOS dizem que: “Os engravatados que se sentem os reis da cocada preta atrás do volante tem que ver a miséria, mas quem está cansado de ver miséria tem que ver o mundo mágico” (DEVESE apud MEDEIROS, 2013, p. 41).

Chegando nos anos 1990 a ideia de coletivos, que havia perdido força na década de 1980, estava retomando, também embalada por esse conjunto de artes que é o *Hip-Hop*. Os artistas começaram a trabalhar em *Crews*, que é o nome dado a um grupo de artistas de rua que trabalham juntos de alguma forma, seja cada um performando uma arte ou todos trabalhando na mesma. As *Crews* foram, e ainda são, uma forma de troca dentro do movimento, seja dentro da própria *crew* ou com a comunidade ao seu redor. Naquele momento era comum encontrar nas comunidades oficinas de tudo que compunha o

movimento, desde discotecagem até *graffiti*. Porém, dentro do cenário paulistano, em específico, mesmo com essas oficinas, as atuações de artistas grafiteiros se dão, ainda nos dias de hoje, mais de maneira individual do que coletiva.

Com o *graffiti* cada vez mais popular, um movimento que já vinha acontecendo desde o tempo de Alex Vallauri foi ficando cada vez mais forte: a mercantilização do *graffiti*. Apesar de seu surgimento como arte contestadora, ferramenta da contracultura, por motivos que apenas cada artista pode, ou não, responder individualmente, os grafiteiros passaram a integrar o mercado da arte. Estar dentro de galerias, participar de eventos internacionais de arte fez com que muitos nomes ganhassem destaque e se consolidassem enquanto representantes do *graffiti* brasileiro.

No Rio de Janeiro o *graffiti* com imagens começou a tomar os espaços da rua de maneira diferente do que aconteceu em São Paulo, ele teve a sua função de arte decorativa bastante explorada por pessoas que não os próprios produtores. Ele só começa a aparecer na capital carioca com mais frequência em meados de 1985 graças a uma iniciativa privada, que patrocinou um projeto de “embelezamento” da paisagem urbana do Rio.

De acordo com Cantanhede (2012), as pinturas realizadas no centro da cidade eram:

(...) painéis patrocinados por empresas e bancos visavam criar uma “boa” imagem pública, promovendo suas marcas através da encomenda de pinturas com ênfase na representação de cenas e temas que em sua maioria retratavam figuras e paisagens ilusionistas (...). CANTANHEDE, 2012, p.74.

Por estarem pagando, os artistas que produziram as obras não tiveram liberdade na escolha dos temas que fariam, tendo que respeitar um planejamento feito previamente, na tentativa de evitar que as cenas que eram vistas nas ruas do centro da capital paulista atrapalhassem a forma que encontraram de deixar a cidade mais bonita.

Dentro do que vinha sendo feito até então, onde os artistas decidiam tudo nas suas obras, esse exemplo do *graffiti* enquanto mercadoria mostra que é muito difícil fazer parte de um mercado pré-estabelecido que não compreende as especificidades de uma manifestação artística e a liberdade do criar. Apesar disso, atualmente o Rio de Janeiro tem um lugar de destaque no cenário da arte de rua brasileira sendo a cidade onde se encontram os maiores painéis do mundo, até a escrita desta dissertação, feitos por um homem e por uma mulher, ambos paulistanos. Eduardo Kobra, com um mural de 2.600m² no Boulevard Olímpico em 2016 (fig.31), e Luna Buschinelli em 2017 ocupando 2.500m² da fachada do prédio da Escola Municipal Rivadávia Corrêa, no centro da cidade (figura 32).

Figura 31 — Mural Etnias de Kobra no Boulevard Olímpico no Rio de Janeiro (2016)



Fonte: Eduardo Kobra

Figura 32 — Mural de Luna Buschinelli na Fachada do prédio da Escola Municipal Rivadávia Corrêa, no centro da cidade do Rio de Janeiro (2017)



Fonte: Gazeta do Povo

2.6 Da criminalização a legalização do *graffiti* perante a legislação brasileira

Mesmo com a popularização do *graffiti* nos espaços das cidades brasileiras, é importante destacar que ele ainda era uma manifestação marginalizada e que ainda ocupava espaços sem autorização dos proprietários, fossem eles privados ou governamentais. Além disso, temos o caso do pixo que, até os dias atuais, ainda é percebido como poluição visual e vandalismo por uma grande parcela da população.

Se considerarmos desde os primeiros escritos nas ruas no período da ditadura militar até meados da década de 1990, já são mais de 30 anos de *graffiti* no Brasil. Era de se esperar que, ainda que ele se encontrasse à margem do circuito oficial de arte, o cenário caminhasse para uma melhora para os artistas de rua. Porém, não foi o que aconteceu. Em 12 de Fevereiro de 1998, o então presidente Fernando Henrique Cardoso sancionou a Lei nº 9.605 que trata das questões penais relativas a ações que poderiam lesar o meio ambiente de alguma forma. O *graffiti* e o pixo aparecem dentro dessa Lei na Seção IV, que diz respeito aos crimes contra o ordenamento urbano e o patrimônio cultural, mais especificamente no Artigo 65 que diz:

Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa;

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa. BRASIL, 1998.

O poder dentro de grande parte das sociedades que temos conhecimento costuma estar centralizado nas mãos de um determinado grupo e é comum que as pessoas que se encontram em altos cargos, com poder de decisão sobre os assuntos referentes àquela comunidade, tendam a atender suas prioridades e pontos de vista.

No artigo *Modos de Gerir as Expressões Murais em São Paulo*, os autores, Luciana Chen, Marc Barreto Bogo, Maria Cláudia Vidal Barcelos e Mariana Ferraz de Albuquerque, estudam o que faria com que as diferentes gestões políticas se relacionassem de maneiras distintas com a arte urbana. Para tanto, apresentam conceitos a respeito do que é moda e do que é gosto, que são fundamentais para compreender algumas leis ou ações promovidas pela Prefeitura de São Paulo em relação à arte de rua. Dado que tanto no âmbito municipal quanto federal as gestões responsáveis são governos, acredito que é possível se utilizar dessa reflexão para entender o porquê da criminalização do *graffiti* e do pixo na esfera nacional. Desse modo, primeiro vamos pensar os conceitos sobre gosto e moda apresentados pelos autores do artigo.

Para definir o que é “moda” os autores recorrem a duas fontes principais. Primeiro Ana Cláudia de Oliveira que diz que “a moda abarca globalmente modos de conduta, estilos de vida, formas de gosto, correntes de ideias e de opiniões que nucleiam os agrupamentos humanos” (apud Chen *et al*, 2020, p.64). Se utilizando do francês onde “moda” e “modo” são representados pela mesma palavra, *mode*, os autores nos apresentam o significado encontrado no *Le Petit Robert de la Langue*¹² dizendo que *mode* “integra tanto a maneira individual de viver, agir e pensar quanto a maneira coletiva, conforme uma época, país e lugar concernente a uma sociedade determinada” (apud Chen *et al*, 2020, p.64). Eles ainda complementam com uma explicação de Landowski a respeito da expressão “estar na moda”, que, a seu ver, “no sentido absoluto da expressão, foi por muito tempo, e talvez ainda seja, a marca e o privilégio de um grupo social determinado, de uma ‘elite’, que se orgulha de dar o ‘tom’” (apud Chen *et al*, 2020, p.64 - 65).

No que tange às definições de gosto, os autores destacam o significado encontrado no

¹² Um dos mais populares dicionários franceses publicado em volume único pela primeira vez em 1967, por Paul Robert (1910 - 1980), que era um lexicógrafo e editor francês.

Novíssimo Aulete¹³ que diz que o gosto é:

Sensação agradável proporcionada por algo ou alguém; Interesse, predileção; Qualidade estética que indica um modo de sentir (bom gosto, gosto extravagante); Harmonia, inura, refinamento; Capacidade de avaliação estética. AULETE, 2011, p. 719

E ainda nos apresentam uma reflexão de José Luiz Fiorin a respeito que diz que “o julgamento do gosto dá uma dimensão estética a todos os objetos, mesmo os mais corriqueiros. O gosto é, assim, um meio de estetização do mundo” (apud Chen *et al*, 2020, p.65 - 66).

A partir dessas definições é fácil perceber que moda e gosto caminham juntos e são determinantes na forma como uma sociedade se relaciona com alguma manifestação, seja na natureza que for. Como dito por Ana Cláudia de Oliveira a moda está diretamente ligada a correntes de ideias, no entanto, dentro de uma mesma sociedade, podem existir vários modos de ver determinadas manifestações e esse fato se relaciona diretamente com as questões sociais e as prioridades de cada parte integrante da comunidade.

Comumente nos referimos a políticos como representantes de todos, seja ele no âmbito municipal, estadual ou federal, independente do cargo que ocupem. Para que eles cheguem a esses cargos eles precisam ser escolhidos pela população, eleitos, e vão ser escolhidos aqueles que performarem a moda e o gosto de maneira semelhante a boa parte da população votante. Ou seja, aqueles que representarem melhor os ideais, preocupações e prioridades da maior parte de um determinado grupo de pessoas.

A eleição de Fernando Henrique Cardoso para presidente do Brasil, em 1994, se deu principalmente por conta do sucesso do Plano Real, o qual era tido como pai, que estabilizou a economia do país que vinha enfrentando um longo período de inflação e desvalorização das moedas anteriores. Na intenção de manter o crescimento da economia, o governo de FHC (1995 - 2002) tinha como prioridade o cuidado com esse setor do país, fazendo com que a fatia da sociedade que trabalhava diretamente com o lado financeiro ficasse bastante satisfeita. Conhecido como o presidente que mais realizou privatizações na história do país, FHC não foi capaz de agradar às parcelas mais pobres em seus dois mandatos, apesar de ter dado início a uma série de programas sociais que ainda existem ou foram base para outros que vieram a surgir nos governos seguintes.

¹³ O Novíssimo Aulete é um dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa que foi publicado em 2011, seguindo a nova ortografia determinada pelo Acordo Ortográfico de 2009. O dicionário foi publicado por Paulo Geiger e seu título faz referência ao professor, lexicógrafo, gramático e político português, Francisco Júlio de Caldas Aulete.

Com mandatos focados no capital, FHC estava mais próximo da elite do país, que naquela época via pouca beleza nas obras de arte de rua espalhadas pelas cidades brasileiras, principalmente devido ao fato, já mencionado anteriormente, as obras com maior visibilidade, no centro das cidades, tratavam de temas mais sensíveis que parte da população não tinha interesse em lidar, nem naquela época e nem nos dias atuais. Como o *graffiti* e o *pixo* não faziam parte do gosto da elite que comandava o país, e muito menos estava na moda desse pequeno grupo com poder, essa pode ser uma explicação do porquê dessas expressões culturais terem sido criminalizadas no ano de 1998.

Porém, a proibição, ao contrário do que se espera quando se proíbe algo, não fez com que as produções de arte urbana pelas cidades brasileiras parassem de acontecer. Para que houvesse a punição estipulada por Lei, o primeiro passo seria a denúncia feita por alguém que presenciasse um artista fazendo *graffiti* ou *pixação*, já que não havia, e não há, como colocar fiscalização em cada esquina das cidades, principalmente nas metrópoles. No caso do *graffiti* era mais raro que as denúncias acontecessem, isso porque, como já falamos, a relação da sociedade com a arte de rua com imagens era melhor do que com o *pixo* por questões de reconhecimento do que estava sendo retratado. Dessa forma, as denúncias realizadas quando um grafiteiro deixava sua marca na cidade, eram menores do que quando se tratava do *pixo*. É importante lembrar que o *graffiti* e o *pixo* tem a transgressão como característica intrínseca desde o seu surgimento, portanto, não seria uma lei que pararia essas produções.

Durante o período em que esteve criminalizado, o *graffiti* ainda encontrou solo fértil para crescer e se popularizar ainda mais. Isso se deu porque os transeuntes já haviam estabelecido uma relação com essa produção artística e não havia problema se fosse feita com autorização do proprietário do espaço, fosse ele privado ou governamental. Como exemplo disso, destacam-se as intervenções realizadas por um grupo de artistas, entre eles Nunca e a dupla de irmãos OSGÊMEOS, no corredor leste-oeste da capital paulista. O projeto recebeu apoio financeiro da prefeitura da cidade para a realização dos murais.

No entanto, um dos murais foi envolvido em uma grande polêmica porque a própria prefeitura da cidade, em um gesto contraditório, já que patrocinou a fatura, foi a responsável por apagar um deles logo na sequência em prol de um projeto denominado *Cidade Limpa* do prefeito, na época, Gilberto Kassab. Tal projeto consistia transformar a paisagem da urbe de forma a eliminar qualquer elemento que pudesse atrapalhar a fruição da cidade e apreciação da arquitetura. Num primeiro momento esse projeto teve como alvo principal a eliminação de *outdoors*, *banners* e placas de cunho publicitário, mas acabou por também atingir a arte de rua.

A partir de uma empresa terceirizada, o então prefeito Kassab realizou o apagamento de uma série de intervenções de arte urbana feitas sem autorização por toda a cidade. Foi em uma dessas ações de apagamento, em 2008, que um dos murais citados acima foi completamente pintado de cinza. Infelizmente não foi possível localizar imagens do referido mural antes de seu apagamento.

Além de revoltar os próprios artistas, a camada de tinta cinza sobre o mural também revoltou parte da população, o que fez com que Kassab se pronunciasse, dizendo que havia sido um engano e que os artistas poderiam pintar novamente naquele espaço. Todo o processo de pintura de um novo mural (figura 33) foi registrado no documentário Cidade Cinza¹⁴ (MESQUITA E VALIENGO, 2013). Em decorrência do protesto da população, o Prefeito compareceu à inauguração do novo mural e, também, aprovou a produção de um outro mural pintado pelo artista Eduardo Kobra, na Avenida 23 de Maio, em homenagem aos 455 anos da cidade de São Paulo, como parte integrante do projeto Muro das Memórias¹⁵.

Figura 33 — Mural pintado depois do apagamento



Fonte: El País

No referido do documentário, é possível observar que a empresa terceirizada contratada para apagar os *graffitis* e pixos utiliza uma tinta de cor cinza apenas por cima de

¹⁴ O documentário Cidade Cinza está disponível no streaming Prime Vídeo: https://www.primevideo.com/detail/0I9XY2LNCAMSYLQJ3NB3I582IW/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B07QGG9W5&qid=1673548325040

¹⁵ Foi a partir do projeto Muro das Memórias, que começou a ser pensado em 2002, que o grafiteiro Eduardo Kobra ganhou mais visibilidade e reconhecimento. As obras do projeto retratavam uma São Paulo do início do século XX. Para ele, além de as obras atuarem como um portal para o passado, elas funcionam também como um protesto contra a falta de preservação do patrimônio histórico.

inscrições e não por cima das imagens. Tal seleção ilustra a aceitação do *graffiti* (imagem) e a não aceitação do *pixo* (letras)

Em um dado momento, a equipe se depara com uma obra produzida pela dupla OSGEMOS. A imagem retrata um menino com a cabeça coberta e óculos escuros pixando o nome da dupla de artistas com aerosol de cor preta. Tal intervenção apresenta as duas linguagens, ou seja, a imagem e a escrita (fig. 34). Apesar dos artistas terem usado de ironia e crítica na obra sobre vários aspectos, o responsável pela equipe instrui os funcionários a apagarem somente a parte escrita com a estética do *pixo*, porque [...] “o bonequinho é bonitinho” [...] e outro rapaz complementa dizendo que vão apagar só a parte escrita [...] “‘gêmeos’, que ‘tá esquisito [...]’”¹⁶. Ações como essas acabam por legitimar e perpetuar a separação e inferiorização de uma manifestação em relação a outra, mesmo que ambas tenham a mesma origem.

Figura 34 — Trabalhador prestes a apagar parte de uma obra d’OSGEMEOS



Fonte: Documentário Cidade Cinza

Com o passar do tempo, o *graffiti* foi ganhando ainda mais protagonismo dentro e fora do Brasil. Para atestar tal fato podemos citar o crescente número de festivais espalhados pelo globo que tem como objetivo produzir e apreciar essa manifestação, como *Le M.U.R.* na França, *Bloop Festival* em Ibiza e o *Chale Wote Street Art Festival* em Gana. Alguns festivais tiveram suas primeiras edições ainda no início dos anos 2000, mas alcançaram grande projeção mundial a partir de 2010. O Brasil, enquanto país importador de muito do que acontece no exterior, começou a caminhar neste mesmo sentido e em 2011 uma etapa muito

¹⁶ Esse trecho se passa a partir de 49:10 min do documentário cujo link está disponível na nota de rodapé número 14.

importante foi cumprida, a descriminalização do *graffiti*.

Para além do movimento mundial de aceitação da arte urbana, precisamos retomar a discussão que abre esse tópico, que pode, também, ser uma explicação para esse movimento de descriminalização, um elemento que soma na tomada de decisão. Diferente de governos anteriores, o governo da Presidenta Dilma Rousseff (2011 - 2016), assim como o de seu antecessor, Presidente Lula (2003 - 2010), além de terem uma preocupação com a economia, tinham como foco principal as questões sociais, dessa forma, o seu público alvo eram as pessoas que compunham a parcela mais pobre da sociedade, que viviam nas periferias e que, portanto, tinham contato frequente com as manifestações da rua. Dessa forma, a moda e o gosto que regiam este governo, estavam mais próximas da realidade da arte urbana, podendo ser esse um fato facilitador para que, ainda no primeiro ano do primeiro mandato de Dilma Rousseff, ele fosse descriminalizado.

Em 25 de maio de 2011 a então presidenta sancionou uma alteração nessa lei que descategorizava o *graffiti* como um ato criminoso. A nova redação passou a responder como Lei 12.408. Além da exclusão do *graffiti* como crime, um parágrafo foi adicionado tratando especificamente da questão dessa tipologia artística, definindo algumas normas para sua execução. Dessa forma, a redação do Art. 65 atualmente é :

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:
Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.” BRASIL, 2011.

Até o momento da escrita dessa dissertação, o pixo ainda se encontra criminalizado e nenhuma movimentação para que deixe de ser crime é observada. Como já discutimos aqui inúmeras vezes, o pixo possui características bastante específicas para que exista como tal, assim como qualquer manifestação artística, no entanto, essas mesmas características dificultam o estabelecimento de relações com os habitantes da cidade e, conseqüentemente, a mudança na forma como ele é visto.

No que tange ao *graffiti* nesta nova redação do Art. 65, mesmo com as limitações impostas pela lei quanto a espontaneidade das obras produzidas, esse não é um fator limitador

para os grafiteiros do país, isso porque, até mesmo durante o período de 13 anos em que esteve criminalizado, o *graffiti* já estava sendo feito mediante autorização dos proprietários das superfícies que serviriam de suporte. É uma forma de se manter presente na sociedade sem tantos embates. Porém, isso não quer dizer que não existam *graffitis* sendo feitos sem autorização pelas urbes, sua essência ainda existe e em alguns casos, o mesmo artista que faz um grande mural autorizado na cidade, também faz pequenas intervenções, inclusive de pixo, pelos caminhos que transita.

A descriminalização, porém, é um passo importante para o surgimento de grandes festivais de arte urbana no país. Isso porque se considerado crime, não poderiam existir eventos patrocinados pelos órgãos governamentais ou privados sem que estes estivessem cometendo alguma infração.

2.7 No topo: Destaques do protagonismo da arte urbana nas cidades brasileiras

A perseverança dos artistas fez com que, mesmo com uma série de obstáculos, como vimos ao longo deste capítulo, a arte de rua se estabelecesse em território brasileiro, chegando ao ponto de se tornar parte da identidade paisagística das cidades e, em alguns casos, até protagonista nesses espaços.

Uma das primeiras grandes tomadas do território urbano por artistas de rua em que podemos pensar é o Beco do Batman (fig.35).

Figura 35 — Beco do Batman - Vila Madalena, São Paulo



Fonte: São Paulo Sem Mesmice

A ocupação das ruas Gonçalo Afonso e Medeiros de Albuquerque, no bairro Vila Madalena, na capital paulista começou de maneira orgânica ainda nos anos 1980, quando um artista desconhecido até os dias atuais, deixou registrada em um dos muros a imagem do conhecido herói dos quadrinhos, Batman. Por ser a primeira obra a ter sido feita ali, o seu motivo virou o nome do espaço, o Beco do Batman. Hoje, esse primeiro *graffiti* já não existe mais, porém a referência ao personagem se mantém em um vitral em uma das casas da região.

Depois dessa primeira intervenção, outros artistas passaram a ocupar os outros espaços disponíveis naquelas ruas com obras de influência cubista e psicodélica, num primeiro momento. Atualmente, todos os espaços se encontram preenchidos, mas a renovação das obras lá expostas é constante devido à disputa para expor em um espaço tão visitado quanto este, já que o Beco do Batman hoje integra muitos roteiros turísticos de quem visita a cidade de São Paulo. O interessante dessa galeria de arte de rua a céu aberto é que ela foi construída aos poucos pelos próprios artistas e a comunidade abraçou esse espaço de cultura, sendo responsável por sua conservação e permanência, porque mesmo com a criminalização e a série de apagamentos realizados por toda a cidade nos anos 2000, o Beco do Batman permaneceu existindo.

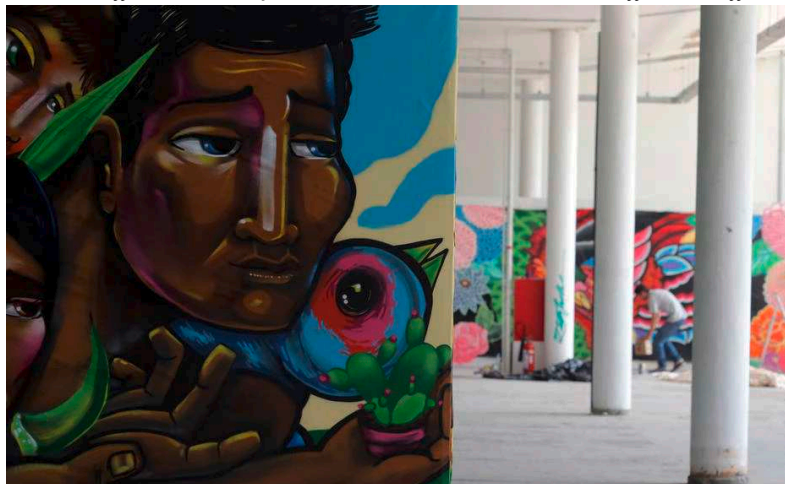
Exemplos como esse do Beco e dos grandes murais feitos com permissão da prefeitura, mesmo durante o período de criminalização do *graffiti*, pavimentaram um caminho sólido para a criação exposições e eventos dedicados à arte urbana, dentro e fora de São Paulo. É interessante pontuar que grande parte das ações com foco na arte de rua tem como idealizadores os próprios artistas que colocaram sua produção artística dentro do circuito de arte.

Pensando em eventos nesse estilo, podemos citar a Bienal Internacional de *Graffiti - Graffiti Fine Art* (fig. 36), que acontece em São Paulo desde 2009, com a curadoria do artista Binho Ribeiro. A Bienal reúne vários artistas de todo o país e de outras nacionalidades para poderem pintar e expor seus trabalhos para os visitantes. Desde a sua 4ª edição, a casa da Bienal é o Memorial da América Latina, ocupando três espaços diferentes: a área externa do Memorial, a Biblioteca Latino Americana e a Galeria Marta Traba. Na ocasião da edição de 2018, Binho contou em entrevista a Sté Reis que, mesmo que não contassem com patrocínio externo, não havia motivos para cancelar a Bienal e completou, deixando claro que ainda existe resistência da sociedade em relação às obras desta tipologia:

As dificuldades não diminuem o brilho dos artistas. O Memorial é o melhor lugar que posso imaginar para uma exposição popular e contestadora. Para muita gente, se é grafite não pode ser arte, se é arte não pode ser grafite. A gente está conseguindo

mostrar esse altíssimo nível de muitos jovens talentos, as pessoas não imaginam o que elas vão encontrar quando chegarem por aqui. (RIBEIRO, 2018)

Figura 36 — *Graffiti* da 3ª Edição da Bienal Internacional de *Graffiti - Graffiti Fine Art*



Fonte: Estadão

Outra ação vinda das mãos de artistas é o CURA — Circuito Urbano de Arte, em Belo Horizonte (fig. 37). Observando o cenário mundial, onde os festivais de arte de rua estavam vivendo um verdadeiro apogeu, em 2015 a artista Priscila Amoni se uniu à produtora Juliana Flores para pensar em uma forma de colocar a capital mineira no circuito mundial de arte urbana. E foi em 2017 que o projeto saiu do papel para as empenas dos prédios do hipercentro da cidade.

Atualmente o CURA já teve sete edições, ocupando três lugares diferentes da urbe e com temas distintos a cada edição, sendo que a última em Belo Horizonte, de 2022, se chamou “Você não está sozinha” dando destaque para as mulheres e para a cultura indígena. O festival busca sempre se conectar com a população e as causas sociais porque de acordo com Juliana Flores, em entrevista concedida a mim em 2020, “o CURA sempre teve como princípio ser um festival que valorizasse a ocupação do espaço público, a gente acha que as pessoas da cidade tem que estar nas ruas” (FLORES, 2020).

Figura 37 — *Graffiti* em empenas pintadas pelo CURA em Belo Horizonte



Fonte: G1

Um fato interessante é que antes da existência do CURA, o cenário belo-horizontino do *graffiti* era majoritariamente de obras feitas em muros e edificações de poucos andares. Até o surgimento do CURA em 2017, as únicas empenas que haviam sido pintadas na cidade foram as que receberam as obras do artista francês Hugues Desmazières. Em um intervalo de dez anos (1985 -1995), ele pintou pelo menos sete empenas na cidade. Seus murais ficaram marcados na memória dos belo-horizontinos e carregavam questões sobre o progresso e o meio ambiente. Talvez uma das obras de Desmazières que ficou mais conhecida, foi o painel de Tiradentes (fig. 38) em uma empena na rua Rio de Janeiro com a Avenida do Contorno, no centro de Belo Horizonte.

Figura 38 — Obra de Hugues Desmazières em empena em BH que retrata Tiradentes



Fonte: CURA

Em 2023, durante a finalização da escrita desta dissertação, o CURA anunciou que, pela primeira vez, o festival acontecerá fora das ruas belo-horizontinas. Devido ao contato estabelecido com artistas indígenas na edição de 2022 em BH, as produtoras do CURA resolveram levar para região amazônica a pintura de empenas. Graças ao apoio de diversas empresas privadas serão pintados dois murais na região do Largo São Sebastião, “local de grande importância cultural, localizado no centro histórico de Manaus e lar do Teatro Amazonas” (CURA, 2023).

Além do CURA, Belo Horizonte é a morada de outros projetos de incentivo à produção da arte urbana. Em 2015, enquanto Priscila e Juliana pensavam em seu festival, a capital mineira ganhou seu primeiro evento de arte urbana patrocinado pela prefeitura que tinha como objetivo preencher espaços vazios debaixo dos viadutos de uma importante avenida da cidade, a Avenida Antônio Carlos. O projeto Telas Urbanas (fig. 39) se utilizou das paredes que costumavam ser suporte do pixo, numa tentativa de minimizar a incidência das pixações na paisagem urbana, já que existe um acordo silencioso de respeito entre os artistas de não passarem por cima das obras uns dos outros.

Figura 39 — *Graffiti* debaixo do viaduto na Região da Pampulha produzido no Projeto Telas Urbanas



Fonte: Portal Uai

O projeto trouxe mais cor para a avenida e diminuiu, mas não inibiu a presença dos pixadores, que até os dias atuais, deixam inscrições ao lado das grandes obras grafitadas e nos muros e edificações próximas. Importante lembrar, como já falamos a respeito anteriormente, que, muitas vezes, o artista que faz o *graffiti* também faz o pixo. Isso porque um é uma etapa para o outro e um está conectado ao outro, ainda que legalmente, dentro do Brasil, eles estejam categorizados como formas distintas de arte, ou não-arte no caso do pixo.

Dois anos depois, já em outra gestão, mais um projeto de arte urbana saiu do papel com o objetivo de ocupar os espaços que ficaram para trás na mesma avenida no projeto anterior. O Projeto Gentileza recebeu esse nome em homenagem ao Profeta Gentileza, pseudônimo de José Datrino, que ficou conhecido nacionalmente por intervir em um viaduto da Avenida Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, escrevendo palavras de gentileza.

O Projeto foi tão bem recebido na capital mineira que dois anos depois teve uma edição especial no bairro Lagoinha, ocupando os muros de um conjunto residencial, também na Avenida Antônio Carlos (fig. 40).

Figura 40 — O artista Hely Costa grafita em 2017 durante o Projeto Profeta Gentileza



Fonte: Estado de Minas

É perceptível que essa conquista de espaço na urbe fez com que, além de ser uma arte contestadora, a arte de rua também desempenhasse um papel decorativo, de embelezamento da paisagem. Dessa forma, unindo a vontade de deixar a cidade mais bonita com a oportunidade de exposição dos trabalhos dos artistas, algumas ações de pintura de tapumes de obras têm acontecido nas cidades brasileiras. Como exemplo disso podemos citar o Mural da Liberdade, onde mais de 50 tapumes, que protegiam as obras de reforma e restauro da Praça da Liberdade em Belo Horizonte em 2018 (fig. 41), foram grafitados, e Tapume! Festival de *Graffiti* (fig. 42), que foi um dia inteiro, em 2020, para que 35 artistas grafitassem em mais de 200 metros de tapumes ao redor do Museu do Ipiranga em São Paulo, que na ocasião se encontrava fechado para reforma e modernização. No ano seguinte, outra ação de grafitação foi feita no mesmo espaço, utilizando-se dos tapumes para homenagear o artista César de Mello Ferreira, conhecido como Vermelho Steam, que faleceu em 2021 em decorrência da Covid-19.

Figura 41— Mural da Liberdade em Belo Horizonte



Fonte: BH em Detalhes

Figura 42 — Artista pintando no Tapume! Festival de *Graffiti* em São Paulo

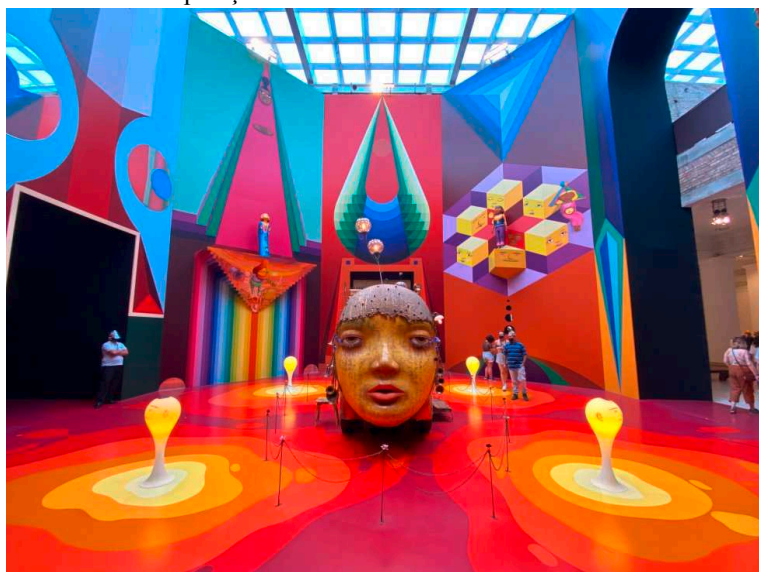


Fonte: Jornal da USP

2.8 Da rua para as instituições culturais

No entanto, apesar de seu nome, a arte de rua não se contentou em ocupar apenas os espaços abertos das cidades. Como vimos anteriormente no caso dos artistas Matuck e Zaidler, as obras dessa tipologia passaram a compor exposições dentro de museus e de espaços de cultura, chegando até a ter exposições somente a respeito de arte urbana, em alguns casos dando destaque a um artista ou a um grupo de artistas. Uma das exposições mais recente de arte urbana que aconteceu dentro de um espaço museológico foi a da dupla Gustavo e Otávio Pandolfo, OSGÊMEOS, que durou quase um ano, de outubro de 2020 a agosto de 2021, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (fig. 43), e que atualmente está passando por diversas cidades do país, como Rio de Janeiro, Brasília e Belo Horizonte, através do CCBB. Lá eles expuseram de trabalhos contemporâneos a chegada do *hip-hop* no Brasil, como anotações e desenhos em cadernos, até produções mais recentes e, até então inéditas, como algumas instalações e obras de *site-specific*.

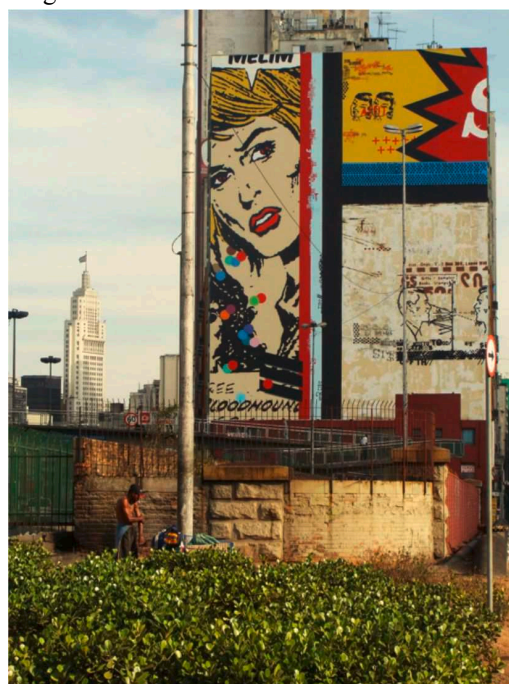
Figura 43 — Vista da exposição d'OSGEMEOS na Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: El País

É perceptível, que ao longo desses mais de dez anos de descriminalização do *graffiti* em terras brasileiras, houve uma solidificação da arte de rua, de modo a não haver tanta repulsa como costumava ocorrer em tempos passados. A presença dessas obras no dia-a-dia das cidades já é tão naturalizada que causa estranhamento imaginar alguns locais sem as obras que estão lá, como é o caso do Mural da Luz, de Daniel Melim (fig. 44), feito em 2011 em uma empena na Avenida Tiradentes e do Mural Oscar Niemeyer, de Eduardo Kobra (fig. 45), pintado em 2013 em um edifício na Avenida Paulista, ambos em São Paulo.

Figuras 44— Mural da Luz de Daniel Melim



Fonte: Arte Fora do Museu

Figura 45 — Mural Oscar Niemeyer do Kobra



Fonte: Eduardo Kobra

Porém, esse cenário otimista para com a arte urbana não quer dizer que ainda não existam enfrentamentos diários por parte de quem a produz. Por exemplo, em 2017, o então prefeito da cidade de São Paulo, João Dória, repetiu a atitude já mencionada do Prefeito Kassab, ou seja, também propôs iniciou um projeto de higienização visual. Desta vez, ao invés de *Cidade Limpa* o projeto foi denominado *Cidade Linda*. As mesmas intervenções de apagamento de *grafittis* e pixos foram realizadas, inclusive com a utilização dos mesmos procedimentos e materiais como a tinta cinza para cobrir as obras. A população revoltou-se com destruição dos *grafittis* da Avenida 23 Maio, que foram considerados a maior obra de arte de *graffiti* na América Latina, totalizando mais de cinco quilômetros de paredes grafitadas. Apesar de toda a contestação da população, infelizmente o desfecho dado pelo prefeito Dória não foi o de reconstrução como o de seu antecessor, mas o de substituir os *grafittis* por jardins verticais.

Ações como essas são de grande impacto para os artistas, mas não os desmotivam. Retomando a fala de Binho Ribeiro apresentada anteriormente: “as dificuldades não diminuem o brilho dos artistas”. Aqui destaco este artista por ser ele mesmo um exemplo dessa perseverança mediante as barreiras. Quando o *graffiti* ainda era um ato criminoso do Brasil, ele foi detido junto com outros dez artistas que intervinham nas pilastras da parte elevada do metrô na Zona Norte da capital paulista, devido a uma denúncia anônima. Ao invés de se recolherem, eles se reuniram e começaram a pensar um projeto que viria a ser o

primeiro museu aberto de arte urbana do país. Desta forma, selecionou-se o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (MAAU) como estudo de caso para compreensão dos modos de fazer dos artistas, seus materiais, técnicas, suas relações com a comunidade e métodos de registro que visem a difusão e preservação da memória dessa tipologia artística.

2.9. Linha do tempo

Com o intuito de facilitar a compreensão da sequência histórica dos fatos ocorridos ao longo dos vários anos de existência da arte que tem as paredes como seu suporte, a seguir, encontra-se uma linha do tempo, com os principais destaques do que foi apresentado ao longo deste capítulo. Além de breves fatos históricos, aqui também será possível encontrar rapidamente descritas as técnicas e materiais utilizados por cada movimento artístico citado.

40.000 a.C. - 6.000 a.C.

Surgimento da arte rupestre, as primeiras inscrições de seres humanos sobre a superfície de paredes, naquele momento as paredes das cavernas. Esse período abrange as eras do Paleolítico e do Neolítico.

Técnicas e materiais: carvão, argila, minerais, sangue, ceras, gorduras animais e saliva.

2.635 a.C. a - 2.155 a.C.

No Egito antigo, as paredes das tumbas dos grandes faraós costumavam ser cobertas por diversos desenhos e hieróglifos que ajudariam o faraó falecido na vida após a morte.

Técnicas e materiais: pigmentos obtidos através de minerais.

500 a.C. - 79 d.C.

Inscrições nas paredes da cidade romana de Pompéia que se mantiveram preservadas desde a erupção do vulcão Vesúvio até os dias atuais.

Técnicas e materiais: carvão em sua grande maioria.

395 d.C. - 1453 d.C.

A arte do Império Bizantino ficou marcada pelos grandes mosaicos presentes dentro das edificações religiosas.

Técnicas e materiais: Pedras coloridas, argamassa, cal e óleo.

476 d.C. - 1453 d.C.

Período que compreende a idade média onde era comum pichar as casas das pessoas mal vistas pela sociedade.

Técnicas e materiais: Piche.

1301 d.C. - 1600 d.C.

O renascimento também tem grandes obras que utilizam paredes e teto como suporte, como por exemplo a Capela Cistina pintada por Michelangelo e A Escola de Atenas pintada por Rafael.

Técnicas e materiais: Afresco.

1920

A Revolução Mexicana trouxe consigo a sede do povo por cultura e dessa forma surge a arte revolucionária que devido as grandes dimensões de suas obras ficou conhecida como Muralismo. Os muralistas ocupavam grandes superfícies de edifícios governamentais com obras de cunho didático a fim de fornecer ao povo conhecimento de sua própria história e acesso a arte.

Técnicas e materiais: Afresco.

1966

Como forma de resposta a repressão vivida no período da Ditadura Militar no Brasil, diversos coletivos de artistas começam a ocupar as ruas das grandes cidades. A arte urbana estava começando a conquistar espaço no país.

Técnicas e materiais: Diversas.

1968

Cornbread, conhecido como o primeiro artista do *graffiti*, começa a deixar suas inscrições pela cidade da Filadélfia no EUA.

Técnicas e materiais: Tinta *spray*.

1970

Em Nova Iorque o *graffiti* passa a ser parte integrante do movimento do *hip-hop* e as marcas deixadas pelos jovens artistas começam a adquirir diversas formas e cores.

Técnicas e materiais: Tinta *spray*.

1970

No Brasil, Alex Vallauri e a sua bota de salto agulha começam a tomar conta das ruas da capital paulista. Com a aceitação do público a uma arte de rua figurativa, inicia-se um movimento de separação entre o que era *graffiti* e o que era pixo.

Técnicas e materiais: Serigrafite - Tinta *spray* e *stencil*.

1980

O *hip-hop* chega com força em terras brasileiras e conquista milhares de jovens em São Paulo. Durante esse período diversos artistas iniciaram suas carreiras nas áreas que compreendem esse movimento, como os músicos Racionais MC's e a dupla de grafiteiros Os Gêmeos.

1983

A introdução do uso da tinta látex na produção de obras de arte urbana permitiu que os artistas fizessem obras ainda maiores pelas ruas. Nesse mesmo período começa a surgir o que conhecemos hoje como Beco do Batman.

Técnicas e materiais: Tinta *spray* e tinta látex.

1985

Hugues Desmazières, artista francês, começa a pintar as primeiras empenas na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.



2018

A arte de rua é utilizada como elemento decorativo na ação Mural da Liberdade, realizada em Belo Horizonte. O objetivo era manter a paisagem da Praça da Liberdade bonita enquanto a Praça em si passava por um processo de reforma e restauração.

Técnicas e materiais: Tinta *spray* e tinta látex sobre compensado.

2020

Em São Paulo, a mesma ideia foi utilizada em 2020. No dia do aniversário da cidade, diversos artistas foram convidados para pintar nos tapumes que estavam circundando a reforma, restauração e modernização do Museu Paulista.

2020 - 2023

Exposição OSGEMEOS: Nossos Segredos entra em cartaz em meio a pandemia de Covid-19 em na Pinacoteca do Estado de São Paulo e depois passa a rodar outros estados por meio do Centro Cultural do Banco do Brasil. como Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Técnicas e materiais: Tinta *spray* e tinta látex sobre compensado.

3 MUSEU ABERTO DE ARTE URBANA

3.1 Ponto de Partida

Certamente quando pensamos em um museu, a imagem que nos vem à mente está bem distante de ser um conjunto de pilastras que servem de sustentação para um trecho suspenso de trilhos para o deslocamento de trens. No entanto, é justamente nesse espaço da Zona Norte de São Paulo que surge o primeiro Museu Aberto de Arte Urbana da cidade (fig. 46). Ainda que, como vimos no capítulo anterior, a arte urbana já estivesse presente nas galerias e museus desde os anos 1980 ou que já ocorressem uma série de festivais que se dedicavam a produção de arte de rua nas superfícies da cidade, em 2011 a ideia de ocupar um espaço permanentemente, reunindo obras de vários artistas, respeitando as especificidades dessa produção artística e a sua forma de interação com o público era uma novidade.

Com mais de uma década de existência, o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo deu mais cor à Avenida Cruzeiro do Sul, no trecho entre as estações Portuguesa-Tietê e Santana da Linha 1- Azul do metrô paulistano. A ideia de um museu aberto dedicado à arte urbana partiu dos próprios artistas que, ao invés de abaixar a cabeça diante das dificuldades de se produzir uma arte ainda marginalizada, procuraram uma forma de ocupar o espaço da urbe e mostrar para a população que arte urbana também é arte. Desta forma, as colunas da parte elevada do metrô foram pintadas por diversos artistas e todas as pessoas que circulam pela região têm acesso ao museu e a sua coleção a qualquer hora do dia e sem precisar passar por portões.

Figura 46 — Imagem da “entrada” do museu



Fonte: MAAU

3.2. Histórico da criação do MAAU: Da detenção ao museu

A história da criação do MAAU está distante da forma como outras instituições de cultura ou museus foram criados ao longo do tempo. O esboço do que viria a ser o primeiro museu aberto de arte urbana de São Paulo não surgiu em uma sala de reuniões com pessoas do alto escalão do mundo da cultura, mas saiu de dentro de uma delegacia onde um grupo de artistas prestava depoimento após serem detidos por grafitearem sem autorização (fig. 47).

Figura 47 — Policiais abordando os artistas



Fonte: *Graffiti Brazil*

Na década de 2010 a cidade de São Paulo já estava acostumada a ver obras de arte urbana espalhadas por todos os cantos, como vimos no capítulo anterior. Porém ter a presença dessa arte no dia-a-dia da urbe não necessariamente quer dizer que há uma aceitação total por parte da sociedade que, até os dias atuais, ainda tem receios em relação a essa produção artística. Um exemplo disso é o que ocorreu no primeiro domingo do mês de abril de 2011 com um grupo de onze artistas-grafiteiros que se reuniu para colorir um trecho bastante movimentado da capital paulista.

O grupo formado por artistas já conhecidos no cenário da arte de rua paulistana, como Binho, Chivitz, Minhau, Nove e Ricardo AKN, tinha a ideia de colorir um espaço cinza que ocupava boa parte da rotina das pessoas da região norte da cidade de São Paulo: as colunas do trecho suspenso da Linha 1 - Azul do metrô. Com as pinturas feitas no domingo, em algumas das pilastras, a multidão que circula diariamente na Avenida Cruzeiro do Sul teria um ambiente mais acolhedor no seu dia-a-dia ao invés de longas colunas cinzas. Porém, devido a uma denúncia anônima, os desenhos não puderam ser completados (fig. 48) e os artistas foram encaminhados pela Polícia Militar a uma delegacia para prestar esclarecimentos.

Figura 48 — Murais inacabados devido a detenção dos artistas



Fonte: Graffiti Brazil

Em entrevista à Reynaldo Turolo Jr., no jornal Folha de São Paulo¹⁷ o delegado do DPPC (Departamento de Polícia de Proteção à Cidadania), na época Paulo Peres, responsável pela apuração dos fatos, disse que não era comum receberem denúncias de *graffiti*¹⁸. Isso ocorria mais frequentemente com as pixações que, segundo o próprio delegado, uma intervenção com essa tipologia artística “é mais mal vista pela população”.

A falta de autorização do poder público, que é quem responde pelas pilastras do metrô, fez com que os onze artistas envolvidos na pintura de algumas das colunas fossem detidos e enquadrados na Lei de Crime Ambiental, que é onde o artigo 65¹⁹ criminalizava o *graffiti* até então. Porém, segundo o delegado Peres, não havia a necessidade de os artistas permanecerem detidos após prestarem esclarecimentos já que eles praticaram um "crime de menor potencial ofensivo”.

Na época, ainda de acordo com a já referida entrevista, alguns dos artistas detidos expuseram inconformação com o acontecido, principalmente devido a uma parte da sociedade ainda ter dificuldade de compreender que o que eles estavam fazendo naquele dia era arte e tinha como objetivo embelezar a paisagem já que, segundo Nove, um dos grafiteiros detidos, o “lugar era todo feio, todo cinza da tinta da prefeitura [fig.49]. Aquele é nosso presente pra cidade”.

¹⁷ Disponível em:

<https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2011/04/897750-grafiteiros-detidos-em-sp-devem-responder-por-crime-ambiental.shtml>

¹⁸ Aqui me refiro a produção artística de rua como *graffiti* devido a forma como ela é referenciada na legislação brasileira.

¹⁹ Para a redação completa do artigo 65, consultar a página 62 no primeiro capítulo.

Figura 49 — Estação Carandiru (sem data) onde é possível ver as pilastras ao fundo ainda sem os murais



Fonte: Natto Motta - Wikimapia

No entanto, o que poderia ser uma forma de intimidar e uma tentativa de inibir a pintura das pilastras por parte dos grafiteiros, teve o efeito contrário, visto que serviu de combustível para a ideia de ocupar completamente aquele espaço da cidade. Quando ainda se encontravam na delegacia, os artistas começaram a pensar em formas de converter aquele acontecimento em mais arte. Surgia ali a ideia da criação do Museu Aberto de Arte Urbana, que seria o primeiro nesse estilo no Brasil, e a sua sede seria no mesmo lugar onde os artistas tinham sido detidos²⁰.

Com o cenário que vimos até agora, o questionamento de como um grupo que havia sido detido por, supostamente, cometer um crime, conseguiu fazer acontecer um projeto tão grande quanto o MAAU pode surgir. Em entrevista concedida a mim, Binho Ribeiro²¹ contou que mediante julgamento, todos os artistas foram absolvidos porque o juiz entendeu que pintar as colunas do metrô não era uma forma de depredação do patrimônio público, mas sim uma forma de enriquecer com arte o ambiente ocupado pelas pessoas na cidade. Além disso, é importante ressaltar que grande parte do grupo que foi detido naquele dia, e que encabeçou o projeto do MAAU, era formado por artistas já bastante conhecidos, portanto isso facilitou o processo de abertura do museu. Quando questionado a respeito do andamento da fundação do MAAU, Binho o descreveu como “intenso e rápido, pois havia muita mídia e nossa

²⁰ Disponível em:

<https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2011/05/914589-grafiteiros-detidos-terao-galeria-em-pilastras-do-metro-de-sp.shtml>

²¹ RIBEIRO, Binho. Entrevista concedida à autora em 2023.

credibilidade”²². Um outro fator que pode ter colaborado com a rapidez e facilidade de aprovação do projeto do museu é que quase dois meses depois do episódio da detenção, o *graffiti* deixou de ser um ato criminoso mediante a promulgação da referida Lei 12.408²³, que altera a redação do artigo 65 da Lei 9.605.

Dessa forma, passados, aproximadamente, seis meses da detenção dos artistas e com o *graffiti* já descriminalizado perante a legislação brasileira, o Museu Aberto de Arte Urbana começou a surgir nas pilastras do metrô de São Paulo. Todo o processo pôde ser acompanhado pelas pessoas que faziam uso do metrô diariamente, que passavam pela Avenida Cruzeiro do Sul de transporte particular ou público ou que caminhavam pela região.

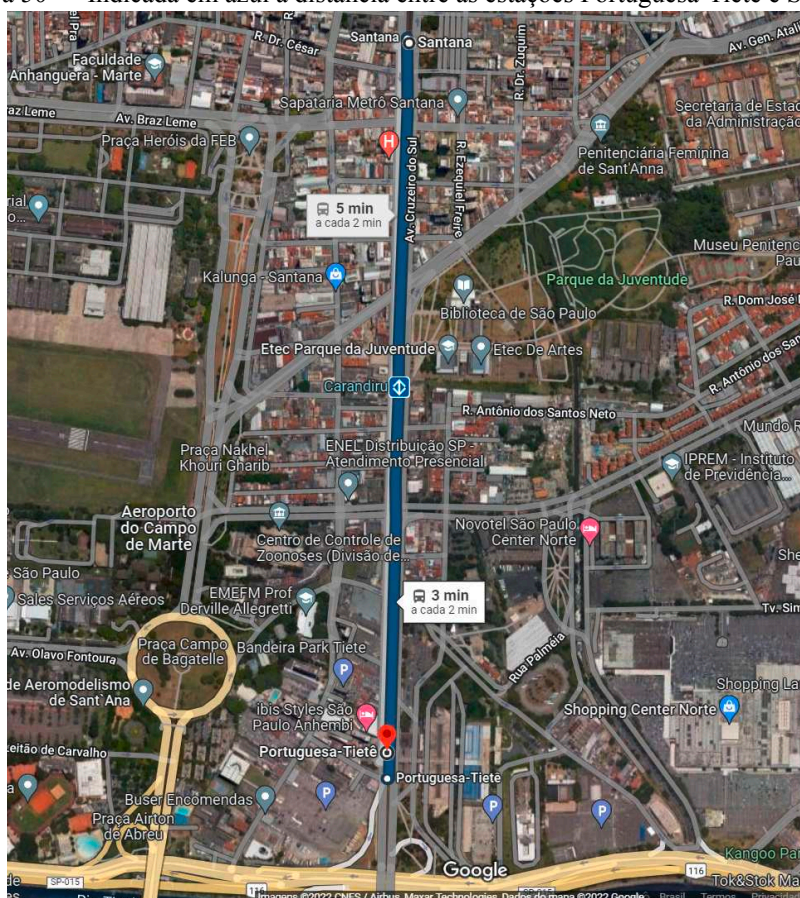
Naquele momento 58 artistas pintaram 66 painéis, totalizando 33 pilastras frente e verso, que ficam entre as estações Portuguesa-Tietê e Santana (fig. 50), utilizando 3 mil latas de *spray* especial e 40 latas de 18 litros de tinta látex. A seleção de artistas que participaram da primeira edição do MAAU foi feita pelos próprios artistas-curadores-fundadores do museu. Segundo Binho, foi feita uma curadoria tentando manter equilibrado o número de participações de artistas antigos e novos, de forma a dar espaço para o maior número de grafiteiros exporem seus trabalhos.

Todo o processo de pintura dos painéis foi feito em torno de 10 dias, iniciando no final de setembro de 2011 e concluindo no dia 09 de outubro do mesmo ano. Com a conclusão das pinturas e a inauguração do espaço, o primeiro Museu de Aberto de Arte Urbana de São Paulo foi oficialmente aberto.

²² Ibidem.

²³ Para a redação completa, consultar a página 67 do capítulo anterior.

Figura 50 — Indicada em azul a distância entre as estações Portuguesa-Tietê e Santana



Fonte: Google Maps

Devido ao apoio governamental recebido para a realização das pinturas nas pilastras, o Governo do Estado de São Paulo estava presente no momento da abertura do museu e realizou uma matéria, que está disponível no site oficial²⁴ do governo, a respeito do MAAU. Nesta matéria Binho faz um breve resumo de como foi o processo da detenção até aquele dia de inauguração do museu:

Resolvemos pintar por nossa conta e aí o bicho pegou. Na delegacia, amadurecemos a ideia, rascunhamos um projeto e apresentamos à Secretaria de Estado da Cultura, ao presidente do Metrô e à diretora da SP-Urbanismo. O Paço das Artes entrou na parceria e agora estamos oferecendo a São Paulo o 1º Museu Aberto de Arte Urbana, inédito no Brasil e no mundo. BINHO, 2011.

Além da necessidade de se ter um espaço para a observação de arte urbana na zona norte de São Paulo percebida pelos próprios artistas, também era necessário o melhoramento das estruturas que circundam a região. Desta forma, além de colaborar com o material para a execução das obras propriamente ditas e a preparação da superfície para receber essas pinturas, o poder público também revitalizou a região, melhorando as condições das calçadas, criando uma ciclofaixa e adicionando gramado entre várias das pilastras (fig. 51). Outro

²⁴ <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/capital-abriga-o-1-museu-aberto-de-arte-urbana/>

aspecto importante que vem junto com esse apoio do poder público na criação de um museu de arte de rua é, de certa forma, a validação do que está sendo feito ali. Como vimos no capítulo anterior, a forma como um determinado governo enxerga as manifestações culturais de rua é um reflexo e também influencia na forma como a sociedade como um todo percebe tais manifestações.

Figura 51 — Obras do MAAU-SP onde se pode ver a grama, a calçada e a ciclofaixa ao fundo



Fonte: Sesc | São Paulo

Uma das principais motivações para a criação do MAAU era dar visibilidade e incentivar a arte de rua, mostrando o valor cultural que essa manifestação tem para a comunidade e que ela não está atrelada ao crime ou é algo negativo. De acordo com Andrea Matarazzo, secretário de cultura do estado na época, o projeto tinha como objetivo não só a criação da galeria nas pilastras do metrô (fig. 52), mas também previa “oficinas educativas e um local de exposições com curadoria deles [grafiteiros] no Parque da Juventude e na Biblioteca de São Paulo”. Assim o MAAU facilitaria a compreensão da arte de rua por parte dos habitantes da cidade, principalmente os da Zona Norte, que é tida como o berço do *graffiti* paulista. Com relação a isso, Chivitz, um dos idealizadores do museu, disse em entrevista à Folha de São Paulo:

A parte educativa do projeto não será só para as crianças, mas também para os educadores. Ainda há uma carência de informação muito grande sobre a arte de rua. O grafite é uma cultura que se aprende nas ruas e não nas escolas. Eles vão aprender com quem faz e não com quem escreve sobre. CHIVITZ, 2011.

Figura 52 — Algumas das obras do MAAU-SP vistas da calçada da Av. Cruzeiro do Sul



Fonte: ArchDaily

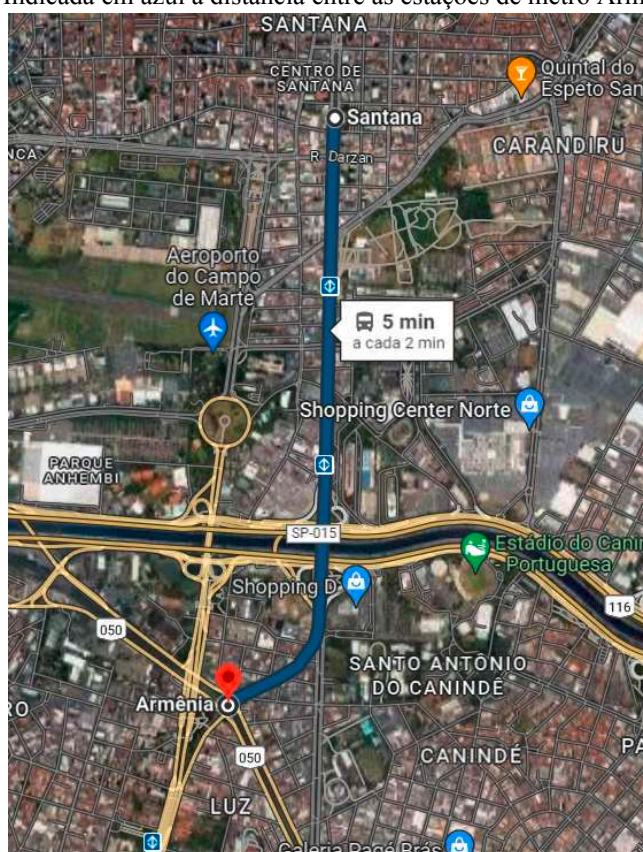
Além de os próprios artistas terem esse espaço para compartilhar com a comunidade seus conhecimentos sobre o *graffiti*, no plano inicial, aqueles que se interessassem pela arte de grafitar poderiam deixar sua marca nas pilastras que compõem o MAAU quando da renovação anual das pinturas expostas. Essa é uma característica bastante importante deste museu, que abre as “portas” para artistas nos mais variados estágios de suas carreiras, sejam eles já bastante conhecidos no cenário paulistano, sejam eles aqueles que estão começando a pegar nas latas de tinta *spray*. Então o MAAU não só serve de inspiração para muitos outros novos artistas que grafitam e vivem na região, ainda lhes dá a oportunidade de fazer parte dessa grande vitrine de arte urbana.

É interessante destacar que depois da sua inauguração, outros tantos museus nesse estilo surgiram no país, como o MAUP (Museu de Arte Urbana do Porto) no Rio de Janeiro, que conta com um circuito de visitas guiadas e no seu acervo está o maior mural²⁵ já pintado pelo artista paulistano, Eduardo Kobra.

Depois da primeira edição de 2011, o acervo da instituição já passou por 4 renovações, em 2014, 2016, 2018 e a última em 2020. Entre essas renovações, a que ocorreu em 2018 também expandiu o MAAU, fazendo com que o museu passasse a ocupar o espaço entre as estações Armênia e Santana da Linha 1 - Azul do metrô paulistano (fig. 53), totalizando quase 3 quilômetros de obras expostas. Sempre que essas renovações foram feitas, as colunas foram ocupadas por novas obras de outros artistas, evidenciando assim, a rotatividade e a efemeridade do que é apresentado na galeria.

²⁵ O mesmo mural mencionado no primeiro capítulo. Para mais informações a respeito, consultar a página 57 desta dissertação.

Figura 53 — Indicada em azul a distância entre as estações de metrô Armênia e Santana



Fonte: Google Maps

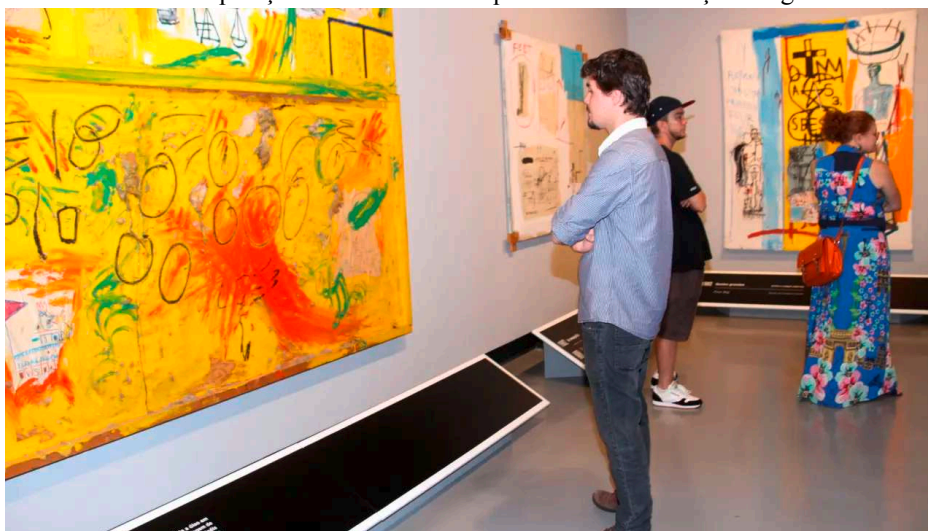
3.3 Discussões em torno da musealização da arte urbana

Até aqui já discutimos várias das características que nos ajudam a definir o que é a arte urbana, como por exemplo as técnicas que podem ser aplicadas para sua fatura, as temáticas comumente adotadas pelos artistas, a forma de aparecimento e desaparecimento das obras pela cidade, etc. Porém, para falarmos porque o MAAU é um formato distinto de tantos outros museus de arte urbana espalhados pelo mundo, faremos um recorte utilizando uma das principais características dessa manifestação artística, o seu suporte, que mostra ser um dos pontos principais nas discussões a respeito da existência de um museu de arte urbana.

O monográfico *Arte Urbano y Museo. Competencias e (in)compatibilidades do Grupo Español de Conservación* se dedica a explorar essa relação entre a arte urbana e os espaços que se destinam expor essa arte, traçando discussões desde a utilização da nomenclatura “museu” para um espaço de arte de rua até as questões que interferem na fruição e existência das obras. Utilizaremos alguns dos artigos e exemplos de museus de arte urbana citados ao longo deste monográfico para pensar a questão do MAAU.

Um primeiro ponto a ser abordado nesta discussão é a presença da arte de rua em espaços museológicos ou de exposição não dedicados exclusivamente a arte dessa tipologia, o que acontece desde os períodos próximos do surgimento desse movimento artístico. Como vimos no primeiro capítulo com os exemplos de Matuck e Zaidler, podemos citar também o artista nova-iorquino Jean-Michel Basquiat, que depois que ganhar espaço nas ruas dentro do SAMO©, começou a explorar ainda mais o seu fazer arte e a compor uma série de exposições dentro de galerias e museus. Dessa forma, mesmo passados anos após o seu falecimento, suas obras ainda compõem exposições ao redor do mundo (fig. 54).

Figura 54 — Vista da exposição Jean-Michel Basquiat: obras da Coleção Mugarbi no CCBB-SP



Fonte: Veja SP

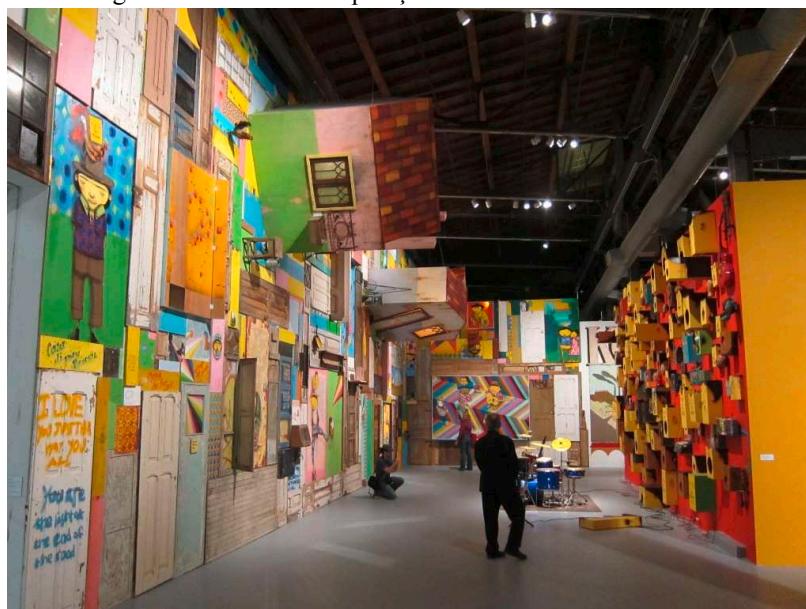
Em seu artigo *Galerías, casas de subasta y Urban Art: evolución e paralelismos en las prácticas de arte independiente*, Rita Lucía Amor García destaca a importância desse movimento da arte de rua para dentro de galerias e grandes instituições museológicas, vendo saldo positivo nesta interação já que gera mais interesse e reconhecimento dessa arte por parte do público que tinha como foco principal o que já estava dentro desses espaços anteriormente. Como exemplo de exposições de arte urbana em museus com tradição em expor arte, principalmente a contemporânea, a autora destaca as exposições *Street Art* (fig.55) realizada no Tate Modern em Londres, em 2008, que contou, inclusive, com artistas brasileiros como Nunca e OSGEMEOS, e *Art In The Streets* (fig. 56) no Museum of Contemporary Art de Los Angeles (MoCA), em 2011.

Figura 55 — Vista da fachada do Tate Modern em 2008



Fonte: collecta

Figura 56 — Vista da exposição *Art in the Streets* no MoCA



Fonte: arrestedmotion

A exposição no Tate Modern teve obras de 6 artistas pintadas na fachada do museu, enquanto a do MoCA trouxe um histórico do *graffiti* e a apresentação de obras de diversas tipologias, pinturas, esculturas, instalações, etc, dentro do museu.

No entanto, para além dessa possibilidade de ser legitimado por essas instituições enquanto arte e a visibilidade conquistada por artistas que nelas expõe, há uma série de questões que precisam ser levadas em conta quando pensamos na produção de rua sendo colocada dentro de algum espaço. Como pontua Laura Luque-Rodrigo (2019), em seu artigo *Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano*, um museu tem como *modus operandi* recolher e abrigar peças que se encontram descontextualizadas e lhes

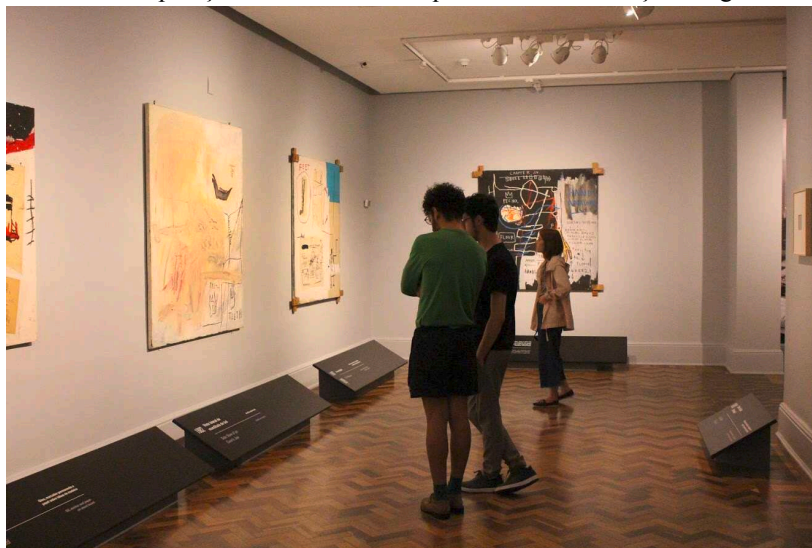
conferir uma história, mas para tal movimento essas peças acabam por perder os seus usos originais. Então ela pergunta: pode um museu conter arte urbana?

Não há como a arte de rua integrar exposições de museus fechados, cubo branco, sem que perca algumas de suas principais características como seu formato, a democratização do acesso à arte e o diálogo que as obras têm com a própria cidade se ocupando dos espaços dela. Além disso, cabe salientar aqui que artistas e estudiosos não enxergam o que é produzido em telas ou outras superfícies móveis como arte de fato urbana, conforme pontua Esteban Marín, no artigo *(des)Localizaciones y contexto. La transición del arte urbano desde la calle hasta tu exhibición en centros de arte*, “um quadro pintado por um artista urbano é um quadro pintado por um artista urbano e não uma obra de arte urbana”²⁶ (p. 187, 2019, tradução nossa).

Enquanto fazia a leitura do artigo de Marín, me recordei que uma das primeiras discussões que presenciei a respeito do que é ou não arte urbana. Em 2018, ainda na graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, na UFMG, cursei uma disciplina, com a professora Magali Sehn, que tinha como tema discutir a conservação de arte contemporânea e para pensarmos na prática a teoria apresentada em sala de aula, realizamos uma visita a uma exposição de Basquiat, “Jean-Michel Basquiat: obras da Coleção Mugarbri” no Centro Cultural do Banco do Brasil em Belo Horizonte (CCBB-BH). Na aula seguinte a visita, um aluno das artes visuais, que também era grafiteiro, nos disse que o que estava exposto no CCBB-BH (fig. 57) não eram obras de arte de rua, que Basquiat não era mais grafiteiro quando passou a fazer obras sobre telas, papéis e outros suportes que não as superfícies da cidade. Que sim, ele se utilizava da estética da arte de rua, mas suas obras não poderiam ser consideradas como tal.

²⁶ “(...)un cuadro pintado por un artista urbano es un cuadro pintado por un artista urbano y no una obra de arte urbano”.

Figura 57 — Vista da exposição Jean-Michel Basquiat: obras da Coleção Mugarbi no CCBB-BH



Fonte: C& América Latina

Dessa forma, seguindo com este argumento, Marín destaca em seu artigo a problemática de trazer uma arte que foi feita para ocupar os espaços das cidades para dentro de um espaço fechado, como são alguns dos vários museus de arte urbana espalhados pelo mundo, como por exemplo o *Urban Nation Museum* (fig. 58 e 59) em Berlim e o *Street Art Amsterdam - STRAAT* (fig. 60 e 61), em Amsterdã, porque “estes centros estão repletos de quadros e obras de estúdio de artistas urbanos e/ou peças roubadas e arrancadas do espaço público”²⁷ (p. 187, 2019, tradução nossa).

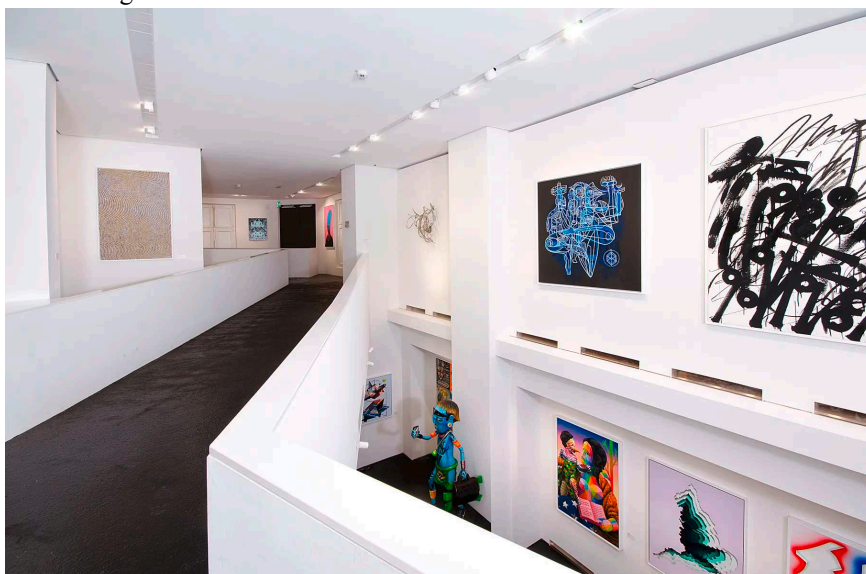
Figuras 58 — Vista externas do *Urban Nation Museum* em Berlim



Fonte: Archello

²⁷ “(...) estos centros están repletos de cuadros y obras de estudio de artistas urbanos y/o piezas robadas y arrancadas del espacio público”.

Figura 59 — Vista interna do *Urban Nation Museum* em Berlim

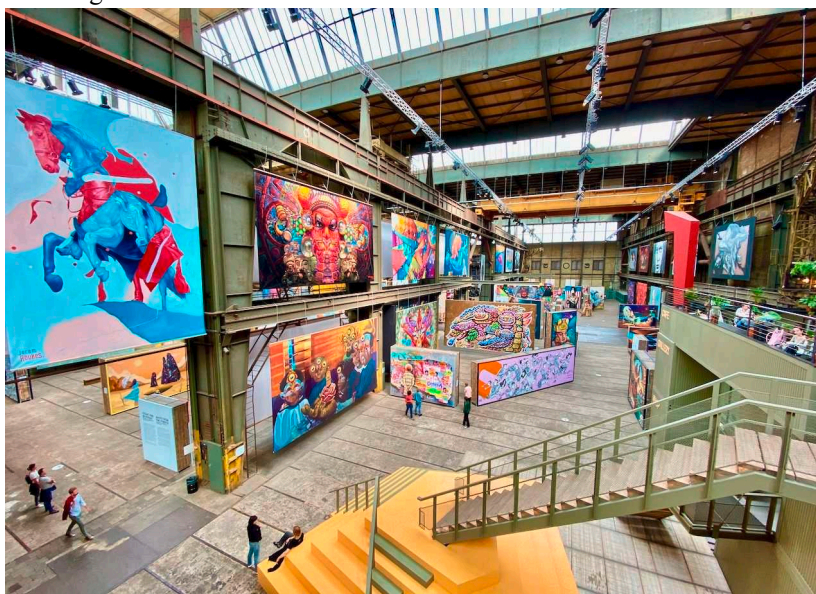


Fonte: Montana Cans Blog

Figura 60 — Vista externa do *Street Art Amsterdam* em Amsterdã



Fonte: NDSM

Figura 61 — Vista interna do *Street Art Amsterdam* em Amsterdã

Fontes: NDSM

Ainda neste mesmo monográfico, Ana Lizeth Mata Delgado apresenta seu artigo *La postura del artista ante los museos de arte urbano en el contexto latinoamericano*, e evidencia que não necessariamente a existência de um museu dedicado à arte urbana seria positiva já que ela pode ser vista como uma “alternativa para os museus e/ou galerias, é uma arte para e pela rua”²⁸ (p. 196, 2019, tradução nossa). Seria mesmo contraproducente pensar em um espaço fechado para abrigar obras de arte urbana, sendo que o surgimento desta arte vem justamente com o ideal de permitir que pessoas que não tinham acesso aos espaços de cultura lá no início, e ainda convivem com essa dificuldade nos dias de hoje, pudessem ter contato com a arte. Uma das maiores características da arte de rua é justamente isso, ser uma alternativa para esses espaços ainda elitizados, para que todos, sem exceção, tenham acesso a arte e cultura.

Analisando tais apontamentos feitos pelos autores, podemos perceber que a maior questão por trás de todos os pontos levantados é justamente essa retirada das obras dos espaços da rua para integrar exposições em ambientes fechados e, conseqüentemente, alterando a sua forma de fruição e de apresentação. Para Marín a “erupção das instituições públicas na ‘arte urbana’ supõe um risco altíssimo e provavelmente a deformação e, por conseqüência, a morte do que tem feito esse movimento tão interessante nas últimas décadas”²⁹ (p. 191, 2019, tradução nossa).

²⁸ “(...)plantea al arte urbano como la alternativa a los museos y/o galerías, es un arte para y por la calle”

²⁹ “(...) irrupción de las instituciones públicas en el ‘arte urbano’ supone un riesgo altísimo y probablemente la deformación y, por lo tanto, la muerte de lo que ha hecho tan interesante este movimiento en las últimas décadas”

3.3.1 Recepção do MAAU pela sociedade brasileira: consulta pública

Além dos artigos em publicações internacionais, para que pudéssemos ter uma noção de como um museu de arte de rua seria visto em terras brasileiras, realizou-se uma consulta pública por meio da plataforma de formulários do Google, que foi compartilhado em diversas redes sociais, como Whatsapp, Facebook, Instagram e Twitter, de forma a permitir que diversas pessoas, das mais distintas realidades, pudessem responder e dar a sua opinião em questões referentes à arte urbana.

3.3.1.1 Metodologia

Optou-se pela utilização da ferramenta de formulários do Google devido a impossibilidade de realizar entrevistas *in loco* com todos os grupos alcançados através da plataforma. Ademais, o compartilhamento via internet é bastante facilitado a partir dessa ferramenta, que também apresenta os resultados de maneira bastante simples e de fácil interpretação.

As questões foram divididas em dois grupos, para facilitar a obtenção de respostas específicas para cada realidade e para evitar que fossem feitas perguntas que não condiziam com o entorno do entrevistado, fazendo com que o questionário fosse menos cansativo para aqueles que participaram. Também com esse objetivo, todas as questões são de múltipla escolha. Os grupos se dividiram em pessoas que vivem em São Paulo capital e Região Metropolitana e o das pessoas que vivem no restante do país. Somente o primeiro grupo possui um subgrupo que, com a intenção de identificar as relações estabelecidas diretamente com o MAAU, entrevistou apenas as pessoas que habitam a Zona Norte da capital paulista. O direcionamento dos entrevistados para seus respectivos grupos de perguntas foi feito a partir das perguntas iniciais do formulário como “Qual sua relação com a cidade de São Paulo?” e “Em qual região da cidade você mora?”.

De maneira geral, através do formulário obtivemos informações a respeito da relação que as pessoas possuem com a arte urbana, fazendo questionamentos aos entrevistados como se na região onde moram existe a cultura da arte de rua, o que pensam a respeito, se a percebem como patrimônio cultural, se creem que ela é passiva de preservação e ainda um espaço para que fizessem as considerações pertinentes a respeito do tema (tabela 1).

Tabela 1 — Distribuição das perguntas por grupo

Grupo	Número de perguntas	Perguntas
Pessoas de todo o Brasil, exceto São Paulo capital e região metropolitana	8	Onde você mora a arte urbana está presente nas ruas?
		O que você acha da arte urbana?
		Você acredita que a arte urbana deva ser preservada assim como outras manifestações artísticas?
		Assinale abaixo as características que você acredita que se aplicam à arte urbana:
		O que você acha a respeito de um museu só de arte urbana?
		Você visitaria um museu dedicado a arte de rua?
		Você já ouviu falar do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo?
		Gostaria de fazer alguma consideração a respeito da arte de rua?
Pessoas que vivem em São Paulo capital e Região Metropolitana, exceto Zona Norte	8	O que você acha dos graffiti espalhados pelas ruas de São Paulo?
		A cidade já viveu alguns episódios de apagamentos de arte de rua. O que você acha disso?
		Assinale abaixo as características que você acredita que se aplicam à arte urbana:
		Você acredita que a arte urbana deva ser preservada/registrada?
		O que você acha de um museu específico para a arte de rua?
		Você visitaria um museu dedicado a arte de rua?
		Você já ouviu falar do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo?
		Gostaria de fazer alguma consideração a respeito da arte de rua?
Pessoas que vivem na Zona Norte de São Paulo capital	13	O que você acha da arte urbana espalhada pelas ruas de São Paulo?
		A cidade já viveu alguns episódios de apagamentos de arte de rua. O que você acha disso?
		Para você, qual é a importância da arte urbana na paisagem da Zona Norte da cidade?
		Assinale abaixo as características que você acredita que se aplicam à arte de rua:
		Você acredita que a arte de rua deva ser preservada/registrada?
		O que você acha de um museu específico para a arte urbana?
		Você visitaria um museu dedicado a arte de rua?
		Você já tinha ouvido falar do MAAU?
		Você costuma frequentar a Avenida Cruzeiro do Sul? De que forma?
		Abaixo estão duas fotos: Uma com as pilastras do metrô antes dos murais e a outra depois do MAAU, das pilastras do metrô. Qual você prefere?
		Você costuma reparar nos murais que estão expostos no MAAU?
		Você acredita que a existência do MAAU contribui para a região?
		Gostaria de comentar alguma coisa a respeito da arte de rua ou do Museu Aberto de Arte Urbana?

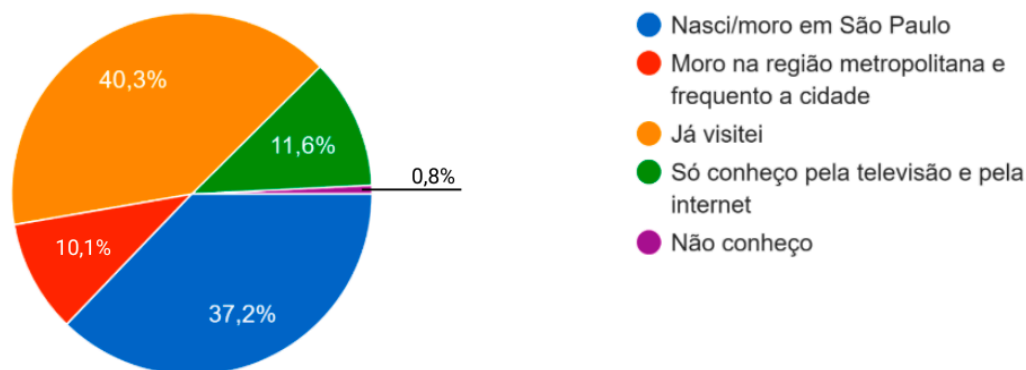
Fonte: A autora

O formulário ficou disponível para as pessoas preencherem por um mês, de 27 de setembro a 27 de outubro de 2022.

3.3.1.2 Resultados

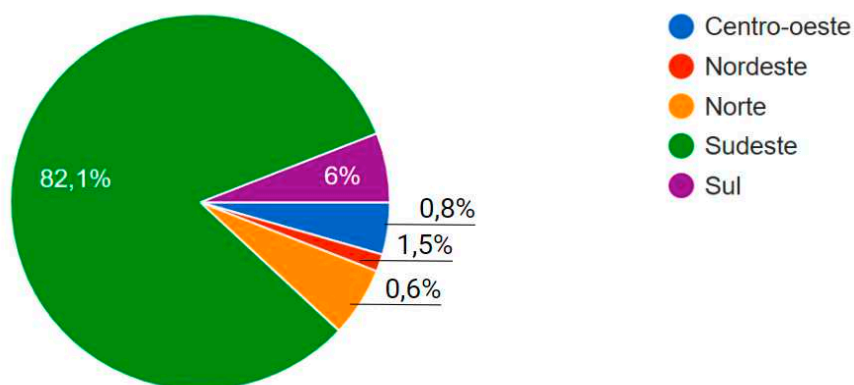
Ao todo, foram recebidas 129 respostas, sendo que 47,3% das pessoas que responderam o formulário são de São Paulo e Região Metropolitana e 52,7% são de outras localidades do país (gráfico 1), dos quais 82,1% desses vivem na região sudeste (gráfico 2).

Gráfico 1 — Relação com a cidade de São Paulo



Fonte: De autoria própria via Google Forms

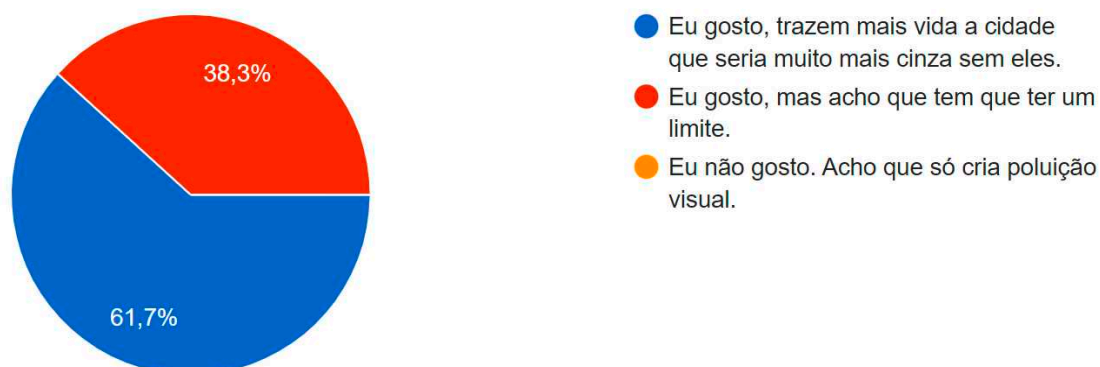
Gráfico 2 — Onde moram as pessoas de fora de São Paulo



Fonte: De autoria própria via Google Forms

Como pontuado anteriormente, no primeiro grupo existe uma divisão em um subgrupo, para que fosse possível realizar um diagnóstico separado para a população que reside na Zona Norte, onde o MAAU está alocado. Primeiro vamos analisar os dados obtidos a partir das respostas das pessoas que vivem em São Paulo ou na Região Metropolitana, exceto Zona Norte, que para facilitar a compreensão serão nomeados de grupo 1, 61,7% aprovam a existência de arte de rua pela cidade e creem que a arte a torna menos cinza e 38,3% aprovam, mas acham que tem que haver um limite (gráfico 3).

Gráfico 3 — Aprovação da arte de rua em São Paulo capital e região metropolitana exceto Zona Norte (grupo 1)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

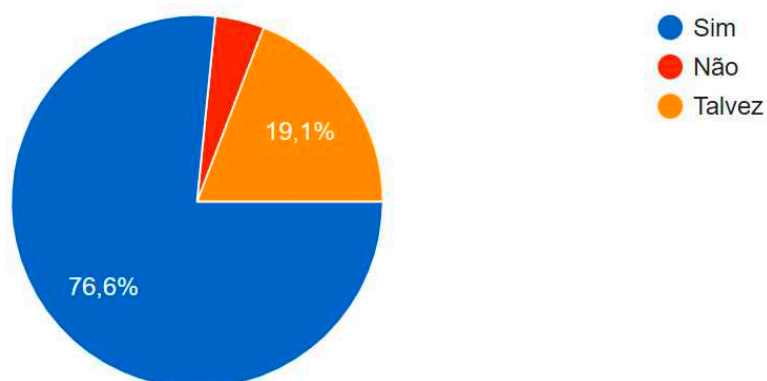
Desse grupo, 78,7% das respostas são a favor de um espaço dedicado só à arte de rua e 21,3% acreditam não ser necessário já que as obras já estão espalhadas pela cidade (gráfico 4). No total, 76,6% dos que responderam visitariam um museu com essa tipologia artística, 19,1% talvez realizassem a visita e apenas 4,3% não visitariam (gráfico 5). Quando questionados a respeito da ciência da existência do MAAU, 61,7% nunca tinham ouvido falar do museu, 34% já tinham ouvido, mas nunca visitaram ou passaram próximo e apenas 4,3% tinha visitado (gráfico 6).

Gráfico 4 — Aceitação de um espaço museológico dedicado à arte urbana (grupo 1)



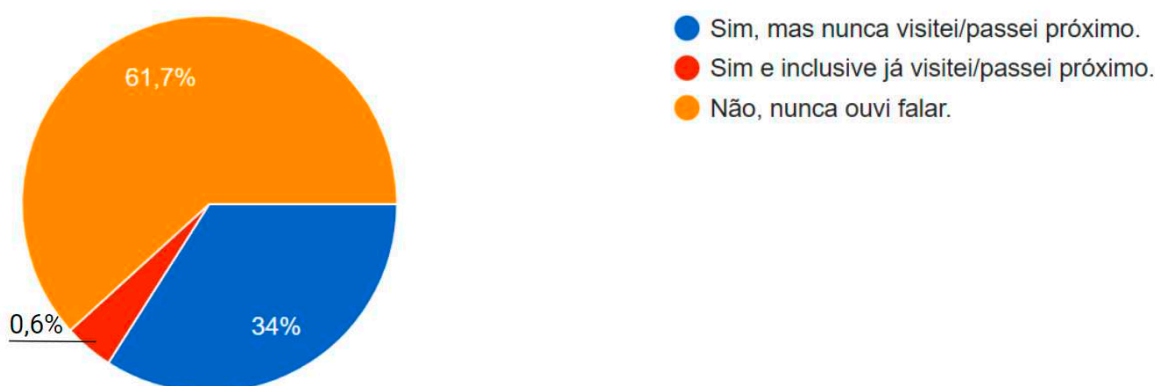
Fonte: De autoria própria via Google Forms

Gráfico 5 — Provável visitação a um museu dedicado à arte urbana (grupo 1)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

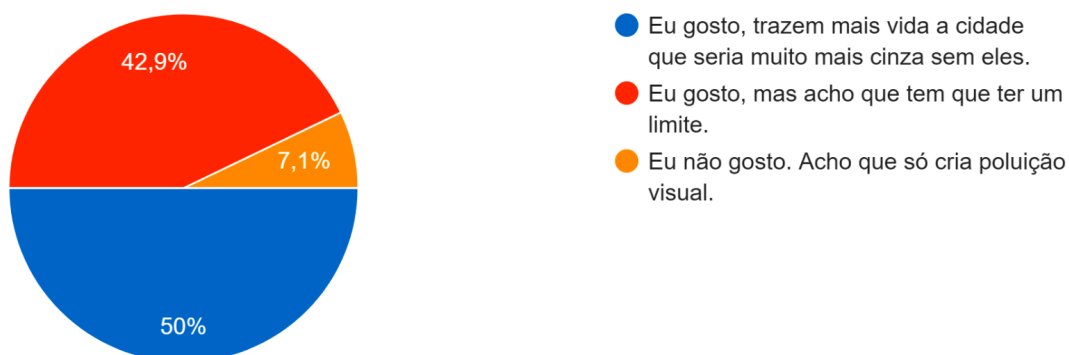
Gráfico 6 — Ciência a respeito do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (grupo 1)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

O subgrupo que consiste em respostas apenas de pessoas da Zona Norte de São Paulo, que trataremos como grupo 2, é o único em que aparece uma resposta que não existe nos outros dois grupos. Quando questionados a respeito da existência de arte urbana pelas ruas da cidade, 7,1% das pessoas responderam que não gostam e que acreditam ser poluição visual. 42,9% gostam, mas creem que deve existir um limite e 50% gostam e acham que trás mais vida para a região (gráfico 7).

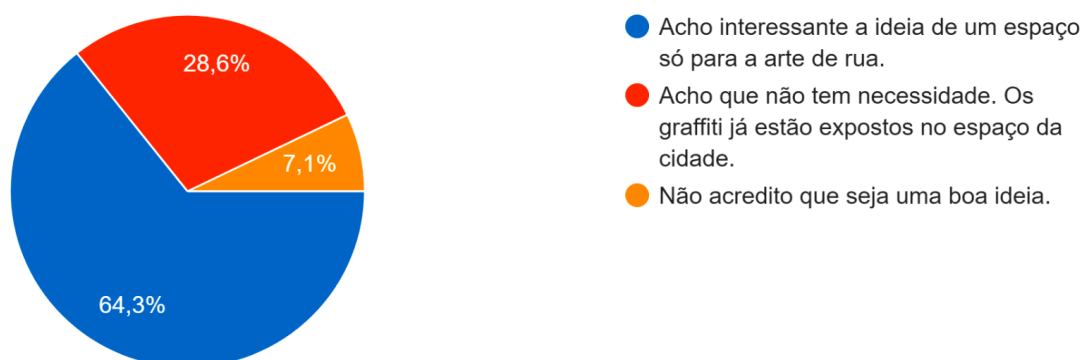
Gráfico 7 — Aprovação da arte de rua na Zona Norte de São Paulo (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

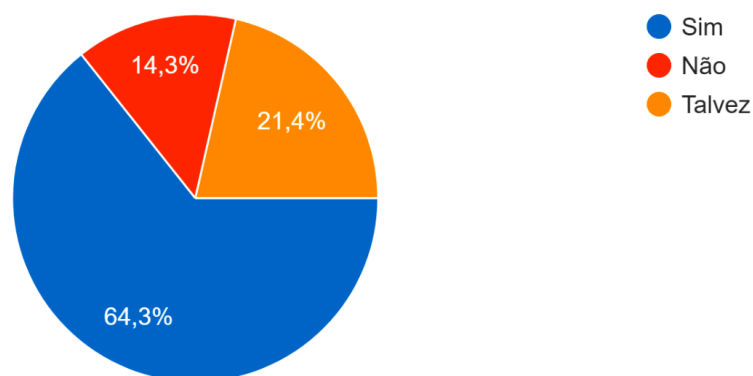
Para 64,3% é interessante que exista um museu dedicado à arte urbana, 28,6% acreditam não ter necessidade e 7,1% não acham ser uma boa ideia (gráfico 8). Quando a questão é sobre a visita ou não de um espaço museal de arte urbana, 64,3% afirmam que visitariam, 21,4% talvez e 14,3% não iriam (gráfico 9).

Gráfico 8 — Aceitação de um espaço museológico dedicado à arte urbana (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

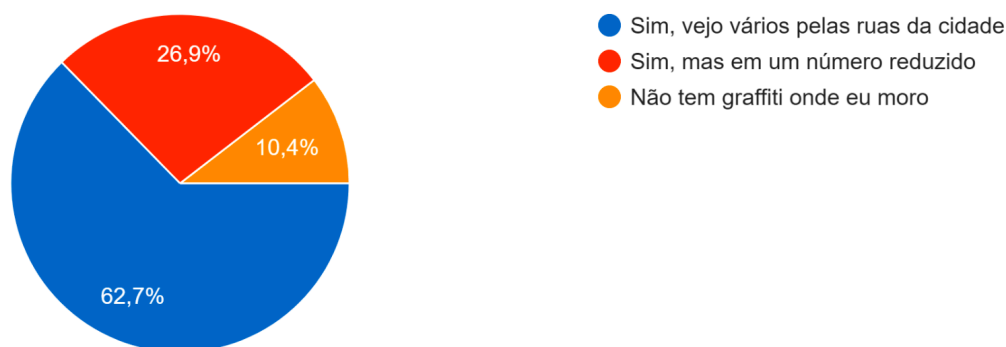
Gráfico 9 — Provável visita a um museu dedicado à arte urbana (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

Das respostas obtidas de pessoas que estão fora da Região Metropolitana de São Paulo, que será tratado como grupo 3, apenas 10,4% afirmaram que a arte urbana não está presente nas ruas de suas cidades, o que não os priva de ter uma opinião formada por essa manifestação cultural (gráfico 10).

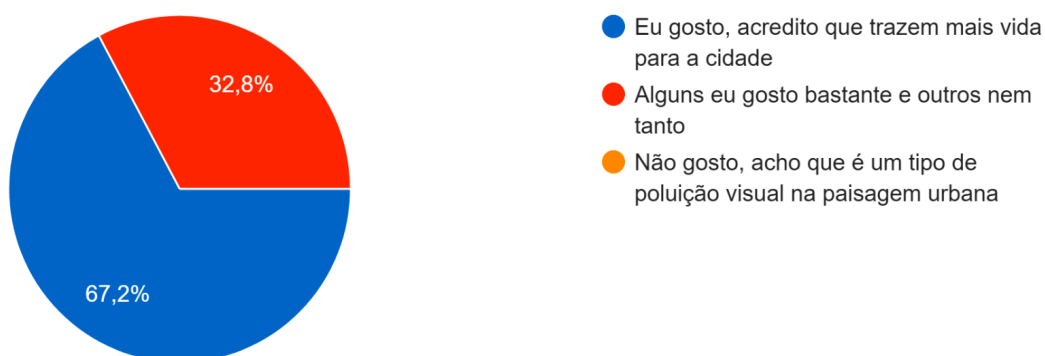
Gráfico 10 — Existe arte urbana onde você mora? (grupo 3)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

67,2% das pessoas gostam de arte urbana e acreditam que ela trás mais vida para os espaços da cidade (gráfico 11). Deste grupo, 79,1% aprovam a ideia de um museu dedicado somente a arte de rua (gráfico 12) e 77,6% visitariam esse espaço (gráfico 13), no entanto, um total de 80,6% nunca tinham ouvido falar do MAAU e somente 0,8% conhecia e já tinha visitado (gráfico 14).

Gráfico 11 — Aceitação da arte urbana fora de São Paulo e Região Metropolitana (grupo 3)



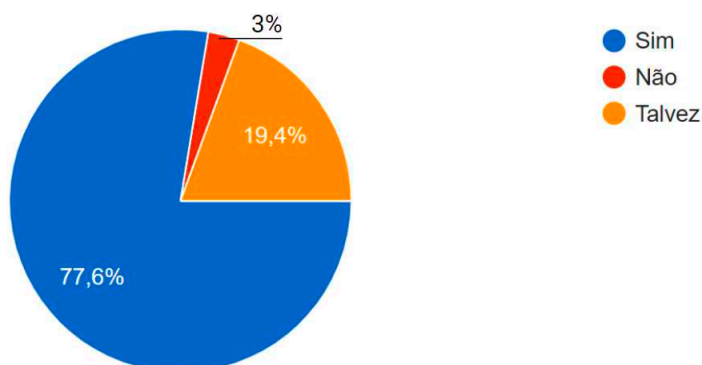
Fonte: De autoria própria via Google Forms

Gráfico 12 — Aceitação de um espaço museológico dedicado à arte urbana (grupo 3)



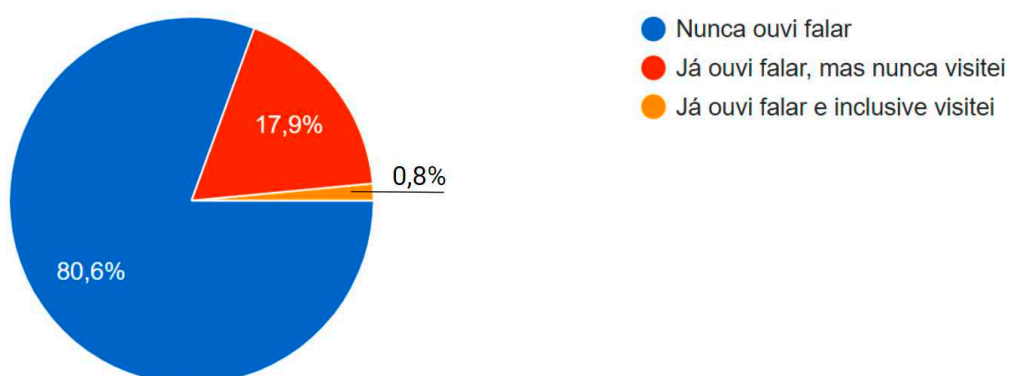
Fonte: De autoria própria via Google Forms

Gráfico 13 — Provável visitação a um museu dedicado à arte urbana (grupo 3)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

Gráfico 14 — Ciência a respeito do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (grupo 3)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

Em um dado momento as pessoas se depararam com a oportunidade de fazer alguma consideração a respeito da arte urbana caso quisessem. É importante destacar que toda a pesquisa foi feita de forma anônima para permitir que as pessoas se sentissem mais livres para dizer o que pensam. Com isso posto, destaco aqui duas falas interessantes para a discussão deste tópico:

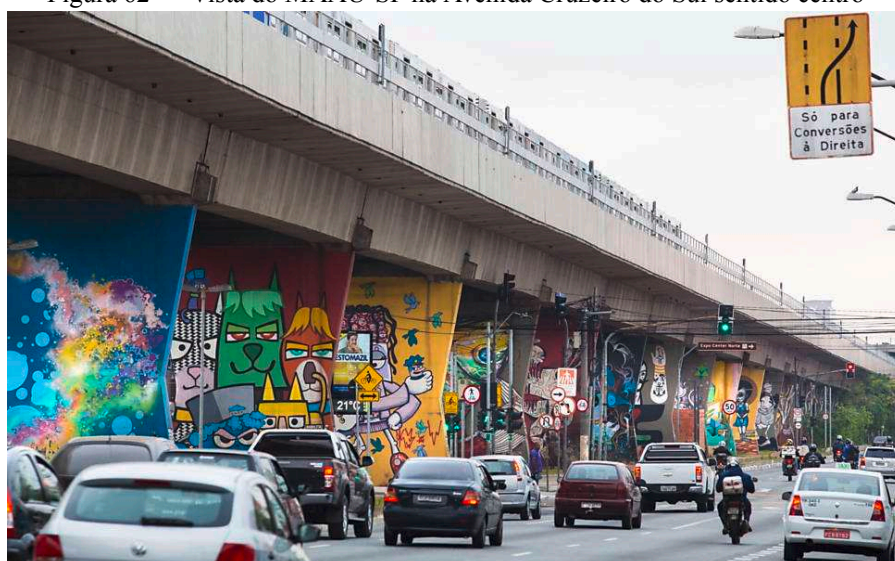
Gosto da intenção de ter um museu focado nisso (mesmo porque arte de rua não é menos arte do que as pinturas do oeste europeu do século XVIII), mas eu penso que isso descaracteriza o gênero artístico. Algo que foi feito pra estar na rua e chamar atenção, às vezes chocar, sendo veiculado de maneira quase imaculada e estéril que é um museu, para mim, soa como se tentasse domesticar uma onça num apartamento. É possível e é uma maneira de preservá-la da extinção e da insensatez dos seres humanos, mas ela seria mais bem preservada em seu habitat natural com as ações cabíveis para que isso aconteça. (Autor Desconhecido, 2022)

A arte urbana nasce como expressão das ruas e deve continuar nas ruas, "mudá-los" para dentro de um museu seria silenciar a expressão nas ruas. Uma exposição de *graffiti* é ótimo, mas que *graffitis* deveriam ser expostos somente em museu eu discordo. Talvez para mostrar a história dos *graffitis*, mas isso pode tirar a liberdade de expressão das pessoas e colocar alguns grafiteiros como o máximo do grafite, indo contra a cultura de rua, onde todos são iguais e têm o mesmo espaço e o mesmo direito de expressão, independente do prestígio que têm fora da cultura de rua. (Autor Desconhecido, 2022)

Tais depoimentos corroboram com o que foi apresentado pelos autores anteriormente mencionados. Já existe essa percepção por parte da sociedade de que a arte urbana é feita para permanecer nos espaços abertos da urbe. Outra característica do formulário que importante apontar é que quando se pergunta a respeito de um museu de arte urbana, não foram dadas características a esse museu, na intenção de deixar a provocação em aberto, para obter uma resposta sem interferência e que reflita de fato a forma como as pessoas pensam a respeito. Como pudemos perceber, a população não está tão passiva mediante a musealização da arte de rua.

Quando voltamos o olhar para o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, logo percebemos a diferença na questão espacial em relação às problemáticas apresentadas nos museus utilizados de exemplo nos artigos aqui citados. Diferentemente deles, o MAAU se apropriou de um espaço que já servia de suporte para essa produção artística e, ao invés de transportar as obras para dentro de um outro espaço e chamar de museu, os artistas idealizadores se apropriaram desse termo para designar o local onde estariam expostas as obras (fig. 62).

Figura 62 — Vista do MAAU-SP na Avenida Cruzeiro do Sul sentido centro



Fonte: Bocada Forte

Analisando o espaço físico do museu percebemos que a lógica de ocupação do espaço é a mesma que ocorre nas ruas, onde as edificações, no caso do MAAU as pilastras do metrô, que servem de suporte para as obras não foram construídas com esse objetivo, mas são utilizadas para isso além de sua função primeira na urbe e permitem que toda e qualquer pessoa tenha acesso a arte independente das questões sociais, horário e dias de funcionamento.

Ser um museu de rua sobre arte de rua é um fator importante já que cria uma relação diferente da tradicional do público com o museu, visto que para se ter acesso ao acervo de outros espaços de exposição e centros de cultura é necessário entrar no ambiente, pagando ou não o ingresso. Já no Museu Aberto de Arte Urbana, os transeuntes, motorizados ou não, interagem, de uma forma ou de outra, com as obras expostas. Eliminar as barreiras físicas para o acesso ao acervo permite a democratização do acesso à arte, eliminando também as limitações sociais, como a sensação de não pertencimento àquele espaço pela população que, por meio de uma construção social, acredita que apenas as pessoas mais letradas, da elite, podem circular nele.

Além disso, não há limite de tempo de permanência no MAAU e muito menos um horário de abertura e fechamento, já que as obras ficam expostas 24 horas por dia todos os dias do ano, eliminando também a dificuldade de acesso a arte por parte daqueles que cumprem sua jornada de trabalho em horário comercial, que muitas vezes inviabiliza a visita a centros culturais que têm seu funcionamento no mesmo período.

Ou seja, o MAAU está distante de ser um museu de arte urbana que se criou nos mesmos moldes que os outros museus já existentes, sendo eles de arte urbana ou não. O MAAU faz uma releitura do que seria um museu pensando suas estruturas a partir das características da própria arte de rua. Mediante a isso podem surgir questionamentos a respeito do uso dessa terminologia para designar com espaço como esse.

Se observarmos ao nosso redor, vamos perceber que em todo o percurso dos museus, desde seu surgimento como instituição em meio a Revolução Francesa até os dias atuais, que é notável o quanto o espaço museológico se adaptou ao longo dos anos, atendendo as necessidades da comunidade que o cerca. Isso se evidencia a partir do surgimento de instituições que não atendem ao formato primeiro, como os museus a céu aberto, museus virtuais e museus que tratam de temas antes invisibilizados, como o Museu das Favelas recentemente inaugurado em São Paulo.

Isso faz com que também a definição do que é museu se altere com o passar do tempo. De acordo com o ICOM, é importante que tenhamos uma definição de museu porque é a partir dela que é feito o “balizamento de ações, programas e políticas públicas do setor museal em todo o mundo” (ICOM, 2020) e mais importante ainda se faz a atualização dessa definição já que o mundo contemporâneo traz novos desafios e necessidades ao campo museológico. A definição de museu que ficou em vigor entre 2007 e 2022 pelo ICOM e diz que:

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite. ICOM, 2007.

Já no prólogo do mencionado monográfico sobre arte urbana (*Ge-conservación* nº 16/2019), Susana Blas Brunel destaca que seria errôneo chamar de museu as instituições que se dedicam a arte de rua se partirmos da definição estabelecida pelo ICOM, já que muitos desses espaços não cumprem todos os requisitos como pesquisar, colecionar, conservar, interpretar e expor o patrimônio. A publicação foi feita em 2019, quando as discussões acerca de uma nova definição de museu ainda estavam sendo iniciadas e a autora expressa em seu texto que esperava que esta nova definição abarcasse outras formas de “organizar o conhecimento, levando em consideração que o modelo de museu clássico está em crise desde o final do século XX”³⁰ (BRUNEL, p. 123, 2019, tradução nossa).

³⁰ “(...) organizar el conocimiento, teniendo en cuenta que el modelo de museo clásico está en crisis desde fines del siglo XX”.

O processo de finalização da nova definição do que é um museu, segundo o ICOM, aconteceu em agosto de 2022, a partir da aprovação em uma conferência do órgão em Praga. Em uma postagem na conta oficial do ICOM Brasil no Instagram³¹ foi disponibilizada a tradução da nova definição de museu:

Um museu é uma instituição sem fins lucrativos, permanente, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento. ICOM Brasil, 2022.

Como é perceptível, a nova definição não abrange a questão dos novos formatos de museu e se dedica a dar visibilidade às questões de acessibilidade e sustentabilidade nos espaços museológicos, que são igualmente importantes. A forma como entendemos os museus está diretamente atrelada ao que ocorre na sociedade no presente momento e leva um tempo para que as mudanças comecem a ser percebidas e aceitas pelos grandes órgãos.

Dessa maneira, pode ser que no presente momento, a discussão acerca da existência de instituições culturais de arte urbana ainda seja restrita a alguns poucos grupos, fazendo com que essa demanda não tenha força para figurar nas conversas de grandes organizações como o ICOM. Um exemplo disso são os dados obtidos por Delgado (2019) na sua pesquisa, no já referido artigo, a respeito dos museus de arte urbana na América Latina, onde apenas uma pequena parte dos artistas por ela entrevistados tinham conhecimento da existência de tais museus.

Partindo de tudo que discutimos até aqui, é possível compreender que não há problema em existir um museu dedicado à arte urbana desde que este respeite a própria produção artística, sem tirá-la dos espaços abertos das cidades, já que, além da interação constante com o dia-a-dia da urbe e seus habitantes, o suporte utilizado para a fatura das obras é parte importante para a existência e definição do que é a arte de rua figurativa. A arte urbana carrega traços do que entendemos como *site-specific*³², onde as obras são pensadas e feitas para ocupar um determinado espaço, considerando as dimensões disponíveis, o contexto do entorno e a impossibilidade de retirada destas obras do seu local de fatura.

³¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ChpIs5EOVwc/>

³² O termo sítio específico (*site-specific*) faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>

O Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo pode ser um ótimo exemplo de museu a céu aberto de arte urbana que além de dar visibilidade para a manifestação artística, também a respeita. Isso se deu principalmente pelas circunstâncias em que surgiu a ideia da criação de uma galeria assim e por ter vindo de pessoas que vivem essa arte, que de fato compreendem as características dessa produção.

No que diz respeito aos requisitos estabelecidos pelo ICOM na sua definição do que é museu pretendo não me aprofundar já que não sou estudiosa da museologia, mas acredito ser interessante destacar que observo que podemos traçar duas linhas de raciocínio quando pensamos a partir dos museus de arte urbana. A primeira é que os museus não são instituições estagnadas, ou seja, podem se adaptar e se adequar às exigências, seja fazendo alterações diretas na dinâmica dos museus ou criando canais para suprir as faltas, por exemplo, podem ser criados sites desses museus que tratem das pesquisas, conservação e difusão das obras que pertencem aos acervos, seguindo a tendência de museus virtuais, como o Museu da Pessoa³³, por exemplo. Por que não se utilizar dessa ferramenta como forma de complementação e expansão dos museus de arte urbana?

O outro ponto é que não podemos nos esquecer que a arte de rua tem sua origem na transgressão, um movimento de contracultura. É importante que tomemos cuidado na tentativa de fazê-lo encaixar nos rótulos com os quais ele rompe desde seu surgimento. Será que é realmente necessário que se tenha um reconhecimento por parte dos grandes órgãos desses espaços enquanto museus? No caso do MAAU percebemos a utilização desta nomenclatura como forma de se apropriar de uma instituição e fazer ela servir a arte de rua e não o contrário.

Esse movimento me remete às questões decolonizadoras, que visam romper com um sistema imposto durante o processo de colonização e que dita as regras de como as coisas devem ser feitas para que sejam válidas. Para Wasem (2017), o ato de se apropriar dos espaços da cidade é ocupar, é decolonizar, é “rebelar o que está domesticado, inverter e reverter papéis antes naturalizados”. É importante lembrar que o órgão internacional que é responsável pelas questões dos museus tem sua sede na França, o que implica dizer que sim, ainda há uma forte visão europeia na forma como se enxergam os museus.

3.4 A aceitação do MAAU pela comunidade da Zona Norte da capital paulista

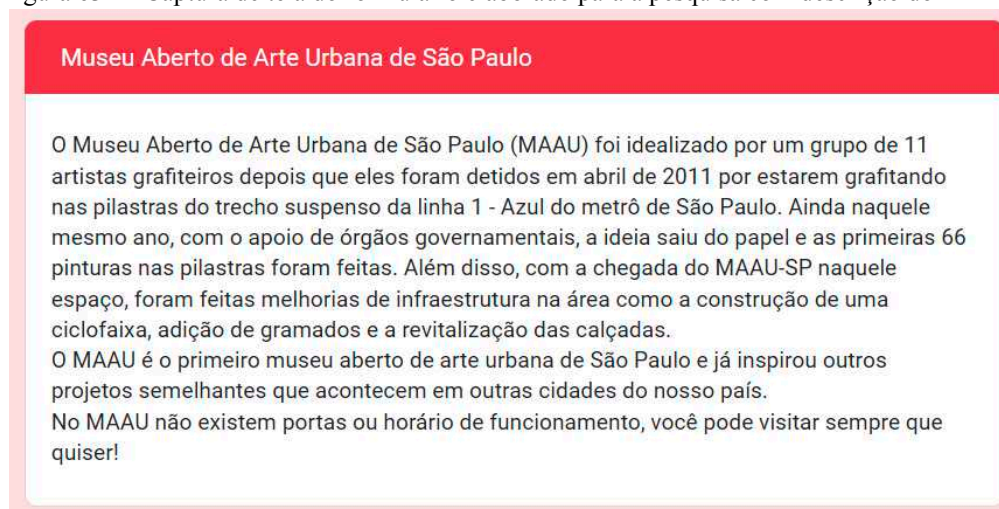
Independente da nomenclatura museu ser ou não aceita para definir espaços como o MAAU, é impossível dizer que ele não gera nenhum tipo de reverberação no entorno no qual

³³ <https://museudapessoa.org/>

ele está localizado. Para compreender melhor essa relação, vamos refletir a respeito de dados que foram obtidos a partir do já mencionado formulário que foi elaborado nesta pesquisa.

Como podemos notar, a partir dos dados apresentados no tópico anterior, há uma aceitação considerável quando se questiona a sociedade quanto a existência de um museu de arte de rua. Nos aprofundaremos agora um pouco no grupo 2 que participou da pesquisa e que vive na Zona Norte da capital paulista. Antes que as pessoas pudessem ver e responder as perguntas, o formulário contava com uma breve descrição da história do MAAU (fig. 63), de forma a incentivar que as pessoas conheçam o local.

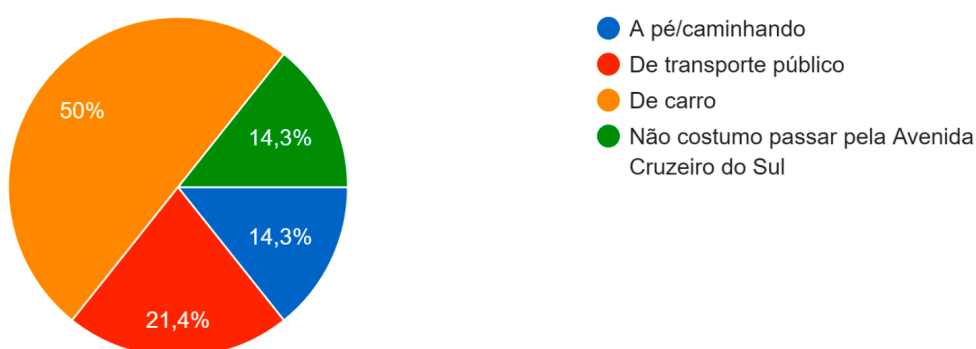
Figura 63 — Captura de tela do formulário elaborado para a pesquisa com descrição do MAAU



Fonte: A autora

Do total de entrevistados neste grupo, apenas 14,3% (gráfico 15) não tem a Avenida Cruzeiro do Sul como caminho frequente no seu cotidiano, ou seja, são poucas as pessoas da região que não costumam transitar pelo mesmo espaço em que o MAAU se encontra.

Gráfico 15 — Locomoção por meio da Avenida Cruzeiro do Sul (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

Em seguida, foi apresentada uma montagem (fig. 64) com o antes e depois do MAAU nas pilastras do metrô e a pergunta “Qual você prefere?”, em que tivemos 92,9% para o depois da região (gráfico 16). Essa resposta indica que sim, a presença do MAAU é bem vinda na região e que o museu consegue cumprir um dos seus papéis que é levar arte e cor para a avenida.

Figura 64 — Captura de tela do formulário com o antes e depois da Av. Cruzeiro do Sul

Abaixo estão duas fotos: Uma com as pilastras do metrô antes dos *graffiti* e a outra depois do MAAU-SP, das pilastras do metrô. Qual você prefere? *

Estação Carandiru antes dos graffiti.



Fonte: Wikimapia | Natto Motta

Estação Portuguesa-Tietê com os graffiti.

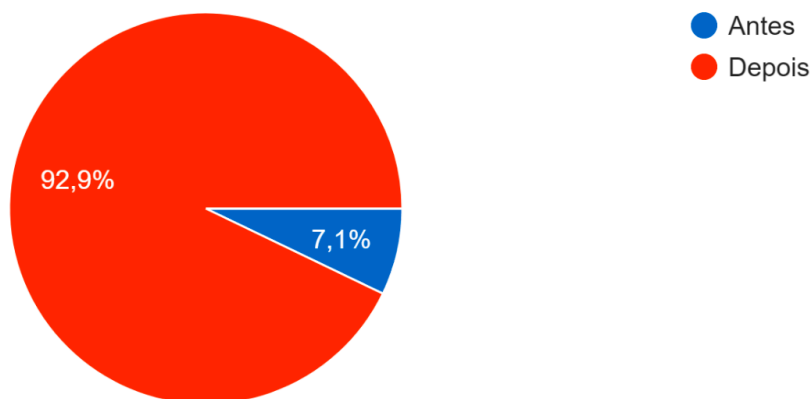


Fonte: Sérgio Brisola

Antes
 Depois

Fonte: A autora

Gráfico 16 — Aceitação do MAAU mediante antes e depois da região (grupo 2)

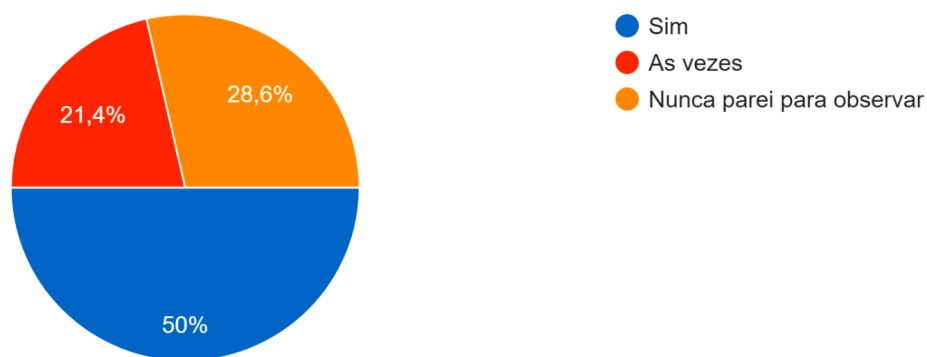


Fonte: De autoria própria via Google Forms

Muitas vezes, por conviver rotineiramente com algo nós deixamos de prestar atenção, no entanto, 50% das pessoas disseram prestar atenção nas obras que estão expostas atualmente no MAAU e 21,4% disse que às vezes repara (gráfico 17). 28,6% afirmam não prestar atenção e é bastante compreensível que isso ocorra visto que, mesmo que grande parte

das obras sejam feitas com cores bastante chamativas e que elas todas sejam de grandes dimensões, a maior parte das pessoas que transitam nesse espaço, principalmente durante os dias úteis da semana, estão cumprindo o trajeto de ir e voltar do trabalho e pode ser que estejam cochilando dentro do transporte que utilizam para se locomover ou aproveitem o tempo no trânsito para desempenhar outras atividades proporcionadas por dispositivos como celulares ou tablets ou a leitura de livros. Contudo, ainda é uma porcentagem relevante de pessoas que desprendem alguns minutos do seus dias para contemplar a arte exposta pelo MAAU.

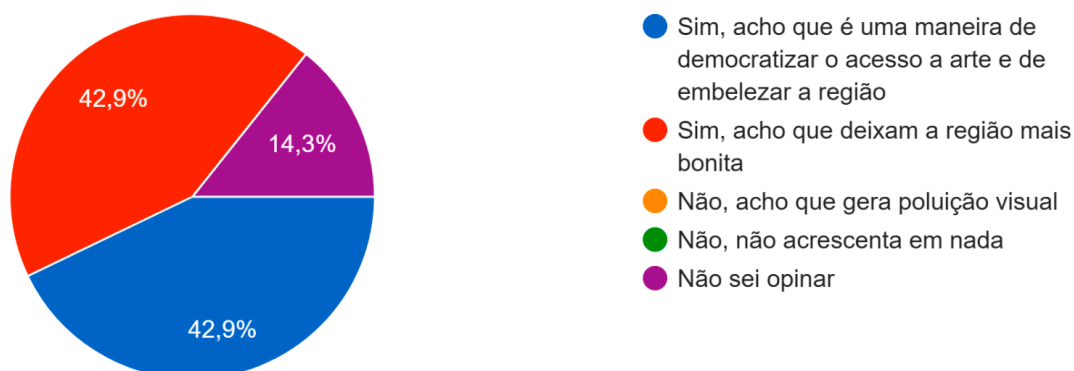
Gráfico 17 — Notabilidade do MAAU pelos transeuntes frequentes (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

Quando questionados a respeito da contribuição do museu para a região, 85,8% das respostas são positivas, sendo que 42,9% creem que o espaço democratiza o acesso à arte e os outros 42,9% veem o MAAU com um potencial embelezador da região (gráfico 18). Os 14,3% que restaram não souberam opinar. Nessa questão ainda eram possíveis dois tipos de respostas negativas, a que dizia que não contribui em nada porque gera poluição visual e a que não acrescentava em nada, porém não foram assinaladas por ninguém que respondeu ao formulário.

Gráfico 18 — A respeito da contribuição do MAAU para a região (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

A última questão apresentada para os entrevistados deste grupo abre espaço para que eles possam tecer comentários, da extensão que quisessem, a respeito do Museu Aberto de Arte Urbana. Uma pessoa disse que “o museu deixa a volta pra casa menos monótona, observar ele pela janela do ônibus é uma das minhas coisas preferidas” e outra não só gosta da existência do MAAU como acredita que “deveria existir em toda a cidade”. Mas também há quem acredite que seja um pouco demais, como um terceiro comenta que “tudo na vida quando é exagerado tira o foco, então grafites são bonitos mas tem que saber dosar se não as pessoas param de prestar a atenção”.

Como foi possível perceber, existe uma certa valorização do espaço na região, mas existem barreiras que ainda precisam ser transpostas para que o MAAU possa ganhar ainda mais destaque enquanto museu e não só como um aglomerado de painéis coloridos.

3.5 Situação atual do MAAU: Principais desafios

3.5.1 Apoio político e financeiro

Além de a existência ou não de museus cujo acervo seja a arte de rua ser uma questão complexa, como discutimos anteriormente, escolher qual caminho seguir em relação a eles envolve uma série de variáveis que estão ligadas não só diretamente à arte urbana, mas também ao contexto socioeconômico em que tal museu está inserido. Em alguns casos, como com relação ao MAAU, o apoio, o financiamento e outras formas existentes de auxiliar na manutenção e renovação do acervo deste espaço são imprescindíveis, já que muitas vezes apenas o investimento dos próprios artistas pode não ser o suficiente.

Em uma conversa informal com Binho, quando apresentei o projeto que eu tinha para essa pesquisa e fiz o convite para que o MAAU fosse o estudo de caso, ele relatou que uma das dificuldades atuais do museu era causada pelo não reconhecimento dele enquanto museu propriamente dito e, por consequência, a ausência de apoio de instituições privadas e governamentais que dificulta manutenção do espaço e a renovação das pinturas expostas.

Com base em um levantamento rápido, uma lata de tinta *spray*, com capacidade de 400mL e que rende aproximadamente 2,7m², está custando em torno de R\$25,00³⁴ e, ainda que o *spray* seja usado, na maioria das vezes no caso das obras do MAAU, como material de detalhe e acabamento, provavelmente apenas uma latinha não é capaz de suprir as

³⁴ Valor consultado 31/03/2023 na loja online Mundo Grafite. Disponível em: <https://www.mundografite.com.br/sprays-arte-urbana>

necessidades de um artista que trabalha na superfície das colunas que têm aproximadamente 4 metros de altura. No preenchimento dos desenhos e formas, os artistas costumam usar a tinta látex, que atualmente está custando em média R\$490,00³⁵ um galão de 18L e rende aproximadamente 250m².

Se fizermos um cálculo bastante superficial, utilizando as quantidades de materiais que foram utilizadas na primeira edição de pintura do MAAU, 3.000 latas de tinta *spray* e 40 latas de tinta látex, vamos chegar a um valor de mais ou menos R\$75.000,00 em latas de tinta *spray* e R\$19.600,00 em galões de tinta látex para pintar 66 painéis. Nesse cálculo, estamos deixando de fora os outros gastos existentes no processo diretamente, como a aquisição de escadas, *caps*³⁶, rolinhos de tinta e Equipamentos de Proteção Individual (EPI), e indiretamente, como o deslocamento dos artistas até o MAAU e a alimentação durante os dias de pintura. Somando tudo, fica um valor muito elevado para que os artistas sozinhos arquem com todos os custos, principalmente aqueles que estão começando no universo da arte de rua e não dispõem de uma renda para investir em um painel por conta própria. Assim, a importância do museu seria justamente de conseguir apoio político e financeiro por parte da iniciativa privada e pública para oferecer oportunidades aos artistas em início de carreira. Tal aspecto parece ser a melhor justificativa para o uso da palavra "museu" para designar esse espaço, ou seja, a importância de seu significado simbólico como instituição que agrega valores.

3.5.2 Visibilidade dos murais X Invisibilidade do MAAU

A visibilidade que um projeto tem é uma característica importantíssima quando se busca o investimento/apoio de instituições. O projeto precisa ser visto para que pessoas ou entidades interessadas possam apoiá-lo. E então pode surgir o questionamento: Mas o MAAU não está em uma avenida movimentada de São Paulo? Isso não é o suficiente?

Infelizmente não. Como podemos perceber, ao longo da pesquisa até aqui, houve um tempo dentro do mundo da arte onde a arte urbana era tida como inferior às outras provenientes da academia. Esse é um processo que dificulta até os dias atuais que sejam levadas em consideração as especificidades dessa manifestação artística quando pensamos em um espaço museológico dedicado a ela. Ainda que o espaço que o MAAU escolheu para ocupar seja de superexposição, existem mecanismos que colaboram na divulgação de um

³⁵ Valor consultado em 31/03/2023 no site da loja Telhanorte, fazendo a média a partir da mais barata e da mais cara disponível. Disponível em: <https://www.telhanorte.com.br/resultado-busca?terms=tinta%20l%C3%A1tex%2018l>

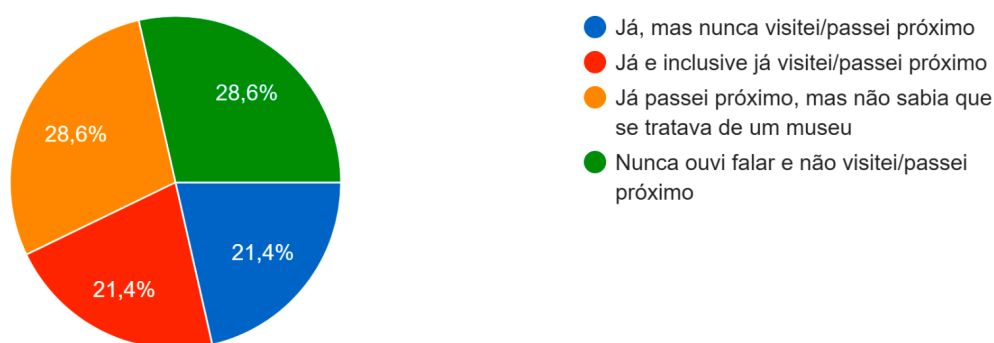
³⁶ *Caps* são os bicos utilizados nas latas de tinta *spray* que determinam a espessura dos traços por ela produzidos.

espaço. Não raros são os casos de museus e instituições culturais que não são conhecidas no seu entorno por falta de divulgação. E a partir dos resultados obtidos na pesquisa com a comunidade, é perceptível que falta lançar um holofote sobre o MAAU enquanto instituição.

Dentro do grupo de pessoas de fora de São Paulo e Região Metropolitana, apenas 19,4%³⁷ das pessoas disseram já ter ouvido falar do MAAU, no entanto esse é um número expressivo, considerando que é um grupo de pessoas que está fora da dinâmica da megalópole brasileira. Dentro de São Paulo esse número sobe para 38,3%³⁸. Se considerarmos os resultados obtidos pela pesquisa e colocarmos como uma amostra do todo, essa porcentagem representa quase 8,3 milhões de pessoas. De acordo com a prévia do Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), divulgada no final de 2022, a população da Região Metropolitana de São Paulo atingiu a marca de 21,9 milhões de pessoas. Ou seja, ainda é uma parcela muito pequena de pessoas que sabem da existência do MAAU, mesmo que já tenham sido feitas diversas reportagens na televisão a respeito dele desde a sua fundação.

No entanto, o dado mais curioso está no grupo que é da Zona Norte. Após a breve apresentação do MAAU, que vimos no tópico anterior, vem a pergunta “Você já tinha ouvido falar do MAAU?”. Como resposta 21,4% afirmaram que sabia da existência do museu, mas nunca tinha visitado e outros 21,4% conheciam e tinham visitado ou passado próximo. 28,6% disseram ter passado próximo, porém não sabiam que se tratava de um museu e os 28,6% restantes nunca tinham ouvido falar (gráfico 19).

Gráfico 19 — Ciência a respeito do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

É curioso porque, além de o MAAU estar inserido nesta região da cidade, existem placas de rua que indicam que ali é um museu (fig. 65), inclusive, algumas das áreas ocupadas

³⁷ Consultar o gráfico 14 disponível no tópico 2.2.1.2. Resultados.

³⁸ Consultar o gráfico 6 disponível no tópico 2.2.1.2. Resultados.

pelo MAAU tem o nome do museu estampado nelas, como é possível notar, por exemplo, na primeira imagem deste capítulo³⁹. Atualmente, este painel encontra-se sob uma intervenção do artista Zezão (fig. 66) e bastante danificado.

Figura 65 — Vista da placa que indica o MAAU na Avenida Cruzeiro do Sul



Fonte: Arquivo da Autora

Figura 66 — Vista do mural com o nome do MAAU e a sobreposição da obra de Zezão



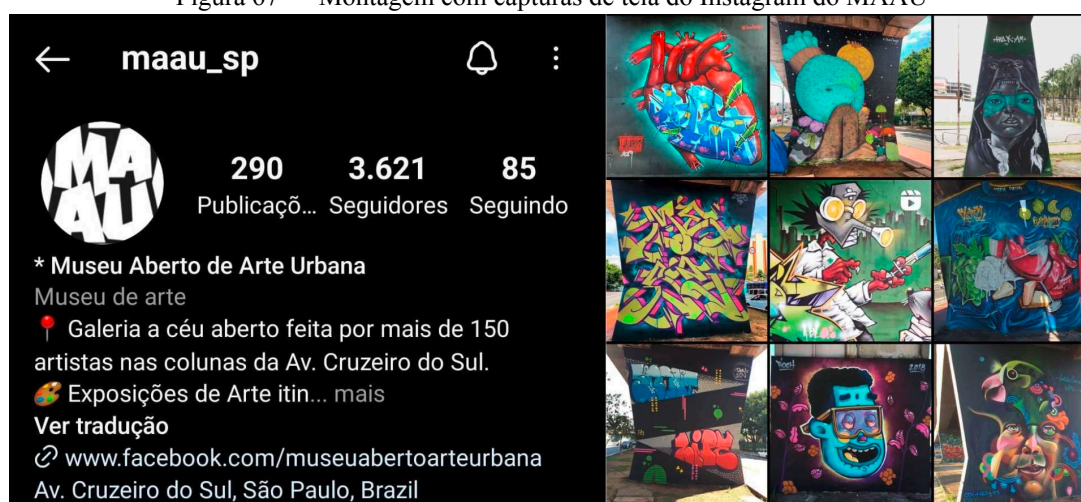
Fonte: Google Maps

³⁹ Figura 46.

Isto é, para que haja um reconhecimento de instituições dispostas a investir no MAAU, talvez seja necessário aumentar a visibilidade e reforçar a importância que o museu tem para a comunidade como um todo, pensando não somente nas obras executadas nas colunas do metrô, mas também em todo o lado social que o projeto tinha no seu início em 2011. Não é novidade para ninguém que a arte é capaz de salvar vidas.

Uma das formas possíveis de aumentar a visibilidade e alcance do MAAU é a movimentação dentro de redes sociais. O mundo está cada vez mais conectado em sites e aplicativos de trocas instantâneas de informação. O museu possui sua própria página no Instagram (fig. 67) há alguns anos, acumulando um total de 3.621 seguidores, porém não existem novas publicações desde 2020, quando houve a última renovação dos painéis.

Figura 67 — Montagem com capturas de tela do Instagram do MAAU



Fonte: A autora

3.5.3 O MAAU como abrigo para a população de rua

Como vimos, no período pré-pandêmico, a regularidade de renovação dos painéis do Museu Aberto de Arte Urbana girava em torno de 2 a 3 anos. Porém hoje, para além da dificuldade financeira, o MAAU enfrenta um outro desafio. A pandemia de Covid-19, anunciada como tal em 11 de março de 2020 pela Organização Mundial da Saúde (OMS), provocou uma série de complicações na vida de toda a humanidade que seguem reverberando até os dias de hoje e, muito provavelmente, continuarão a ser sentidos por muitas décadas.

Além das mortes provocadas pelo vírus que ataca o sistema respiratório, a pandemia trouxe dificuldade para a manutenção de uma vida digna em seus níveis mais básicos. Com a exigência de reclusão e isolamento social, muitas empresas fecharam e centenas de pessoas

perderam seus empregos. Logo, um número considerável de pessoas foi privado do direito de ter um teto sobre suas cabeças e paredes que os proteja das intempéries.

De acordo com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), o Brasil não conta com uma ferramenta capaz de contabilizar quantas pessoas atualmente se encontram em situação de rua. Os números que existem são estimativas a partir da informação de quantas pessoas possuem um lugar para morar, ou seja, subtrai-se o número de habitantes domiciliados do número total de habitantes brasileiros, resultando num número do que seria a população brasileira em situação de rua atualmente. A incerteza desse quantitativo de pessoas é nociva em diversos aspectos, como por exemplo na aquisição de vacinas dedicadas a essa parcela da população e a implantação de programas sociais que os atendam em sua totalidade.

Segundo uma estimativa realizada pelo Ipea, o número da população em situação de rua teve um aumento de 38%, totalizando 281.472 pessoas, considerando o período de 2019 a 2022 (fig. 68). Sendo que o ano com o menor número do período foi 2019, pré-pandêmico, com 124.047 pessoas e com maior número o ano de 2022, com o total mencionado anteriormente. E o que esses dados têm a ver com o MAAU?

Figura 68 — Pessoas em situação de rua



Fonte: Ipea

A população não domiciliada vai buscar lugares para se abrigar de alguma forma, mesmo que muito precária. Alguns conseguem acolhimento em programas oferecidos pelos governos regionais, para pelo menos ter um lugar para dormir, mas outros não conseguem acesso a isso. Dessa forma, essas pessoas começam a ocupar os espaços da rua, fazendo de calçadas, marquises, viadutos e pontes algo tão precário que não podemos nem chamar de barraco ou cortiço. Dessa forma, por se tratar de um espaço aberto, grande parte do lugar que

acolhe o MAAU, virou também abrigo de uma parte da população paulistana que vive hoje em situação de rua (figura 69).

Figura 69 — Acampamento improvisado por pessoas em situação de rua no MAAU



Fonte: Arquivo da Autora

Ao longo da Avenida Cruzeiro do Sul, quase toda a extensão do MAAU está repleta de acampamentos improvisados com lona e caixas de papelão, à exceção do trecho próximo à Rodoviária do Tietê. O cenário que encontramos hoje quando passamos pela avenida é bem distinto do que se via quando o MAAU foi inaugurado em 2011, entregando um espaço mais belo para a população da região. E, é claro, que a responsabilidade de existirem pessoas nessa situação hoje não é delas, mas sim de processos contínuos de invisibilização e precarização das pessoas de classes sociais mais baixas, que vivem em miséria. Na Nota Técnica publicada pelo Ipea a respeito dos números da população em situação de rua, ainda na introdução, eles destacam que:

O histórico de tratamento da população em situação de rua pelo Estado brasileiro é marcado pela repressão e invisibilização desse segmento. Uma semana após a abolição da escravatura, o Ministério da Justiça enviou um “projeto de repressão à ociosidade”, buscando reprimir a circulação dos outrora escravizados pelo espaço urbano. Como aponta Chalhoub (1983, p.55), tal projeto foi votado quase que unanimemente pela Câmara, sendo saudado como “de salvação pública... exatamente porque tinha como objeto principal a ‘população nacional’, ou seja, o liberto”. Tanto o Código Criminal de 1830 quanto o Código Penal de 1890 e a Lei de Contravenções Penais de 1941 estipulavam penas para a “vadiagem”. Embora estas legislações possam parecer distantes no tempo, na verdade o artigo da Lei de Contravenções Penais de 1941 que trata da mendicância “por ociosidade ou cupidez” só foi revogado no ano de 2009. (IPEA, 2022)

Mediante a essa conjuntura, quando questionei Binho acerca da continuidade do MAAU, não só da renovação do acervo, bem como dos projetos que estavam vinculados ao museu, ele respondeu que:

Todo o projeto do MAAU, ele está estacionado, né? Só vai retornar quando a gente conseguir ter um apoio da prefeitura ou do governo, pra que a gente possa também trabalhar ou retirar ali de uma forma coerente, as famílias que estão ali na... Morando ali debaixo do viaduto, né? Então, ali você tem uma situação muito complicada. (BINHO, 2023)

Ou seja, ainda que se consiga verba para a manutenção dos projetos e do MAAU em si, é necessário que antes seja feito um trabalho social por parte dos governos, seja na esfera municipal, estadual ou federal, de forma a dar acolhimento e apoio para as famílias que estão em situação de rua como um todo para que o cenário possa ser revertido e essas pessoas possam viver com dignidade.

4 VULNERABILIDADE DA ARTE URBANA

4.1 Principais de agentes deterioração

Tudo que nós conhecemos, seja material ou imaterial, passa por transformações constantes, independente de se tratar de um bem cultural ou não. Se não houver um movimento de cuidado com as coisas, pode ser que a forma como elas são hoje sejam completamente perdidas no futuro. Até pouco tempo a preservação do patrimônio da humanidade se deu, principalmente, como meio de retardar a deterioração natural dos objetos, já que o que se entendia como patrimônio, por muitos anos, ficou restrito ao que era material. Dessa forma, os cientistas da conservação-restauração haviam mapeado comportamentos dos materiais utilizados pelos artistas dentro da arte tradicional, podendo assim postergar de maneira mais efetiva os danos do tempo sobre as obras.

Quando nos deparamos com trabalhos artísticos que fogem às regras pré-estabelecidas, seguidas dentro do mundo arte por tantos anos, e expandimos o conceito de patrimônio de forma a abranger aquilo que não é material, os questionamentos em torno de como conservar esses objetos e informações para as gerações porvir começam a desencadear. Porém, assim como já era feito anteriormente, um dos primeiros passos a serem dados na jornada da conservação de um determinado bem é compreender quem são seus agentes de deterioração, que existem mesmo que estejamos falando de algo que se apresente na imaterialidade.

Ainda que o fazer da arte de rua não seja igual ao de outras formas de arte já muito conhecidas e estudadas, a investigação quanto aos seus agentes de deterioração não parte do zero, de um lugar totalmente novo. Isso se dá porque já se tem um conhecimento prévio a respeito dos agentes de deterioração que atingem materiais conhecidos e que podem ser similares ou muito próximos dos utilizados pelos artistas urbanos. E ainda é preciso considerar o conhecimento importado de outras áreas, como é de costume em um campo inter e transdisciplinar como a conservação-restauração. Por exemplo, já se sabe o comportamento de algumas das tintas utilizadas em murais, visto que parte deste material também é empregado em pinturas de edifícios e casas cotidianamente.

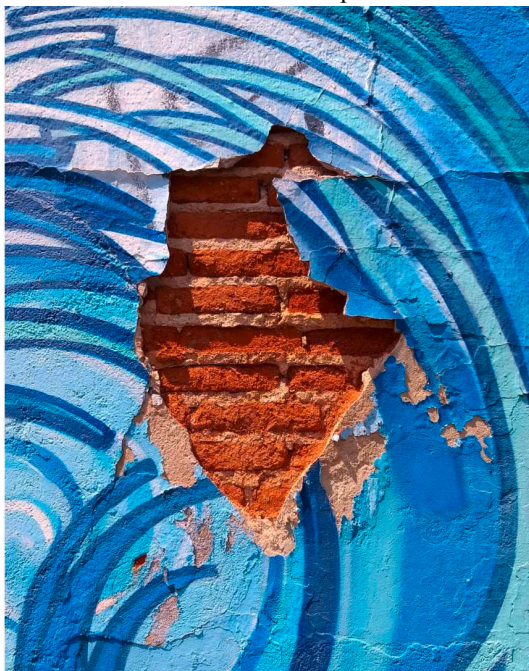
Em seu artigo *Propuesta de plan de conservación preventiva para proyectos de muralismo urbano. El caso de Vigo, ciudad de color* (2019) Andrea Fernández destaca os principais agentes de deterioração de arte urbana e os divide em dois grupos: os fatores intrínsecos e os fatores extrínsecos.

Por fatores intrínsecos a autora entende como aqueles que estão diretamente ligados ao processo de criação das obras, ou seja, problemas que derivam da forma como os murais de

arte urbana são executados. O primeiro desses agentes por ela listado é o suporte, referindo-se aos riscos inerentes de uma edificação, indo desde problemas relacionados aos materiais de acabamento utilizados na construção até problemas estruturais do imóvel. Ainda de acordo com Fernández, quando pensamos em suporte de arte urbana devemos ir além das estruturas de concreto, como empenas e muros, e incluir outros elementos presentes nas fachadas, como portões, portas, janelas e tubulações e suas deteriorações específicas, causadas pelo manuseio e uso diário (FERNÁNDEZ, 2019, p. 84).

Como exemplo de problemas oriundos do suporte onde uma obra foi executada apresentamos aqui o que aconteceu com parte de um grande mural feito na Escola Estadual Nossa Senhora da Penha, na Zona Leste de São Paulo. Parte da estrutura do muro se despreendeu e originou uma grande lacuna (fig. 70).

Figura 70 — Lacuna em mural devido ao desprendimento do reboco do muro



Fonte: Arquivo da Autora

A segunda fonte de deterioração intrínseca a uma obra de arte de rua, segundo Fernández, são as técnicas e materiais utilizados pelo artista. É preciso que se esteja atento à qualidade dos materiais que serão aplicados e se existe compatibilidade deles entre si e com os materiais utilizados na construção do suporte (FERNÁNDEZ, 2019, p. 85). Caso o artista não esteja atento a esses detalhes podem acontecer desprendimentos da camada pictórica do suporte como no exemplo apresentado pela autora em seu artigo (fig. 71).

Figura 71 — Desprendimento da camada pictórica em um mural devido a incompatibilidade dos materiais



Fonte: Andrea Fernández

Os fatores extrínsecos são os que existem em maior número, isso porque podem ter diversas origens, sejam elas climáticas, biológicas ou antropológicas.

A umidade é um agente de deterioração bastante frequente, afetando quase que a totalidade dos bens culturais que conhecemos, e ela também atua sobre obras de arte urbana. Com frequência a primeira fonte de água que pensamos quando se trata da arte que fica exposta na rua é a chuva, no entanto, de acordo com Fernández além dela:

(...) é preciso levar em conta a umidade do ar e a água proveniente da própria estrutura do imóvel (tubulações internas ou externas em mau estado, sistemas de drenagem em mau estado ou insuficientes) que afetem a obra por capilaridade ou até mesmo por escoamento⁴⁰. FERNÁNDEZ, 2019, p.85, tradução nossa.

A temperatura também é apresentada como um agente de deterioração por Andrea Fernández e ela ressalta que não somente a variação diária e sazonal das temperaturas deve ser levada em consideração — que podem interferir tanto na estrutura da edificação-suporte quanto na composição dos materiais utilizados na execução da obra —, mas também as altas temperaturas que as superfícies podem atingir diariamente quando ficam expostas diretamente à radiação solar (FERNÁNDEZ, 2019, p.85).

A atuação do sol também se encaixa como agente de deterioração na categoria luz. Tal agente contribui para o esmaecimento da camada pictórica, fazendo com que as cores utilizadas pelos artistas fiquem cada vez mais esbranquiçadas com o passar do tempo (fig. 72). Porém, não somente a luz solar é capaz de danificar a camada pictórica de uma obra de

⁴⁰ “(...) hay que tener en cuenta la humedad ambiental y el agua procedente de la propia estructura del inmueble (tuberías interiores o exteriores en mal estado, sistemas de desagüe en mal estado o insuficientes) que afecten a la obra por capilaridad o incluso por escorrentía”.

arte urbana. A incidência das luzes da cidade, como postes de luz muito próximos e faróis de automóveis, também contribui para que o esmaecimento ocorra (FERNÁNDEZ, 2019, p.85).

Figura 72 — Montagem comparativa de antes e depois da obra Curandeiras do Acidum Project



Fonte: CURA e Google Maps (Montagem da autora)

Os ventos também podem atuar como agentes de deterioração em obras de arte urbana considerando algumas condições. De acordo com Fernández (2019, p.85), as correntes de ar se tornam especialmente danosas para obras de arte de rua quando carregam consigo a chuva ou partículas sólidas, indo desde pedras de granizo até objetos maiores no caso de eventos climáticos como ciclones e furacões. Além disso, em áreas próximas ao mar, o vento pode ser o responsável por trazer até a obra o que chamamos popularmente de maresia. A interação do sal do mar com os materiais constitutivos da obra e do suporte pode ser nociva.

A este grupo de fatores extrínsecos, em que as causas climáticas possuem grande destaque, em seu artigo *Entre la teoría de la restauración y el arte urbano, una paradoja disciplinar* (2016), Ana Lizeth Mata Delgado chama de intemperização dos materiais constituintes. Como consequências das ações desses agentes, de acordo com Delgado, os danos que podem ser observados são “(...) descoloração, descamação de camadas pictóricas, abrasão, rachaduras, fissuras, pulverulência, perda de adesividade (no caso de adesivos), manchas e desprendimentos (...)”⁴¹ (DELGADO, 2016, p.128, tradução nossa).

Retomando o artigo de Andrea Fernández temos a biodeterioração que a autora divide em duas categorias a depender de suas fontes: animal e vegetal. A autora aponta que os danos causados pelos animais têm sua origem nos excrementos que esses podem depositar sobre as obras (FERNÁNDEZ, 2019, p.85). Para ela as baixas alturas de um mural estão propensas à ação de mamíferos e as grandes alturas predispostas à ação de aves. Fernández pontua ainda

⁴¹ “(...) descoloración, escamación de capas pictóricas, abrasión, grietas, craqueladuras, pulverulencia, pérdida de adhesividad (en el caso de los stickers), manchas y desprendimientos (...)”.

que insetos também podem depositar excrementos sobre a superfície de um mural, contribuindo para seu perecimento.

A biodeterioração de origem vegetal deriva de um conjunto de ações, como a presença de canteiros de plantas nas proximidades de um mural, a falta de manutenção de uma edificação, permitindo que plantas cresçam nas paredes, e até a criação de um ambiente propício para o desenvolvimento de espécies de vegetação que costumam ficar aderidas à uma superfície, como musgos e líquens. A interação vegetal com uma obra de arte de rua pode gerar desde alterações na camada pictórica até fissuras no suporte.

A contaminação do ar da urbe também é fator que merece atenção e que pode atuar como agente de deterioração em uma obra de arte urbana, isso porque, de acordo com Fernández (2019, p. 85, tradução nossa), “(...) flúor, cloreto de hidrogênio, ácido sulfúrico, formaldeídos, sulfeto de hidrogênio, metano e compostos orgânicos voláteis (...)”⁴² podem interagir com os componentes do mural, além de apresentar risco aumentado quando se misturam a chuva, ocasionando a chuva ácida⁴³. Além de alterações químicas, a simples deposição de partículas desses compostos químicos pode formar uma camada de sujidades sobre a obra, interferindo na sua leitura.

As vibrações também apresentam risco para as obras de arte de rua. Em seu já referido artigo, Fernández diz que Vigo na Espanha, a cidade onde o objeto de estudo apresentado por ela está, tem tendências a passar por abalos sísmicos, também chamados de terremotos, que podem ser nocivos para as obras também, já que atuam diretamente sobre os suportes. Além disso, a autora destaca que ainda que não se tenha a possibilidade de isso ocorrer, não significa que a obra será poupada de lidar com vibrações, já que elas podem ser provenientes de outros lugares como, por exemplo, as “(...) vibrações transmitidas do solo em áreas afetadas por alta densidade de tráfego, especialmente quando este é mais pesado, como tráfego industrial⁴⁴” (FERNÁNDEZ, 2019, p.87, tradução nossa). Acrescentamos aqui que a existência de linhas de metrô subterrâneas e suspensas podem também ocasionar vibrações que reverberam no entorno, como no caso do MAAU.

⁴² “(...) flúor, cloruro de hidrógeno, ácido sulfúrico, formaldeídos, sulfuro de hidrógeno, metano y compuestos orgánicos volátiles”.

⁴³ A chuva ácida é qualquer forma de precipitação que carregue consigo componentes ácidos, como o ácido sulfúrico e o ácido nítrico. Pode incluir a própria chuva como também neve, neblina, granizo e até mesmo poeira. A chuva comum possui valor de pH em torno de 5,6, considerado levemente ácido. Contudo, atividades que contribuem para a poluição do ambiente promovem acidificação da chuva, reduzindo o pH para valores entre 4,5 e 2,8. Disponível em: <https://www.manualdaquimica.com/quimica-ambiental/chuva-acida.htm>

⁴⁴ “(...) vibraciones transmitidas desde el suelo en aquellas zonas afectadas por una gran densidad de tráfico, especialmente cuando éste es más pesado, de tipo industrial”.

A última categoria que trazemos aqui com base no artigo de Andrea Fernández é o fator antrópico, ou seja, que deriva de ações humanas. A autora divide as origens desses danos em duas: um dano consciente ou o dano inconsciente (FERNÁNDEZ, 2019, p.86).

Quando Fernández chama de inconscientes alguns dos danos causados pelo ser humano em obras de arte urbana, a autora se refere, principalmente, aos danos que tem sua origem no uso, como no caso por ela utilizado em seu artigo (fig. 73): “Por exemplo, no mural do parque infantil de Navia do Projeto Ewa, em que o mural termina em um banco amplamente utilizado e, portanto, o contato com a pintura é comum” (FERNÁNDEZ, 2019, 86).

Figura 73 — Pessoas se apoiando no mural Projeto Ewa



Fonte: Andrea Fernández

Como danos conscientes, Fernández aponta aqueles onde há a intenção de causar algum mal àquela obra, como chicletes colados na superfície, colagem de adesivos e arranhões. Ela ainda diz que em alguns casos ações danosas são as intervenções de outros artistas que fazem grafismos sobre uma obra já existente.

A essa ação, em seu já mencionado artigo, Delgado dá o nome de vandalismo. Para ela:

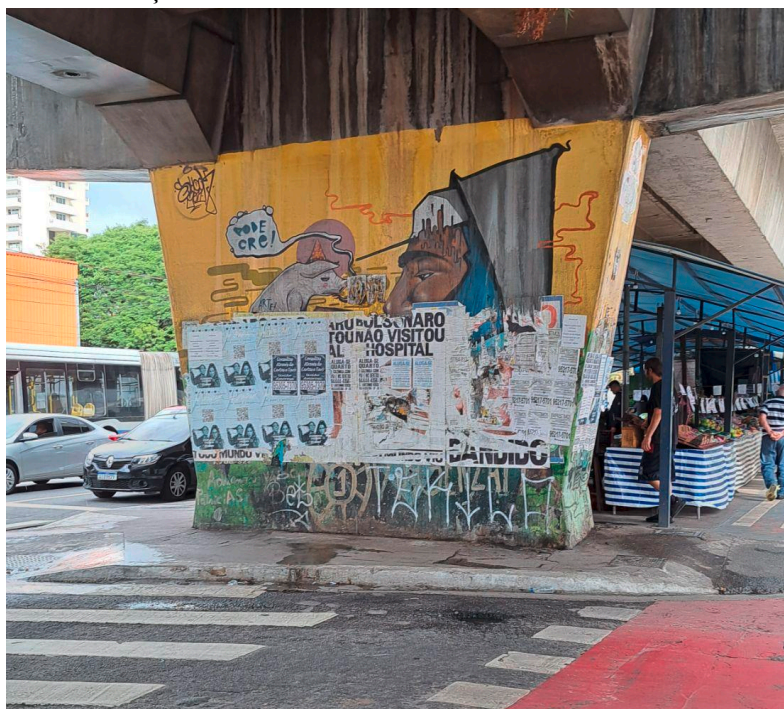
É curioso como dentro da mesma dinâmica processual e de criação, alguns artistas consideram que o trabalho de seus colegas não é digno de ser apreciado ao ponto de que se “pisem” entre si como uma forma de demonstrar seu desacordo com a obra em questão.⁴⁵ DELGADO, 2016, p.128, tradução nossa.

⁴⁵ “Es curioso cómo dentro de la misma dinámica procesual y de creación, algunos artistas consideran que el trabajo de sus colegas no es digno de apreciarse al punto de que se “pisan” entre sí como una manera de demostrar su desacuerdo con la obra en cuestión”.

Ou seja, ainda que faça parte da movimentação natural da arte urbana, essas ações, como pinturas sobrepostas com aerossol e colagem de *stickers*⁴⁶, interferem na integridade da obra primeira, atingindo não somente a sua materialidade, bem como a forma como ela é fruída pelo público transeunte.

Para além da ação de outros artistas em cima de um mesmo espaço, ainda existe a possibilidade de serem colocados por cima da obra adesivos e cartazes que não se tratam de manifestação artística, como a divulgação de serviços ou campanhas eleitorais (fig. 74), que podem tanto obstruir a fruição do espectador para com a obra, como danificá-la mediante a remoção ou não, visto que a interação dos materiais, a tinta usada na execução da obra e do adesivo utilizado para aderir cartazes à superfície, podem interferir diretamente na materialidade da pintura e acelerar seu processo de degradação, gerando desprendimentos, por exemplo, e, por consequência, encurtar o tempo de vida das obras.

Figura 74 — Afixação de cartazes sobre obra do MAAU na Avenida Cruzeiro do Sul



Fonte: Arquivo da Autora

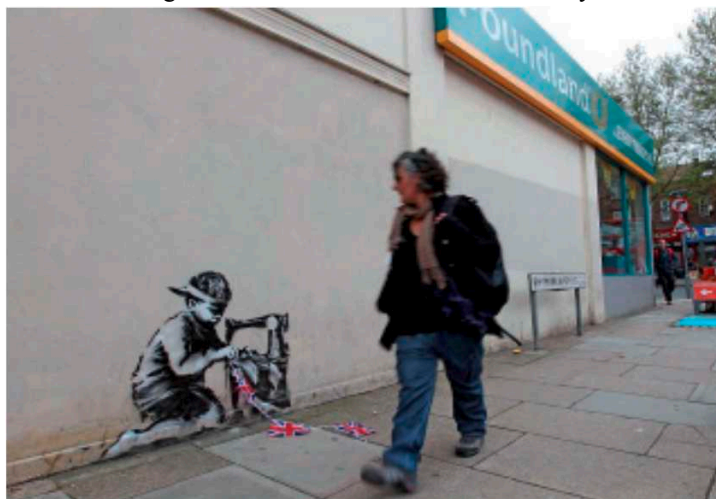
Em casos mais extremos, partindo ou não de outros artistas, podem ser feitas incisões, arranhões e até destacamento do suporte de uma determinada obra de arte de rua na intenção de que ela desapareça do cenário urbano. Isso sem falar dos, já mencionados, apagamentos completos de obras pelas cidades.

⁴⁶ Prática de arte urbana que consiste em ocupar os espaços da cidade a partir de adesivos, sejam eles impressos em papel autocolante ou feitos à mão. Podem tanto ter a imagem como veículo, quanto as *tags* ou mensagens escritas.

Para além do vandalismo e das ações das intempéries, Delgado acrescenta mais um agente de deterioração de arte urbana em seu artigo anteriormente mencionado: os desprendimentos ou a remoção das obras de seus contextos originais (DELGADO, 2016, p.128). Diversos casos de tal ação já foram apontados por veículos de notícias espalhados pelo mundo, porém um dos mais notáveis, e que também é o exemplo dado por Delgado em seu artigo, é a remoção de uma obra de Banksy de uma rua na Inglaterra.

Em 2013 uma obra do artista inglês intitulada *Slave Labour* (fig. 75), que trabalhava questões acerca da escravização de crianças que já possuía uma relação bem estabelecida com o seu entorno e com todos os que frequentavam a região, foi removida de seu local de origem, um muro no noroeste de Londres. Essa remoção aconteceu sem o conhecimento e autorização do artista. E, em questão de poucas horas, ela já se encontrava em um catálogo de vendas de obras de arte (DELGADO, 2019, p. 128 - 129).

Figura 75 — Obra *Slave Labor* de Banksy



Fonte: *Evening Standard*

Esse acontecimento é resultado de um conjunto de fatores. Primeiro, assim como em outros movimentos artísticos, é natural que certos nomes ganhem bastante projeção e se tornem, de certo modo, referência quando se fala de uma determinada tipologia artística. Como vivemos em mundo que, majoritariamente, segue o sistema capitalista, tudo acaba por receber um certo valor de mercado e, assim como já acontece há muitos anos, a arte de rua também vem sendo incluída no mercado da arte.

A remoção da obra de Banksy do lugar fez com que uma nova intervenção fosse feita. Utilizando a técnica do *stencil* com a tinta *spray*, foi evidenciada a forma como esse tipo de ação, a remoção, é vista por parte daqueles que vivem dessa arte. O desenho deixado ao lado do vazio da obra tem escrito em inglês algo como “Perigo, ladrões” (fig. 76).

Figura 76 — Ausência da obra de Banksy e nova intervenção ao lado



Fonte: Reuters

Quando da elaboração do meu trabalho de conclusão de curso na graduação, já trabalhando na questão da arte urbana, entrevistei o artista argentino Elian Chali, que participou da edição de 2019 do CURA Lagoinha, em Belo Horizonte. No momento em que a musealização e a comercialização de arte urbana se tornou o tema da entrevista, ele deixou claro que, para ele, a institucionalização faz parte da sociedade atual e não é surpresa que ela, ou a comercialização, aconteçam. Isso porque, ainda segundo o artista, a sociedade capitalista comercializa tudo: “Como posso ficar surpreso que um pedaço de parede seja vendido se escravos ainda são vendidos? Se as mulheres são vendidas? Se crianças são vendidas?” (CHALI, 2020).

O segundo ponto é que, para além da questão financeira, dada a importância que essas obras podem tomar, o sentimento da necessidade de conservá-la começa a surgir. Não é um problema querer conservar as obras de arte urbana, mas sim a forma como isso pode ser feito. Dentro do que já tratamos nesta pesquisa e considerando as vivências que temos com a cultura dentro da nossa sociedade, enxergamos, ainda que inconscientemente, museus e galerias como os lugares onde as obras são conservadas e ainda assim podem ser vistas pelo público. No entanto, talvez essa não seja a melhor estratégia, como discutido no capítulo anterior. De acordo com Delgado, um dos maiores problemas dessa ação de remoção é que o artista urbano responsável pela obra, na maioria dos casos, não está ciente e/ou não autorizou a remoção do espaço público. Isso é um reflexo da confusão que se faz, em vários âmbitos, com a palavra público. Há uma grande diferença entre a obra estar em um espaço público, ser um bem público e ser algo onde qualquer um pode atuar sobre ou reclamar para si.

Dessa forma, além de descontextualizar a obra tirando-a de seu lugar de origem, a democratização do acesso à arte proporcionada pela arte urbana também é atingida. Em um espaço público as obras de arte de rua estão livres das amarras impostas pelo sistema de arte tradicional e da elitização desta arte. Estando na rua, essas obras podem ser apreciadas por todos os transeuntes e a remoção dessas obras para que sejam levadas para dentro de uma instituição rompe com essa fruição.

Várias das características da arte de rua dependem diretamente do espaço onde ela vai ser feita, o que lembra bastante o conceito de uma obra *site-specific*, que tem uma relação inseparável com o ambiente no qual ela foi criada. Assim, o ideal é que o que for produzido nas ruas, permaneça nas ruas.

Porém, a própria permanência das obras na rua e o fato da dinâmica por elas vivida ser diferente do que temos dentro de instituições museológicas, pode ser um problema para a arte urbana. Com isso posto, apresento o primeiro de dois agentes de deterioração que acrescentarei a lista que já foi exposta aqui: a dissociação. Para Andrea Gonçalves dos Santos e Daniele Baltz da Fonseca, autoras do artigo *Apontamentos Iniciais Sobre Gerenciamento de Risco em Arquivo Universitário*⁴⁷, a dissociação:

(...) envolve a perda de itens documentais no fundo, perda de dados e informações referentes ao acervo, perda da capacidade de recuperar ou associar informações. As causas incluem a deterioração de etiquetas e rótulos; a inexistência de cópias de segurança (backups) de inventários; em caso de sinistro, erros ao se registrar informações sobre o fundo; recolocação inadequada de documentos nas salas do acervo após seu uso; aposentadoria de servidores detentores de conhecimento exclusivo sobre as coleções; obsolescência de hardware; etc. SANTOS; FONSECA, 2020, p. 23.

O que é descrito pelas autoras está diretamente relacionado aos acervos de instituições tradicionais, no entanto, o ponto principal apresentado por elas também se encaixa no contexto da arte de rua, que é a nocividade da perda de informações sobre um determinado bem cultural.

Os dados que temos a respeito de uma obra nos ajudam a localizá-la no tempo histórico e a fazê-la encaixar na narrativa que conta a história de um grupo de pessoas. Quando não se tem informações básicas a respeito de uma obra, ela não recebe o devido valor e cuidado, nem dos profissionais responsáveis por ela e nem pela população que a frui.

Devido a mecânica que a arte de rua utiliza, muitas vezes faltam informações a respeito do artista, título da obra, materiais e técnicas, ano de produção, etc, que seriam

⁴⁷ Artigo publicado no *e-book* Conservação e Restauração: Ciência e prática na formação profissional - UFPel. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/5060>

facilmente obtidos pelo visitante de um museu através de placas explicativas. A falta de informação leva a uma sequência de tomadas de decisão errôneas, como por exemplo, o apagamento do mural mencionado no primeiro capítulo desta pesquisa. Naquele caso, apesar da desinformação por parte dos gestores de São Paulo, os artistas e a população foram ouvidos e um novo mural foi feito, porém o apagamento jamais será desfeito.

Em alguns casos as informações a respeito de uma obra podem aumentar o seu impacto dentro do cotidiano da urbe. Em 2019 a barragem da Mina do Córrego do Fundão, em Brumadinho (MG) rompeu e deixou mais de 250 vítimas, além das milhares de pessoas que tiveram suas vidas afetadas pela contaminação pelos rejeitos despejados no Rio Paraopeba. Em 2020, o grafiteiro e ativista Thiago Mundano executou um mural, intitulado Operários de Brumadinho (fig. 77), no centro de São Paulo fazendo uma releitura da obra Operários (1933) de Tarsila do Amaral, como forma de homenagear as vítimas e manter viva a memória e a busca por justiça pela tragédia. Por si só, a obra de Mundano já possui bastante impacto, porém os materiais utilizados por ele acrescentam à obra mais uma camada de significado simbólico. Para chegar nos tons de marrom empregados no mural, Mundano utilizou mais de 250Kg de rejeitos brutos presentes na lama tóxica da barragem e amostras do solo às margens do Rio Paraopeba.

Figura 77 — Obra Operários de Brumadinho de Mundano



Fonte: Arquivo da Autora

Tanto a informação sobre a releitura e quanto sobre a utilização dos rejeitos na obra

estão descritos junto da assinatura do artista, o que é um diferencial no quesito informação disponível para os transeuntes na rua. No entanto, devido a localização, quem está passando pela região pode ter dificuldade de ler o que está escrito lá (fig. 78).

Figura 78 — Detalhe da assinatura de Mundano vista da rua



Fonte: Arquivo da Autora

Baseado na observação específica do caso do Museu Aberto de Arte Urbana e da realidade vivenciada no Brasil, o segundo agente de deterioração que acrescentamos à lista é o fogo. Como vimos no capítulo anterior, em alguns casos, a superfície que serve de suporte para uma obra de arte urbana, pode ser também abrigo para pessoas em situação de rua. Não raro, essas famílias mexem com fogo, tanto para cozinhar alimentos, quanto para se aquecer em períodos mais frios do ano. Essas pessoas costumam acender seus fogareiros próximos às paredes, colunas e muros como forma de criar uma barreira contra o vento e, caso exista uma pintura sobre elas, esta será danificada. Esse é um caso de agente de deterioração que aparece com bastante frequência atualmente no acervo do MAAU (fig.79).

Figura 79 — Obra do acervo do MAAU danificada por fogo



Fonte: Arquivo da Autora

4.2 A efemeridade da arte urbana e a conservação

Ao observar os agentes de deterioração que atingem a arte urbana, percebemos que a maioria deles é praticamente impossível de ser evitada, principalmente devido ao fato de serem obras expostas em locais em que não é viável a aplicação de medidas de controle ambiental que temos dentro de espaços museológicos. Ademais, como vimos no caso do MAAU, dificilmente projetos ligados à arte urbana são agraciados com iniciativas de conservação-restauração, justamente pelo entendimento de que é uma tipologia artística transitória, efêmera.

Ainda que em seus primórdios a sua perenidade não tenha sido uma questão relevante, a partir do momento em que a arte urbana passa a ser uma arte figurativa, inicia-se uma movimentação para o estabelecimento de relações diretas com os transeuntes das cidades e de valorização dos trabalhos executados. Como consequência disso, começam a despontar questionamentos a respeito de sua conservação e permanência. Por essa razão, antes de discutirmos sobre as possibilidades de conservação, é interessante que entendamos o lugar da efemeridade atualmente nessa manifestação cultural.

Dentro da pesquisa realizada em meu TCC entrevistando um grupo de artistas de rua, pude perceber que apesar de o movimento de renovação dos desenhos espalhados na urbe ainda acontecer, dentro do contexto brasileiro ele se dá de maneira mais organizada, de modo que todos respeitam seus trabalhos entre si e a reocupação é feita podendo ou não envolver diálogo entre os artistas.

Nesta pesquisa os entrevistados afirmaram que, ainda que exista a questão de identificação do público com determinadas obras, a renovação da paisagem urbana através da arte é necessária e deve continuar a ocorrer, de forma a manter a paisagem sempre em diálogo direto com o cotidiano da comunidade.

Mais recentemente, na exposição *OSGEMEOS: Nossos Segredos*, a dupla de artistas Otávio e Gustavo Pandolfo trouxe a questão da efemeridade em um dos textos por eles escritos que compunha a expografia da exposição no CCBB-BH, e pontuam o fato de que, mesmo que a arte urbana seja uma manifestação efêmera, “é possível ainda encontrar alguns *graffitis* com mais de 10 anos no país” (OSGEMEOS, 2023). Além da notoriedade que a dupla tem dentro da cena da arte urbana, seu posicionamento acerca da efemeridade é interessante principalmente por estarem envolvidos desde os anos 1980 nesse universo e terem acompanhado a mudança dessa característica com o passar dos anos.

Outro pronunciamento atual de um artista urbano de renome foi feito por Eduardo Kobra, quando uma de suas obras que compunham o projeto Muro das Memórias⁴⁸ — mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, em que, segundo o artista, ele recupera e ressignifica imagens históricas (KOBRA, 2023) — foi apagado. No dia 14 de abril deste ano, Kobra, através de uma publicação⁴⁹ no Instagram, lamentou o apagamento de um mural de quase 15 anos localizado na Avenida Morumbi, Zona Sul de São Paulo, que retratava a Rua Direita no início do século XX (fig. 80). De acordo com o portal de notícias G1, a justificativa para o apagamento total do mural seria que o muro é de propriedade privada e que o dono do local havia optado por pintá-lo de branco (fig. 81) e, futuramente, o demolirá⁵⁰.

Figura 80 — Mural de Eduardo Kobra retratando a Rua Direita em São Paulo no início do século XX



Fonte: Eduardo Kobra

⁴⁸ Consultar nota de rodapé 14, página 65, no primeiro capítulo desta dissertação para mais informações a respeito do projeto.

⁴⁹ <https://www.instagram.com/p/CrCH8NwL3dv/>

⁵⁰

https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/04/15/kobra-tem-mural-de-quase-15-anos-apagado-no-morumbi-zona-sul-de-sp.ghtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=g1&utm_content=post

Figura 81 — Muro após o apagamento do mural de Eduardo Kobra



Fonte: Karina Matias | Folhapress

Na publicação já mencionada, o artista comenta a relação que tem com esses apagamentos:

Algumas vezes fui perguntado por jornalistas sobre como me sinto quando uma de minhas obras é apagada. Por um lado, isso faz parte da vida de qualquer artista de rua — mais dia, menos dia, vem uma demolição, uma reforma, um trabalho urbanístico ou arquitetônico qualquer e, pronto, aquele trabalho desaparece. Por outro, poxa, ali está (ou estava) a materialização de minha criatividade, minhas ideias, meu suor. Quando eu era mais jovem, costumava comentar que não me importava: *street art* é assim mesmo, a mesma cidade que é plataforma também, voraz, destrói nossas criações. Agora eu respiro fundo — sinto que não terei tempo nem energia para refazer tudo. KOBRA, 2023.

E ao final complementa com um questionamento aos seus seguidores:

Sempre que isso acontece, eu me pergunto: obras de *street art*, pela sua natureza, são mesmo efêmeras? Elas deveriam ser preservadas ou, diante da constante transformação das cidades, inevitavelmente mais cedo ou mais tarde serão apagadas? Qual a sua opinião? KOBRA, 2023.

À vista disso, percebemos que embora a efemeridade tenha grande destaque dentro das características fundadoras da arte de rua, a mudança na relação das pessoas dentro das cidades com as produções dessa tipologia artística, inclusive os próprios artistas, também afeta diretamente na questão da sua perenidade.

No entanto, é preciso considerar que os materiais e as técnicas da arte urbana não permitem que seja feito com ela o que fazemos com pinturas de cavalete, por exemplo. Não é possível tirá-las de uma empena e guardá-las em uma reserva técnica até que seja feita uma nova exposição. Nem mesmo uma megalópole como São Paulo é capaz de fornecer superfícies o suficiente para que todos os temas e artistas tenham espaço na paisagem urbana.

Em algum momento as empenas e espaços disponíveis vão acabar e esses espaços serão reocupados por outros artistas e/ou outras discussões vigentes na comunidade naquele momento.

De acordo com as autoras Amanda Cristina Alves Cordeiro, Maria Regina Emery Quites e Karine Cássia de Melo Carvalho, em seu artigo *Conservação-Restauração para quem? Metodologia de inclusão de valores socioculturais na preservação de bens culturais*:

Os valores atribuídos a um determinado bem cultural são construídos a partir da sua relação com as pessoas e o contexto, confirmando o destaque do papel desempenhado pelo componente social, já que os objetos só ganham importância porque pessoas atribuem valores e funções a eles. Assim, os significados relativos a um dado bem cultural adquirem relevância na justificativa da necessidade de preservá-lo. CORDEIRO; QUITES; CARVALHO, 2021, p.204.

Ou seja, mediante a esse cenário de suportes insuficientes para todas as produções de arte urbana, apenas aquelas que possuem maior impacto dentro da comunidade serão as escolhidas para perdurar por mais tempo. Em geral as obras que vão alcançar maior longevidade costumam ser aquelas que foram produzidas por artistas muito conhecidos na cena da urbe ou que suas obras representam pessoas ou situações que são de grande relevância para o entorno.

Conforme Elena de la Rubia Lopez⁵¹ (2013, p.44) pontua em sua dissertação de mestrado, intitulada *Arte urbano: graffiti y postgraffiti. Acercamiento a la problemática legal y patrimonial en torno a su conservación*, o processo de escolha de quais obras de arte urbana vão transcender além da efemeridade dentro de um determinado contexto, nos remete a teoria da seleção natural⁵² de Charles Darwin⁵³ que diz que, na natureza, o mais forte sempre venceria. Ou seja, quanto maior a relevância do artista e da obra por ele produzida, mais espaço a efemeridade perde nas características intrínsecas da arte urbana.

Como em todo caso em que algum tipo de medida de conservação-restauração for aplicado em algum bem, é necessário fazer um estudo acerca das dinâmicas envolvidas para que se execute um trabalho sem atravessar fatores relevantes para uma determinada obra de arte urbana, seja encontrar um meio de fazê-la perdurar por mais tempo, seja desenvolvendo metodologias que perpetuem o seu histórico através de um registro, permitindo que a dinâmica de renovação da paisagem urbana permaneça acontecendo.

⁵¹ Pesquisadora espanhola que trabalha em torno da preservação da arte de rua.

⁵² A teoria da seleção natural foi elaborada por Darwin a fim de explicar o processo evolutivo na natureza. Ela afirma que aqueles indivíduos que tiverem características que mais se adaptam ao habitat em que vivem, são aqueles que terão mais sucesso na evolução e, por consequência, na perpetuação da espécie.

⁵³ Foi um naturalista, geólogo e biólogo britânico que é de grande importância para as ciências biológicas. O seu mais célebre trabalho é a Teoria da Evolução.

4.3 Possibilidades de preservação de arte urbana: referências teóricas fundamentais

Depois de já termos discutido o histórico da arte urbana, indicar quais são os principais agentes de deterioração que interferem na sua integridade e compreender as relações existentes entre artista, obra e comunidade ao entorno, podemos começar a pensar mais profundamente acerca de como a preservação dessas obras pode acontecer. Em seu já referido artigo, Delgado destaca que existe a possibilidade de aplicar metodologias já utilizadas para outras artes na arte urbana, inclusive alguns processos restaurativos. Delgado realiza uma aproximação entre os conceitos da teoria da restauração e da realidade da arte urbana, respeitando suas especificidades. A autora separa as possibilidades em conservação preventiva, restauração, reconstrução e documentação⁵⁴ (DELGADO, 2016, p.129).

4.3.1 Conservação Preventiva

Delgado (2016, p. 130) destaca que, apesar de possível, aplicar medidas de conservação preventiva em obras de arte urbana é uma decisão bastante complexa. A autora dá exemplos do que já foi feito com algumas obras ao redor do globo evidenciando que a medida mais comum é “a colocação de uma placa *plexiglass* ou policarbonato (fig. 82) na frente da obra, parafusada no muro que contém a obra”. No entanto, Delgado ainda pontua que a colocação desta barreira é bastante polêmica.

A aplicação deste obstáculo físico atua como uma prevenção a quaisquer outras intervenções que possam ser feitas em determinada obra, como a fixação de cartazes e lambe-lambes, aplicação de adesivos e invenções à tinta de outros artistas. Porém, como todos os procedimentos que podem ser adotados em relação a uma obra, a aplicação dessa barreira física tem seus prós e também tem seus contras. O primeiro deles é que tanto o *plexiglass*, quanto o policarbonato são polímeros e podem não permitir a troca de ar entre a área isolada e o ambiente externo.

⁵⁴ *Documentación, conservación preventiva, restauración y reproducción* (DELGADO, 2016).

Figura 82 — Aplicação de *plexiglass* sobre uma obra de arte de rua de Banksy



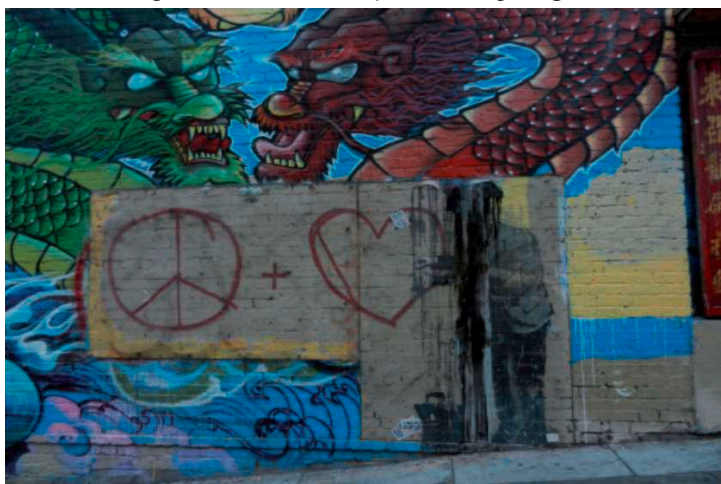
Fonte: As Distâncias

Em seu artigo, Delgado diz que aponta essa possibilidade de conservação justamente para questioná-la por dois motivos:

(...) em primeiro lugar, o possível dano que pode ser gerado pelo microclima entre a parede e o material plástico, além do dano à estrutura da parede que contém a obra como resultado da perfuração para fixar o acrílico, e em segundo lugar, a nova visibilidade que é dada à obra em questão, pois não só será percebida de forma diferente pelo espectador, mas se torna um ponto focal para determinar que aquela obra é valiosa e, portanto, pode ser passível de roubo ou remoção no pior dos casos.⁵⁵ DELGADO, 210, p. 130, tradução nossa.

Ademais, a exposição constante desses polímeros que, inicialmente, são transparentes, à radiação solar fará com que eles se tornem opacos e até mesmo esbranquiçados, além do acúmulo de sujidades sobre a placa (fig. 83), dificultando a leitura e fruição da obra por parte dos transeuntes. Isso implicaria na necessidade de substituição regular dessa camada protetora e, em tempos em que a sustentabilidade se tornou a palavra chave no cotidiano do ser humano, esse descarte constante de material pode vir a ser um grande problema. A depender do tamanho da obra a ser protegida, podemos estar falando de placas de polímeros de grandes dimensões.

⁵⁵ “(...)en primer lugar, al posible daño que pueda generarse por el microclima del entre el muro y el material plástico, además del daño a la estructura del muro que contiene a la obra como consecuencia de taladrar para sujetar el acrílico, y en segundo lugar, a la nueva visibilidad que se le da a la obra en cuestión, pues no sólo será percibida de forma distinta por el espectador, sino que se convierte en un punto focal para determinar que esa obra es valiosa y por tanto puede ser factible de robo o arranque en el peor de los casos”.

Figura 83 — Deterioração sobre o *plexiglass*

Fonte: Ana Lizeth Mata Delgado

Ainda pensando em medidas preventivas que podem ser aplicadas nas obras de arte de rua, podemos pensar na remoção de sujidades ou de plantas que podem vir a surgir na obra com o passar do tempo. De acordo com Delgado, seria interessante que esse tipo de procedimento fosse feito por um conservador-restaurador que tenha conhecimentos na preservação de arte mural ou de arte de rua, porém não descarta a possibilidade de que os próprios moradores do entorno da obra, que já tem uma relação de convívio diário com ela, sejam os responsáveis por realizar esses pequenos serviços de “manutenção” (DELGADO, 2016, p.130).

4.3.2 Restauração

As intervenções de restauro em obras de arte urbana não são procedimentos muito comuns, dada toda a questão da efemeridade e transitoriedade implícitas nessa tipologia artística. Todavia, assim como já foi mencionado anteriormente, pode acontecer e, ainda de acordo com Delgado (2016, p. 131), se dá em casos muito específicos e pontuais. Partir para o processo restaurativo de uma obra de arte de rua implica, automaticamente, em dizer que ela possui um grande valor artístico, histórico ou monetário para a comunidade na qual está inserida.

Em seu artigo, Delgado apresenta um exemplo de uma obra dos anos 1990 na Alemanha que passou por um processo restaurativo e destaca que todo o trabalho foi feito não somente por profissionais capacitados para fazê-lo, conservadores-restauradores, mas também houve a participação do próprio artista. O processo se deu utilizando protocolos já bem estabelecidos na restauração de pintura mural. Como a obra havia sido redescoberta por estar sob diversos cartazes e adesivos que foram aderidos ao muro com o passar do tempo, ao final da restauração, os profissionais optaram por proteger a obra de novas intervenções externas

colocando uma placa de *plexiglass* como barreira de proteção. Além disso, a obra de Blek Le Rat, *Madonna and the child*⁵⁶ (fig. 84), recebeu uma pequena descrição, a fim de informar os transeuntes do seu histórico e da importância que ela tem para o entorno.

Figura 84 — Remoção da película do *plexiglass* aplicado sobre a obra de Blek Le Rat



Fonte: artsation

A aplicação ou não de métodos restaurativos em uma obra de arte de rua depende de diversos fatores, como os mencionados no exemplo acima, mas com um destaque maior para a intencionalidade do artista para com a sua produção. No Brasil, como exemplo desse processo, podemos citar uma obra de Eduardo Kobra que foi restaurada por ele no final de 2020 (fig. 85). A homenagem feita a Ayrton Senna⁵⁷, em 2015, tem como suporte uma empena da Avenida Rebouças, no bairro Consolação em São Paulo. Cinco anos depois de sua execução, a obra já se encontrava bastante desgastada e, além da própria vontade do artista de restaurá-la, relatada em entrevista à revista *Veja São Paulo*, a figura representada na obra é de grande relevância para a história do esporte brasileiro.

⁵⁶ Madona (ou Nossa Senhora) com a criança.

⁵⁷ Ayrton Senna se tornou um grande ídolo brasileiro devido ao seu desempenho como automobilista. Faleceu em um trágico acidente em maio de 1994, em Bolonha, na Itália.

Figura 85 — Estado da obra em homenagem a Ayrton Senna antes do processo de restauração



Fonte: Alan Teixeira

Ao final do processo, o mural foi reinaugurado pelo artista com o retorno da vibração das cores que lhe são características e a reintegração das lacunas (fig. 86). Infelizmente não existem informações disponíveis na internet acerca dos processos empregados nessa restauração⁵⁸, mas ao longo de diversas entrevistas Kobra deixa bastante claro que participou ativamente desse processo.

Além desta obra, o artista já expressou através de uma postagem no Instagram⁵⁹ que tem interesse em realizar uma intervenção no mural que fez em homenagem ao arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (fig. 87), localizado na Avenida Paulista, também em São Paulo. Semanas depois de fazer esta publicação, a Prefeitura da Cidade de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura, ofereceu verba para que a restauração fosse feita, porém até o momento da finalização da escrita desta dissertação, mais de um ano depois desses acontecimentos, o processo de restauro ainda não havia sido iniciado.

⁵⁸ Tentamos contato com o artista para obter mais informações a respeito, porém, devido a sua agenda apertada, não conseguimos realizar a entrevista em tempo hábil.

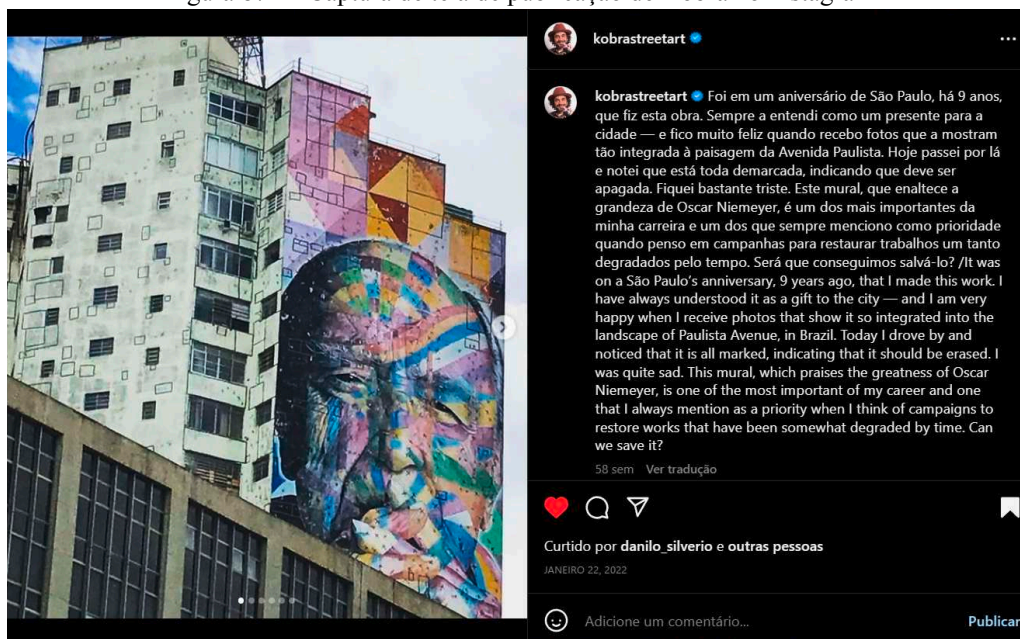
⁵⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CZDE6stFHI7/?hl=pt-br>

Figura 86 — Restauração quase finalizada da obra de Kobra em homenagem a Ayrton Senna



Fonte: Alan Teixeira

Figura 87 — Captura de tela de publicação de Kobra no Instagram



Fonte: Instagram

Saindo um pouco do cenário paulistano, em Belo Horizonte, o CURA, que trabalha com uma dinâmica diferente na produção de arte de rua e na pintura de grandes empenas na capital mineira, tem uma política de que os murais terão sua vida garantida por até cinco anos, que é o que está no contrato que eles fazem junto aos responsáveis pelos prédios em que pintam. Dificilmente eles empregariam qualquer esforço de manutenção por mais tempo do que cinco anos, como intervenções de restauro, visto que após esse período, os proprietários podem passar uma camada de tinta sobre as obras sem necessidade de contato com os artistas

ou o próprio CURA.

Durante a pesquisa que realizei em meu TCC, entrevistei Juliana Flores, produtora do CURA e, quando questionada a respeito de possíveis ações de restauro nas obras deles, ela foi categórica: “Eu não acredito em restauro de mural público” (FLORES, 2020). Ela prossegue dizendo que sim, os murais vão sofrer com a ação do tempo, uns mais rapidamente que outros, mas que pensar no restauro deles não estava nos planos. Como exemplo, Flores cita a obra O Abraço (fig. 88) de 2017, produzida por DMS, e que já se encontrava em estágio avançado de degradação pouco tempo depois da finalização de sua execução.

Figura 88 — Obra O Abraço de DMS na região central de Belo Horizonte



Fonte: CURA

A solução que encontraram foi refazer completamente a obra em conjunto com o artista. Eles perceberam que o problema maior desse mural foi a falta de preparo da superfície onde ele foi feito. Quando o refizeram, na mesma empena, o tratamento foi aplicado antes da obra e isso fez com que os descascamentos levassem mais tempo para começar a ocorrer.

Ainda que existam casos onde a restauração de arte urbana seja interessante e possível, é preciso pensar nessa prática a longo prazo, visto que, por mais que se tenha o cuidado na preparação do suporte que vai receber a pintura, inevitavelmente, ela sofrerá com os danos causados pela exposição constante às intempéries e à ação da radiação solar. Dessa forma, as intervenções de restauração se tornarão frequentes para que seja possível manter as obras por muito mais tempo. Com isso, ainda que seja bastante repetitivo, é importante frisar que é

valeroso que os profissionais envolvidos tenham o olhar atento, reflexões críticas a respeito da viabilidade desses procedimentos, sem nunca esquecer da máxima de que cada caso é um caso.

4.3.3 Reconstrução

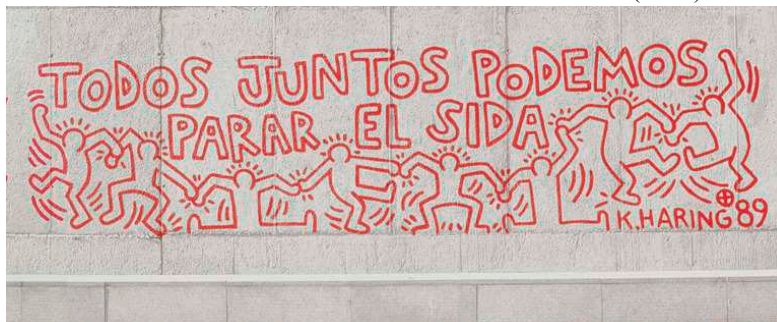
Uma das últimas possibilidades de conservação de arte urbana que Delgado nos apresenta seria aplicável nos casos em que já se perdeu uma obra por completo. A saída possível seria refazer esta mesma obra em um local diferente, que apresente mais segurança para a sua longa permanência (DELGADO, 2016, p. 131). Ou seja, a obra seria feita novamente em um outro lugar pelo próprio artista ou por pessoas que possuem uma documentação e capacitação técnica para executar novamente a obra, tal qual a reexibição de uma performance.

Não podemos utilizar aqui o exemplo da obra do DMS citado anteriormente como uma reconstrução, porque o contexto e a funcionalidade desse refazimento são diferentes. Como forma de elucidar esse termo, utilizaremos o exemplo apresentado por Delgado em seu artigo: a reconstrução de uma obra de Keith Haring (1958 - 1990) em Barcelona, na Espanha.

Keith Haring foi um artista estadunidense cuja estética bebia tanto das fontes do *graffiti* quanto da Pop Art⁶⁰. Apesar de ter falecido prematuramente, aos 31 anos em decorrência de complicações da AIDS, as obras de Haring compuseram grandes mostras de arte como a Documenta de Kassel, Bienal de São Paulo, Bienal de Veneza e a Bienal de Nova Iorque. A AIDS passou a ser parte integrante e constante nas temáticas trabalhadas por ele em suas obras, alertando as pessoas a respeito do quanto a falta de conhecimento a respeito da doença é nociva a todos e destacava a necessidade de parar o seu avanço. A obra de rua a que Delgado se refere faz parte desse momento do artista e leva o nome de “*Todos Juntos Podemos Parar el SIDA*” (fig. 89), que em português seria “*Todos Juntos Podemos Parar a AIDS*”.

⁶⁰ “Com o objetivo da crítica irônica do bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo, ela [Pop Art] operava com signos estéticos massificados da publicidade, quadrinhos, ilustrações. Mas ao mesmo tempo que produzia a crítica, a Pop Art se apoiava e necessitava dos objetivos de consumo, nos quais se inspirava e muitas vezes produzia o próprio aumento do consumo, como aconteceu por exemplo, com as Sopas Campbell, de Andy Warhol” Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/pop-art/>

Figura 89 — Detalhe da obra *Todos Juntos Podemos Parar el Sida* (1989) de Keith Haring



Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona

Apesar de sua grande relevância no meio artístico, o mural que Haring pintou no bairro de Raval, tido como um bairro chinês em Barcelona, em 1989, não recebeu nenhum tipo de ação visando a sua preservação. Para além disso, o muro que foi utilizado como suporte para a obra foi demolido durante a execução do Plano Especial de Reforma Interior do Bairro Raval. Três anos após sua fatura, em 1992, os responsáveis legais pelas obras de Haring juntamente com o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), com a colaboração da Câmara Municipal da cidade, começaram um trabalho de pesquisa acerca dessa obra, a fim de encontrar vestígios e indicações de como ela havia sido feita, de modo a possibilitar seu refazimento futuro (fig. 90).

Figura 90 — Obra *Todos Juntos Podemos Parar el Sida* de Keith Haring na área externa do MACBA



Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona

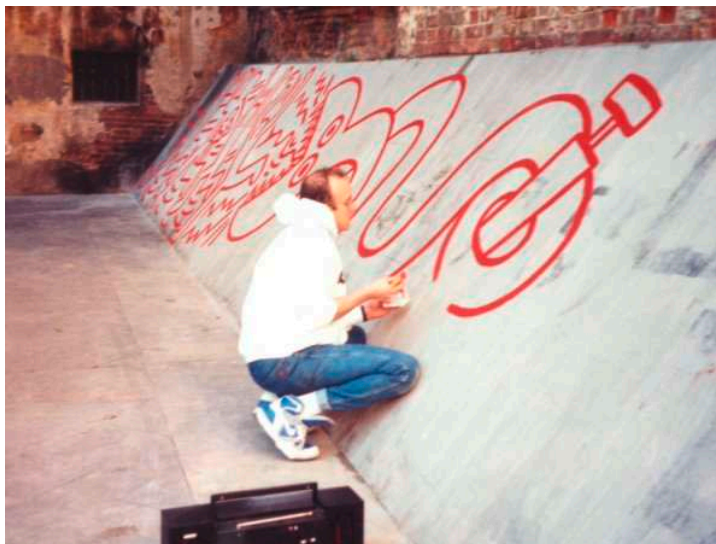
A obra já foi reproduzida três vezes (1996, 1998, 2014) na área externa do MACBA, em uma parede de concreto e permanecendo à vista de todos os transeuntes. Apesar da mudança de local de exposição, a obra segue a cumprir o seu papel dentro da comunidade que é alertar para os perigos da AIDS e da necessidade de combatê-la. Além disso, ela também é um testemunho não só da vida do próprio artista, mas também do que a população global viveu nos anos 1980. Porém, seria errôneo afirmar que não houve alteração na interação da obra com o entorno, visto que um dos motivos pelos quais Haring escolheu a superfície em que executou sua obra, foi perceber a existência de seringas naquele espaço⁶¹, o que lhe

⁶¹ Uma das principais formas de contágio da AIDS é o contato com o sangue de uma pessoa infectada. Em diversos casos, as seringas para o uso de drogas são compartilhada e isso favorece o espalhamento da doença. Fonte:

<http://www.saude.sp.gov.br/ses/perfil/cidadao/temas-de-saude/hiv-e-aids/formas-de-transmissao#:~:text=O%20v%C3%ADrus%20causador%20da%20aids,o%20parto%20ou%20a%20amamenta%C3%A7%C3%A3o.>

lembrou os bairros em Nova Iorque que estavam nas mesmas condições. Além disso, podemos perceber que era uma superfície que possuía uma certa inclinação (fig. 91), exigindo dele uma adaptabilidade durante a execução da obra.

Figura 91 — Keith Haring produzindo sua obra *Todos Juntos Podemos Parar el Sida* em Barcelona - ES, em 1989



Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona

Nota-se a similaridade com casos de reexibições de performances e até de instalações, percebendo que é necessário que tenha autorização do artista ou da equipe legalmente responsável pela obra para que ela seja feita. Essa é uma prática que não é tão comum dada a própria dinâmica da arte urbana, mas que pode ser aplicada em casos como o da obra de Haring.

4.3.4 Documentação gráfica: a tecnologia como aliada

Tendo sido expostas as possibilidades de preservação de arte de rua por meio de ações diretas, percebemos que são necessárias muitas reflexões e discussões a respeito da obra e dos atributos que nela estão embutidos, como a relação com o entorno, a importância dentro do cenário artístico e os prós e contras de uma intervenção. Quando se trata de qualquer medida que vá interferir na obra diretamente, independentemente de ser arte urbana, esse processo será realizado.

Um ponto de destaque nessa reflexão é que as ações anteriormente mencionadas exigem que exista uma verba disponível para que sejam executadas. Como pudemos perceber, todas as obras que foram listadas como exemplo ao longo da apresentação de possíveis métodos de preservação de arte urbana, são obras de artistas que possuem destaque dentro do

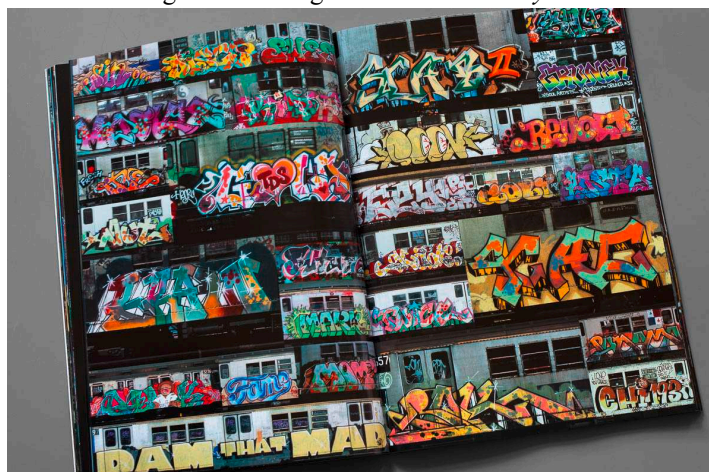
cenário urbano e, portanto, é facilitada a obtenção de recursos para sua preservação, como no caso da restauração da obra de Eduardo Kobra que recebeu incentivo da empresa de automóveis Audi.

Além da questão monetária, podemos esbarrar também na viabilidade de alguns procedimentos. A obra de Blek Le Rat não é de grande dimensão e, após ser restaurada, recebeu uma barreira física de *plexiglass*. O que fazer com obras de grandes dimensões como as do Kobra e até as que compõem o acervo do MAAU-SP? Seria possível protegê-las com uma barreira física? Certamente não. A própria restauração completa, e a reconstrução em alguns casos, com o passar do tempo pode deixar de ser viável. Ela precisará ser realizada com uma determinada frequência. Até quando os responsáveis estarão dispostos a investir em uma ação que em algum momento vai precisar ser refeita?

A documentação é uma possibilidade de preservação de arte de rua que dribla essas barreiras. Ela pode ser realizada com qualquer obra que esteja presente pelas ruas das cidades e não interfere nela diretamente e, por consequência, não atinge a interação dela com o contexto no qual está inserida. Além disso, ela pode ser feita por qualquer um que passa pelas ruas diariamente, como é o caso da documentação fotográfica.

Conforme Delgado (2016, p. 130) destaca em seu artigo, a documentação fotográfica é uma das mais importantes formas de registro da arte urbana, isso por que a imagem é essencial para o estabelecimento de diálogo com os habitantes da urbe. No que tange a perpetuação da imagem, a fotografia é a que melhor cumpre esse papel e, não à toa, foi o trabalho de dois fotógrafos estadunidenses que se tornou uma das maiores fontes a respeito do *graffiti* nova-iorquino dos anos 1980.

O livro intitulado *Subway Art* (fig. 92), publicado pela primeira vez em 1984, tem suas páginas preenchidas por imagens capturadas através das lentes de Martha Cooper e Henry Chalfant e hoje é considerado um dos livros mais notáveis acerca do tema. Nenhum dos dois tinha ligação com o campo da conservação-restauração, no entanto, o trabalho produzido por eles registrou e documentou obras que já não existem mais há muito tempo.

Figura 92 — Páginas do livro *Subway Art*

Fonte: hitzerot

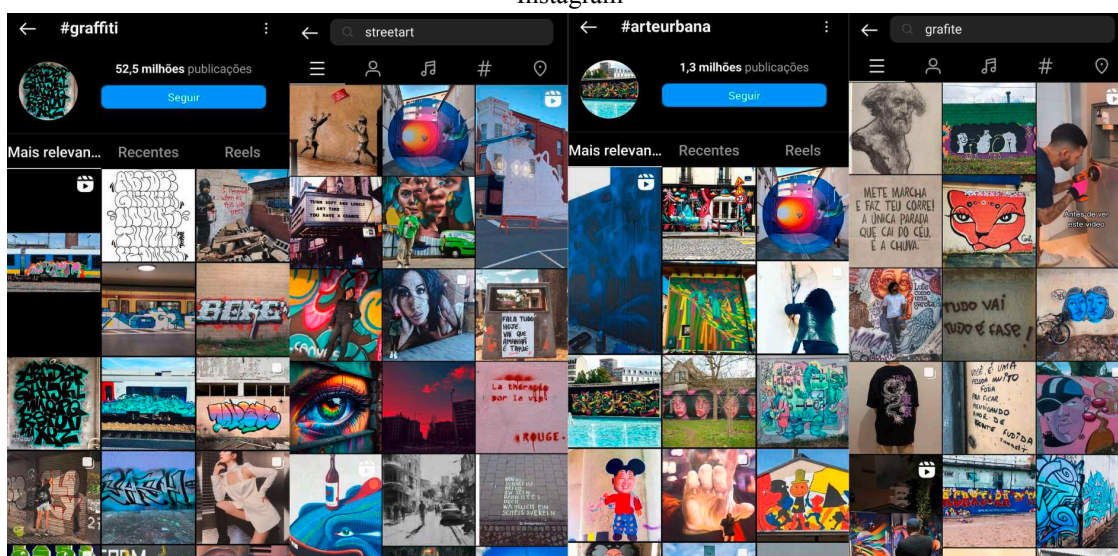
À vista disso, na intenção de aprofundar na importância dos registros fotográficos dentro do processo da arte urbana, de forma a compreender como essa ferramenta pode colaborar na conservação-restauração e na difusão desta tipologia artística, recorremos ao artigo *Street art and photography: Documentation, representation, interpretation* de Ulrich Blanché da Heidelberg University na Alemanha.

A partir de um estudo empírico realizado ao longo de doze anos, o autor apresenta quatro classificações para a fotografia de arte de rua: 1) Inspiração para outros artistas; 2) Documentação da obra; 3) Documentação do trabalho em processo; 4) Conferir interpretações à obra (BLANCHÉ, 2018, p. 23).

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, desde o começo do que entendemos como arte urbana existe a busca por inspiração ou a utilização de elementos de algo que faz parte da história ou do cotidiano, como as histórias em quadrinhos no *graffiti* estadunidense nos anos 1970 ou as formas que compunham a arte pré-hispânica no Muralismo no início do século XX. A inspiração a partir do trabalho de outros artistas é recorrente na história da arte e não poderia ser diferente na arte de rua. Quando pensamos nas artes mais antigas, como a egípcia e a pré-colombiana, percebemos que elas possuem características muito específicas territorial e espacialmente falando, afinal de contas, a troca de informações naquele período era bastante limitada. Porém com a globalização e o desenvolvimento da tecnologia, tudo pode ser difundido com mais facilidade. Blanché (2018, p. 23) destaca que a existência, do já referido livro, *Subway Art* colaborou muito para a disseminação do *graffiti* enquanto movimento artístico pelo mundo e os trabalhos documentados naquelas páginas serviram, e ainda servem, de inspiração para milhares de artistas décadas depois.

No momento atual, o avanço da tecnologia permite que todos nós sejamos documentadores em potencial da arte urbana. Ainda que façamos isso de maneira não intencionada, estamos colaborando para a perpetuação de uma paisagem urbana e, conseqüentemente, de uma determinada obra. Atualmente é possível encontrar mais de 50 milhões de postagens na rede social de fotos e vídeos Instagram, que correspondem a obras de arte urbana (fig. 93).

Figura 93 — Montagem de resultados obtidos na pesquisa dos termos *graffiti*, *street art*, arte urbana e grafite no Instagram



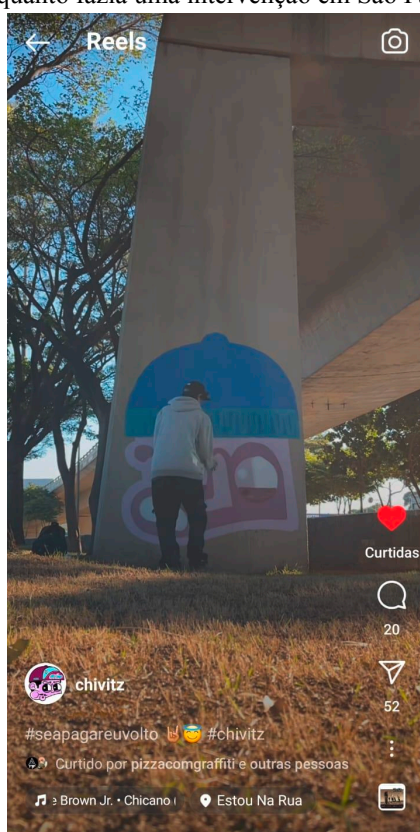
Fonte: Instagram | Montagem da autora

Com relação a documentação de arte de rua a partir da fotografia, Blanché (2018, p.24) aponta que uma das diferenças cruciais em relação a documentação de obras de arte tradicionais, em especial as que ficam dentro de espaços fechados, como museus e galerias, é que elas podem ser fotografadas de maneira muito similar à exaustão, já que o processo de degradação natural ou intervenções de terceiros são lentos e raros. Isso não faz parte da realidade da arte de rua, afinal de contas, como já discutimos, além das transformações naturais com o passar do tempo, uma série de intervenções podem ocorrer sobre elas, causando mudanças do dia para noite, inclusive o seu desaparecimento completo.

Percebendo as especificidades das obras expostas nos espaços da cidade, Blanché (2018, p.24-26) cria quatro subcategorias indicando que cada tipo de registro pode ter uma finalidade diferente, seja para o próprio artista, seja para as pessoas que se relacionam com as obras, desde transeuntes até pesquisadores. A primeira delas é a documentação do processo, que, como o próprio nome diz, tem como foco a parte processual do fazer da arte de rua, podendo ser registrada pelo próprio artista, pelos transeuntes ou por alguém que foi designado

pelo artista para fazê-lo. Esse registro pode ser feito a partir de fotografias, mas é mais frequentemente feito em vídeo, como faz Chivitz (fig.94), que costuma registrar em *time-lapse*⁶² quando faz intervenções menores pelas ruas da cidade de São Paulo e os publica no Instagram. De acordo com Blanché (2018, p.24-25) além de servir como uma parte performativa da arte de rua, a documentação do processo também serve como autenticação da autoria de um trabalho.

Figura 94 — Captura de tela do *Time-Lapse* do grafiteiro Chivitz enquanto fazia uma intervenção em São Paulo



Fonte: Chivitz via Instagram

A segunda subcategoria é a que temos mencionado nesta pesquisa quando falamos de documentação de arte urbana que é o registro do trabalho finalizado. Com bastante frequência os artistas costumam registrar seus trabalhos finalizados em suas redes sociais, de forma a ter uma imagem do trabalho congelado no tempo, sem que outras intervenções tivessem sido feitas sobre eles. Segundo Blanché (2018, p.25) muitos desses registros não se prendem apenas à imagem total da obra, já que existem casos onde os artistas fazem fotografias mais aproximadas de alguns pontos, mostrando detalhes que são importantes na obra e que podem passar despercebidos por algumas pessoas. Para o autor “a fotografia extingue e dá ênfase a

⁶² *Time-lapse* ou lapso de tempo é uma forma de produzir vídeos que retratam um período longo de tempo de maneira acelerada, fazendo com que horas possam ser vistas em segundos.

transitoriedade/efemeridade do trabalho de arte de rua ao mesmo tempo”⁶³ (BLANCHÉ, 2018, p.25, tradução nossa), já que, de certo modo, a partir desses registros, as obras existirão eternamente, no entanto, não mais na esfera material.

Após a finalização da obra e do registro dela, Blanché diz que pode ser iniciado o processo de registro de degradação e de interação, a terceira subcategoria. Diversas intervenções podem ser feitas por terceiros sobre uma obra de arte de rua e em alguns casos isso pode ser interessante para o artista (2018, p.25). Porém o autor destaca que muitas vezes esse registro da degradação e da interação se dá por parte de pesquisadores, que podem passar anos observando as mudanças sofridas por uma única obra ou muro (2018, p.26). As informações obtidas através desse registro dão pistas de como funciona a dinâmica das ruas além de serem registros vivos da sociedade como um todo, já que muitas intervenções urbanas podem ter um peso de lutas políticas e sociais e refletem o período histórico em que foram feitas.

A última subcategoria apresentada por Blanché é a de documentação como uma série. Aqui as fotografias tendem a ser registro de uma série de produções que podem ter sido feitas ou não na mesma superfície pelo mesmo artista em diferentes momentos. Em geral, essas séries acontecem quando as obras possuem um modo fixo de fazer, como a utilização do *stencil*. Para exemplificar, podemos citar a bota de salto agulha de Alex Vallauri, citada no primeiro capítulo desta dissertação⁶⁴, que começou a aparecer por diversos lugares na cidade de São Paulo no final do século passado. Ainda de acordo com Blanché, “apenas em sequência ou na compilação em uma publicação, essas documentações fotográficas podem desafiar o transeunte a ver as obras comparativamente — o que pode ser muito mais esclarecedor do que uma única boa foto”⁶⁵ (BLANCHÉ, 2018, p.26, tradução nossa).

O autor ainda destaca que, apesar da importância que a documentação fotográfica tem para a arte urbana, esses registros são bastante subjetivos, já que para cada sujeito, além de a obra chegar de uma forma diferente, o enquadramento da foto pode trazer à tona ou excluir alguns aspectos. Existem obras que estão diretamente ligadas ao entorno, a paisagem ao seu redor, que teve seu conceito pensado na interação com o todo, mas que o transeunte pode não perceber dessa forma. O modo como nós interagimos com as obras, mesmo as da arte tradicional, está carregado da forma como nós percebemos e vivemos o mundo ao nosso

⁶³ “*The photograph abolishes and emphasizes the transience/ ephemerality of the work on the street at the same time*”.

⁶⁴ Consultar página 51.

⁶⁵ “*Only in a sequence or as compilation in a publication, can these documentation photographs challenge the viewer to view them comparatively – which can be more enlightening than the ‘best’ single shot*”.

redor. Dessa forma, pode ser que quem passa pela obra e a fotografa, confira a ela uma interpretação bastante diferente do que a do próprio artista, que, em alguns casos, pode nem ter percebido que essa era uma leitura possível (BLANCHÉ, 2018, p.27).

Em seu artigo o autor traz à tona também a questão da democratização do acesso à arte por meio da arte de rua e diz que sem a fotografia esse processo não é completo já que só terão acesso aquelas obras as pessoas que viverem ou que passarem pelas ruas das cidades onde elas estão localizadas (BLANCHÉ, 2018, p. 29).

Com isso é possível perceber que a imagem, a fotografia e os vídeos são tão importantes quanto as informações a respeito de uma obra de arte urbana e devem estar inclusas no processo de documentação da melhor maneira possível. Além das câmeras fotográficas e dos *smartphones*, outros equipamentos podem ser utilizados para realizar os registros de imagem das obras, como por exemplo a fotogrametria⁶⁶, como Carmem Moral Ruiz apresenta em seu artigo *La imagen virtual de un patrimonio en constante cambio: la documentación del arte urbano y su contexto*. A escolha de qual meio de registro gráfico vai ser utilizado em uma documentação de arte urbana vai depender das necessidades de cada projeto/obra, do financiamento disponível e do meio como essas informações vão ser difundidas para o público em geral.

4.3.4.1 Catálogos virtuais de arte urbana

Apesar da facilidade com que as imagens podem ser publicadas na internet, esse pode não ser o ambiente mais seguro para a manutenção da história da arte urbana, isso porque essas plataformas costumam apresentar instabilidades e estão sujeitas a obsolescência caso uma outra rede social surja. Como exemplo, podemos citar o que ocorreu recentemente com a rede social X (antigo Twitter) que apagou de seu sistema todas as fotografias postadas antes de 2014 como forma de liberar espaço de armazenamento na rede social⁶⁷.

Além do mais, à exceção das postagens feitas pelos próprios artistas ou por pessoas que tenham algum conhecimento na área, dificilmente os *posts* vêm com informações complementares, como autoria, localização, técnica, dimensões, etc. Ou seja, mesmo que

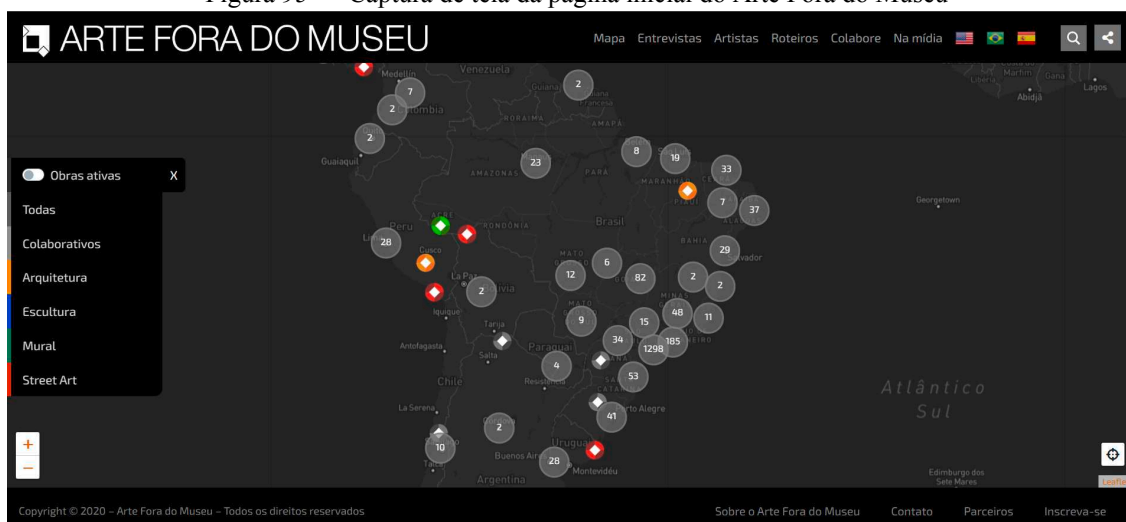
⁶⁶ “As técnicas fotogramétricas são aquelas que nos permitem a medição de objetos, de diversas tipologias, através de processos a partir de imagens que mostram o objeto em perspectiva” Moral Ruiz, Carmen. “La imagen virtual de un patrimonio en constante cambio: la documentación del arte urbano y su contexto.” En *La Agonía del Arte Urbano*. Monográfico Atrio 2, editado por Elena García Gayo y Laura Luque Rodrigo, 248-269. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2021. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6300>

⁶⁷ Disponível em: X apresenta falha que 'apaga' fotos e links publicados antes de 2014: <https://epocanegocios.globo.com/tecnologia/noticia/2023/08/x-apresenta-falha-que-apaga-fotos-e-links-tweetados-antes-de-2014.ghtml>

esses registros feitos pela comunidade que convive com a obra sejam de grande importância, eles são passíveis de serem afetados pela dissociação. Dito isso, podemos citar aqui três projetos que já fazem uma documentação mais completa das artes expostas nas ruas das cidades por meio de catalogação virtual.

O primeiro deles é o Arte Fora do Museu⁶⁸ (fig. 95), que tem como objetivo registrar toda e qualquer obra de arte que esteja fora do espaço museológico, como murais, *street art*, esculturas e arquiteturas, além de dar espaço para trabalhos colaborativos. Esse projeto agrupa informações a respeito de obras de diversos países e pode ser acessado em três línguas diferentes, português, espanhol e inglês. Ademais, através da *hashtag* #arteforadomuseu, eles adicionam fotos publicadas por usuários de redes sociais ao banco de dados do site, após verificação das informações. É uma forma de manter o banco de dados sempre atualizando fazendo uso de algo que poderia ficar perdido na internet.

Figura 95 — Captura de tela da página inicial do Arte Fora do Museu

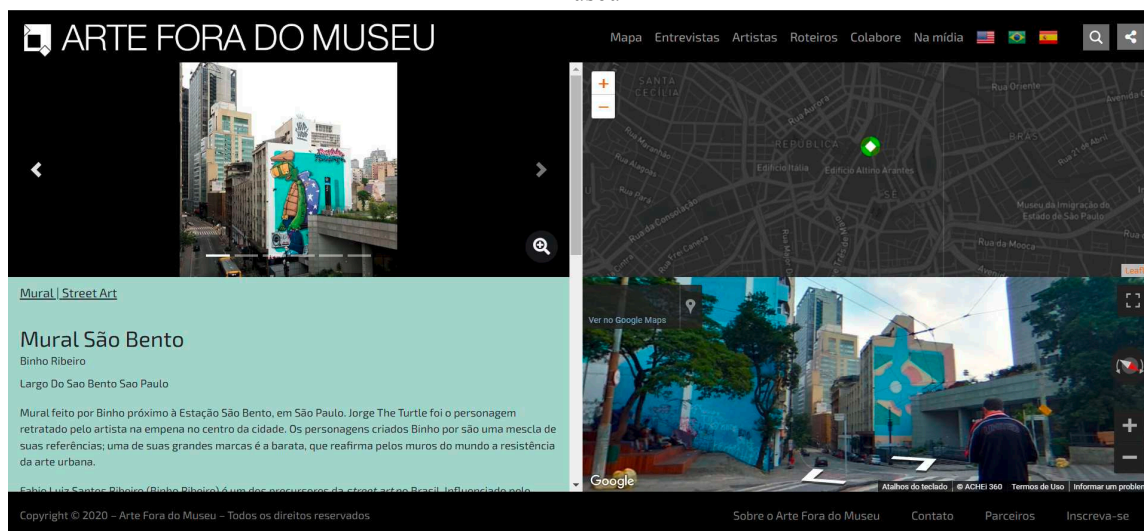


Fonte: Arte Fora do Museu

Todas as obras que estão catalogadas neste site são acompanhadas de informações a respeito da técnica, das dimensões, do histórico da obra e sobre o artista responsável, além de sua localização no mapa. Nas figuras 96 e 97 podemos observar como ficam dispostas as informações a respeito do Mural São Bento feito por Binho no centro de São Paulo - SP.

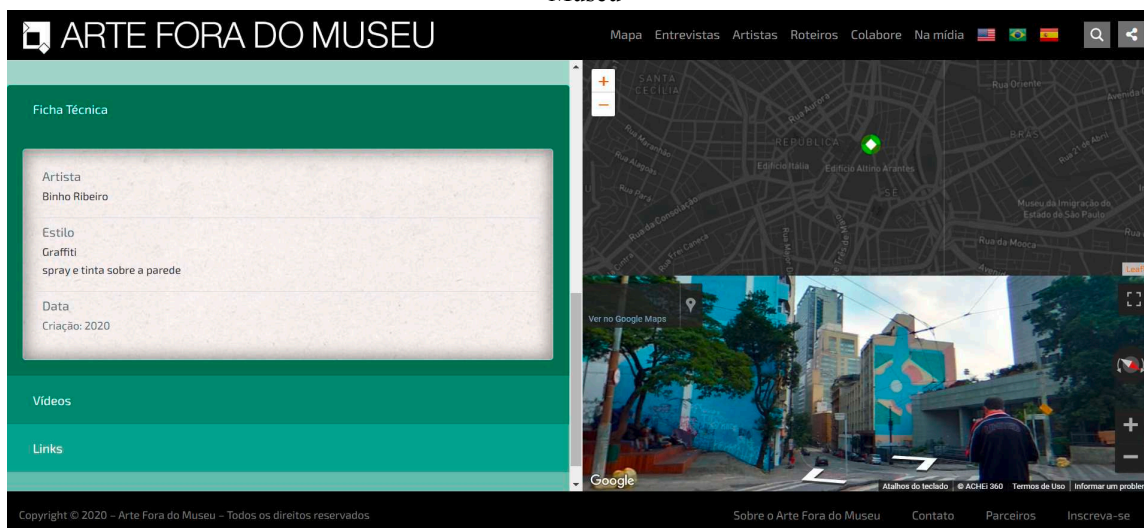
⁶⁸ Disponível em: <https://arteforadomuseu.com.br/>

Figura 96 — Primeira captura de tela do detalhamento de informações de uma obra de Binho no Arte Fora do Museu



Fonte: Arte Fora do Museu

Figura 97 — Segunda captura de tela do detalhamento de informações de uma obra de Binho no Arte Fora do Museu



Fonte: Arte Fora do Museu

Antes de partirmos para o segundo projeto, gostaríamos de chamar a atenção para o detalhe do *street view* do mapa mostrado tanto na figura 96 quanto na 97 no canto inferior direito das imagens que é um mural que ocupava anteriormente o espaço pintado em 2020 por Binho. Ainda que sem querer, o projeto acabou por registrar duas obras e a dinâmica de reocupação dos espaços em uma mesma página.

O segundo projeto foi criado pelo Google Cultural Institute. Com o nome de *Google Art Project Street Art*⁶⁹ (fig. 98), a iniciativa de uma das maiores ferramentas de busca da internet do mundo visa dar espaço para contar a história da arte de rua através de registros das obras, histórias dos artistas e informações a respeito de festivais de arte urbana espalhadas

⁶⁹ Disponível em: <https://streetart.withgoogle.com/pt/>

pelo mundo. Ele é um projeto derivado do serviço de arte e cultura pré-existente da empresa, o *Google Arts & Culture*, e se dedica exclusivamente às pinturas realizadas nas superfícies das cidades.

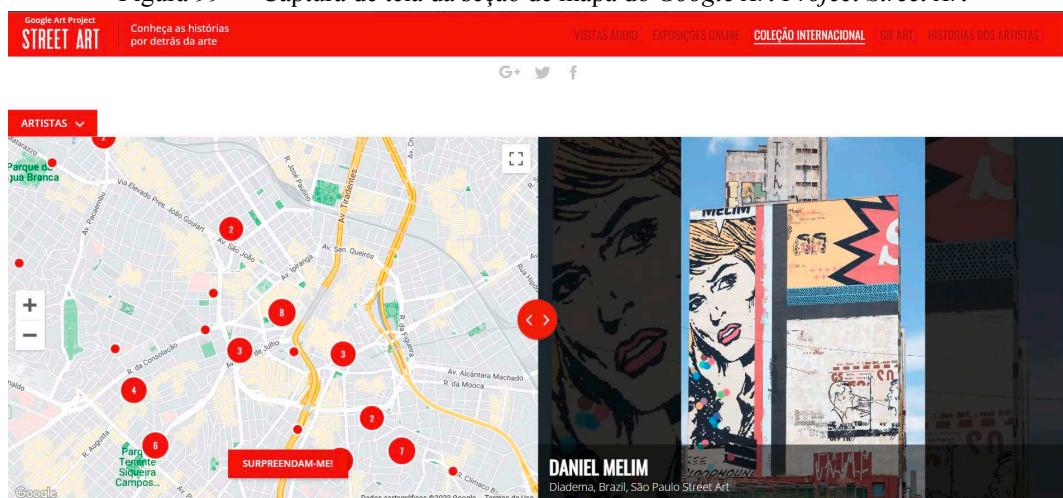
Figura 98 — Captura da página inicial do *Google Art Project Street Art*



Fonte: *Google Art Project Street Art*

Infelizmente, apesar de ter seções do site traduzidos para o português, os áudios disponibilizados a respeito de exposições e festivais de arte urbana ainda estão todos em inglês, bem como os textos que acompanham as exposições *online* que são feitas na plataforma. Isso dificulta o acesso às informações por parte daqueles que não têm o conhecimento da língua inglesa, mas que não impede de todo a possibilidade de explorar a página. Além disso, assim como no Arte Fora do Museu, também há um mapa disponível para que possamos ver algumas obras (fig. 99), porém com menos informações, dando destaque apenas para o artista.

Figura 99 — Captura de tela da seção de mapa do *Google Art Project Street Art*

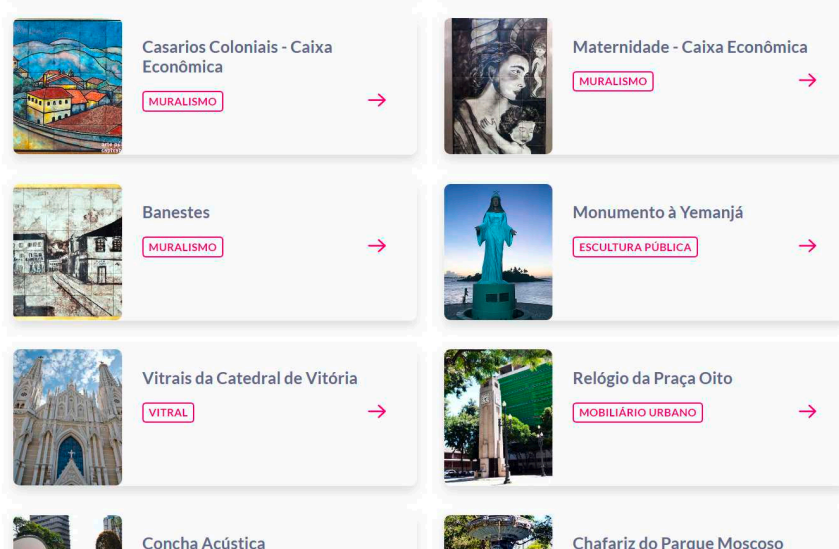


Fonte: *Google Art Project Street Art*

Outro projeto de registro de arte urbana que citaremos de exemplo nessa pesquisa é o

Arte Pública Capixaba, que é um repositório de arte que ocupa as ruas das cidades do estado do Espírito Santo, na região sudeste do Brasil. Ele está vinculado às pesquisas do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES e funciona como um espaço de difusão dos estudos realizados pelo grupo em torno do tema. Assim como no caso do Arte Fora do Museu, o Arte Pública Capixaba⁷⁰ (fig. 100) elenca todos os exemplares que compõem com arte o cenário urbano.

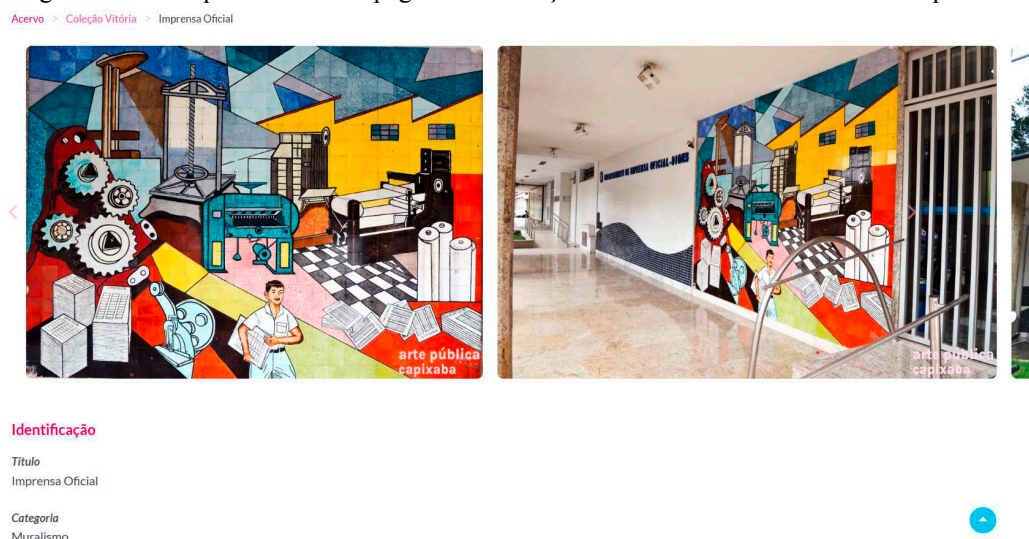
Figura 100 — Captura de tela da página do Arte Pública Capixaba com listagem de obras



Fonte: Arte Pública Capixaba

Ao clicar em uma obra em específico, o visitante do site tem acesso a fotografias, título, técnica e, em alguns casos, a datação da obra (fig. 101).

Figura 101 — Captura de tela da página de descrição de uma obra no Arte Pública Capixaba



Fonte: Arte Pública Capixaba

⁷⁰ Disponível em: <https://artepublicacapixaba.com.br/>

Com isso, percebemos que não é novidade a vontade da população, e das pessoas diretamente envolvidas, que as produções que integram a paisagem urbana sejam registradas e documentadas com o maior número de informações possíveis. É importante que se tenha registrada a história para que possamos todos ter um passado, que possamos todos nos sentirmos pertencentes à comunidade na qual estamos localizados e que possamos lutar pelas melhorias necessárias dentro do contexto no qual estamos inseridos. Arte é história.

Ainda que o registro documental não seja capaz de transmitir as mesmas sensações e interações que temos presencialmente com uma obra de arte urbana, é imprescindível que ele exista. Ao longo deste capítulo pudemos ver casos de obras que transcenderam as empenas em que foram feitas e pautaram discussões importantes dentro da sociedade em que estão inseridas. De acordo com Taddei as artes que tem a efemeridade como parte intrínseca da sua constituição “podem fisicamente ter fim, o que não significa que estas deixam de existir completamente, pois a memória acerca da obra continua existindo e muitas vezes a essência da obra não está na matéria, mas no conceito” (TADDEI, 2011, p.1).

Para além da perpetuação das obras, dos conceitos e da história, documentar é também conferir proteção à arte urbana. Muitas vezes a falta de conhecimento sobre um determinado assunto faz com que tenhamos um estranhamento e, portanto, uma certa repulsa. Disponibilizar conhecimento a respeito das obras faz com que mais pessoas possam ter acesso a história e passem a compreender melhor a importância delas dentro da sociedade em que vivemos. Como consequência disso, os órgãos públicos e privados podem começar a prestar mais atenção em projetos que envolvem a arte de rua e passem a valorizá-la como tal, e não como uma ferramenta de combate ao pixo, por exemplo.

5 POSSIBILIDADES DE PRESERVAÇÃO DO MAAU

5.1 Sob o ponto de vista da sociedade

De acordo com Salvador Muñoz Viñas (2021), no livro *Teoria Contemporânea da Restauração*, os trabalhos de conservação e restauro de bens culturais estão atrelados às questões simbólicas de tais bens, isso porque existe uma dicotomia entre o bem que merece tais cuidados e outros que são apenas bens de consumo, objetos cuja utilidade é mais importante que o significado simbólico.

Para explicar tal questão, Viñas recorre ao artigo *Cultural Heritage Protection: Legitimacy, Property and Functionalism* de M. M. Müller que diz que:

O que converte em “cultura” um determinado objeto (...) é o seu significado na sociedade. Neste sentido, não é realmente importante que essas sociedades sejam nacionais, regionais ou até mesmo a sociedade internacional composta por todas as pessoas. No entanto, estas sociedades são cruciais para tentar determinar para quem um objeto se torna um bem cultural: os bens culturais não existem independentemente dos humanos; seja em substância, seja também em seu significado (atribuído), o qual é produzido pelas pessoas. VIÑAS, 2021, apud MÜLLER, 1998, tradução de Flávio de Lemos Carsalade.

Ou seja, para que pensemos em qualquer procedimento de conservação-restauração, é preciso que primeiro haja essa necessidade a partir do reconhecimento por parte da sociedade de um objeto como um bem cultural e patrimonial. Em seu artigo *Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano*, María Isabel Úbeda García destaca que:

o primeiro passo para obter os registros documentais das obras para uma posterior catalogação, seria ter consciência do lugar que elas ocupam dentro da cultura oficial e que consideração estão dando para elas em seu ambiente de origem.⁷¹ GARCÍA, 2016, p. 169, tradução nossa.

Desta forma, para além dos conhecimentos teóricos e históricos sobre a arte de rua, é de suma importância para esta pesquisa que nós compreendamos como a sociedade se relaciona com o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, e com a arte de rua de maneira mais ampla, antes de apresentar qualquer proposta de preservação. Para obter informações a respeito desta dinâmica MAAU-sociedade utilizamos o já referido formulário destinado à pesquisa junto à comunidade⁷².

Antes de prosseguirmos, é importante relembrar que o formulário foi feito pensando em três grupos: pessoas de São Paulo e Região Metropolitana exceto Zona Norte (grupo 1),

⁷¹ “*El primer paso para obtener los registros documentales de las obras para una posterior catalogación, sería tener consciencia del lugar que ocupan dentro de la cultura oficial y qué consideración se les está dando en su entorno natural*”.

⁷² Para mais informações a respeito do formulário, consultar o Capítulo II desta dissertação.

peças que vivem na Zona Norte de São Paulo (grupo 2) e peças que vivem fora de São Paulo e Região Metropolitana (grupo 03). Nessa etapa do formulário todos os grupos foram convidados primeiro a assinalar quais características eles associavam à arte urbana (tabela 2).

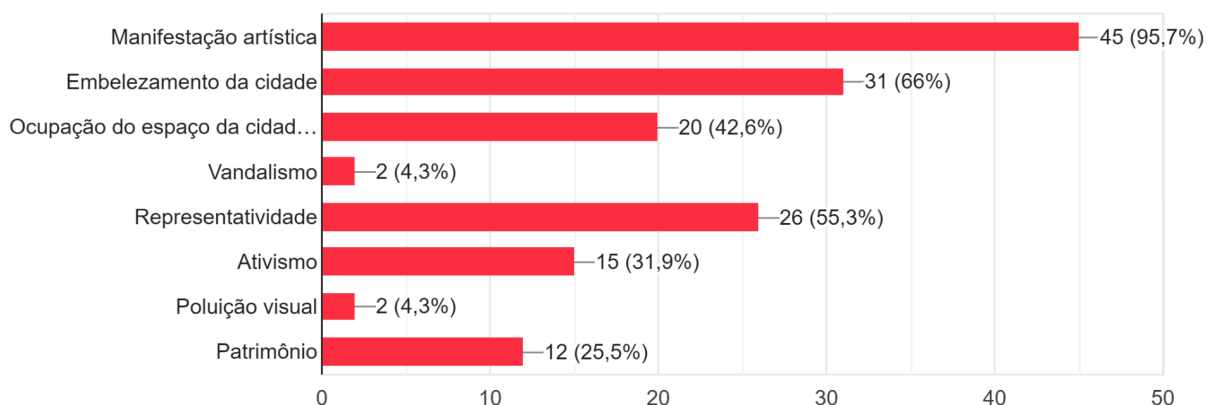
Tabela 2 — Palavras possivelmente associadas à arte urbana

Assinale abaixo as características que você acredita que se aplicam à arte urbana:	Manifestação artística
	Embelezamento da cidade
	Ocupação dos espaços da cidade por seus habitantes
	Vandalismo
	Representatividade
	Ativismo
	Poluição Visual
	Patrimônio

Fonte: A autora

Aos que pertencem ao grupo 1 (gráfico 20), a característica de maior expressão foi a de manifestação artística (95,7%), seguida pela de embelezamento da cidade (66%), representatividade (55,3%), ocupação dos espaços da cidade por seus habitantes (42,6%) e ativismo (31,9%). A arte de rua é vista como patrimônio por 25,5% das peças que responderam ao formulário. As características negativas como vandalismo e poluição visual tem 4,3% cada uma.

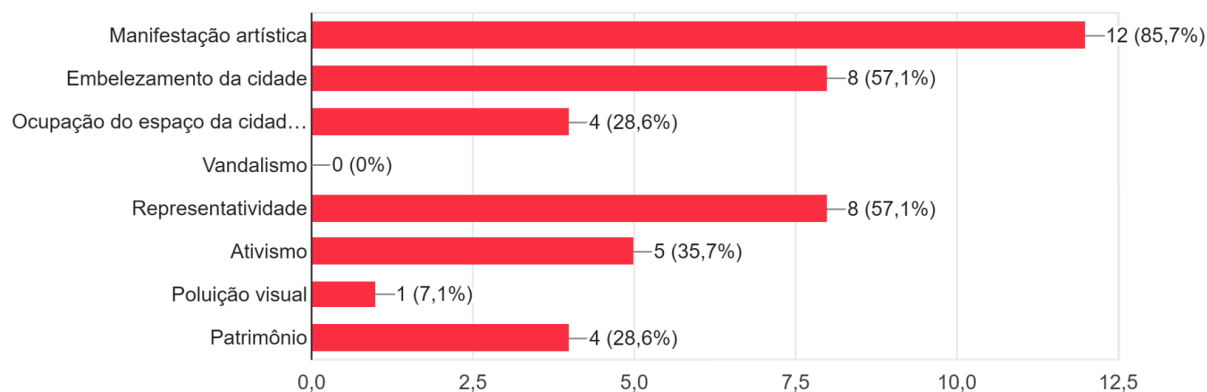
Gráfico 20 — Relação de palavras à arte urbana (grupo 1)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

No grupo 02 (gráfico 21), 85,7% associam a arte urbana à manifestação artística. Embelezamento da cidade e representatividade tiveram 57,1% cada uma, ativismo em seguida com 35,7% e ocupação dos espaços da cidade por seus habitantes 28,6%. É vista como patrimônio por 28,6% e como poluição visual por 7,1% das peças que responderam. Nesse grupo ninguém associou a arte de rua ao vandalismo.

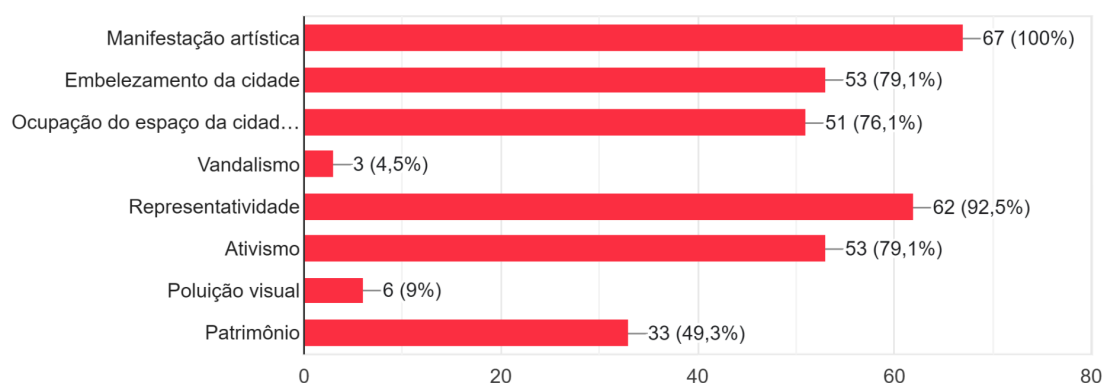
Gráfico 21 — Relação de palavras à arte urbana (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

No grupo 03 (gráfico 22) as que ganharam mais destaque foram: manifestação artística (100%), representatividade (92,5%), embelezamento da cidade (79,1%), ativismo (79,1%) e ocupação dos espaços da cidade por seus habitantes (76,1%). A palavra patrimônio foi associada à arte de rua por menos de 50% das pessoas que responderam (49,3%). E as características negativas como vandalismo e poluição visual não chegaram a 10%, sendo 4,5% e 9% respectivamente.

Gráfico 22 — Relação de palavras à arte urbana (grupo 3)

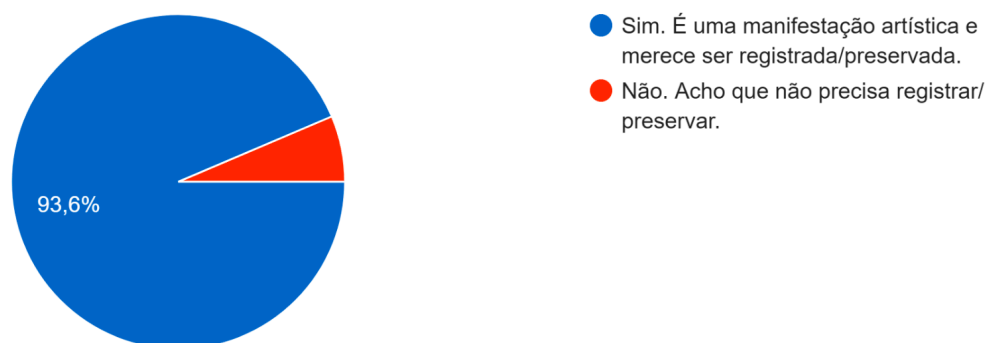


Fonte: De autoria própria via Google Forms

Quando questionados se a arte de rua deve ser preservada assim como outras manifestações artísticas o são, dentro do grupo 1 (gráfico 23) a parcela que respondeu sim foi de 93,6%, no grupo 2 (gráfico 24) a resposta afirmativa foi de 85,7% e o grupo 3 (gráfico 25) teve um total de 97% de respostas positivas. Ainda que a porcentagem de pessoas que acreditam ser interessante a preservação de arte urbana varie conforme olhamos para um

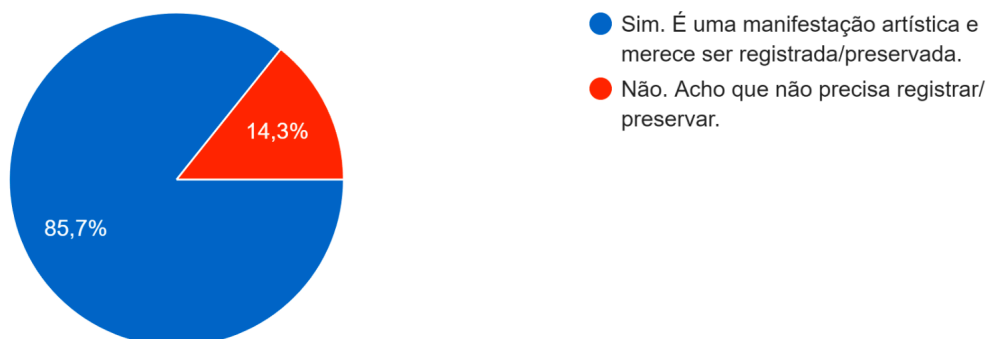
grupo mais específico, ainda é um número bastante alto, todos acima de 85%. Um ponto notável de destacar aqui é que ainda que exista essa vontade de que a história dessa manifestação artística seja preservada, a mesma porcentagem não é vista quando observamos quantas pessoas consideram a arte de rua como patrimônio⁷³.

Gráfico 23 — Aprovação da preservação de arte urbana (grupo 1)



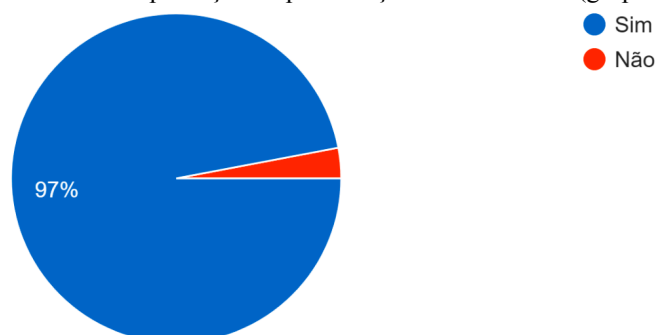
Fonte: De autoria própria via Google Forms

Gráfico 24 — Aprovação da preservação de arte urbana (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

Gráfico 25 — Aprovação da preservação de arte urbana (grupo 3)

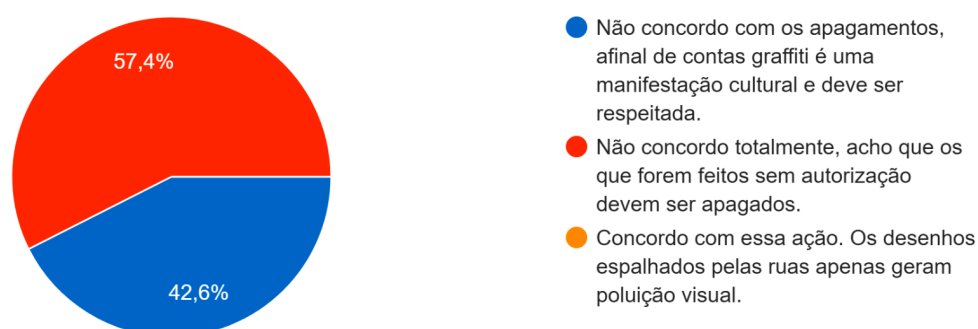


⁷³ Consultar os gráficos 20, 21 e 22 anteriormente apresentados

Fonte: De autoria própria via Google Forms

Para os grupos 1 e 2 foi feita uma pergunta a respeito do que eles acham dos episódios de apagamentos de arte de rua vivenciados na cidade de São Paulo. No grupo 1 (gráfico 26), 57,4% concordam parcialmente com as medidas, pois acham correto o apagamento de intervenções que não tenham recebido autorização para serem feitas. Enquanto os outros 42,6% discordam completamente dessas ações da prefeitura da cidade, afinal de contas a arte urbana é uma manifestação cultural e, como qualquer outra, merece respeito.

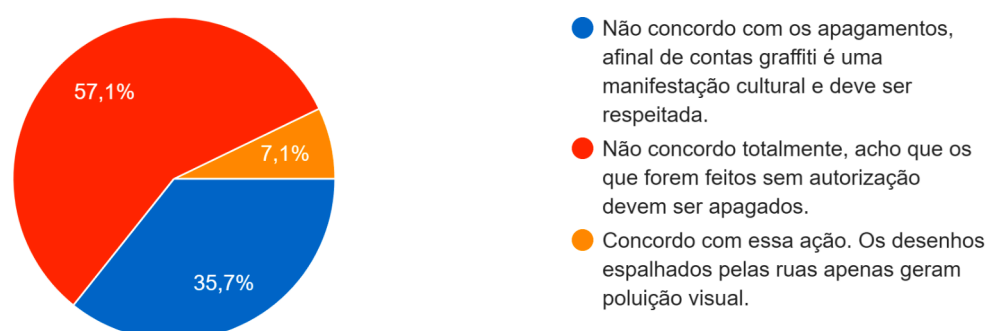
Gráfico 26 — Sobre os apagamentos de arte urbana (grupo 1)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

No grupo 2 (gráfico 27), os que concordam parcialmente, com a mesma justificativa que o grupo anterior, cai muito pouco com 57,1% das respostas e os que discordam totalmente são representados por 35,7%. Nesse grupo, 7,1% dos entrevistados concordam completamente com as ações de apagamento, afirmando que os desenhos espalhados pelas ruas geram poluição visual na paisagem da cidade.

Gráfico 27 — Sobre os apagamentos de arte urbana (grupo 2)



Fonte: De autoria própria via Google Forms

Com os dados obtidos através do formulário disponibilizado para que a população respondesse, é possível perceber que há interesse na preservação de obras de arte urbana — ainda que não tenham sido explicitadas no formulário as formas como a preservação desse

tipo de arte se daria. Isso significa dizer, há a percepção da arte urbana como um bem cultural e passivo de patrimonialização a seu modo. Este resultado pode se dar devido a capacidade de tanto a arte de rua quanto o MAAU colaborarem no processo de geração de identidade, já que há um número expressivo com relação a representatividade, seja pelas questões de raça, pela realidade socioeconômica vivenciada pelas pessoas ou qualquer outro ponto que gere reconhecimento e desperte o sentimento de pertencimento.

Sobre esse assunto, em seu já referido livro, Vinãs (2021) cita novamente Müller (1998) quando discute o porquê de os bens culturais terem a necessidade de uma maior proteção do que os bens comerciais. Müller diz que:

(...) os objetos culturais têm o efeito de *geração de identidade*. Nos dizem algo sobre a história, seja nacional ou internacional, e representam a capacidade cultural da humanidade em geral. Isto não é válido até os mesmos limites para todos os objetos: alguns objetos são mais importantes (isto é, mais “geradores de identidade”) para um grupo do que para um outro. Há também diferenças quantitativas. Como resultados de processos culturais, o patrimônio cultural oferece aos membros da sociedade um meio de construir uma personalidade. (...) por ele, o patrimônio cultural em seu conjunto tem um impacto indireto na sociedade; dá forma ao que os povos pensam de si mesmos. VINÃS, 2021, apud MÜLLER, 1998, tradução de Flávio de Lemos Carsalade.

Em grande parte das leituras realizadas para adquirir informações a respeito do histórico da arte urbana em terras brasileiras era comum encontrar frases como “a Zona Norte é o berço do *graffiti* paulistano”. Ou seja, a região da cidade de São Paulo que abriga o MAAU já tem um longo histórico com essa produção cultural e as pessoas já estabeleceram uma relação bastante sólida, de modo que pensar a preservação por meio da documentação está além de um registro histórico para gerações futuras, mas deve contemplar também as pessoas que se relacionam com as obras hoje.

5.2 Estruturando a documentação

5.2.1 Critérios

Ainda que este trabalho tenha um recorte, é de suma importância que partamos do geral para o particular, de forma a cumprir o principal objetivo desta pesquisa que é apresentar uma forma de documentação de arte urbana que colabore para a sua preservação e difusão. Como bem diz o jargão da conservação-restauração, cada caso é um caso, mas é importante que tenhamos como ponto de partida um lugar comum, de forma a permitir que sejam feitas adaptações ao longo do caminho e conforme as especificidades de cada obra que será documentada.

Por se tratar de um tema relativamente novo dentro do campo da conservação-restauração, grande parte da bibliografia disponível a respeito pode ser encontrada na internet. Dentro do contexto brasileiro essa discussão é ainda mais nova e é escasso o número de publicações feitas em português se referindo a nossa realidade. Assim sendo, para traçarmos estratégias com referências de trabalhos elaborados por outros pesquisadores, foi necessário realizar uma busca nas publicações em língua estrangeira, em sua maioria em espanhol e inglês.

A maior fonte a respeito de estratégias e reflexões com relação à conservação-restauração de arte urbana utilizada nesta pesquisa vem de países falantes de espanhol. Isso se deu principalmente devido ao fato de existir um grupo de pesquisa focado na questão da conservação de arte urbana no *Grupo Español de Conservación* — vinculado ao *International Institute for Conservation of historic and artistic works*, que apesar de sediado na Espanha, também recebe colaborações de autores de outros países como o México —, cujas publicações já foram mencionadas anteriormente na presente pesquisa.

Afunilando a investigação com foco na documentação de arte de rua, o artigo de Maria Isabel Úbeda García, mencionado no início deste capítulo, é citado com bastante frequência, isso porque a autora apresenta um modelo de ficha que tem este propósito. No começo da explicação a respeito de sua metodologia, García explicita que é importante que tenhamos em mente que é um modelo de ficha desenvolvido a partir de reflexões acerca de campos e parâmetros já empregados na catalogação e documentação de arte tradicional, bebendo na fonte do que já temos estabelecido nos campos da história da arte e da conservação, aproximando-os da realidade vivida pela arte urbana (GARCÍA, 2016, p. 173).

Isso implica dizer que estes trabalhos de documentação e registro de arte de rua não tem o único objetivo de criar registros para as atuais e futuras gerações a respeito de determinadas obras, mas também de criar uma base de dados que forneça informações que auxiliem nos estudos e pesquisas realizados sobre essa manifestação artística, colaborando assim, não só com a conservação-restauração e a história da arte, mas também com outras áreas de interesse como arquitetura e as ciências sociais.

Com isso posto, García nos apresenta os critérios de seleção dos campos que compõem a ficha por ela elaborada, partindo de informações objetivas, como a tipologia de arte urbana — mural, *graffiti* ou *sticker* —, técnica, autoria e localização, e, por último, os critérios de valoração (GARCÍA, 2016, p. 173). A autora destaca que a hierarquização dessas informações pode sofrer alterações de acordo com o que for prioridade em cada obra

específica, como por exemplo a localização da obra ser mais importante do que a técnica utilizada pelo artista.

Assim, García propõe uma ficha⁷⁴ estruturada a partir de sete critérios flexíveis mediante as necessidades específicas de cada obra. São eles:

1 — Critérios objetivos: dados técnicos e formais (a autoria):

Nesta parte da ficha estarão dispostas as informações gerais a respeito da obra, como realização, técnica, data, nome do autor, título, dimensões, localização, dados legais, como propriedade e direitos, e a temática, que pode ser tanto uma descrição formal que inclua a tipologia, quanto uma descrição objetiva, sem qualquer tipo de interpretação ou opinião pessoal de quem está preenchendo a ficha;

2 — Critérios baseados na observação artística (iconografia):

Seção na qual serão incluídos parâmetros mais subjetivos e de valoração, como a estética ou o estilo, intenção do autor ou da obra, contexto artístico, social, etc. Porém, por outro lado, também incluiremos parâmetros ou campos que se referem a valoração atribuída pela crítica de arte, e parâmetros úteis para a difusão da obra, meios de comunicação, redes sociais, etc;

3 — Critérios baseados na conservação, estado da peça ou do conjunto:

Neste campo se incluem a avaliação do estado de conservação da obra. Esses dados são suscetíveis a ampliação com documentação gráfica sobre seus processos de degradação. Inclui-se também, se existir, alguma documentação a respeito de planejamentos de conservação, dossiê, etc;

4 — Critérios baseados na restauração:

Se por acaso a obra tiver passado por processos de restauração, a ficha será ampliada com os dados e campos necessários de acordo com o critério da equipe de restauração responsável, que deverá contemplar em primeiro lugar o exame e a valoração do seu estado de conservação;

5 — Critérios baseados na valoração externa:

Pode-se ampliar a ficha incluindo toda a informação publicada nos meios de comunicação, de acordo com a repercussão da obra. Por outro lado, propõe-se que seja incluído nesta seção se existe algum tipo de valoração econômica da obra, assim como as circunstâncias que derivam desse feito;

6 — Critérios baseados na valoração pessoal:

De acordo com o tipo de obra estudada, pode acontecer de a opinião do profissional que realiza a ficha esteja em comparação com a de outros profissionais. Neste caso, deve-se deixar claro que estão sendo expressos valores e critérios pessoais que devem ser justificados adequadamente;

7 — Critérios baseados na valoração a partir da opinião e dados expressos pelo artista responsável em entrevistas e/ou pelo entorno da obra:

A entrevista é uma das ferramentas complementares mais interessantes que pode ajudar na compreensão de alguns dados fundamentais para poder mensurar a necessidade de conservar e restaurar uma obra. A importância de ter as informações a partir de uma fonte original (artista, organização) não é facilmente substituível. Se existem entrevistas, ainda que não seja o profissional que preenche a ficha que as

⁷⁴ A ficha elaborada por Maria Isabel Úbeda García se encontra disponível completa em língua original na publicação do *GE-Conservación* n° 10.

tenha realizado, elas têm a função de um documento de especial importância⁷⁵ (GARCÍA, 2016, p. 174, tradução nossa).

Após listar os critérios por ela empregados na elaboração da ficha, García faz três apontamentos sobre seu uso, sendo eles, a utilização do nome real do autor — que não será público, seja em publicações ou caso os dados sejam cedidos a terceiros em situações onde o autor prefira o anonimato ou que a difusão dessa informação seja perigosa em alguma esfera —, que a ficha deve ser pública, salvo nos casos em que as informações possam gerar algum tipo de risco para o autor, como multas, e pode ser utilizada para o registro de obras que poderiam ser consideradas de arte urbana, mas que estão fora dos espaços da rua.

Além desses critérios, apesar de García não mencionar isso diretamente no seu texto, mas apresentar na ficha, a partir do que já está estabelecido dentro do campo da conservação-restauração, é de suma importância que sejam registrados também na ficha a procedência deste registro, por meio de informações a respeito do profissional responsável pelo preenchimento, dados da entidade/instituição que é responsável pelo registro, data de realização do registro, motivo do registro e qual o tipo de publicação será feita com as informações ali presentes, como se vai ser base para um estudo acadêmico, por exemplo.

⁷⁵ “1. Criterios objetivos: datos técnicos y formales. La autoría: Aquí se incluyen los datos generales, como realizacitécnica, fecha, nombre autor, título, dimensiones, ubicación, temática; es decir, una descripción formal que incluiría la tipología y una descripción objetiva, sin lugar a interpretaciones. También aparecen los temas legales (propiedad, derechos, etc.); 2. Criterios en base a la observación artística. Iconografía: Apartado en el que se incluyen parámetros más subjetivos y de valoración, como la estética o estilo intención del autor o de la obra, contexto artístico, social, etc. Pero por otro lado, también incluiremos parámetros o campos referidos a la valoración crítica del arte, y parámetros útiles para la difusión de la obra, medios de comunicación, redes sociales, etc; 3. Criterios en base a la conservación, estado de la pieza o conjunto: En este campo se incluye la evaluación del estado de conservación de la obra. Estos datos son susceptibles de irse ampliando con documentación gráfica sobre sus procesos de degradación. Se incluye documentación si existe, como algún plan de conservación, dossier, etc; 4. Criterios en base a la restauración: Si se ha llegado a esta fase, se ampliará la ficha técnica con los datos y campos necesarios según el criterio del equipo de restauración que deberá contemplar en primer lugar el examen y valoración de su estado de conservación; 5. Criterios en base a la valoración externa: Se puede ampliar el informe incluyendo toda la información publicada en los medios de comunicación, según la repercusión de la obra. Por otro lado, se propone incluir en este apartado si existe una valoración económica de la misma, así como las circunstancias que han acompañado este hecho; 6. Criterios en base a la valoración personal: Según el tipo de obra estudiada, se puede dar el caso de que la opinión del profesional que realiza la ficha esté enfrentada con la de otros profesionales. En este caso, se debe dejar claro que se exponen valoraciones y criterios personales y se debe justificar adecuadamente; 7. Criterios en base a la valoración extraída de la opinión o datos vertidos por el artista en las entrevistas y/o el entorno de la obra: La entrevista es una de las herramientas complementarias más interesantes que puede ayudar a la comprensión de algunos datos fundamentales para poder valorar la necesidad de conservación-restauración de una obra. La importancia de poseer información de primera mano (artista, organización) no es fácilmente sustituible. Si se poseen entrevistas, aunque no las haya realizado el mismo profesional, se aportarán como documento de especial importancia”.

5.3 Proposta de documentação do acervo do MAAU

Mediante a tudo que já foi exposto e discutido nesta pesquisa, chegamos ao objetivo geral deste trabalho que é a proposição do modelo de documentação de arte de rua a partir das necessidades apresentadas pelo Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo. A ficha foi elaborada a partir da união dos critérios descritos por García com a realidade da arte urbana brasileira, podendo receber adaptações mediante as necessidades do MAAU que possam surgir no futuro e de qualquer outra entidade ou pessoa física, que queira utilizá-la para o registro de arte urbana.

A ficha está dividida em sete grandes campos de informações, são eles: dados do registro, ficha técnica, descrição detalhada da obra, informações legais, documentação, conservação-restauração e revisão. De forma a elucidar como se dará a utilização desta proposta de registro, logo após a apresentação de sua versão completa (tabelas 3 e 4), esmiuçaremos cada campo e eles serão apresentados preenchidos com informações de uma das obras que compõem o acervo do MAAU em exposição no momento da escrita deste trabalho⁷⁶. No apêndice B está disponível a ficha vazia, para ser preenchida e adaptada por quem tiver interesse⁷⁷.

⁷⁶ Nem todos os campos estão preenchidos devido a necessidade de uma conversa direta com os artistas responsáveis e, devido ao período disponível para realização da pesquisa e da escrita de todo o trabalho de mestrado, não houve tempo hábil.

⁷⁷ Caso haja dificuldade em extrair a ficha do arquivo da dissertação, favor entrar em contato no e-mail lilianameliacr@gmail.com

Tabela 3 — Primeira parte da proposição para o registro do acervo do MAAU

Proposição para Registro do Acervo do Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU) de São Paulo			
DADOS DO REGISTRO			
Número do registro:			
Nome do responsável pelo registro:			
Entidade responsável pelo registro:			
Contato da entidade responsável pelo registro:			
Data de realização do registro:			
Meio de difusão:	Banco de Dados () Site () Outro (). Especifique:		
I - FICHA TÉCNICA			
Título da obra:			
Descrição:			
Autoria:		Tipo de autoria: Individual () Dupla () Coletivo () Outro (). Especifique:	
Período de execução:	De / / a / /		
Endereço:		Mapa/Coodenadas:	
Número da pilastra:			
Estilo:			
Técnica:			
Suporte:		Material do suporte:	
Dimensões:			
Situação atual da obra:	Em exposição () Sobreposta () Ilegível () Removida (). Se a obra foi removida, favor especificar quando: / /		
II - DESCRIÇÃO DETALHADA DA OBRA			
Descrição iconográfica:			
Iconologia:			
Contexto social:			
III - INFORMAÇÕES LEGAIS			
Contexto de criação:	Edital () Convocatória () Espontânea () Encomenda () Outro (). Especifique:		
Investimento:	Particular () Empresa Privada () Insituição Governamental () Outro (). Especifique:		
Responsável legal da obra:	Artista () MAAU () Instituições Governamentais () Ninguém () Outro (). Especifique:		
IV - DOCUMENTAÇÃO			
Fotografias:			
Audiovisual:			
Fotogrametria:			
Recriação digital em 3D:			
Entrevistas com artista:			
Registros em Meios de Comunicação e Redes Sociais			
V - CONSERVAÇÃO RESTAURAÇÃO			
Interesse do artista na conservação de sua obra:	Sim () Apenas por meio de registro () Não ()		
CONSERVAÇÃO			
Avaliação 01	Data da avaliação: / /		
Estado atual de conservação:	Ótimo () Bom () Regular () Péssimo ()		
Serão realizadas medidas de conservação?	Sim () Não ()		Data do parecer: / /
Medidas de conservação aplicadas:	Data da aplicação: / /		
Financiamento do processo de conservação	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:		
Avaliação 02	Data da avaliação: / /		
Estado atual de conservação:	Ótimo () Bom () Regular () Péssimo ()		
Serão realizadas medidas de conservação?	Sim () Não ()		Data do parecer: / /
Medidas de conservação aplicadas:	Data da aplicação: / /		
Financiamento do processo de conservação	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:		
RESTAURAÇÃO			
Restauração 01			

Fonte: A autora

Tabela 4 — Segunda parte da proposição para o registro do acervo do MAAU

Equipe responsável:	
Plano de restauração:	
Descrição de materiais, técnicas e processos:	
Período da restauração:	De / / a / /
Documentação gráfica do estado pós restauração:	
Financiamento do processo de restauração	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:
Restauração 02	
Equipe responsável:	
Plano de restauração:	
Descrição de materiais, técnicas e processos:	
Período da restauração:	De / / a / /
Documentação gráfica do estado pós restauração:	
Financiamento do processo de restauração	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:
VI - REVISÃO	
Revisão 1 por:	Data da Revisão: / /
Revisão 2 por:	Data da Revisão: / /

Fonte: A autora

No primeiro campo (tabela 5), *Dados do Registro*, estão as informações que dizem respeito ao processo de registro propriamente dito, como os dados de quem o fez, a entidade responsável por ele e seu respectivo contato, data de realização e o meio por onde essa ficha vai ter o acesso disponibilizado aos pesquisadores e a comunidade em geral. O fornecimento do contato de quem preencheu a ficha é interessante ser disponibilizado a fim de que caso surja alguma dúvida por parte do leitor-pesquisador, esta possa ser sanada.

Tabela 5 — Dados relativos à execução do registro de uma obra de arte urbana

DADOS DO REGISTRO	
Número do registro:	<i>maau_0001</i>
Nome do responsável pelo registro:	<i>Lilian Amélia dos Santos</i>
Entidade responsável pelo registro:	<i>Museu Aberto de Arte Urbana</i>
Contato da entidade responsável pelo registro:	<i>contato@maau.com</i>
Data de realização do registro:	<i>31/07/2023</i>
Meio de difusão:	Banco de Dados (X) Site (X) Outro (). Especifique:

Fonte: A autora

É possível observar nas tabelas 3 e 4, que a ficha pode conter informações cuja ampla divulgação não é aconselhada, como com relação aos processos de conservação-restauração. Liberar dados relativos a procedimentos e materiais a qualquer pessoa pode apresentar um risco caso alguém resolva aplicá-los a uma obra sem capacitação técnica, causando danos, em muitos casos, irreparáveis às obras, independente da tipologia artística. Assim sendo, o que recomendamos aqui é o armazenamento desta ficha em um banco de dados de cada instituição que a possuir. Por consequência, se faz necessário pensar também em uma forma de fácil localização do arquivo e é por isso que o número de registro também compõe esse campo. A utilização deste número facilitará a busca interna por uma determinada ficha, não sendo necessário fazer essa localização a partir do título da obra. Em muitos casos, quando se trata

de arte urbana, pode nem existir um nome para a obra, gerando um grande número de fichas listadas a partir da denominação de Sem Título 1, Sem Título 2 e assim por diante, dificultando o acesso às fichas e, conseqüentemente, às informações nelas contidas.

Dessa forma, em decorrência da utilização do número de registro, propomos aqui também a criação de um banco de dados interno para o MAAU, que será organizado da maneira mais eficiente para aqueles que vão trabalhar com ela. Dentro do que estamos propondo para o MAAU, parte desta ficha ficará disponível para acesso da população em geral em um formato mais interativo e objetivo que apresentaremos mais adiante neste capítulo quando tratarmos da difusão.

O campo seguinte é o *I - Ficha Técnica* (tabela 6) que vai conter as informações básicas relacionadas à obra como título, descrição, autoria, período de execução, localização, estilo, técnica, suporte, dimensões e estado atual da obra. Neste momento a descrição que encontramos é a descrição geral, apresentando as características básicas da obra, como a narração das imagens que a compõem. Quando estamos falando da autoria, há um subcampo onde poderá ser descrito qual o tipo de autoria da obra, já que ela pode ser individual, coletiva, colaborativa, etc. Entende-se por individual aquele trabalho cujo autoria é atribuída a uma única pessoa; colaborativa quando a autoria for de mais de uma pessoa, mas a parceria é algo esporádico e todos os autores são identificados na assinatura/tag, e coletiva quando um grupo de duas ou mais pessoas trabalha junto e assina com um só nome/tag.

Tabela 6 — Ficha Técnica de obra de arte urbana

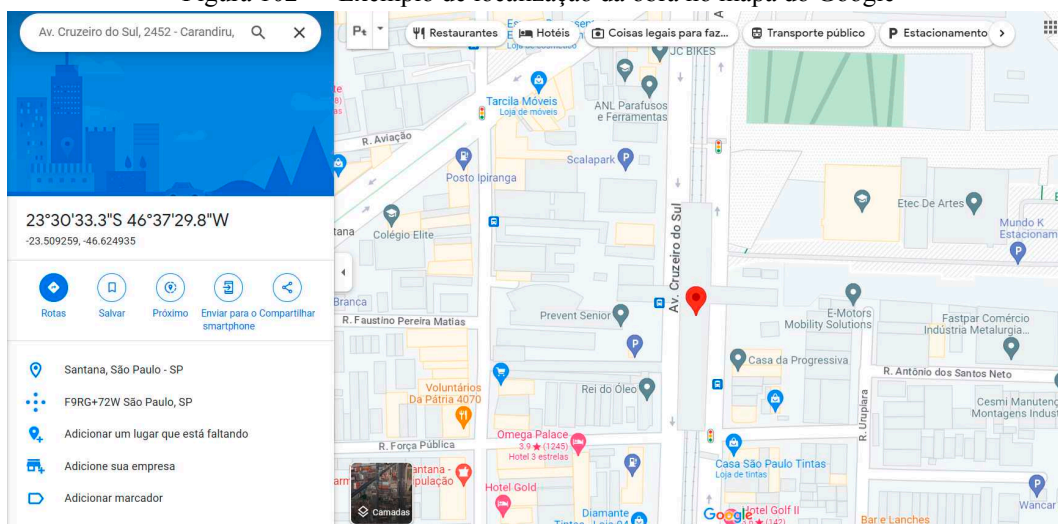
I - FICHA TÉCNICA			
Título da obra:	<i>Sem título</i>		
Descrição:	<i>O mural contém dois personagens como figura central, um humano a esquerda, com um cachorro no seu pé direito, abraçado a um gato na direita.</i>		
Autoria:	<i>Chivitz e Minhau</i>	Tipo de autoria: Individual () Colaborativo (X) Coletivo () Outro (). Especifique:	
Período de execução:	De / / a / /		
Endereço:	<i>Avenida Cruzeiro do Sul, n° 2452, Carandiru - São Paulo/SP</i>	Mapa/Coodenadas:	Ver no Google
Número da pilastra:	<i>27 - B</i>		
Estilo:			
Técnica:	<i>Tinta látex e spray</i>		
Suporte:	<i>Pilastra de Concreto</i>	Material do suporte:	<i>Cimento, água, agregado miúdo e agregado graúdo</i>
Dimensões:			
Situação atual da obra:	Em exposição (X) Sobreposta () Ilegível () Removida (). Se a obra foi removida, favor especificar quando: / /		

Fonte: A autora

O endereço deverá constar todas as informações desde o nome da travessa/rua/avenida até a cidade e o estado no qual a obra está localizada. Existem casos como o MAAU onde não existe a precisão do número onde a obra pode ser encontrada, então sugerimos duas

possibilidades. Primeiro a inclusão de um mapa/coordenadas, que, por meio de um *link*, redirecionará o usuário até o local exato em um mapa externo. No exemplo usado no preenchimento, utilizamos a ferramenta de inserir um *link* clicável na tabela que leva ao mapa do Google (figura 102), onde um *pin* vermelho indica o local exato onde a obra está.

Figura 102 — Exemplo de localização da obra no mapa do Google



Fonte: Google Maps

Outra solução é pautar a localização a partir das pilastras. Dar números para elas faz com que criemos uma localização mais precisa para as obras sem depender do mapa ou dos números aproximados no endereço dizem respeito às construções comerciais e residenciais que existem no entorno do MAAU. A ideia é enumerar, de uma ponta a outra, todas as pilastras entre as estações Santana e Armênia do Metrô e para cada um dos lados delas atribuir letras, como A e B, para identificar frente e verso. No caso do exemplo preenchido na tabela, realizamos a contagem das pilastras sentido Santana-Armênia/bairro-centro. Com isso, a obra de Chivitz e Minhau, a partir desta contagem, está localizada na pilastra de número 27 que é acompanhado da letra B, pois é o “verso” da pilastra no sentido em que contamos durante a atribuição dos números — A é o lado das pilastras que está voltado para o sentido bairro e B o lado que está voltado para o sentido centro.

Dentro do tópico suporte existe primeiro a identificação dele e depois a descrição dos materiais que o compõem, sendo essa informação de bastante importância caso seja realizada alguma intervenção de conservação-restauração. Para o MAAU o suporte é padrão, todos são pilastras de concreto, cuja composição é cimento, água, agregado miúdo (areia) e agregado graúdo (pedra ou brita) (BASTOS, 2019, p.1). Porém, é importante lembrar que, a partir de uma visão mais ampla, a arte de rua pode ter como suporte outros tantos materiais. Em seu

artigo, García nos apresenta uma lista de possíveis suportes e os separa em grupos: **mobiliário urbano público estático**, como placas de trânsito, semáforos, quiosques, marquises, pavimentos, paradas de ônibus, lixeiras, caixas de registro de luz e água, muros ou partes de construções que pertençam à esfera pública, etc; **mobiliário urbano público móvel**, como vagões de trem, ônibus, carros de polícia, veículos abandonados, caçamba de lixo, etc; **mobiliário urbano privado**, como muros ou partes de construções privadas, bem como seus elementos constituintes como portas, janelas e vidros; **elementos de reposição**, como lâmpadas, vasos, cartazes e posters de publicidade de entidades públicas ou privadas, elementos decorativos de natal ou outras festividades, etc; e elementos naturais, como árvores, pedras, plantas, etc (GARCÍA, 2016, p. 175, grifo nosso).

Outro dado importante de ser registrado é a situação atual da obra, assim poderemos ter uma indicação do seu tempo de permanência em exposição. Dizer que a obra encontra-se em exposição significa que ela está em condições de ser observada pelo público, independente do seu estado de conservação; sobreposta significa que alguma outra intervenção foi feita sobre ela, mas que não compromete totalmente a fruição por parte do transeunte; ilegível é quando por algum motivo, seja a execução de uma intervenção que bloqueie a visão de quase ou a totalidade da obra, seja por motivos de degradação como a ação das intempéries ou do fogo, por exemplo, e removida diz respeito às obras que foram apagadas por decisão do proprietário do espaço ou para a reutilização dele por outro artista e/ou outra obra. Este último foi especialmente pensado a partir da realidade do MAAU, já que as obras produzidas lá possuem a efemeridade como parte do seu processo e a rotatividade de obras expostas faz parte da ideia base do museu.

No campo *II - Descrição da obra detalhada* serão registradas as informações concernentes ao detalhamento descritivo da obra, de forma a compreender melhor sua composição imagética (tabela 7). Dentro da descrição iconográfica encontraremos uma descrição formal, pensando a partir dos elementos, composição, formas e cores, a temática da obra, trazendo a história contada por ela, se houver; a iconografia com a descrição dos elementos artísticos que trazem consigo significados simbólicos que são caros a obra e ao artista, o estilo/estética empregado e a dimensão criativa do trabalho, como forma de esclarecer se é uma obra de ideia original do artista ou foi construída a partir de uma referência, uma releitura de uma obra pré-existente, sendo ela de arte urbana ou não. Dentro do que temos como iconologia e contexto social, as informações têm um cunho mais subjetivo, trabalhando, principalmente, com a questão da valoração dentro da sociedade na qual a obra está inscrita. Com foco na iconologia podemos pensar a partir de 3 valores que

García descreve em seu trabalho: **a) criativo e técnico artístico**, que diz respeito ao contexto artístico no qual a obra está inserida, desde a questão temporal até a estilística; **b) o social**, que é como a obra se relaciona com o seu entorno no momento atual de sua fatura; **c) o que diz respeito à própria arte urbana**, como a obra se localiza dentro dentro desse grupo artístico a depender o que está sendo retratado nela (GARCÍA, 2016, p. 175, grifo nosso).

Tabela 7 — Descrição da obra com detalhamento

II - DESCRIÇÃO DETALHADA DA OBRA	
Descrição iconográfica:	<i>O mural contém dois personagens como figura central, um humano a esquerda abraçado a um gato na direita. As cores predominantes no humano são cinza, vermelho, azul escuro e roxo, enquanto o gato é colorido com as cores verde, amarelo, azul, vermelho, laranja, rosa, cinza e suas variações. No canto inferior esquerdo há um cachorro apoiado no pé da figura humana com um skate preto de rodas verdes na boca. O fundo do mural é rosa com estampa de caveiras e ossos. A assinatura dos artistas está localizada na parte superior direita do mural.</i>
Iconologia:	
Contexto social:	

Fonte: A autora

Já no contexto social ficarão descritos os aspectos da sociedade na qual a obra foi inserida e que podem dialogar com a leitura da própria obra em si, como as realidades econômicas, artísticas e históricas. Além disso, podem também ser encontrados nesse tópico informações a respeito do futuro da obra, seja por apagamento para que uma nova obra seja realizada num mesmo local, como no caso do MAAU, ou de demolição caso ela seja feita em um local que está passando por transformações físicas, como a construção/demolição de uma edificação, como no caso do projeto @casa_nft⁷⁸, por exemplo.

No campo *III - Informações Legais* (tabela 8), estão alocadas as informações que correspondem a parte burocrática da obra, começando com o seu contexto de criação, que vai apresentar informações mais detalhadas do processo de confecção da obra, se ela é de criação independente ou se é fruto de encomenda ou convocatória e quem fez a solicitação da obra. O investimento traz informações acerca de onde surgiu a verba destinada para a execução da obra. A situação legal diz respeito a quem responde pela obra, podendo ser o artista, a instituição que a encomendou ou ninguém, pois podem ocorrer casos em que depois de finalizada a obra não tem nenhum acompanhamento/monitoramento por parte de nenhuma pessoa envolvida no processo de fatura.

⁷⁸ A @casa_nft é um projeto dedicado a produzir e fomentar expressões artísticas e promover o debate sobre utilização de novas tecnologias que possam dar suporte ao processo artístico, desde a criação, exposição, venda e a continuidade. Em 2021, um grupo de artistas, muralistas e grafiteiros se encontraram durante três meses para pintar uma mansão abandonada de 2.400 metros quadrados no Morumbi, bairro da cidade de São Paulo. Intitulado @casa_nft, o projeto transformou o espaço em uma grande galeria de arte com data para ser destruída. A mansão foi demolida, mas antes todas as obras foram digitalizadas e transformadas em mídias para a geração de criptoartes utilizando NFTs. Disponível em: <https://www.casanft.org/>. Acesso em: 02/08/2023.


Tabela 8 — Informações legais

III - INFORMAÇÕES LEGAIS	
Contexto de criação:	Edital () Convocatória (X) Espontânea () Encomenda () Outro (). Especifique:
Investimento:	Particular () Empresa Privada () Insituição Governamental () Outro (). Especifique:
Responsável legal da obra:	Artista () MAAU (X) Instituições Governamentais () Ninguém () Outro (). Especifique:

Fonte: A autora

O campo de número *IV - Documentação* (tabela 9) leva esse nome por agrupar em um só lugar todos registros documentais que existirem a respeito da obra, desde fotografias e materiais audiovisuais, passando por entrevistas realizadas com o artista e pela documentação escrita em publicações acerca do tema em que a obra possa ser mencionada, até as reportagens de televisão, revista, podcasts e portais e as publicações feitas em redes sociais, como YouTube, Facebook, Twitter e Instagram. As fotografias podem ser tanto as tiradas pelo próprio artista, como pelo evento ou instituição no qual a obra está inserida, ou por transeuntes, sempre dando os devidos créditos às imagens e o mesmo se dá aos audiovisuais, que podem ser desde vídeos curtos até aparições em documentários e filmes. Esta documentação gráfica não diz respeito somente à obra finalizada, mas também ao trabalho em processo e a documentação da obra com o passar do tempo, como vimos anteriormente no terceiro capítulo com o trabalho de Blanché. As fotos podem ser anexadas diretamente na ficha, ou pode-se utilizar o recurso dos *links* para levar a pessoa que está vendo ficha para uma pasta ou qualquer outro aplicativo hospedeiro de arquivos onde estarão todas as fotos e vídeos relacionados ao trabalho em questão. No caso de obras que aparecem em documentários ou filmes, é interessante a disponibilização da minutagem em que a obra é vista.

Tabela 9 — Documentação da obra

IV - DOCUMENTAÇÃO	
Fotografias:	 <p>Autoria da imagem: Binho Ribeiro</p>
Audiovisual:	
Fotogrametria:	
Recriação digital em 3D:	
Entrevistas com artista:	
Registros em Meios de Comunicação e Redes Sociais	

Fonte: A autora

O penúltimo campo da proposição de documentação de arte urbana desta pesquisa, *V - Conservação e Restauração*, pode não ser utilizado dentro da dinâmica do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo porque é dedicado às práticas de conservação-restauração realizadas nas obras de arte de rua (tabelas 10 e 11). Devido a renovação constante do acervo do MAAU não existe uma lógica que justifique pensar no emprego de medidas de conservação e restauro para essas obras. No entanto, é interessante pensarmos na existência desta possibilidade, não só no MAAU — afinal de contas nada é estático —, mas também para as obras de arte urbana em geral que podem ser documentadas a partir desta ficha, como o caso da restauração de um mural do artista Eduardo Kobra, já mencionado neste trabalho⁷⁹. Assim, faz mais sentido entregar uma ficha mais completa possível e, a depender das especificidades de cada obra, adaptar e cortar aquilo que não faz sentido.

A primeira de todas as informações contidas nesse trecho é se o artista quer ou não que sua obra seja conservada e/ou restaurada. Quando pensamos em obras tão dinâmicas quanto as que ocupam o espaço da rua, é de suma importância que compreendamos como o autor se relaciona com essas intervenções de conservação-restauração. Essas informações podem ser obtidas através de uma entrevista rápida com o artista. Além disso, pensando fora da dinâmica do MAAU, acrescentamos a possibilidade de o artista desejar apenas o registro, então para que se tenha essa informação documentada, o responsável pelo preenchimento da ficha pode marcar com um “X” na opção correspondente.

Esta etapa do registro não difere muito do que temos dentro do que é feito na área para as artes tradicionais e que já estamos acostumados a lidar enquanto profissionais. O estado atual de conservação pode ser feito a partir da descrição da identificação do estado entre ótimo, bom, regular e péssimo, no entanto, a depender das necessidades, a ficha pode ser complementada com descrições dos danos encontrados e/ou imagens. Caso alguma ação de conservação seja aplicada, ela deverá estar descrita no lugar apropriado para essas informações. O registro das datas dos procedimentos se faz interessante para que se tenha um histórico melhor elaborado das obras e das intervenções pelas quais ela passou. Além disso, é importante que se registre a origem do financiamento para que tais ações fossem executadas.

⁷⁹ Consultar as páginas 139- 141 para mais informações.

Tabela 10 — Registro de Conservação

V - CONSERVAÇÃO RESTAURAÇÃO		
Interesse do artista na conservação de sua obra:	Sim () Apenas por meio de registro () Não ()	
CONSERVAÇÃO		
Avaliação 01		Data da avaliação: / /
Estado atual de conservação:	Ótimo () Bom () Regular () Péssimo ()	
Serão realizadas medidas de conservação?	Sim () Não ()	Data do parecer: / /
Medidas de conservação aplicadas:		Data da aplicação: / /
Financiamento do processo de conservação	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:	
Avaliação 02		Data da avaliação: / /
Estado atual de conservação:	Ótimo () Bom () Regular () Péssimo ()	
Serão realizadas medidas de conservação?	Sim () Não ()	Data do parecer: / /
Medidas de conservação aplicadas:		Data da aplicação: / /
Financiamento do processo de conservação	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:	

Fonte: A autora

Para a restauração os campos descritivos são importantes para que sejam registrados o plano do que será/foi executado na obra, registros do processo de restauração, os materiais, técnicas e procedimentos utilizados, datas de início e de término da restauração e a documentação gráfica pós-restauração. A documentação gráfica dessa etapa também extrapolar a fotografia tradicional, usufruindo também de outras formas de se registrar a imagem, como, por exemplo, a recriação da obra em 3D em um ambiente digital, mas a utilização ou não desse recurso vai depender da verba disponível. Para finalizar, também devem estar descritos de onde veio o financiamento para que a restauração fosse realizada.

Tabela 11 — Registro de Restauração

RESTAURAÇÃO	
Restauração 01	
Equipe responsável:	
Plano de restauração:	
Descrição de materiais, técnicas e processos:	
Período da restauração:	De / / a / /
Documentação gráfica do estado pós restauração:	
Financiamento do processo de restauração	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:
Restauração 02	
Equipe responsável:	
Plano de restauração:	
Descrição de materiais, técnicas e processos:	
Período da restauração:	De / / a / /
Documentação gráfica do estado pós restauração:	
Financiamento do processo de restauração	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:

Fonte: A autora

O último campo (tabela 12), *VI - Revisão*, é apenas o lugar onde vão ficar registradas as informações a respeito das futuras revisões e/ou atualizações da ficha, como por exemplo alterações na situação atual da obra, saindo de Em Exposição para Removida. Para que a próxima pessoa que consultar a ficha consiga saber onde foram feitas as atualizações, pode-se

indicar em *Campos alterados* escrevendo os números romanos que corresponde a onde essas mudanças foram feitas.

Tabela 12 — Revisão

VI - REVISÃO			
Revisão 1 por:	Campos alterados:	Data da Revisão:	/ /
Revisão 2 por:	Campos alterados:	Data da Revisão:	/ /

Fonte: A autora

5.3.1 Algumas considerações a respeito do modelo proposto

Essa não é uma proposição fechada, portanto, ela pode receber alterações, sejam elas de acréscimo ou decréscimo de campos e tópicos, a depender das necessidades de cada realidade, obra e instituição envolvida no processo de documentação. É apenas uma sugestão de como organizar as informações a respeito dessas obras que, apesar de estarem presentes há muito tempo no cotidiano das urbes, ainda não tem um sistema de registro definido por órgãos da cultura e do patrimônio.

Em sua proposição, García diz que não há a necessidade de manter fixa a ordem dos campos apresentados na ficha, que eles podem se adaptar de acordo com a importância que uma característica ou outra tem para uma determinada obra. Apesar de ser um pensamento bastante interessante e válido, não é algo que pensamos para a ficha proposta para neste trabalho.

Quando estamos na posição de pesquisadores, frequentemente esbarramos com a dificuldade de localização de informações porque em cada lugar elas podem ser encontradas de uma determinada forma. É por esse motivo, por exemplo, que existem normas regulamentadoras de trabalhos acadêmicos. A padronização do fornecimento de informações facilita o trabalho durante a pesquisa.

Tendo em vista tudo que discutimos ao longo deste trabalho, parece contraproducente propor uma certa “rigidez” em uma ficha de uma tipologia artística que vai contra o fluxo, que é transgressora, mas cremos ser necessário manter um certo padrão para facilitar a circulação da informação.

Outro ponto que corrobora com uma organização fixa dos campos da ficha é que estamos pensando a partir do Museu Aberto de Arte Urbana que já possui centenas de obras em seu acervo. Ficaria difícil navegar por entre as fichas se cada uma fosse organizada de uma forma. A padronização de apresentação das fichas é colocada aqui como uma aliada na disseminação da informação e não como uma limitadora da manifestação artística.

Outra questão importante a ser pontuada aqui é a respeito de quem preencherá essas informações. Como o intuito aqui é gerar um documento que proteja e registre da melhor maneira possível o histórico de uma obra, acervo e do movimento artístico, o ideal seria que houvesse uma pessoa, ou equipe, capacitada, como profissionais da conservação-restauração, para realizá-lo.

No entanto, especialmente no caso do MAAU, ainda existem muitos desafios que ainda precisarão ser superados para que ele exista como uma instituição de fato e que tenha pessoal e verba disponível para o preenchimento e gerenciamento dessas fichas e dados. Então, buscamos fazer uma ficha que qualquer pessoa pudesse preencher sem muitas dificuldades, considerando até o campo de número IV.

Com isso posto, é de suma importância que essas informações cheguem à população em geral e aos pesquisadores também. No próximo tópico discutiremos as questões em torno da difusão desse modelo de ficha via o site do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo.

5.4 Difusão

Quando pensamos na utilização do MAAU como estudo de caso para essa pesquisa, um dos fatores que fizeram com que o projeto se destacasse foi justamente o fato de ele já estar estabelecido enquanto uma organização que lida com a arte de rua na rua e por já ter um site (fig.103), o que já seria meio caminho andado quando pensamos na difusão da ficha para a população em geral. O site do MAAU já tem essa característica de reunir informações a respeito do próprio museu e da arte urbana como um todo — já atuando como uma forma de preservação do museu e do acervo que o compõe —, acrescentar informações com relação ao seu acervo seria apenas um passo natural a ser dado.

Figura 103 — Captura de tela do site atual do MAAU



Fonte: Museu Aberto de Arte Urbana

Porém, devido a todas as dificuldades relatadas no capítulo II desta dissertação, o site encontra-se bastante desatualizado e sem novas adições há tempo considerável. Por isso, além de tratarmos da difusão da ficha propriamente dita, também iremos propor a atualização e modernização do site do Museu Aberto de Arte Urbana, de modo a colaborar na popularização do museu por meio de divulgação via internet.

O primeiro passo é a reelaboração da página inicial (fig. 104), que na versão que está no ar atualmente é pouco chamativa e não ilustra o que o MAAU é na sua essência: uma galeria a céu aberto que teve como propósito primeiro trazer mais cor para a região no seu entorno.

Figura 104 — Proposição de página inicial para modernização do site do MAAU



Fonte: A autora

O menu na parte superior mostra todas as categorias que compõem o site como o histórico, instruções para realizar uma visita, o acervo, uma coluna, a participação da população no Museu, as convocatórias para a renovação dos painéis e como entrar em contato com o MAAU. As instituições colocadas no rodapé dessa sugestão são as mesmas que apoiaram a realização do MAAU em 2011.

Dentro da aba Histórico (fig. 105, 106 e 107) o usuário tem acesso a uma breve explicação do surgimento do MAAU, indo desde o ocorrido em abril de 2011 até as renovações que aconteceram até os dias atuais nas páginas seguintes.

Figura 105 — Página 1 do histórico do MAAU

HISTÓRICO | VISITE | ACERVO | COLUNA | VOCÊ NO MAAU | CONVOCATÓRIAS | FALE CONOSCO



HISTÓRICO

Com mais de uma década de existência, o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo deu mais cor à Avenida Cruzeiro do Sul, no trecho entre as estações Armênia e Santana da Linha 1- Azul do metrô paulistano. A ideia de um museu aberto dedicado à arte urbana partiu dos próprios artistas que, ao invés de abaixar a cabeça diante das dificuldades de se produzir uma arte ainda marginalizada, procuraram uma forma de ocupar o espaço da urbe e mostrar para a população que arte urbana também é arte. Desta forma, as colunas da parte elevada do metrô foram pintadas por diversos artistas e todas as pessoas que circulam pela região têm acesso ao museu e a sua coleção a qualquer hora do dia e sem precisar passar por portões.

Na década de 2010 a cidade de São Paulo já estava acostumada a ver obras de arte urbana espalhadas por todos os cantos, como vimos no capítulo anterior. Porém ter a presença dessa arte no dia-a-dia da urbe não necessariamente quer dizer que há uma aceitação total por parte da sociedade, que até os dias atuais ainda tem receios em relação a essa produção artística. Um exemplo disso é o que ocorreu no primeiro domingo do mês de abril de 2011 com um grupo de onze artistas grafiteiros que se reuniu para colorir um trecho bastante movimentado da capital paulista.

Fonte: A autora

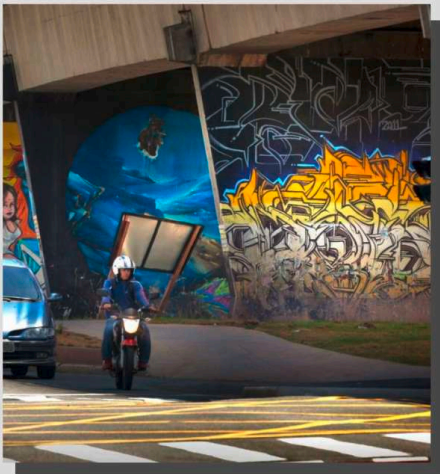
Figura 106 — Página 2 do histórico do MAAU

HISTÓRICO | VISITE | ACERVO | COLUNA | VOCÊ NO MAAU | CONVOCATÓRIAS | FALE CONOSCO

HISTÓRICO

O grupo formado por artistas já conhecidos no cenário da arte de rua paulistana, como Binho, Chivitz, Minhau, Nove e Ricardo AKN, tinha a ideia de colorir um espaço cinza que ocupava boa parte da rotina das pessoas da região norte da cidade de São Paulo: as colunas do trecho suspenso da Linha 1 - Azul do metrô. Com as pinturas feitas no domingo, em algumas das pilastras, a multidão que circula diariamente na Avenida Cruzeiro do Sul teria um ambiente mais acolhedor no seu dia-a-dia ao invés de longas colunas cinzas. Porém, devido a uma denúncia anônima, os desenhos não puderam ser completados e os artistas foram encaminhados pela Polícia Militar a uma delegacia para prestar esclarecimentos.

No entanto, o que poderia ser uma forma de intimidar e uma tentativa de inibir a pintura das pilastras por parte dos grafiteiros, teve o efeito contrário, visto que serviu de combustível para a ideia de ocupar completamente aquele espaço da cidade. Quando ainda se encontravam na delegacia, os artistas começaram a pensar em formas de converter aquele acontecimento em mais arte. Surgiu ali a ideia da criação do Museu Aberto de Arte Urbana, que seria o primeiro nesse estilo no Brasil, e a sua sede seria no mesmo lugar onde os artistas tinham sido detidos.



Fonte: A autora

Figura 107 — Página 3 do histórico do MAAU



Fonte: A autora

Já a aba Visite (fig. 108) conterà informações sobre como realizar uma visita no MAAU, explicitando o fato de que é um museu aberto e pode ser visitado a qualquer dia e horário. Além disso, a sugestão é que também haja uma forma de “linkar” dois aplicativos de navegação, Google Maps e Waze, para facilitar o deslocamento do visitante até o MAAU, seja a pé ou via transporte público ou particular.

Figura 108 — Vista da página Visite da sugestão de site para o MAAU



Fonte: A autora

Na aba Coluna (fig.109) o visitante vai encontrar textos relacionados ao MAAU como em uma coluna jornalística. Essa é uma característica do site atual e não faria sentido não

utilizá-la e mantê-la viva nesse novo site, importando as postagens e entrevistas que já estão disponíveis e publicando novas. Esse é um espaço reservado para discussões em torno da arte urbana como um todo, de forma a estabelecer uma troca de informações com a comunidade a partir de um linguajar acessível e que instigue o leitor a conhecer mais a respeito dessa manifestação artística e do próprio MAAU.

Figura 109 — Vista da página Coluna do MAAU



Fonte: A autora

A aba de Convocatórias (fig.110) conterà informações a respeito de chamadas para as renovações dos painéis que serão feitas no futuro, quando a questão das pessoas em situação de rua for solucionada e o MAAU receber algum tipo de incentivo para dar continuidade nos seus trabalhos.

Figura 110 — Vista da página Convocatórias



A autora

A última aba é onde o visitante do site encontra informações de como entrar em contato com o MAAU (fig.111), como email⁸⁰, Facebook e Instagram.

Figura 111 — Vista da página Fale Conosco



A autora

Todas as categorias sugeridas para este site desempenham um papel importante na integração do MAAU à comunidade, já que fornecem informações a respeito da iniciativa e quanto mais se conhece, mais se pode criar uma conexão e, por consequência, cria-se um sentimento de pertencimento junto com a vontade de ajudar a perpetuar e conservar o Museu. No entanto, duas dessas categorias potencializam esse trabalho, são elas as abas Acervo e a Você no MAAU.

Como o próprio nome já diz, Acervo é onde vão ficar as obras que compõem, ou compuseram, o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo junto com as informações que dizem respeito a cada uma delas. Pensar a melhor forma de difundir as informações que estão na ficha já apresentada neste capítulo para a população em geral é muito importante já que se o acesso for complicado ou pouco atrativo, as pessoas podem nem chegar aos dados descritos na ficha.

Pensando nisso e tendo em mente as possibilidades já conhecidas de difusão de informações a respeito de arte urbana e pública, apresentadas no capítulo anterior, optamos por sugerir a apresentação das informações por meio de um mapa digital, como o projeto Arte Fora do Museu faz há alguns anos. Antes de mostrarmos como essa ferramenta pode ser

⁸⁰ O email mostrado na simulação do site é um email fictício, serve apenas para fins de demonstração.

aplicada ao MAAU, precisamos primeiro compreender o que são os mapas digitais e como eles funcionam.

5.4.1 Mapas digitais: a tecnologia a favor da difusão da documentação

De acordo com Felipe Lavignatti:

O mapa é um meio desenvolvido para passar uma informação relacionada ao espaço de uma maneira gráfica. Uma linguagem que tem diversas funções e formas desde sua origem. Mapas são uma forma de comunicação humana básica e possivelmente universal que acha seus propósitos em alguns dos mais centrais aspectos das atividades humanas. Entre as funções, a mais estabelecida e usada é a de situar espacialmente o receptor da mensagem. LAVIGNATTI, 2016, p.14.

Alguns historiadores especulam que o surgimento do mapa é anterior à escrita, isso porque, por meio dessa ferramenta, ficaria mais fácil sobreviver ao mundo no qual os seres humanos pré-históricos existiam, pois neles registrariam informações a respeito da localização de fontes de alimento e de água.

Os mapas desempenharam um papel fundamental no período das grandes navegações europeias, já que foram adicionadas neles informações a respeito de baías, enseadas, montanhas, rios e clima que foram coletados nas terras encontradas do outro lado do atlântico (BARCELOS *et al.*, 2019). Esse foi um passo importante para a cartografia moderna onde, com a criação dos atlas, a preocupação passou a ser não somente dos registros geográficos, mas também da comunicação das informações adicionais aos usuários.

Para a elaboração dos mapas nesta época foram utilizadas as bússolas, astrolábios, quadrantes e sextantes. Séculos depois, na atualidade, a obtenção de informações começou a ser feita a partir de sensores acoplados a aviões e balões — chamada de sensoriamento remoto —, fotos aéreas e imagens de monitoramento via satélite.

O salto tecnológico que vivenciamos desde o final do século passado nos proporcionou diversos avanços quando se trata do universo cartográfico, como a difusão do *Global System Position* (GPS), ou Sistema de Posicionamento Global em português, permitindo que os mapas adentrem nas plataformas digitais. O diferencial a partir de então não está somente na plataforma de acesso aos mapas, mas na variedade de informações que podem ser agregadas em um mapa digital, permitindo que os usuários personalizem suas experiências dentro dele. Por exemplo, a partir dessa ferramenta, as pessoas podem ter informações a respeito da localização de uma loja próxima, como horários de funcionamento, até a localização em tempo real do transporte público que deseja utilizar, incluindo informações a respeito de sua lotação fornecidas por outros usuários. Esta última é uma

comodidade oferecida pelos mapas digitais devido a possibilidade de acessá-los em diversas plataformas, como celulares e *tablets*, e não somente no computador de mesa ou *notebook*. Além disso, os mapas digitais também funcionam em espaços internos como o mapeamento de *shoppings centers* e museus.

Um dos grandes destaques dentro dos mapas digitais é a possibilidade de visualização de imagens das ruas que estão no percurso e/ou do destino que o usuário busca. Essa ferramenta, dentro dos mapas do Google, leva o nome de *Street View*, ou, em tradução literal, vista da rua.

Apesar de possuírem sites próprios, os mapas digitais podem estar vinculados a diversas páginas na internet para servirem de hospedeiros de informações específicas a respeito de um determinado tema, como o que o projeto Arte Fora do Museu faz com dados sobre obras de arte pública espalhadas pelo mundo.

De acordo com Silva *et al.*, no artigo *Comunicação e Mapeamentos Digitais: Um estudo de caso do projeto Arte Fora do Museu*, a escolha pela utilização de um mapa digital não é por acaso, já que o objetivo do projeto é facilitar o acesso à informação de obras de arte urbana por meio da plataforma (SILVA *et al.*, 2013, p.5). Os mapas digitais costumam ser bastante objetivos, fazendo com que sejam de fácil interpretação e, por consequência, de fácil utilização. Ainda de acordo com os autores, isso se dá porque os mapas apresentam ícones didáticos e autoexplicativos (SILVA *et al.*, 2013, p.5). Além disso, a utilização da imagem como veículo de informação também colabora como facilitadora na troca de informações entre a plataforma e o usuário.

A partir disso, pensamos na possibilidade da aplicação do mapa digital para o MAAU como meio de difundir a ficha de registro e as informações contidas nela, já que é uma ferramenta pensada para facilitar o acesso dos usuários à informação. Por esse motivo, uma das primeiras etapas para essa ação é a seleção de quais informações estarão presentes nesse formato, isso porque uma ficha mais técnica e completa não faz sentido ser exposta a toda a população que pode estar buscando dados curtos e objetivos sobre a obra em questão. Além disso, não é recomendado que sejam expostos os materiais e procedimentos utilizados em processos de conservação-restauração visando não incentivar a tentativa de execução de trabalhos similares por pessoas não capacitadas.

Desse modo, a ficha de informações encontrada no site difere da ficha técnica apresentada anteriormente nesse trabalho. No entanto, isso não significa dizer que é vetado o acesso à ficha completa. Ela poderá ser acessada por pessoas que tiverem interesse nos dados

contidos nela, como pesquisadores, por exemplo, a partir da solicitação junto a equipe do MAAU, como está descrito na parte inicial da aba Acervo.

5.4.1.1 Navegação

Ao abrir a categoria Acervo no site do MAAU, o usuário se deparará com uma página (fig.112) onde estarão descritas as formas de navegação pelas informações contidas nele. Pode-se tanto navegar livremente pelo mapa utilizando-se do *zoom* do mouse ou do aplicativo de mapa digital, que na sugestão é o Google Maps, ou, caso o usuário tenha conhecimento a respeito do nome do artista da obra que está interessado, ele pode usar a caixinha de busca que localiza todas as obras daquele determinado artista que já compuseram ou que ainda compõem o acervo o Museu.

Também nessa página o usuário vai descobrir que pode colaborar com o engrandecimento do acervo de fotos das obras do MAAU, tanto por meio de um envio no próprio site, que explicaremos a respeito mais adiante, como pela publicação na rede social Instagram utilizando a *hashtag* #vocenomaau para facilitar a localização da foto. Esse sistema de colaboração da população em geral com o acervo é utilizado também pelo Arte Fora do Museu e é uma boa forma de incluir a população na preservação e documentação do Museu.

Figura 112 — Vista da página Acervo

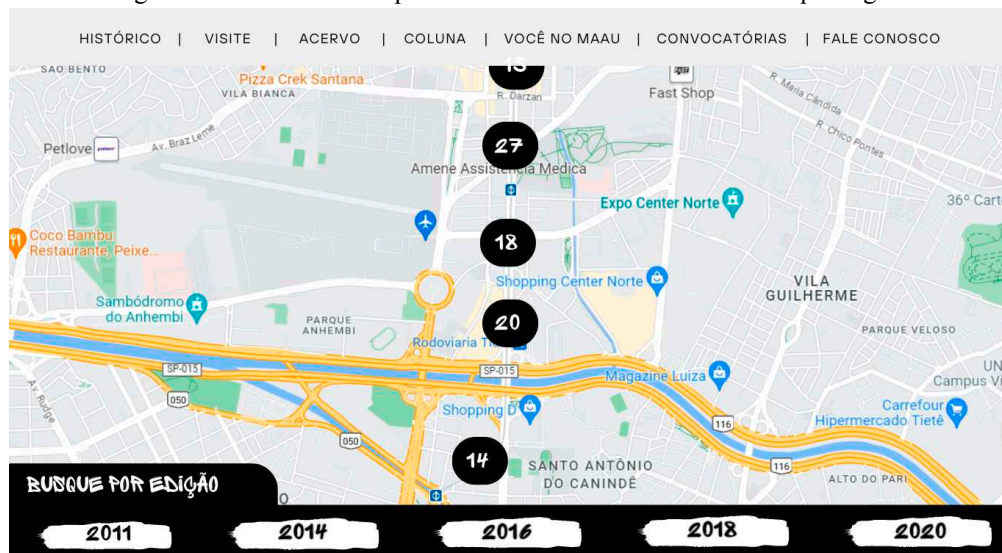


Fonte: A autora

Caso o usuário opte por navegar pelo mapa, ele se deparará com ícones que indicam a quantidade de obras por trecho (fig.113). Vale lembrar que este trabalho não fez um levantamento de quantas obras já foram produzidas no MAAU, portanto, os números apresentados na imagem são fictícios. Para facilitar a navegação, pode ser aplicado um filtro

das edições do MAAU, das vezes em que ele teve seu acervo renovado, clicando nos botões dos anos que ficam disponíveis na parte inferior da tela.

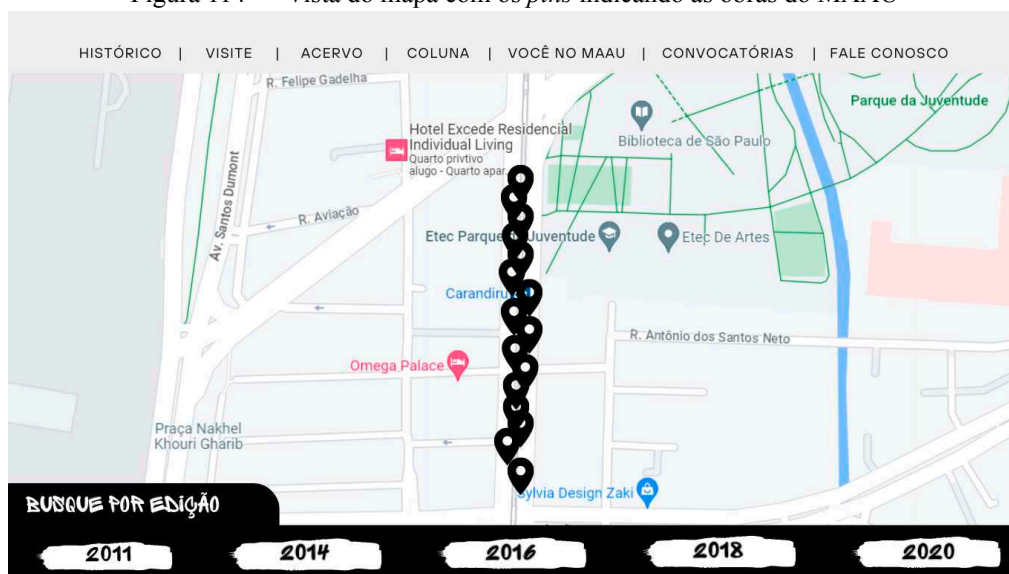
Figura 113 — Vista do mapa com os ícones de números de obra por região



Fonte: A autora

Clicando nos ícones ou aproximando da região escolhida por meio do *zoom*, o usuário passará a ver uma série de *pins* enfileirados (fig. 114) indicando as obras que estão catalogadas no MAAU, podendo variar a quantidade se houve ou não a aplicação do filtro por ano. Para escolher a obra que será vista, basta clicar em um destes *pins*.

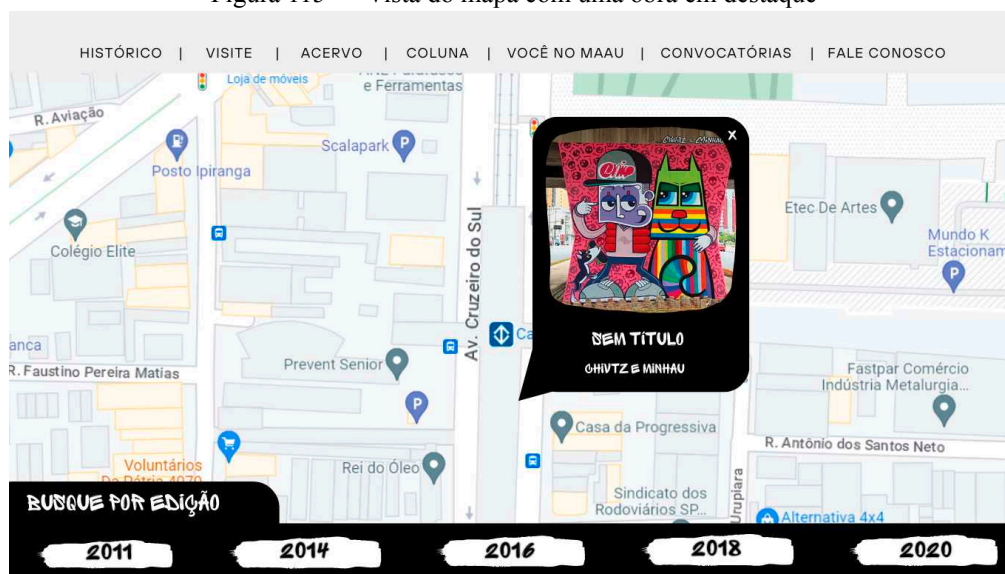
Figura 114 — Vista do mapa com os *pins* indicando as obras do MAAU



Fonte: A autora

Após o clique, todos os *pins* serão substituídos por uma janela na tela do dispositivo do usuário (fig.115) mostrando uma imagem da obra selecionada, o nome dela e seus autores. Nesse momento, o usuário tem duas opções: caso seja essa a obra que ele quer saber mais informações, basta clicar sobre o nome dela para ser redirecionado para a ficha correspondente e, caso não seja, com um clique no “x” da janela, ele retorna à página anterior e pode procurar por outra obra.

Figura 115 — Vista do mapa com uma obra em destaque

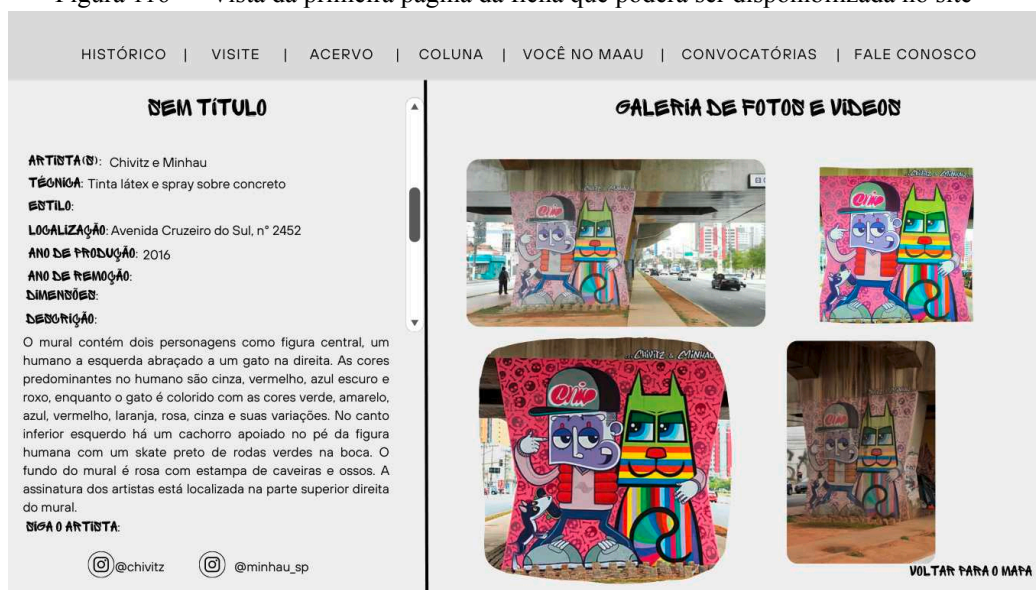


Fonte: A autora

A ficha disponibilizada dentro do site (fig.116 e 117) tem um aspecto menos formal e informações mais sucintas que comunicam ao transeunte/usuário dados básicos sobre a obra, cumprindo a função das placas de informação que encontramos junto das obras em espaços expositivos tradicionais.

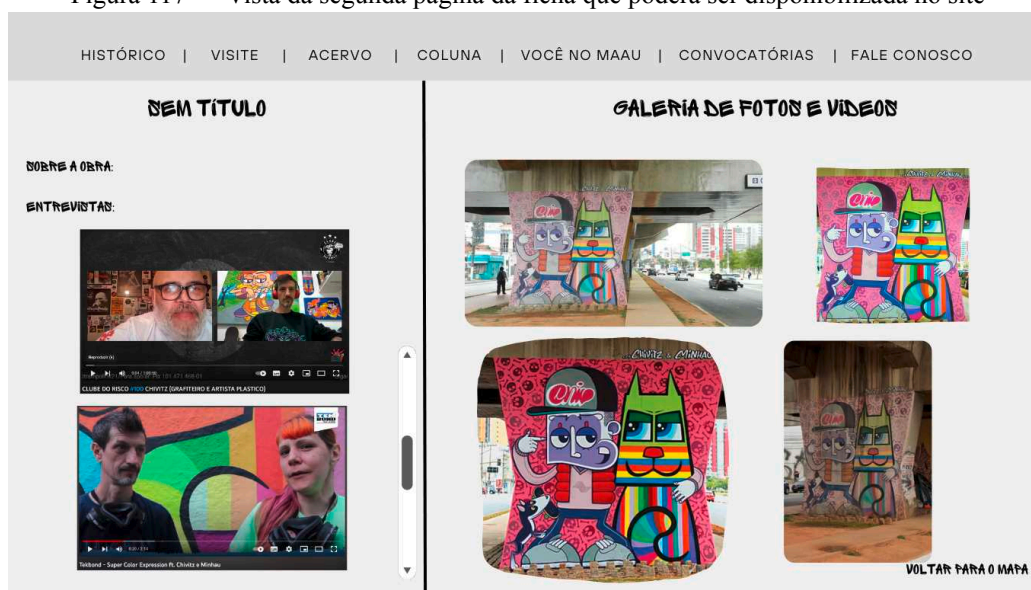
Estão disponíveis o título, a técnica, estilo, localização, ano de produção e de remoção, se for o caso, as dimensões, descrição, informações de contato dos artistas, como as redes sociais, depoimento dos artistas sobre a obra que produziram e vídeos que podem ou não estar diretamente ligados à obra, mas que sempre dizem respeito ao artista e à sua produção de modo global.

Figura 116 — Vista da primeira página da ficha que poderá ser disponibilizada no site



Fonte: A autora

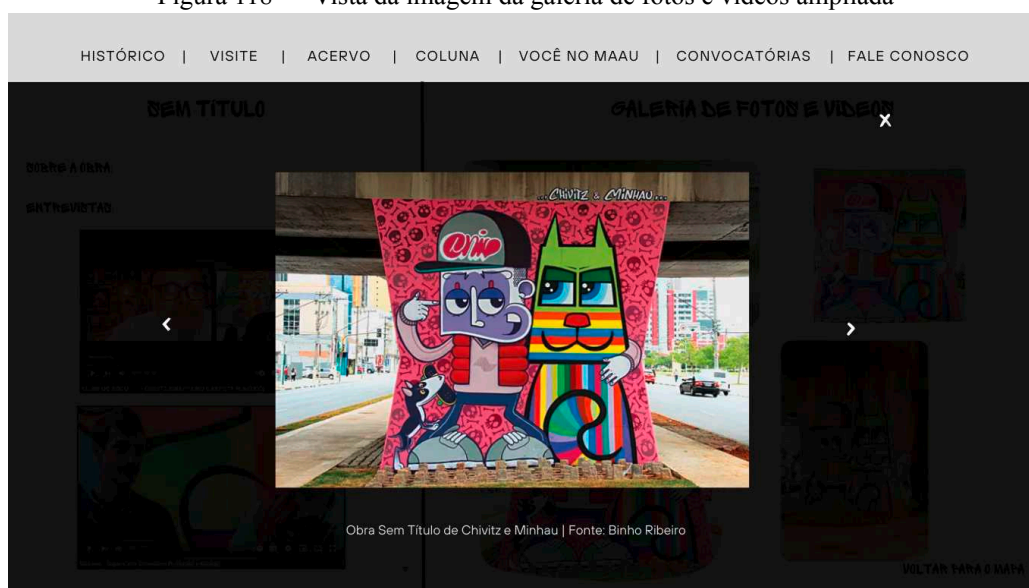
Figura 117 — Vista da segunda página da ficha que poderá ser disponibilizada no site



Fonte: A autora

Além disso, há também uma galeria de fotos e vídeos onde estão disponíveis para visualização fotos e vídeos da obra em processo, pronta e depois de finalizada com o passar do tempo. É nesse lugar que serão depositadas as fotos enviadas pelos usuários via site ou via Instagram. Clicando em uma das imagens ou vídeos se abrirá uma nova janela (fig.118) onde o conteúdo poderá ser visto em tamanho maior e com os dados da imagem, como fonte e data, se houver essa informação. Para ver as outras mídias sem sair dessa janela o usuário pode clicar em “<” ou “>” ao lado da imagem. E para voltar para a ficha basta clicar no “x” na parte superior direita da tela abaixo do menu de navegação do site.

Figura 118 — Vista da imagem da galeria de fotos e vídeos ampliada



Fonte: A autora

Caso o usuário deseje ver a ficha de outras obras, basta clicar em “voltar para o mapa” no canto inferior direito da tela e ele será redirecionado ao lugar em que estava anteriormente.

5.4.2 Você no MAAU: Integração entre o Museu e a comunidade

Como vimos ao longo desta pesquisa o ser humano é ao mesmo tempo o produtor e o consumidor da cultura e do patrimônio, por isso é de suma importância que não só se tenha acesso ao conhecimento acerca de um determinado bem, mas que também se sinta pertencente por meio de diversas atividades. Para as artes tradicionais já existem uma série de ações que popularizam e aproximam as pessoas das obras, como por exemplo o desenvolvimento do tema dentro das escolas, a produção de bens de consumo que remetem às obras como roupas, cadernos, capas de dispositivos eletrônicos, quebra-cabeças, livros de colorir, etc.

Com isso em mente, a aba Você no MAAU tem por objetivo criar meios de aproximação do público com a instituição e, por consequência, com a arte de rua também. Ao abrir a página o usuário se depara com duas opções (fig.119). A primeira delas é o envio das fotos mencionado anteriormente.

Figura 119 — Vista da página Você no MAAU



Fonte: A autora

Para que as fotos sejam adicionadas à galeria de fotos e vídeos das obras que compõem o acervo do MAAU, o usuário terá que preencher uma pequena ficha (fig.120) onde fornecerá seu nome, para devida creditação das imagens, e o e-mail, para que seja possível entrar em contato e informar quando as fotos estiverem disponíveis no site.

Figura 120 — Vista da página de envio de fotos

Fonte: A autora

A segunda etapa consiste nos dados da obra cujas fotos estão sendo enviadas, como o nome do artista, nome da obra (se souber), data das fotos e os arquivos das imagens. Em

seguida o usuário clicará no botão de enviar e bastará aguardar o email de confirmação da inclusão das fotos no site.

Clicando no segundo botão da página inicial do Você no MAAU, o usuário vai ter acesso a informações a respeito de atividades desempenhadas pelo Museu junto a comunidade (fig.121). Uma delas é o MAAU na Escola que, apesar de não ter esse nome originalmente, já era uma atividade desenvolvida pela organização desde os seus primórdios como vimos no capítulo II⁸¹. A ideia é reviver esse projeto, de modo a incluir a discussão sobre a arte de rua dentro das escolas e, quem sabe, despertar futuros novos talentos. E, por falar nisso, outra atividade que pode ser desempenhada pelo Museu são as Oficinas de *Graffiti* que terão como objetivo introduzir as pessoas da comunidade ao fazer da arte, independente da idade. Para isso a sugestão é que existam colunas do MAAU separadas para essa atividade, de modo que os resultados dessa ação coletiva também fiquem expostos junto das outras obras.

Figura 121 — Vista da página atividades propostas para e pelo MAAU



Fonte: A autora

Uma terceira atividade que sugerimos aqui são conversas com artistas de rua que já estão inseridos no dia a dia dessa produção independente do grau de reconhecimento, seja ele regional ou internacional. Para além de dar um nome para os artistas, dar um rosto para ele perante a comunidade também pode aumentar a conexão de todos com o movimento artístico e com o MAAU.

As próximas duas atividades a serem sugeridas aqui também colaboram com a ocupação do espaço do MAAU pela comunidade como um todo. A primeira delas é a

⁸¹ Consultar a página 85 para mais informações.

instituição de Batalhas de Rap. Como vimos no primeiro capítulo, a cultura do *hip-hop* foi fundamental para o espalhamento do *graffiti* pelo mundo e uma das ferramentas que mais ajudou nessa popularização foi a música. Essas batalhas podem funcionar tanto como uma oportunidade de novos cantores se apresentarem para a comunidade, mas também como uma escola para aqueles que sonham em trilhar esse caminho.

A outra sugestão é a implantação do CineMAAU, onde seriam exibidos filmes e/ou documentários que tratam da questão da arte de rua e da cultura do *hip-hop* como um todo, como os documentários Cidade Cinza e Pixo e o filme Urubus, lançado este ano. As pilastras do MAAU podem ser utilizadas como superfície onde serão projetadas essas produções audiovisuais, enquanto as pessoas estariam reunidas no espaço à frente da pilastra.

A última sugestão que apresentaremos aqui neste trabalho é a inclusão da feira de rua no MAAU. Atualmente essa feira já existe e fica situada próximo ao final do MAAU na estação Santana da Linha 1 - Azul do metrô paulistano (fig. 122) . Lá são comercializadas frutas, legumes, verduras e plantas decorativas. A incorporação dessa iniciativa ao MAAU poderia colaborar com a circulação de pessoas de outras faixas etárias e interesses ao Museu, além de também trabalhar a questão da ocupação sustentável do espaço e o comércio de pequenos empreendedores.

Figura 122 — Feira de rua estabelecida na região que abriga o MAAU



Fonte: Arquivo da Autora

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das maiores máximas que rege o campo da conservação-restauração é que antes de qualquer intervenção ser realizada, mesmo ainda aquelas que não são diretamente sobre a obra, se faz necessário um estudo e compreensão do histórico e de quaisquer outros aspectos que sejam de relevância para a sua preservação. Dessa forma, esse é sempre o primeiro passo a ser dado.

Por diversos motivos a quantidade de pesquisas e publicações voltadas para a preservação de arte urbana no Brasil ainda é escassa, seja devido a marginalização que esta produção artística experienciou ao longo dos anos, seja pela efemeridade intrínseca a ela — que por muito tempo pode ter dado a entender que não era necessária a sua conservação —, ou até pelo fato de que, apesar de já termos conservadores-restauradores trabalhando na preservação do nosso patrimônio histórico e cultural há anos, o estabelecimento da ciência do patrimônio como uma área de pesquisa e de desenvolvimento científico em território brasileiro é também relativamente recente.

Assim sendo, nós, profissionais brasileiros da conservação-restauração, ainda temos muito o que pesquisar e discutir em torno dessa temática. Não somente no que se refere ao que podemos de fato fazer pela arte de rua, mas também compreender suas origens, especificidades e desafios, a fim de nos familiarizarmos e podermos fornecer a melhor intervenção possível quando cruzarmos com uma obra com essa tipologia em nossas vidas profissionais.

Um dos objetivos maiores deste trabalho é, justamente, colaborar com as reflexões e pesquisas que estão surgindo a respeito de conservação-restauração de arte urbana em diversos cursos de graduação e pós-graduação espalhados pelo nosso país. Porém, seria impossível em uma pesquisa de curta duração que nós trabalhássemos todos os aspectos que estão circunscritos nessa manifestação cultural. Assim, o recorte foi estabelecido. Responder o questionamento sobre como poderia ser uma documentação que atendesse a arte urbana foi o que norteou essa pesquisa ao longo desses 24 meses.

Com o objetivo de oferecer uma introdução a respeito desse universo, o Capítulo I nos trouxe um levantamento histórico da arte urbana, bem como de movimentos que a antecederam, para que pudéssemos compreender ainda melhor a importância que essa tipologia artística possui na democratização do acesso à arte dentro do cenário contemporâneo das urbes brasileiras e como os que habitam esses espaços interagem com os murais pintados em empenas, muros, edificios abandonados, postes, etc.

Com as informações apresentadas neste momento, podemos refletir acerca da dimensão do processo de ocupação dos espaços em que habitamos com os registros de nossa passagem pelo planeta desde o período pré-histórico. Grande parte dos desenhos e escritos que encontramos nas cidades velhas e contemporâneas são uma forma de registro da existência de todos aqueles que circularam por trilhas e ruas antes de nós e conosco. E não só isso, tanto o muralismo mexicano, quanto o *graffiti* nova-iorquino possuem um papel ainda maior do que simplesmente registrar existências, mas também mostraram que através da arte urbana e pública é possível que seja desperto o sentimento de pertencimento em uma comunidade que frequentemente se vê marginalizada e violentada pelos grandes apagamentos e explorações que ocorreram — e em certa medida ainda ocorrem — nas Américas. Para além de ser parte integrante da cultura do povo, a arte urbana também atua como uma ferramenta pela luta dos direitos básicos, como educação, saúde e alimentação, até os dias atuais.

Ter ciência dessas informações mostra que o desejo de preservar a arte urbana não vem somente devido ao fato de vários murais atuarem como decoração e objeto de embelezamento das ruas de nossas cidades, mas também percebemos que preservar a história dessa manifestação é da mesma forma, por consequência, preservar a história daqueles que foram, e ainda são, negligenciados dentro da nossa sociedade.

Com isso, no Capítulo II iniciamos o processo de desenvolvimento do modelo de ficha aqui proposto, a partir da apresentação do histórico do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, o estudo de caso da pesquisa. O museu fundado em 2011 nasceu com o objetivo de dar visibilidade à arte urbana e ocupar um espaço da cidade que era completamente cinza. A ideia de seus fundadores era fazer do trecho suspenso da Linha 1 - Azul do Metrô paulistano uma grande vitrine de trabalhos de artistas urbanos, tanto os que já estavam bem estabelecidos na cena, como Binho Ribeiro e Chivitz, quanto aqueles que ainda estão começando suas carreiras. Um espaço que democratiza não somente o acesso à arte, mas também dá espaço para que todos possam expor seus trabalhos, sem distinção.

A escolha do MAAU como estudo de caso se deu justamente ao fato de ser uma organização que reúne um acervo com uma quantidade considerável de obras, tanto as que estão em exposição atualmente, quanto as que já foram apagadas, facilitando assim o estabelecimento de parâmetros e campos que compõem o modelo de documentação aqui proposto. Além disso, trabalhar com uma instituição já bem estabelecida permitiu que pudessemos explorar muito mais do que somente a própria documentação, por exemplo: os desafios de se gerir um museu de rua que trabalha com essa tipologia artística, como a falta de investimento financeiro por parte de empresas privadas e instituições governamentais e a

realidade das pessoas em situação de rua que atualmente ocupam o espaço do MAAU. Muito provavelmente se observássemos apenas obras soltas, que não estão envolvidas em nenhuma lógica de produção, poderíamos não dar a devida atenção a essas questões que são caras as obras que ocupam os espaços públicos das cidades.

Porém, para além de reflexionar a respeito da realidade do MAAU a partir de informações adquiridas por meio de uma entrevista com um dos fundadores e curadores do museu e das que estão disponíveis no site da instituição e em portais de notícia, também realizamos um diagnóstico de como esse espaço e a arte de rua em si são percebidos pela população em geral, tanto a que habita as proximidades do museu, quanto as pessoas que estão em outras regiões do país.

Essa consulta pública realizada por meio de um formulário *online* nos mostrou que a arte urbana tem uma boa receptividade por parte da comunidade em geral e que grande parte das pessoas consegue estabelecer uma relação com as obras espalhadas pelas cidades Brasil afora. No entanto, infelizmente, a quantidade de pessoas que conhecem, ou pelo menos ouviram falar do MAAU, ainda é muito baixa, mesmo que o museu já tenha completado 12 anos de existência. A partir disso nós pudemos trabalhar com a hipótese de que existe o interesse da população na arte de rua, que a ideia de existir um museu dedicado a ela é convidativa e que, para além da questão financeira, a falta de divulgação do próprio MAAU colabora para a sua invisibilidade apesar da superexposição das obras que compõem seu acervo. A divulgação precisa de atualizações que o coloquem em evidência quando o tema é museu de arte urbana em São Paulo.

Depois de compreendermos o histórico e a dinâmica que circunda o MAAU, partimos para o Capítulo III onde iniciamos as discussões diretas entre conservação-restauração e arte urbana. Quando percebemos que existe a necessidade de se preservar algo é praticamente o mesmo que dizer que existe algo ameaçando a integridade de um determinado bem, seja ele material ou imaterial. Assim, a primeira parte deste capítulo se propõe a compreender quais são os agentes de deterioração de uma obra de arte urbana pictórica. Ao longo da pesquisa fomos percebendo que existem agentes intrínsecos e extrínsecos que afetam as obras que estão nas ruas, sendo eles desde a qualidade e o estado de conservação do suporte sobre o qual a obra é executada até a ação de outros seres vivos, desde animais até a fatura de intervenções de outros artistas sobre trabalhos pré-existentes.

Ainda nesse capítulo resgatamos brevemente a discussão que foi o cerne do meu trabalho de conclusão de curso: a efemeridade. A reflexão a respeito dessa característica se fez necessária para que pudéssemos entender como está atualmente o lugar dessa rotatividade

de obras expostas nas ruas brasileiras, já que ela tanto reforça a necessidade da documentação como também está sendo colocada em xeque em alguns casos específicos como vimos ao longo do capítulo.

A efemeridade não se caracteriza como um agente de degradação de uma obra de arte em geral, mas sim como uma característica de fato. Porém, quando existe o desejo de fazer um trabalho permanecer mais do que havia sido planejado e/ou pensado pelo artista, entram os profissionais de conservação e restauro que vão pensar formas de fazer com que o desaparecimento completo seja retardado. E então iniciamos as discussões em torno das possibilidades de ações de conservação-restauração que podem ser aplicadas na arte urbana, sendo elas a conservação preventiva, a restauração, a reconstrução e a documentação.

Por mais que desde a concepção do projeto de pesquisa, apresentado no processo seletivo de 2021 para o Programa de Pós-Graduação em Artes na UFMG, o objetivo do trabalho tenha sido o desenvolvimento de uma proposta de documentação para a arte urbana, não faria sentido não apresentar outras possibilidades de conservação. Recordemos que, mesmo que tenhamos trabalhado com um recorte específico, o que buscamos aqui é o fomento das discussões em torno da preservação dessa manifestação cultural, portanto é importante que fossem colocados outros caminhos possíveis de serem seguidos para que pudéssemos justificar a escolha da documentação como primeiro passo.

Conforme apresentado no desenvolvimento desta pesquisa, nem sempre as pessoas e instituições que trabalham com arte urbana recebem um apoio/investimento financeiro para a execução de seus trabalhos. Conseqüentemente, isso significa dizer que a obtenção de verba para a aplicação das medidas de conservação-restauração que atuem diretamente sobre as obras pode ser dificultada. Isso não vai ocorrer a menos que dentro da hierarquia de valoração simbólica, uma determinada obra e/ou o artista responsável por ela, tenha uma relação bastante consolidada com a população, como vimos no caso da restauração do mural de Eduardo Kobra, em homenagem ao automobilista Ayrton Senna, que recebeu patrocínio da montadora de carros alemã Audi.

Assim sendo, precisamos trabalhar com a realidade que nos é apresentada, que nesse momento significa empregar medidas de baixo custo. A documentação ainda vai exigir que pelo menos uma pessoa esteja disponível para o preenchimento da ficha, não necessariamente exigindo que seja um profissional da conservação-restauração, mas os gastos com materiais são muito poucos, se considerarmos a utilização de fichas e catalogação digitais.

Além disso, a realização da documentação é o primeiro passo para a conservação de qualquer bem cultural, seja ele material ou imaterial, tradicional ou contemporâneo, de grandes ou pequenas dimensões, etc. Com relação a isso, dos Anjos (2019) diz que:

(...) a documentação é o ponto chave para preservação de qualquer acervo, e sua utilidade é imprescindível nos processos de conservação e restauro das obras contemporâneas. Além de sanar discrepâncias e promover um olhar que vá além da presença corrente da obra, a documentação promove a memória institucional, a historicidade de um segmento da produção artística de seus autores (...) DOS ANJOS, 2019, p. 306.

Com isso, a partir de todas as informações reunidas nos capítulos até aqui, demos início ao Capítulo IV. Ainda trabalhando com as informações obtidas na já mencionada consulta pública, refletimos a respeito do posicionamento da comunidade cercana a respeito da preservação de arte de rua e como se relaciona com essa tipologia artística, associando-a a conceitos como representatividade, ocupação do espaço, embelezamento da cidade, poluição visual, vandalismo, etc. Concluímos que a maior parte da população enxerga a arte urbana como algo positivo e passivo de ser preservado mesmo que em nenhum lugar do formulário respondido existisse a descrição de como seria esse processo de preservação.

Em vista disso, prosseguimos com a apresentação da proposta de registro de arte urbana a partir da junção de reflexões a respeito dos critérios estabelecidos por García (2016) em seu artigo com a realidade brasileira, representada aqui neste trabalho pelo MAAU. A ficha sugerida neste trabalho totaliza uma página e meia com informações desde a pessoa que realiza o registro, até informações detalhadas sobre a obra, como dimensões, descrição, autores, dados legais, etc.

Há também uma parte dedicada a questões de conservação e restauração especificamente, porque nosso objetivo aqui é, não só propor algo para o MAAU, mas também dar um direcionamento para outras realidades brasileiras que podem incluir esses processos na preservação das obras. Frisamos que de modo algum essa é uma proposta final e fechada, ou seja, ela pode sofrer alterações, sejam de acréscimo ou decréscimo a depender das especificidades da situação apresentada ou dos avanços que virão no que tange a documentação de arte de rua.

É importante pontuar que, durante a elaboração da ficha, houve uma preocupação com relação a facilidade de preenchimento, já que, com base na realidade atual do MAAU pode ser que não haja como um profissional de conservação-restauração ser o responsável. Além disso, não necessariamente a ficha só vai ser utilizada por instituições, podendo o próprio artista independente se utilizar dela para ele mesmo documentar e registrar o seu trabalho de forma mais completa.

Nos preocupamos também com a clareza das informações contidas na ficha. Mesmo que estejamos pensando em um documento que terá como função ser um registro histórico de uma obra e um acervo, ela também pode desempenhar papel importante nas pesquisas que possam vir a ser desenvolvidas. Isso implica dizer que não poderia ser simples demais a ponto de ter somente o básico, mas também não poderia ser extremamente rebuscada no nível em que somente pessoas do mundo acadêmico seriam capazes de preenchê-la.

Não poderíamos encerrar o trabalho sem propor como seria feita a difusão desta ficha pelo MAAU. Como pode ser que ela tenha informações que não fazem sentido serem amplamente divulgadas, como detalhes de procedimentos e materiais de restauro, a proposição de difusão segue dois caminhos. O primeiro é o da ficha completa que poderá ser disponibilizada àqueles que tiverem interesse por meio de contato com a equipe do MAAU, com quem ela estará armazenada em um banco de dados. Para o envio desta ficha, sugerimos que seja exigida algum tipo de comprovação do uso para pesquisas, salvo os casos onde o artista autor da obra é o solicitante. O segundo caminho diz respeito a uma versão simplificada da ficha que poderá ficar disponível no site do MAAU. Com isso, propusemos ainda que seja feita uma atualização do site, de forma a torná-lo mais dinâmico e interessante, contribuindo também na divulgação do próprio museu.

Compreendemos também que a pesquisa não tem apenas a função de ser um trabalho bonito para ser apresentado para a banca e integrar o repositório da universidade, ou seja, é importante que o que foi proposto aqui tenha alguma utilidade real. Quando olhamos para a situação atual do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo percebemos que muito dificilmente eles vão conseguir acatar e aplicar todas as sugestões que apresentamos, assim, reconhecemos que qualquer registro é melhor que registro nenhum. Por isso, sugerimos ainda que caso não haja verba para a modernização do site com o acervo em mapa digital incluso, uma saída seria estabelecer parcerias com as plataformas que já registram arte urbana, que foram apresentadas no Capítulo III, com destaque para o projeto Arte Fora do Museu que, assim como o MAAU, também é trabalho brasileiro. Cooperar com o AFM pode ser uma boa opção a ser considerada já que é uma plataforma bem estabelecida, o que contribuiria com uma maior divulgação do museu.

É importante destacarmos que foram diversos os aspectos que guiaram essa pesquisa do momento da concepção da sua ideia até aqui, onde nos aproximamos de sua conclusão. No entanto, um fator que sempre esteve presente e que ganhou força a partir da pesquisa em si, da vivência acadêmica do mestrado e do aprofundamento no que é arte urbana, é o lado social. Como destacado por Viñas, por meio do trabalho de Müller, os objetos patrimoniais e os

objetos comuns só se diferem mediante o significado simbólico que lhes é atribuído e somos nós, enquanto sociedade, quem atribui esse valor ao patrimônio cultural. Portanto, seria contraproducente deixar a comunidade de fora do processo de preservação do MAAU e, conseqüentemente, da arte urbana.

No artigo *Dilemas del arte urbano como patrimonio*, de Elena García Gayo e Laura Luque Rodrigo, as autoras destacam que estabelecer sistemas de registro que envolvam as:

comunidades nos processos de algumas obras, contribui para criar identidade, mudança social ou reforça o sentimento de pertencimento a um lugar, porque não só a participação ativa promove a apropriação do espaço, mas também a capacidade de interpretar um sentimento ou uma experiência comunitária.⁸² (GAYO; RODRIGO, 2021, p. 106, tradução nossa).

Assim, buscamos sugerir meios em que a população pudesse colaborar com o processo de registro das obras do MAAU a partir de envio de fotografias via formulário do site proposto ou via publicações na rede social Instagram, identificadas por meio de *hashtag*. Porém, as possíveis interações do museu com a comunidade não precisam se limitar ao registro. Também nessa etapa do trabalho fizemos sugestões direcionadas a vivência no espaço do museu, por meio de atividades como batalhas de *rap*, oficinas de *graffiti*, feira, etc.

Olhando em retrospectiva, acreditamos ter alcançado os objetivos apresentados na introdução deste trabalho, sendo o principal, o desenvolvimento da proposta de registro de arte de rua a partir a realidade vivida pelo Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, de modo a atender às suas especificidades de forma descomplicada, possibilitando que diversas pessoas sejam capazes de realizar o preenchimento. Além disso, grande parte das informações aqui reunidas, específicas do MAAU ou não, colaboram com o processo de tomada de decisão quando a possibilidade de aplicação de intervenções de conservação e restauro for levantada.

Creemos ter alcançado esse objetivo, de colaborar no processo de tomada de decisão, já que realizamos pesquisa em diversas fontes, sejam elas primárias ou secundárias, garantindo que esse trabalho ficasse o mais completo possível no tempo que nos foi disponibilizado. Não obstante, se faz necessário também pontuar que existem informações inéditas acerca do tema neste trabalho, com destaque as que foram obtidas através da consulta pública. Conseqüentemente, esperamos que tenhamos cumprido ainda o objetivo de servir como fonte de informações para outros estudos que possam vir a ser desenvolvidos em torno da arte urbana tanto no campo da conservação-restauração, quanto nas áreas correlatas e que se interessam pelo tema.

⁸² “*comunidades en los procesos de algunas obras ha contribuido a crear identidad, cambio social o fortalecido el sentimiento de pertenencia a un lugar, porque no solo la participación activa promueve la apropiación del espacio, sino la capacidad de interpretar un sentimiento o una vivencia comunitaria*”.

Quanto à colaboração com o processo de reconhecimento da arte de rua como um patrimônio cultural, no sentido de que passem a ser destinadas verbas para a manutenção e continuidade dessa manifestação artística e que seja dada a devida atenção, não podemos mensurar ainda. Isso se dá porque esse é um processo que pode ou não ocorrer após a defesa e publicação deste trabalho. Assim sendo, esse objetivo pode vir a se concretizar a partir dos desdobramentos que virão após a finalização. No entanto, há a esperança de que a nossa pesquisa contribua pelo menos um pouco para que as instituições privadas e governamentais passem a olhar com mais atenção projetos como o MAAU. Sabemos que a arte é capaz de mudar vidas e nada mais justo que haja investimento em uma ferramenta como essa, com um potencial transformador imensurável.

Ainda pensando em desdobramentos futuros, expresso aqui a minha vontade de dar continuidade nas pesquisas neste campo tão amplo e ainda repleto de possibilidades.

Ao longo das leituras que realizei a respeito da documentação de arte urbana em língua estrangeira, boa parte dos autores pontuaram que há uma necessidade latente do desenvolvimento de um glossário, ou um tesouro, que contemple todas os termos que dizem respeito à arte urbana, desde as expressões específicas até nomenclaturas de intervenções de conservação e restauro dessas obras, por exemplo, como forma de padronizar os termos com os quais nos referimos às coisas que compõem esse universo.

Quando estava elaborando e preenchendo a ficha proposta nesta pesquisa, percebi que concordo com os autores lidos, realmente se faz extremamente necessária a confecção de um glossário, de forma a facilitar a circulação da informação sem que aconteçam mal-entendidos e confusões de interpretação no caminho. Com isso posto, já temos uma possibilidade de continuidade dos trabalhos aqui desenvolvidos.

REFERÊNCIAS

1970's NYC Subway Graffiti. Alphabet City Blog, 07 de dezembro de 2008. Disponível em: <https://www.alphabetscityblog.com/2008/12/1970s-nyc-subway-graffiti.html>. Acesso em: 20 jan. 2022.

A ARTE de Vitché. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2010/11/a-arte-de-vitche/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

ABDALLA, S. **Brasileira assina maior grafite do mundo pintado por uma mulher.**

Disponível em:

<https://www.gazetadopovo.com.br/haus/urbanismo/brasileira-assina-maior-grafite-do-mundo-pintado-por-uma-mulher/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

ABDO, H. **Eduardo Kobra restaura mural de Ayrton Senna próximo à Consolação.**

Disponível em:

<https://vejasp.abril.com.br/coluna/terrace-paulistano/eduardo-kobra-restaura-antigo-mural-de-ayrton-senna-proximo-a-consolacao>. Acesso em: 11 maio 2023.

ALEIXO, I. **Mural de Kobra no Morumbi é apagado: “Ali estava a minha criatividade”.**

Disponível em:

<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2023/04/15/mural-de-eduardo-kobra-no-morumbi-e-apagado.htm>. Acesso em: 12 maio 2023.

ALESSI, G. **A ‘maré cinza’ de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas.**

Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html.

Acesso em: 25 jan. 2022.

ALEX Vallauri. Beside Colors, [s.d.]. Disponível em: <http://besidecolors.com/alex-vallauri/>.

Acesso em: 29 jan. 2022.

ALFARO, M. **La historia del graffiti moderno (60's-70's).** ttamayo.com, 14 jul. 2020.

Disponível em: <https://www.ttamayo.com/2020/07/graffiti-moderno/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

AMOR GARCÍA, R. L. **Galerías, casas de subasta y Urban Art: evolución y paralelismos en las prácticas de arte independiente.** Ge-conservación, v. 16, p. 125–133, 2019.

ARTE Pública Capixaba. Disponível em: <https://artepublicacapixaba.com.br/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

ARTE Urbana com o Google Art Project. Disponível em: <https://streetart.withgoogle.com/pt/>.

Acesso em: 20 abr. 2023.

ASSEF, C. **O rolê que você precisa fazer em SP: a rua Dom José de Barros e seus bares.**

Disponível em:

<https://claudiaassef.blogosfera.uol.com.br/2019/11/14/o-rol-e-que-voce-precisa-fazer-em-sp-a-rua-dom-jose-de-barros-e-seus-bares/>. Acesso em: 27 jan. 2022.

AUGUSTIN, R. **O conceito de museu: A definição do ICOM de 2007.** Patrimonium, p. 10–14, Dezembro de 2015.

BASTOS, P. S. **Fundamentos do Concreto Armado.** Universidade Estadual Paulista, Abril de 2019.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte.** 1a ed. Cosac Naify, São Paulo - SP, 2003.

BENJAMIN, W. B. S. **Sobre o Conceito de História: Edição Crítica.** São Paulo - SP: Editora Alameda, 2020.

BITTENCOURT, J. **As cores de uma revolução que simbolicamente pode voltar ao poder com Obrador.** Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/2018/7/5/as-cores-de-uma-revoluo-que-simbolicamente-pode-voltar-ao-poder-com-obrador-32302.html>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BLANCHÉ, U. **Street art and photography: Documentation, representation, interpretation.** Nuart Journal, p. 23–29, 2018.

BOECHAT, J. **Arte de Rua em Londres: uma relação ambígua.** Disponível em: <https://asdistancias.com/2018/01/07/arte-de-rua-em-londres-uma-relacao-ambigua/>. Acesso em: 12 maio 2023.

BRASIL. **LEI nº9.605, de 12 de fevereiro de 1998.** Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências.. [S. l.], 12 de fevereiro de 1998. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9605.htm#art65 . Acesso em: 24 jan. 2022.

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. [S. l.], 25 de maio de 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112408.htm. Acesso em: 24 jan. 2022.

CARVALHO, J. P. **Bienal do grafite em São Paulo celebra a arte de rua pelo mundo.** Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/artes/bienal-do-grafite-em-sao-paulo-celebra-a-arte-de-rua-pelo-mundo/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CATANIA, P. F. **Artistas comemoram o dia do grafite, em SP, neste fim de semana.** Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/artistas-comemoram-o-nao-dia-do-grafite-em-sao-paulo-neste-fim-de-semana/>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CANTANHEDE, Rosane. **Circuitos e Territórios na Arte de Rua.** Universidade Federal Fluminense, Niterói - RJ, 2012.

CASCARDO, Ana Beatriz Soares. **Grafite contemporâneo: da espontaneidade urbana à sua cooptação pelo mundo da arte.** Revista Musear, v. 1, n. 1, p. 93-109, junho de 2012.

CELECANTO, aquele que não provoca maremoto. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/viagem/viagens-plasticas/celacanto-aquele-que-nao-provoca-maremoto/>. Acesso em: 11 fev. 2022.

CHEN, L. et al. **Modos de Gerir as Expressões Murais em São Paulo**. Instituto de Comunicação da Nova, Lisboa - PT, p. 59–74, 2020.

CIDADE CINZA. Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. Produção de Marcelo Mesquita, Peppe Siffred e Raphael Bottino. Brasil: O2 Produções, 2013. Streaming: Prime Vídeo.

CIRCUITO Urbano de Arte 2020 traz mais cores a grande galeria a céu aberto no Centro de BH. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/o-que-fazer-em-belo-horizonte/noticia/2020/10/02/circuito-urbano-de-arte-2020-traz-mais-cores-a-grande-galeria-a-ceu-aberto-no-centro-de-bh.ghtml>. Acesso em: 12 jun. 2022.

COOPER, M.; CHALFANT, H. **Subway Art**. Londres, England: Thames & Hudson, 2015. **Cornbread y el Graffiti de Filadelfia**. All Over Magazine, 2016. Disponível em: <https://allovermagazine.wordpress.com/2016/08/09/cornbread-y-el-graffiti-de-filadelfia/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

CORDEIRO, A. C. A.; QUITES, M. R. E.; DE MELO CARVALHO, K. C. **Conservação-Restauração para quem? Metodologia de inclusão de valores socioculturais na preservação de bens culturais**. IMAGEM BRASILEIRA, p. 204–205, 2021.

CURA – Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://cura.art/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

DANTO, A. C. **Após o Fim da Arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo - SP: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

DAVID Alfaro Siqueiros. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/MUJER-CON-NINO/6CC3020BC5DA9160>. Acesso em: 24 mar.2023.

DE ASSIS, T. **Basquiat leva 3 000 pessoas ao CCBB na abertura de exposição**. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/basquiat-expo-ccb-abertura>. Acesso em: 12 abr. 2022.

DE LA RUBIA LOPEZ, E. **Arte urbano: graffiti y postgraffiti. Acercamiento a la problemática legal y patrimonial en torno a su conservación**. Valência: Universitat Politècnica de València, 2013.

DI CEZAR E SILVA, C.; PEREIRA, V. A. **Comunicação e Mapeamentos Digitais: Um estudo de caso do projeto Arte Fora do Museu**. II Seminário de Iniciação Científica da ESPM - São Paulo, p. 1–16, 2013.

DOS ANJOS, C. A. O. **Instalações de Artes ao Ar Livre e suas Conexões com o Entorno: Reflexões acerca da Preservação**. Belo Horizonte - MG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

DOS SANTOS, A. G.; DA FONSECA, D. B. **Apontamentos Iniciais Sobre Gerenciamento de Risco em Arquivo Universitário**. Em: *Conservação e Restauração: Ciência e prática na formação profissional*. Pelotas, RS: Editora UFPel, 2020. p. 13–33.

DOS SANTOS, L. A. **Grafite: Um Estudo acerca da efemeridade a partir do CURA e do trabalho de Nilo Zack**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

EDUARDO Kobra. Disponível em: <https://www.eduardokobra.com/>. Acesso em: 15 maio 2022.

EMPENA. Disponível em: <https://www.forumdascidades.pt/content/empena>. Acesso em: 10 fev. 2022.

ESTAÇÃO Carandiru - Wikimapia. Disponível em: <http://wikimapia.org/406101/pt/Esta%C3%A7%C3%A3o-Carandiru>. Acesso em: 12 jul. 2022.

EVENING STANDARD. **Banksy mural taken from Wood Green Poundland appears for auction in US for £450,000**. Disponível em: <https://www.standard.co.uk/news/london/banksy-mural-taken-from-wood-green-poundland-a-appears-for-auction-in-us-for-450-000-8499931.html>. Acesso em: 26 abr. 2023.

FAGENSON, Z. **Missing Banksy street mural up for auction in Miami**. Reuters, 20 fev. 2013.

FERNANDES, Cláudio. **Segregação Racial nos Estados Unidos**. Mundo Educação, [s.d.]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historia-america/segregacao-racial-nos-estados-unidos.htm>. Acesso em: 19 nov. 2021.

FERNÁNDEZ ARCOS, A. **Propuesta de plan de conservación preventiva para proyectos de muralismo urbano. El caso de Vigo, ciudad de color**. *Ge-conservación*, v. 16, p. 81–91, 2019.

FERREIRA, Y. **Mundano usa lama tóxica de Brumadinho em painel inspirado em Tarsila do Amaral**. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2020/01/mundano-usa-lama-toxica-de-brumadinho-em-painel-inspirado-em-tarsila-do-amaral/>. Acesso em: 11 jun. 2023.

FORTE, B. **Os muros da cidade: entre o silêncio e a revolta**. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/os-muros-da-cidade-entre-o-silencio-e-a-revolta-por-arthur-moura>. Acesso em: 12 fev. 2022.

GANHADOR do Prêmio Fundação Bunge 2019, Paulo Ito pintará mural na Unicamp. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/content/95/>. Acesso em: 30 jun. 2022.

GARCÍA GAYO, E.; LUQUE RODRIGO, L. **Dilemas del arte urbano como patrimonio**. revista PH, 2021.

GE-CONSERVACIÓN. **ARTE URBANO**: Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas. Observatorio de Arte Urbano, Espanha, 2010.

GE-CONSERVACIÓN. **Arte Urbano y Museo**: Competencias e (in)compatibilidades. Observatorio de Arte Urbano, Espanha, 2019.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2017. E-book.

GRAFFITI: The Writing on the Wall. Disponível em: <https://segd.org/graffiti-writing-wall>. Acesso em: 11 nov. 2021.

GRAFITE no Porto do Rio entra para o Guinness como o maior do mundo. G1 Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/08/grafite-no-porto-do-rio-entra-para-o-guinness-como-o-maior-do-mundo.html>. Acesso em: 29 abr. 2022.

GRAFITEIROS detidos em SP devem responder por crime ambiental. Graffiti Brazil, 12 de abril. de 2011. Disponível em: <https://graffitibrazil.wordpress.com/2011/04/12/11-grafiteiros-detidos-em-sp-devem-responder-por-crime-ambiental/>. Acesso em: 23 jan. 2022.

GRANJEIA, Julianna. **Grafitos detidos terão galeria nas pilastras do metrô de SP**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 19 de maio de 2011.. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2011/05/914589-grafiteiros-detidos-terao-galeria-em-pilastras-do-metro-de-sp.shtml>. Acesso em: 29 jan.2022.

GERMANO, B. **Cinco obras de arte e ativismo para “celebrar” a República**. Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/cinco-trabalhos-de-arte-e-ativismo-para-celebrar-a-proclamação-da-republica/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

GOOGLE maps. Disponível em: <https://www.google.com/maps>. Acesso em: 16 mar. 2022.

HARING, K. **Todos juntos podemos parar el sida**, 1989 (2014). Disponível em: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haring-keith/todos-juntos-podemos-parar-sida>. Acesso em: 17 abr.2023.

HELM, Joanna. **1º primeiro museu aberto de arte urbana do mundo - São Paulo/SP**, 13 de novembro de 2011. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-10406/1o-museu-aberto-de-arte-urbana-do-mundo-sao-paulo-sp>. Acesso em: 23 jan. 2022.

HIP hop sua origem. Zona Suburbana, 2013. Disponível em: <http://www.zonasuburbana.com.br/hip-hop-sua-origem-a-historia-da-cultura/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

A HISTÓRIA do hip hop. A História, [s.d.]. Disponível em: <https://ahistoria.info/historia->

do-hip-hop/. Acesso em: 10 jan.2022.

HISTORY of Graffiti – The 60’s and the 70’s. Spray Planet, 16 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.sprayplanet.com/blogs/news/a-history-of-graffiti-the-60s-and-70s>. Acesso em: 20 fev. 2022.

ICOM aprova nova definição de museu. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2756>. Acesso em: 19 dez. 2022.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Pop Art**. História das Artes, 2023. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/pop-art/>. Acesso em 28 maio 2023.

INSTAGRAM. Disponível em: <https://www.instagram.com/>. Acesso em: 12 ago. 2023.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Antropofagia**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>. Acesso em: 10 fev. 2022.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Teatro Cultura Artística**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70947/teatro-cultura-artistica>. Acesso em: 16 jan. 2022.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Site Specific**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 14 de agosto de 2023.

IPEA. **População em situação de rua supera 281,4 mil pessoas no Brasil**. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45-todas-as-noticias/noticias/13457-populacao-em-situacao-de-rua-supera-281-4-mil-pessoas-no-brasil#:~:text=A%20popula%C3%A7%C3%A3o%20em%20situa%C3%A7%C3%A3o%20de,2022%2C%20quando%20atingiu%20281.472%20pessoas>. Acesso em: 31 mar 2023.

JR, Reynaldo Turollo. **Grafitheiros detidos em SP devem responder por crime ambiental**. Folha de S.Paulo, São Paulo, 03 de abril. de 2011. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2011/04/897750-grafiteiros-detidos-em-sp-devem-responder-por-crime-ambiental.shtml>. Acesso em: 23 jan. 2022.

ESPUÑES, R.S; FARGAS, R.M.G. **La documentación como herramienta de preservación del arte urbano**. Disponível em: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4910>. Acesso em: 03 maio 2023.

LEITE, Antonio Eleison. **Graffiti em SP: tendências contemporâneas**. 1a ed. Aeroplano, Rio de Janeiro, RJ, 2013.

LANÇADO o “manifesto comunista”. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/linha-do-tempo/lancado-o-manifesto-comunista/>. Acesso em: 05 fev. 2023.

LAVIGNATTI, F. **Mapeamento Digital: Uma aproximação a partir do Waze**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2016.

LOMBARDI, P. L. **Jean-Michel Basquiat no Brasil**. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/basquiat-brasil/>. Acesso em: 06 fev. 2023.

LUQUE RODRIGO, L. **Identidad e imagen de la ciudad contemporánea: los museos de arte urbano**. Ge-conservación, v. 16, p. 176–185, 2019.

LUQUE RODRIGO, L. **La gestión del arte urbano, ¿una cuestión pendiente?** La Colmena, p. 81, 2020.

MAAU - SP. Disponível em: <https://museuabertodearteburana.wordpress.com/>. Acesso em: 08 jun. 2022.

MAIOR grafite do mundo feito por uma mulher acaba de ser inaugurado no Rio de Janeiro. Hypeness, [s.d.]. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2017/06/maior-grafite-do-mundo-feito-por-uma-mulher-acaba-de-ser-inaugurado-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 29 fev. 2022.

MANDEL, C. **Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva**. Encena Revista de las Artes, p. 37–54, 2007.

MANSILLA, N. **O Hip-Hop como contracultura e seu nascimento nas mãos do movimento negro**. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/O-Hip-Hop-como-contracultura-e-seu-nascimento-nas-maos-do-movimento-negro>. Acesso em: 08 fev. 2023.

MARIN, E. **(des)Localizaciones y contexto. La transición del arte urbano desde la calle hasta su exhibición en centros de arte**. Ge-conservación, v. 16, p. 186–192, 2019.

MATA DELGADO, A. L. **Entre la teoría de la restauración y el arte urbano, una paradoja disciplinar**. Ge-conservación, v. 10, p. 126–134, 2016.

MATA DELGADO, A. L. **La postura del artista ante los museos de arte urbano en el contexto latinoamericano**. Ge-conservación, v. 16, p. 193–203, 2019.

MORAL RUIZ, C. **imagen virtual de un patrimonio en constante cambio: la documentación del arte urbano y su contexto**. Atrio. Revista de Historia del Arte, p. 242–263, 2021.

MUÑOZ VIÑAS, S. **Teoria contemporânea da restauração**. Tradução: Flávio de Lemos Carsalade. [s.l.] Editora UFMG, 2021.

NDSM. Disponível em: <https://www.ndsm.nl/en/street-art-museum-straat-opens-on-october-9/>. Acesso em: 01 ago. 2022.

NICOLLAS, B. **Obras de Alex Vallauri ganham exposição em São Paulo**. Disponível em: <https://notthesamo.com/obras-de-alex-vallauri-ganham-exposicao-em-sao-paulo/>. Acesso em: 04 nov.2021.

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio. **Grafite e pichação são formas de arte?** Estado da Arte - Estadão. 03 de Fevereiro de 2017.

OPENINGS: “art in the streets” @ MOCA (first look). Disponível em: <https://arrestedmotion.com/2011/04/openings-art-in-the-streets-moca-first-look/>. Acesso em: 01 ago. 2022.

ORGANIZAÇÃO Mundial de Saúde declara pandemia do novo Coronavírus. Disponível em: <https://www.unasus.gov.br/noticia/organizacao-mundial-de-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>. Acesso em: 30 maio 2023.

PAPOCA, A. **Grupo Rex: obras e artistas que marcaram a história da arte**. Laart, 23 mar. 2020. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/grupo-rex/>. Acesso em: 11 dez. 2021.

PICHAÇÃO: arte ou não? Disponível em: <https://j.pucsp.br/noticia/pichacao-arte-ou-nao>. Acesso em: 06 abr. 2022.

Pinacoteca – **OSGEMEOS: Segredos**. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/osgemeos-segredos/>. Acesso em: 13 jun. 2022.

PORFÍRIO, F. **Fernando Henrique Cardoso**. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/fernando-henrique-cardoso.htm>. Acesso em: 11 maio 2022.

PORTAL DO GOVERNO. **Capital abriga o 1º museu aberto de arte urbana**. Governo de São Paulo, São Paulo, 08 de outubro de 2011. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/capital-abriga-o-1-museu-aberto-de-arte-urbana/>. Acesso em: 24 jan. 2022.

Professora Francine Dell’ Aringa. **Hip hop- um estilo de dança para homens e mulheres** Disponível em: <http://profrancinedellaringa.blogspot.com/2018/03/hip-hop-um-estilo-de-danca-para-homens.html>. Acesso em: 24 mar.2022.

PROJETO ‘Telas Urbanas’ quer diminuir as pichações em BH por meio da arte. G1 Minas, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/07/projeto-telas-urbanas-quer-diminuir-pichacoes-em-bh-atraves-da-arte.html>. Acesso em: 29 dez. 2021.

RADER, M. T. **Cancun street art, graffiti, and murals painted on walls around the city**. Disponível em: <https://matthewtrader.com/cancun-street-art-graffiti-and-murals-painted-on-walls-around-the-city>. Acesso em: 22 mar. 2023.

REIS, Sté. **Com "coração no spray", 4ª Bienal de Graffiti Fine Art abre neste sábado**. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/urbantaste/noticias/redacao/2018/10/06/4a-bienal-de-graffiti-fine-art-abre-neste-sabado.htm>. Acesso em: 16 maio 2022.

RICCI, L. **Kalil visita projeto em viaduto de BH e fala de ação contra grafiteiro que escreve em lixeiras**. Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/09/18/interna_gerais,901302/kalil-visita-grafiteiros-do-projeto-profeta-gentileza-em-viaduto-de-bh.shtml. Acesso em: 12 fev. 2022.

RODRIGUES, D. **Beco do Batman na Vila Madalena - Galeria de Arte a Céu Aberto**.

Disponível em: <https://saopaulosemmesmice.com.br/beco-do-batman-vila-madalena/>. Acesso em: 19 maio 2022.

SENSERRICH ESPUÑES, R.; GASOL FARGAS, R. M. **El papel del conservador-restaurador en el Arte Urbano comisionado: reflexiones a partir de los datos recogidos en la Open Walls Conference 2015 de Barcelona**. *Ge-conservación*, v. 10, p. 109–116, 2016.

SOARES, J. **Mural Liberdade**. Disponível em: <https://bhdetalhes.com/mural-liberdade/>. Acesso em: 23 jul. 2022.

SP, ©. SESC. **Museu Aberto de Arte Urbana**. Disponível em:

https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/9736_MUSEU+ABERTO+DE+ARTE+URBANA. Acesso em: 24 jan. 2022.

SPINELLI, J. J. **Alex Vallauri**: Graffiti. São Paulo: BEI Editora, 2011.

TADDEI, Fernanda Amaral. Memória e efemeridade na arte contemporânea. Seminário Internacional em Memória e Patrimônio. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas - RS, outubro de 2011.

THE HYPE BR. **Os Gêmeos e Nunca na Tate Modern**. Disponível em:

<http://collecta.blogspot.com/2008/05/os-gemeos-e-nunca-na-tate-modern.html>. Acesso em: 12 abr. 2022.

TRAINSPOTING: Shooting the graffiti art of New York's subway cars. BBC, 19 jan. 2016.

ÚBEDA GARCÍA, M. I. **Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano**. *Ge-conservación*, v. 10, p. 169–179, 2016.

WASEM, Marcelo. **A terra, o território e as diversas formas de ocupação**: Quem fala da minha quebrada sou eu!. *In*: FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO (Brasil). Futura. Caderno Juventudes. Rio de Janeiro: [s. n.], 2017. cap. 9, p. 230-251. Disponível em:

https://www.academia.edu/41491933/Caderno_Juventudes?pop_sutd=false. Acesso em: 24 jan. 2022.

URBAN Nation Berlin opens Museum for Urban Contemporary Art. Disponível em:

<https://www.montana-cans.blog/urban-nation-berlin-opens-museum-for-urban-contemporary-art/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

URBAN nation museum. Disponível em: <https://archello.com/project/urban-nation-museum>. Acesso em: 25 abr. 2022.

VERANO, R. **México colonial: um tour pela capital e sete cidades históricas**. Disponível em: <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/mexico-colonial-um-tour-pela-capital-e-outras-sete-cidades-historicas>. Acesso em: 18 mar. 2023.

WALL piece by street artist Blek Le Rat saved in Leipzig. Disponível em: <https://artsation.com/en/journal/editorial/blek-le-rat-in-leipzig>. Acesso em: 27 abr. 2023.

WOMACK, J. **Zapata y La Revolucion Mexicana**. [s.l.] Fondo de Cultura Económica, 2017.

YAMAMOTO, E. **Comitê gestor apresenta os avanços na reforma do Museu do Ipiranga**. Disponível em: <https://jornal.usp.br/institucional/comite-gestor-apresenta-os-avancos-na-reforma-do-museu-do-ipiranga/>. Acesso em: 14 jul.2022.

APÊNDICE

Apêndice A - Transcrição da Entrevista com Binho Ribeiro

Artista entrevistado: Binho Ribeiro (Fábio Luiz Santos Ribeiro)

Entrevistadora: Lilian Amélia dos Santos

Data da entrevista: de 16/09/2022 a 05/01/2023

Ferramenta: Whatsapp

Local: Remoto

Objetivo: Essa entrevista teve por objetivo coletar informações a respeito do histórico do Museu Aberto de Arte Urbana que não foram encontradas disponíveis na internet. Tais informações serão somente utilizadas na elaboração da dissertação de mestrado de Lilian Amélia dos Santos, cujo tema é a elaboração de um modelo de documentação de arte urbana, tendo o MAAU como estudo de caso.

Lilian Amélia: Você e mais 10 pessoas foram detidas em abril de 2011 por estarem grafitando nas pilastras do metrô na linha 1 azul. Dentro da Lei vigente naquele momento existia uma pena a ser cumprida, mas, pesquisando, vi que tem a possibilidade de essa pena ser cumprida prestando serviço à comunidade. Como foi a aplicação dessa pena? Vejo essa questão como um ponto importante, porque caso vocês tenham prestado serviço à comunidade seria no mínimo contraditório, já que fazer arte pela cidade é uma forma de prestação de serviço à comunidade.

Binho Ribeiro: *Naquele momento não existia lei sobre pixação específica ou graffiti. Então, fomos todos enquadrados na lei de danos ambientais, né? Houve a absolvição de todo o grupo, porque houve o entendimento do juiz de que nós não poderíamos estar causando mal à cidade, estávamos criando, fazendo um benefício a cidade, deixando uma área degradada colorida e alegre e, dessa forma, não houve nenhum tipo de pena ou de condenação aos artistas envolvidos na ação que nos conduziu ao departamento de polícia.*

Inclusive no seu complemento embaixo, você já entendeu a mesma conclusão do juiz sobre o caso e assim ele se concluiu. Ta bom?

LA: Sim! Perguntei pra confirmar porque nas reportagens que vi pela internet não encontrei essa informação. Mas fico muito feliz que não tenha havido nenhuma aplicação de pena. Em entrevista à Folha de São Paulo, no mesmo dia da detenção, a Minhou disse que vocês queriam dialogar com a prefeitura para finalizar os desenhos iniciados. Isso foi possível?

BR: *Fizemos o MAAU.*

LA: Entendi. Eu vi que o MAAU teve o apoio de órgãos públicos na sua fundação. Como que foi esse processo de conversa com esses órgãos pro MAAU sair do papel?

BR: *Intenso e rápido pois havia muita mídia e nossa credibilidade.*

LA: Como foi feita a primeira chamada de artistas pra pintar no MAAU? Os participantes foram apenas aqueles que estavam no dia da detenção e que idealizaram ou outros artistas também puderam ocupar aquele espaço?

BR: *Curadoria entre antigos novos de forma equilibrada.*

LA: E depois dessa primeira pintura das pilastras, quantas renovações dos graffiti aconteceram no MAAU? Você sabe me dizer os anos?

BR: *Foram várias. 2014, 2016, 2018, 2020.*

LA: E em todos esses anos todas as pilastras receberam novos graffiti?

BR: *Novas.*

LA: Nas minhas pesquisas vi que vocês tinham a intenção de refazer as obras nas pilastras todos os anos, mas na nossa conversa anterior você disse que o MAAU estava parado por falta de investimentos. Existem planos para uma retomada nos próximos meses ou anos?

BR: *Sobre a última pergunta, essa expectativa de mudança ou de retorno do MAAU depende de um projeto mais amplo, ligado também ao social, já que o espaço hoje é muito ocupado por famílias e diversos moradores de rua e não se pode fazer um trabalho artístico belo na situação atual que se encontram as colunas. Por isso é um pouco mais complexo do que apenas a questão de um projeto artístico.*

LA: Em entrevistas e textos a respeito do MAAU em datas próximas da sua inauguração muito se falou do entorno e de uma preocupação com a comunidade, com foco em trabalhos a respeito do graffiti com os moradores da Zona Norte. Essa é uma ação que ainda acontece?

BR: *Todo o projeto do MAAU, ele está estacionado, né? Só vai retornar quando a gente conseguir ter um apoio da prefeitura ou do governo, pra que a gente possa também trabalhar ou retirar ali de uma forma coerente, as famílias que estão ali na... Morando ali debaixo do viaduto, né? Então ali você tem uma situação muito complicada, tá bom?*

Apêndice B - Modelo de documentação proposto não preenchido

Proposição para Registro de Arte Urbana a partir do MAAU-SP			
DADOS DO REGISTRO			
Número do registro:			
Nome do responsável pelo registro:			
Entidade responsável pelo registro:			
Contato da entidade responsável pelo registro:			
Data de realização do registro:			
Meio de difusão:	Banco de Dados () Site () Outro () . Especifique:		
I - FICHA TÉCNICA			
Título da obra:			
Descrição:			
Autoria:		Tipo de autoria: Individual () Colaborativo () Coletivo () Outro () . Especifique:	
Período de execução:	De / / a / /		
Endereço:		Mapa/Coodenadas:	
Número da pilastra:			
Estilo:			
Técnica:			
Suporte:		Material do suporte:	
Dimensões:			
Situação atual da obra:	Em exposição () Sobreposta () Ilegível () Removida () . Se a obra foi removida, favor especificar quando: / /		
II - DESCRIÇÃO DETALHADA DA OBRA			
Descrição iconográfica:			
Iconologia:			
Contexto social:			
III - INFORMAÇÕES LEGAIS			
Contexto de criação:	Edital () Convocatória () Espontânea () Encomenda () Outro () . Especifique:		
Investimento:	Particular () Empresa Privada () Insituição Governamental () Outro () . Especifique:		
Responsável legal da obra:	Artista () MAAU () Instituições Governamentais () Ninguém () Outro () . Especifique:		
IV - DOCUMENTAÇÃO			
Fotografias:			
Audiovisual:			
Fotogrametria:			
Recriação digital em 3D:			
Entrevistas com artista:			
Registros em Meios de Comunicação e Redes Sociais			
V - CONSERVAÇÃO RESTAURAÇÃO			
Interesse do artista na conservação de sua obra:	Sim () Apenas por meio de registro () Não ()		
CONSERVAÇÃO			
Avaliação 01			Data da avaliação: / /
Estado atual de conservação:	Ótimo () Bom () Regular () Péssimo ()		
Serão realizadas medidas de conservação?	Sim () Não ()		Data do parecer: / /
Medidas de conservação aplicadas:	Data da aplicação: / /		
Financiamento do processo de conservação	Particular () Empresa Privada () , especifique qual: Instituição Governamental () , especifique qual: Outro () . Especifique:		
Avaliação 02			Data da avaliação: / /
Estado atual de conservação:	Ótimo () Bom () Regular () Péssimo ()		
Serão realizadas medidas de conservação?	Sim () Não ()		Data do parecer: / /
Medidas de conservação aplicadas:	Data da aplicação: / /		
Financiamento do processo de conservação	Particular () Empresa Privada () , especifique qual: Instituição Governamental () , especifique qual: Outro () . Especifique:		
RESTAURAÇÃO			
Restauração 01			

Equipe responsável:			
Plano de restauração:			
Descrição de materiais, técnicas e processos:			
Período da restauração:	De / / a / /		
Documentação gráfica do estado pós restauração:			
Financiamento do processo de restauração	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:		
Restauração 02			
Equipe responsável:			
Plano de restauração:			
Descrição de materiais, técnicas e processos:			
Período da restauração:	De / / a / /		
Documentação gráfica do estado pós restauração:			
Financiamento do processo de restauração	Particular () Empresa Privada (), especifique qual: Instituição Governamental (), especifique qual: Outro (). Especifique:		
VI - REVISÃO			
Revisão 1 por:	Campos alterados:	Data da Revisão:	/ /
Revisão 2 por:	Campos alterados:	Data da Revisão:	/ /