



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ-UFPA  
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDO AMAZÔNICOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* (PPLS)  
FORMAÇÃO DE ESPECIALISTAS EM DESENVOLVIMENTO DE ÁREAS  
AMAZÔNICAS (FIPAM-XXVI)

BENISON ALBERTO MELO OLIVEIRA

**PAISAGEM, PATRIMÔNIO E ARTE: O PROJETO ROTA URBANA  
PELA ARTE NO CENTRO HISTÓRICO EM BELÉM-PA.**

**BELÉM/PA  
2016**

BENISON ALBERTO MELO OLIVEIRA

**PAISAGEM, PATRIMÔNIO E ARTE: O PROJETO ROTA URBANA  
PELA ARTE NO CENTRO HISTÓRICO EM BELÉM-PA.**

Monografia apresentada ao programa de Formação de Especialistas em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas (FIPAM-XXVI) oferecido pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) como requisito para obtenção do título de especialista em Planejamento e Gestão Pública do Patrimônio Cultural, sob a orientação da Professora Dra. Maria Goretti da Costa Tavares.

**BELÉM/PA  
2016**

BENISON ALBERTO MELO OLIVEIRA

**PAISAGEM, PATRIMÔNIO E ARTE: O PROJETO ROTA URBANA  
PELA ARTE NO CENTRO HISTÓRICO EM BELÉM-PA.**

Monografia apresentada ao programa de Formação de Especialistas em Desenvolvimento de Áreas Amazônicas (FIPAM-XXVI) oferecido pelo Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA-UFPA) como requisito para obtenção do título de especialista em Planejamento e Gestão Pública do Patrimônio Cultural, sob a orientação da Professora Dra. Maria Goretti da Costa Tavares.

**Banca examinadora:**

---

Maria Goretti da Costa Tavares (orientadora).

---

Eliana Benassuly Bogéa Bastos (examinadora externa).

---

Rosa Acevedo Marin (examinadora interna).

Em primeiro lugar a meus pais, e aqueles que cotidianamente pensam a humanidade enquanto projeto utópico de sociabilidade em que caibam todas as formas de se viver, amar e existir.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais, Benedito da Silva Oliveira e Nelma Luiza Pinheiro Melo (pais biológicos), Daniel da Silva Oliveira e Roscila Gomes de Figueiredo “NENA” (tios e pais adotivos), Andréia (madrasta), meus avós paternos (*in memoriam*) Benedito Cardoso de Oliveira e Florípes da Silva Oliveira, meus avós maternos Alberto Pinheiro e Jurema Melo meus irmãos Ingrid Beatriz Melo Damasceno, Yago Wilians Melo Damasceno, Denison Alberto Melo Oliveira, Élcio Gomes Souza Jr. e Maria de Lourdes Moraes Monteiro e aos meus sobrinhos Fernando (dá mais dor de cabeça que outra coisa, mas no fundo é gente boa), Yuri (vai reclamar porque o nome dele não ficou em primeiro) e a Sophia que atualmente mora em Santarém e a minha cunhada Socorro, além de meus demais familiares que direta ou indiretamente contribuíram de alguma forma.

Agradeço também alguns Professores que foram fundamentais na minha formação, Robertão, Francisco, Alex, Oscar, André, Silvio, Alice, Débora, Rosa Paula, Edival e Antônio Carlos (que através de suas aulas empolgantes tiveram grande influência na minha opção pelo curso de Geografia), e na universidade gostaria de agradecer aos Professores que me foram fundamentais nos mais diversos momentos do curso entre crises e superações como a professora Janete Coimbra, minha orientadora de TCC na graduação em Geografia na UFPa, Ana Tancredi com quem tive o prazer de militar e conhecer melhor durante a eleição para reitor da UFPa, à professora Goretti Tavares pelas contribuições desde o meu TCC e ao longo dessa especialização como minha orientadora, ao Márcio Douglas com quem fiz inúmeras disciplinas na graduação e que sempre se mostra aberto ao diálogo, à professora Eliana Bogéa, à professora Rosa Acevedo que me ajudou, assim como o Amarildo com leituras sobre o meu tema para o pré-projeto de mestrado, ao professor Silvio Figueiredo que coordenou a especialização e é meu atual orientador no mestrado.

Agradeço também ao IPHAN, CiViVa, ASAPAM, Drika Chagas, Kathamrta e demais pessoas que gentilmente me deram um pouco de seu tempo para realização das entrevistas, ou que por alguns percalços não puderam conceder a entrevista, mas valeu a intenção.

Sem dúvida não poderia faltar um lugar para os meus amigos que também em diferentes momentos da minha vida foram fundamentais Frederiko (Felipe Carmo), Thiago “esquilo”, Aline Natasha, André Santos (fanho) professor Gil, Elaína Ferreira, Ambrósio, Andrézinho, Luan Batista, Ronise Arraes, Vivian Marília, Talison Silva, Gêssica “mil e uma desculpas” Duarte, Emerson “Nardoni”, Morte (Renato), Carlos Moreira, Pedro Mara (em várias vezes mala), Mauricio “Bisurdo”, Camila Monteiro vulgo “SP Milinha”, Tailson Silva, Gilson “Índio”, os colegas da especialização (Emiliana, Nabila, Sérgio Jr, Estela, Emily, Luana, Ester, Helly, Layane, Thomas e outros mais) e por último e não menos importante (essa frase já é clichê) a galera da pedreiragem: Doti Aquino, Jamilly “pinguim”, Marcelo “lelo” e Pamonha (Fábio Bentes) e a todos aqueles que algum local do mundo também aspiram e trabalham em prol de um mundo livre de toda forma de opressão e exploração! Provavelmente devo ter esquecido alguém, mas não o fiz por mal, então sintam-se contemplados.

## RESUMO

A presente pesquisa realiza uma análise sobre a relação entre as intervenções realizadas através de murais de graffiti pelo projeto Rota Urbana Pela Arte (R.U.A.) no bairro da Cidade Velha, no centro histórico de Belém no intuito de valorizar a memória e o patrimônio material no bairro através de elementos do cotidiano da Cidade Velha, assim como de elementos regionais amazônicos o qual ilustra essa paisagem complexa que é regulamentada por instituições de defesa do patrimônio e que portanto os graffiti ali realizados são objetos de debates, pois não há consenso sobre essa forma de intervenção.

**Palavras-chaves:** Patrimônio. Paisagem. Graffiti. Projeto R.U.A.

## ABSTRACT

This research analyzes the relationship between the interventions through graffiti murals by the Project Urban Route For Art (RUA) in the Old Town neighborhood, at the historic center of Belém. The research aims to appreciate the memory and material heritage in the neighborhood by elements of the Old Town's daily life, as well as the Amazonian regional elements that illustrate this complex landscape, which is regulated by heritage protection institutions and thus, transform the graffiti locally performed in objects of debate, considering the disagreements on this form of intervention.

**Keywords:** Heritage. Landscape. Graffiti. Project Urban Route For Art.

## LISTA DE FOTOS

FOTO 01 Matéria <i>The New York Times</i> sobre <i>graffitis</i> .....	57
FOTO 02 Pixação <i>quick silver</i> .....	72
FOTO 03 Pixações com caretas na paisagem de Belém.....	74
FOTO 04 Casarão histórico tombado (2011).....	86
FOTO 05 Casarão histórico tombado (2012).....	86
FOTO 06 Mural da lenda da mulher do taxi e do carroceiro fantasma.....	96
FOTO 07 Mural retratando a princesa do Palacete Pinho(Irene Lumière).....	97
FOTO 08 Mural retratando os moradores sentados na frente das casas.....	98
FOTO 09 Fachadas de imóveis grafitadas com a técnica de <i>stencil</i> .....	99
FOTO 10 Fachadas de imóveis grafitadas com a técnica de <i>stencil</i> .....	99
FOTO 11 <i>Graffiti</i> do padre Antônio Vieira e a médica Betina Ferro.....	99
FOTO 12 Mural retratando a senhora Lenora Menezes tocando Piano.....	100
FOTO 13 Mural dos Estandartes das igrejas.....	101
FOTO 14 Mural dos Estandartes das igrejas.....	101
FOTO 15 Mural da lenda da Cobra Grande.....	102
FOTO 16 <i>Graffitis</i> dos supostos túneis entre as igrejas da Sé e do Carmo.....	102
FOTO 17 <i>Graffiti</i> do padre Gabriel Malagrida.....	103
FOTO 18 <i>Graffiti</i> do antigo correto da Praça do Carmo.....	103

## LISTA DE ABREVEATURAS E SIGLAS

AAPBEL	Associação dos Amigos do Patrimônio de Belém
ASAPAM	Associação dos Agentes do Patrimônio na Amazônia
CiViva	Associação Cidade Velha, Cidade Viva
DEPHAC	Departamento do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Estado do Pará
EFB	Estrada de Ferro Belém Bragança
FUMBEL	Fundação Cultural do Município de Belém
GGEOTUR	Grupo de Estudos em Geografia do Turismo
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MinC	Ministério da Cultura
NAEA	Núcleo de Altos Estudos Amazônicos
PAC	Programa de Aceleração do Crescimento
RUA	Rota Urbana Pela Arte
SECULT	Secretaria de Estado de Cultura
UFPA	Universidade Federal do Pará

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	PAISAGEM E PATRIMÔNIO.....	16
2.1	A paisagem para além do que se vê: processos hegemônicos, resistências e interculturalidade.....	16
2.2	Interculturalidade e paisagem: Sobre globalização e cultura...	23
2.3	O Patrimônio no período da globalização: sentimento, seletividade, valor e identidade.....	27
2.4	Patrimônio e paisagem: sob o signo do conflito, identidades e negociações.....	33
2.5	Paisagem e <i>Graffiti</i> : sobre ruas, muros, conflitos e <i>spray</i> .....	41
3	DAS CAVERNAS DA PRÉ-HISTÓRIA PARA AS PAREDES ATUAIS.....	46
3.1	Pinturas rupestres e <i>graffiti</i> : o cotidiano pinta a parede na caverna e na cidade.....	46
3.2	De “ <i>write</i> ” a grafiteiro: a gênese do <i>graffiti</i> moderno em Nova Iorque.....	49
3.3	Tomando de assalto paredes e olhares no Brasil: a chegada do <i>graffiti</i> em terras tupiniquins.....	53
3.3.1	O <i>graffiti</i> e a pixação chegam de malas e cuias na cidade das mangueiras.....	70
4	BORA PRA RUA? UMA ANÁLISE SOBRE O PROJETO ROTA URBANA PELA ARTE NA CIDADE VELHA.....	76
4.1	Uma breve análise da formação socioespacial da Cidade Velha e as relações com o patrimônio e o <i>graffiti</i> .....	82
4.2	O Projeto Rota Urbana pela Arte, a paisagem o patrimônio na Cidade Velha: entre o novo e o clássico trato com o	89

	patrimônio.....	
4.3	Um mergulho na memória da Cidade Velha através dos graffitis.....	97
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
	REFERÊNCIAS.....	109
	ANEXOS.....	114

## 1 INTRODUÇÃO

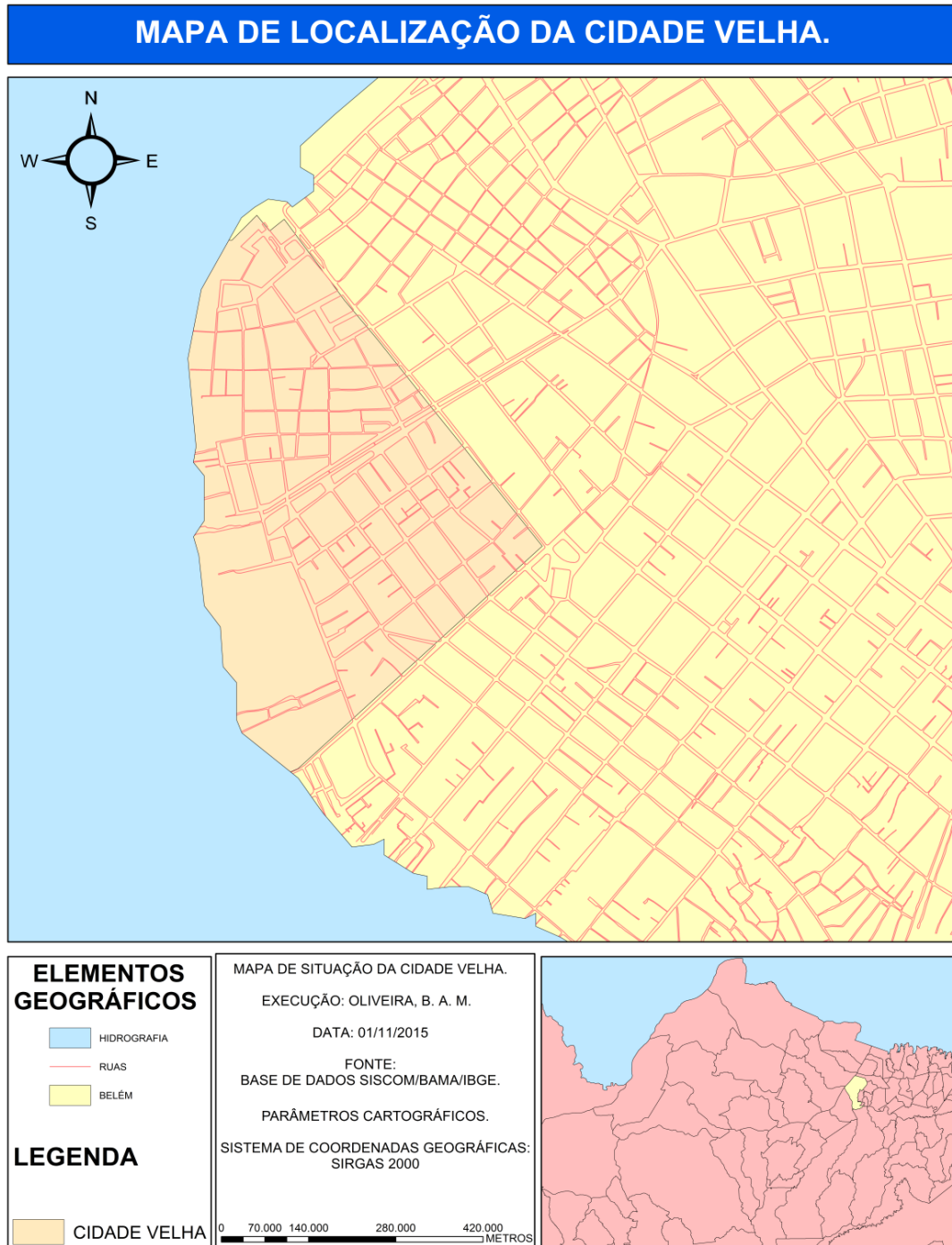
Tshiii, tshiiii e mais um muro é grafitado!

A figura de linguagem acima é o nosso ponto de partida para se pensar uma problemática, não tão recente, relacionada ao fenômeno urbano, a ação dos grafiteiros como forma de apropriação e uso da paisagem nas cidades. Pesquisar sobre este tema por si só é um grande desafio. Outra problemática que vem ganhando destaque são os estudos relacionados ao patrimônio cultural. À primeira vista pode parecer um tanto quanto controverso os temas *graffiti* e patrimônio cultural em uma mesma pesquisa, todavia esta pesquisa é um ponto de partida para se estreitarem mais os laços envolvendo esses dois fenômenos distintos.

Nosso objetivo com essa pesquisa é entender de que maneira os *graffitis* do projeto RUA impactam o conjunto da paisagem cultural patrimonializada da Cidade Velha, esse objetivo perpassa pela compreensão da maneira que as intervenções do projeto RUA impacta a paisagem da Cidade Velha, assim como entender como os agentes que usam o espaço do bairro referido percebem essas intervenções.

A forma pela qual procuramos relacionar esses dois temas é a partir de uma análise sobre a ressignificação da paisagem cultural urbana em uma área patrimonializada como uma forma de auxiliar na manutenção do patrimônio cultural material, haja vista que há que se pensar formas para se promover novas relações de pertencimento com o patrimônio para evitar o seu abandono e descaso para com ele, pois fatores como a identificação do patrimônio com a história local, assim como com a população auxiliam no processo de manutenção desse patrimônio. Nessa pesquisa temos como tema a articulação da preservação do patrimônio cultural com a arte urbana, aqui no caso utilizaremos o *graffiti* enquanto uma das formas de arte urbana que nos últimos anos vem “roubando olhares” utilizando as cidades como grandes telas a serem coloridas que posteriormente assumem novos significados no seio da cidade criando diferentes significações na paisagem além de ser uma forma material e simbólica de apropriação da paisagem urbana que no caso da área tombada do Bairro da Cidade Velha pode representar uma ferramenta nova e importante de ressignificação do patrimônio recriando novas identificações do patrimônio cultural com a cidade e as pessoas que pode contribuir para a manutenção do sítio patrimonializado.

A área do projeto é circunscrita ao bairro da Cidade Velha como podemos ver no mapa abaixo que destaca a nossa área de estudo.



Algumas questões são fundamentais para partir rumo a um mergulho investigativo nessa nova paisagem de cores, traços, formas e tempos distintos. A problemática que embala essa pesquisa é de que forma os grafites do projeto RUA impactam o conjunto da paisagem cultural patrimonializada da Cidade Velha?

Para se chegar a tal resposta é preciso ter algumas questões norteadoras como de que forma a intervenção do projeto RUA impacta essa paisagem? Quem são os agentes envolvidos na produção dessa paisagem? E como os moradores e transeuntes da Cidade Velha percebem essa intervenção?

O cenário complexo ao se imaginar as relações entre o *graffiti* e patrimônio analisado a partir da categoria da paisagem foi o que levou ao desenvolvimento do interesse por essa temática. A Cidade Velha e a resignificação da paisagem cultural urbana foi meu objeto de estudo anteriormente em meu trabalho de conclusão de curso de graduação em geografia intitulado “A resignificação da paisagem cultural urbana e a territorialidade dos grafiteiros em Belém-Pa”.

No momento final da conclusão do meu TCC em 2012 houve a proposta de intervenção artística do projeto Rota Urbana pela Arte (RUA) concebido inicialmente como projeto Bora?.O projeto R.U.A. foi implementado pela equipe composta por Drika Chagas, John Fletcher, Sue Costa e Emanuel de Oliveira Junior, em 2013, nesse projeto temos a produção de murais de *graffiti* retratando histórias do cotidiano e do imaginário acerca da Cidade Velha, construído em parceria com a comunidade, poder público - na figura do Estado através da Secretaria de Comunicação - e o projeto BIIZU.

A ação desenvolvida no projeto RUA sem dúvida acaba por fazer com que eu mantenha minha atenção para a área da Cidade Velha, pois as temáticas abordadas tem um caráter diferente haja vista que nos *graffitis* que estudei os temas eram livres, já no projeto RUA os *graffitis* possuem uma temática que irá se construída pela subjetividade do grafiteiro que irá tentar captar elementos que ajudam a compor histórias do cotidiano dos moradores do Bairro através de investigações históricas e coletadas em entrevistas.

Logo essa pesquisa me possibilitou aprofundar os estudos através de uma reflexão da prática sócio espacial como teorização sobre a vida como podemos ver em Carlos (2007b), para o seu desenvolvimento utilizamos uma categoria central para ciência geográfica que resgata a relação entre sociedade e natureza conforme discorre Correa (1995) e Luchiari (2001). A categoria Paisagem é segundo Cauquelin (2003) e Gomes (2001) inicialmente concebida a partir do campo científico das artes, logo essa categoria é de fundamental importância para analisarmos tanto o graffiti quanto a o patrimônio cultural, já que a paisagem é produzida em diferentes contextos por diferentes formas, logo na cidade temos o

reflexo do trabalho materializado ao longo do tempo conforme aponta Carlos (2007b), logo a paisagem é formada por essas formas do trabalho materializada de diferentes momentos da produção social do espaço.

A metodologia do trabalho será desenvolvida a partir de uma análise da paisagem de acordo com a proposta Cosgroveana que é pautada na análise da paisagem cultural enquanto um dialogo entre o materialismo histórico e a fenomenologia, ou seja, levando em consideração que a construção da paisagem cultural esta inserida em um contexto politico e econômico da sociedade que forma um pensamento hegemônico sob diversos campos da vida social. A análise materialista porem não da conta de explicar as significações a apropriações culturais que são feitas por diferentes grupos, entender suas significações na essência é um limite a essa análise materialista, porém a fenomenologia se mostra um instrumento valoroso na análise da formação da paisagem cultural, pois nos permite chegar mais próximo de um entendimento da produção cultural que determinado grupo faz do seu espaço e da paisagem, produzindo assim uma paisagem cultural contraditória à medida que nela esta refletida duas apropriações simbólicas distintas, um pensamento hegemônico dominante e o pensamento contra-hegemonico (SANTOS, 2008).

A ideia de Cultura a ser abordada parte de um processo de reflexão no qual a cultura que tem suas origens ligadas a ideia de cultivo, de crescer naturalmente como nos mostra Eagleton (2005), logo a ideia de cultura nasce como oposição a natureza, ainda em seu livro Eagleton (2005) nos mostra que o conceito de cultura é dinâmico e que sofreu varias alterações em diferentes momentos históricos e que é relativo a cada contexto geográfico, isso nos leva a entender ao entendimento de cultura de forma que esta não pode ser definida de forma estática no tempo, ela deve ser encarada em sua essência sempre mutável e de difícil conceituação que pode assumir diferentes funções ao longo do tempo e variando espacialmente.

Para a construção dessa pesquisa entendemos a Cultura enquanto um elemento que pode representar uma resistência ao pensamento dominante, o que Santos (2008) denomina de revanche cultural, nos permite um melhor entendimento da apropriação cultural feita pelo *graffiti* na paisagem da urbe, haja vista, o caráter politico que esta na gênese do *graffiti* e na sua apropriação espacial.

No campo cultural temos diferentes abordagens interpretativas do que seja Cultura, porém para nossa análise vamos nos apoiar em uma análise construída de

forma que o campo cultural e a subjetividade dos indivíduos não estão necessariamente subjugados a lógica dominante, por isso elas ora podem representar um elemento de resistência.

Essa perspectiva adotada de paisagem e cultura nos leva a pensar o patrimônio enquanto uma construção cultural histórica e sócio-espacial, na qual o patrimônio cultural material/imaterial é dinâmico e é ressignificado a partir de intencionalidades a qual estão sujeitas ao pensamento hegemônico da sociedade, por tanto passíveis de mudanças.

Os *graffitis* do projeto o qual serão analisados neste trabalho são entendidos enquanto uma forma de apropriação da paisagem a partir de elementos do imaginário, da memória e das relações da população do bairro com os elementos constitutivos do seu cotidiano e o patrimônio cultural material e imaterial.

A coleta de dados será feita através de observações das intervenções do projeto RUA, na área do centro histórico de Belém, entrevistas realizadas com o poder público através de órgãos que estejam ligados ao patrimônio (IPHAN, SECOM, SECULT, FUMBEL), associações de moradores do bairro da Cidade Velha ou ligadas ao patrimônio na área referida, com os grafiteiros que participaram do projeto RUA e com a idealizadora do projeto Drika Chagas. Os dados serão organizados através das transcrições das entrevistas semi-estruturadas realizadas e os dados obtidos serão analisados de forma qualitativa utilizando os dados verificados em lócus através das observações e entrevistas confrontados com os aportes teórico-metodológicos desenvolvidos em fase anterior da pesquisa, será realizada um serie de fotografias dos *graffitis* realizados durante as observações e também será elaborado um produto cartográfico a cerca dos *graffitis* na área de estudo.

Apesar de mencionar alguns órgãos que seriam e pessoas a serem entrevistadas houve uma serie de dificuldades no desenvolvimento da pesquisa, desde a dificuldade de se conseguir realizar as entrevistas na área com os moradores, com o poder público, exceto o IPHAN o qual foi desde a comunicação por ofício desta pesquisa muito presente e solicito no apoio ao desenvolvimento deste trabalho, assim como alguns moradores e trabalhadores do bairro, porém as dificuldades servem para motivação de não se esgotar a pesquisa sobre o tema e sim aprofundar ainda mais a pesquisa, sobretudo em um campo tão complexo de análise quanto às intervenções de *graffiti* relacionadas ao patrimônio.

## **2 A PAISAGEM E O PATRIMÔNIO**

O objetivo aqui é estabelecer em um primeiro momento uma discussão acerca da abordagem de Paisagem que utilizaremos, pois iremos destacar em nossa análise os aspectos das dimensões culturais/urbanas da paisagem, pois assim podemos compreender sua dinâmica de transformação assim como as construções simbólicas da mesma.

Posteriormente iremos realizar uma breve apresentação da concepção de patrimônio cultural a qual adotamos, assim como salientamos seus distintos usos de maneira que a sua concepção e uso estão relacionadas com a categoria paisagem, o que nos leva ao terceiro momento, debater a relação entre patrimônio e paisagem.

Para além desses três momentos teremos algumas categorias auxiliares nesse processo científico, os conceitos de interculturalidade de Canclini (2009) e identidade. Esses dois conceitos serão fundamentais na articulação entre paisagem e patrimônio.

### **2.1A paisagem para além do que se vê: processos hegemônicos, resistências e interculturalidade**

A paisagem, uma categoria importante ou para usarmos a ideia de Correa (1995) uma categoria chave para a geografia, pois ela retoma a unidade indissociável sociedade natureza (CORREA, 1995; LUCHIARI, 2001), todavia a paisagem é anterior a sistematização da Geografia enquanto ciência como podemos ver em Gomes (2001), Salgueiro (2001) e Tartaglia (2014) o que nos leva a pensar a paisagem sob diversos prismas do conhecimento.

Cauquelin (2003) sobre a gênese da paisagem nos leva a refletir sobre de que maneira há o elo entre elementos simbólicos, de construção humana, e a natureza, a investigação de sua origem é fundamental para entendermos a maneira pela qual esses dois elementos estão imbricados hoje. A autora nos aponta para o surgimento da paisagem no período renascentista, porém a autora problematiza uma questão importante quando de forma enfática afirma que: “Uma surpresa nos espera na entrada de nossa história ocidental. Uma surpresa grega. O termo ‘paisagem’ está ausente do vocabulário e a coisa em si também não existe” (2003,

p.25), a categoria paisagem é ausente nas obras gregas cita Cauquelin, porém a natureza (*phusis*) é muito presente nas obras clássicas, porém não no aspecto sensível de apreensão de seus elementos, paisagismo, mas sim como uma atividade intelectual.

Sobre o aparecimento da paisagem podemos ver que:

O Renascimento é freqüentemente citado como o lugar dessa transformação do conceito de pura idéia da natureza em visibilidade e, em decorrência, a aparição da palavra e da coisa "paisagem", datada pelos historiadores entre 1300 e 1450. A questão da pintura está, certamente, na origem dessa descoberta e a pintura com paisagem se diferencia, desde então, dos esquemas icônicos precedentes, que tinham como objetivo situar os personagens de uma história de maneira codificada. (CAUQUELIN, 2003, p.25).

A natureza passa agora a ser experienciada pelo campo do sensível e não mais apenas pelo campo intelecto de seus funcionamento e leis gerais.

Salgueiro (2001) nos mostra a maneira pela qual os estudos da paisagem atrelados à pintura revela um interesse pela natureza, pois essa paisagem nas pinturas eram reflexos de uma natureza idealizada, dessa forma se procurava na observação da natureza a experiência da emoção estética tal qual como era realizado nas pinturas.

Essa tradição da pintura e sua experiência de emoção estética ressaltada por Salgueiro (2001) é reflexo e uma mudança de paradigma, há o rompimento com a tradição artística de caráter teológico da idade média e passasse a valorizar elementos antrópicos assim como a natureza. Isso tem impacto nas primeiras abordagens sobre paisagens, muitas delas influenciadas por naturalistas como Humboldt e Ritter.

Pensar a paisagem em um primeiro momento, a grosso modo, nos remete ao sentido de visão, porém ela extrapola esse limite sensorial e se liga a outros sentidos. O olhar é um dos principais elementos, ele aliado a experiência de vida dos indivíduos é o que nos faz traçarmos diferentes formas percepção, de interpretação e representação da paisagem, entretanto não se pode deixar de fora o sentido contraditório de produção da paisagem.

A sociedade produz ao longo de seu desenvolvimento diferentes relações com o meio e estabelecem distintas formas de apropriação e organização que se refletem na paisagem, esse processo de organização da sociedade produz e

reproduz, dialeticamente, concepções diversas sobre os mais variados elementos da vida em sociedade (cultura, apropriação da natureza, artes, ciência, sociedade) o que nos leva a maneiras diversas e conflitivas de produção da paisagem. Essa produção se dá através da prática sócio-espacial o qual podemos entender segundo o pensamento de Carlos (2007b) enquanto a dinâmica da vida produção e reprodução das práticas cotidianas no espaço.

O pensamento dominante não é único, pois, existem movimentos contrários a essa concepção hegemônica, as chamadas resistências (SANTOS, 2008) que dialeticamente interagem no espaço geográfico produzem uma paisagem que reflete esse conflito que vai muito além do plano das ideias, essa contradição se dá a partir de um conflito de classe no interior da sociedade. Não se pode pensar a paisagem sem entender a organização contraditória da sociedade em diferentes contextos e os conflitos existentes no interior de suas classes sociais.

A síntese dialética da qual a paisagem é produzida é dinâmica e reflete em suas formas espaciais diferentes contextos e interesses expressos através do que Santos (2006) denomina enquanto rugosidades espaciais. Essas rugosidades presentes na paisagem nos remetem a um período histórico anterior no qual o pensamento hegemônico possuía elementos distintos dos atuais no tempo presente, logo elas se configuram enquanto um importante elemento para à análise do desenvolvimento espacial das sociedades a partir de uma leitura crítica da paisagem. O conceito de rugosidade espacial aqui referido é apresentado pelo geógrafo Milton Santos como:

Chamemos *rugosidade* ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares. As rugosidades se apresentam como formas isoladas ou como arranjos. É dessa forma que elas são uma parte desse espaço -fator. Ainda que sem tradução imediata, as rugosidades nos trazem os restos de divisões do trabalho já passadas (todas as escalas da divisão do trabalho), os restos dos tipos de capital utilizados e suas combinações técnicas e sociais com o trabalho. (...)

As divisões anteriores do trabalho permitem rever as formas herdadas segundo uma lógica que as restabelece no momento mesmo de sua produção. As rugosidades, vistas individualmente ou nos seus padrões, revelam combinações que eram as únicas possíveis em um tempo e lugar dados. (SANTOS, 2006, p. 92).

Essas formas espaciais de outrora, rugosidades (SANTOS, 2006), são registros materiais de uma paisagem anterior que foi se transformando à medida que

a sociedade se modificava através de diferentes processos sociais, econômicos, espaciais, culturais, artístico a outros mais, que refletem muito além das formas espaciais em si mesma, mas evocam todo um contexto no qual ela foi criada, esses objetos espaciais devem ser valorizados não apenas como objeto, mas pelo seu contexto, pelo que vai além da forma concreta, pelo seu processo histórico do qual ele é uma forma testemunha da formação e transformação, ou seja, da dinâmica daquela paisagem de uma determinada sociedade.

Pensar sobre a paisagem não é um trabalho simples devido às múltiplas dimensões espaciais que estão envolvidas na construção da paisagem, todavia não podemos cair no erro de confundir paisagem e espaço, para tal, Santos (2006), faz a seguinte diferenciação:

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente. (...) O espaço, uno e múltiplo, por suas diversas parcelas, e através do seu uso, é um conjunto de mercadorias, cujo valor individual é função do valor que a sociedade, em um dado momento, atribui a cada pedaço de matéria, isto é, cada fração da paisagem. (SANTOS, 2006, p. 67).

Essa diferenciação é importante para entender a forma dialética da relação entre espaço e paisagem onde em meio a esse proceder as contradições que se manifestam de forma visível na epiderme do espaço nos desperta pensar a partir de uma totalidade.

Entender as múltiplas dimensões na construção da paisagem é enveredar por um caminho árduo haja vista a gama de processos a se considerar, sobretudo no espaço urbano, pois no urbano essa contradição da produção da paisagem se torna mais evidente nos grandes centros devido a sua intensa dinâmica em variados aspectos, como podemos ver:

A paisagem urbana, compreendida como momento instantâneo que surge à primeira vista aos olhos do pesquisador, expressa relações e ações que propiciam uma investigação sobre a cidade. A ideia de paisagem na perspectiva geográfica, liga-se ao plano do imediato, aquele da produção do espaço analisado como produto das transformações que a sociedade humana realiza a partir da natureza em um determinado momento do desenvolvimento das forças produtivas sob múltiplas formas de uso, seja através da construção da moradia, do lazer, das atividades de trabalho. Isto porque a natureza transformada pela ação humana, ao longo de uma série de gerações, surge enquanto modos de apropriação visíveis na paisagem, reproduzindo a história e a concepção do homem sobre o morar, trabalhar, viver. A paisagem, por sua vez, contém mistérios, beleza, sinais, símbolos, alegorias, tudo carregado de significados; memória, que “revela múltiplas impressões passadas”, imagens impregnadas de história. (CARLOS, 2007b, p. 33).

Assim nossa análise presa para ir além de uma análise fisiologista da paisagem concebida por entender apenas os arranjos de objetos espaciais e sua localização no espaço, é necessário entender a prática sócio-espacial, apresentada por Carlos (2007b) intensa presente na cidade, em outras palavras é preciso dotar os estudos sobre a cidade com a vida, esse aspecto é muito caro ao entendimento do urbano como podemos ver em Carlos (2007b), que parte de uma análise das relações sociais que se realizam enquanto prática espacial, logo:

Nessa direção, a reflexão sobre a cidade é, fundamentalmente, uma reflexão sobre a prática sócio-espacial que diz respeito ao modo pelo qual se realiza a vida na cidade, enquanto formas e momentos de apropriação do espaço como elemento constitutivo da realização da existência humana. Assim, o espaço urbano apresenta um sentido profundo, pois se revela condição, meio e produto da ação humana – pelo uso - ao longo do tempo. Esse sentido diz respeito à superação da idéia de cidade reduzida à simples localização dos fenômenos (da indústria, por exemplo), para revelá-la como sentido da vida humana em todas as suas dimensões, – de um lado, enquanto acumulação de tempos, e de outro, possibilidade sempre renovada de realização da vida. Assim, a cidade se realizaria também, como lugar do possível – possibilidade de um projeto voltado para o futuro. A cidade, enquanto construção humana, é um produto histórico-social e nesta dimensão aparece como trabalho materializado, acumulado ao longo do processo histórico de uma série de gerações. Expressão e significação da vida humana, obra e produto, processo histórico cumulativo, a cidade contém e revela ações passadas, ao mesmo tempo em que o futuro, que se constrói nas tramas do presente – o que nos coloca diante da impossibilidade de pensar a cidade separada da sociedade e do momento histórico analisado. (CARLOS, 2007b, p.11).

Segundo Carlos (1992) a paisagem urbana em seu processo constituinte está ligada a dinâmica de produção do espaço urbano, o qual esta sujeito a diferentes lógicas, ou racionalidades como nos mostra Santos (2008), essas racionalidades

capitalistas e não capitalistas interagem dialeticamente na produção do espaço urbano logo a paisagem urbana se configura:

Enquanto forma de manifestação do urbano, a paisagem urbana tende a revelar uma dimensão necessária da produção espacial, o que implica ir além da aparência; essa perspectiva da análise já introduziria os elementos da discussão do urbano entendido enquanto processo e não apenas enquanto forma. A paisagem de hoje guarda momentos de diversos processos de produção espacial, os quais fornecem elementos para uma discussão de sua evolução da produção espacial, e do modo pelo qual foi produzida. (CARLOS, 1992, p. 36)

A reflexão sobre paisagem urbana neste trabalho caminha no sentido de compreender que a dinâmica da vida na sociedade expressa através da prática cotidiana dos indivíduos nos possibilita entender as formas pelos quais os diferentes agentes sócio-espaciais se apropriam e/se (re)produzem o/no espaço. Através dessa análise da dinâmica da vida enquanto pilar central para o entendimento das dinâmicas sócio-espaciais é que o debate cultural se faz presente, pois, nos possibilita o entendimento da dialética da produção entre sociedade e espaço e se manifesta de forma visível na produção das diferentes de formas dos objetos espaciais componentes da paisagem.

Destacamos aqui como central em nossa análise a dimensão cultural na produção da paisagem dentre essas múltiplas dinâmicas presentes na construção da *urbe*. Essas manifestações culturais diversas na cidade são em parte conflitiva, pois ostentam diferentes usos, signos, significados e concepções de cidade, logo a paisagem produzida assume diferentes significações, haja vista que a diversidade cultural nela presente se apropriada da paisagem através de diferentes leituras do que foi grafado na epiderme urbana seja através de graffiti, pichações, afixação de cartazes de propagandas ou outras manifestações.

A percepção é uma forma de nos relacionarmos com a paisagem, desde o rompimento da arte com os preceitos e temáticas medievais temos como um dos enfoques a natureza, como já vimos anteriormente, através da emoção estética das pinturas de paisagens naturais idealizadas que se busca uma maior relação com a natureza em busca da mesma experiência emocional como podemos ver no trabalho de Salgado (2001) e dessa forma nos ressignificamos nossa relação com a paisagem, a percepção da paisagem muda de acordo com os contextos sócio-espaciais e históricos no qual ela está envolta, dessa a sua percepção é um reflexo

cultural complexo e dialético de múltiplas racionalidades nas esferas individuais e coletivas.

Correa (1995) baseado em trabalhos de Paul Claval discorre sobre a paisagem enquanto dotada de uma dimensão funcional e outra simbólica. Para Correa (1995) paisagem é entendida:

Em realidade a paisagem é, de um lado, o resultado de uma dada cultura que a modelou e, de outro, constitui-se de uma matriz cultural. Como resultado a paisagem é uma “vitrine permanente do saber”, expressando a cultura em seus diversos aspectos, possuindo uma faceta funcional e outra simbólica. (CORREA, 1995, p.4)

Complementado essa ideia ressaltando a contribuição de Cosgrove para os estudos sobre paisagem cultural temos:

A compreensão da paisagem enquanto produto cultural, com os seus significados em torno das relações entre sociedade e natureza, implica considerá-la como expressão fenomênica do modo particular como uma específica sociedade está organizada em um dado tempo e espaço, isto é, uma dada formação econômica e social ou simplesmente formação social. A inserção da paisagem em uma formação social constitui uma grande contribuição de Denis Cosgrove (1984), desconectando-a da visão da paisagem como o resultado da cultura – entidade supraorgânica – agindo ao longo do tempo sobre uma paisagem natural, conforme a interpretação saueriana. A paisagem não é apenas o produto, mas um agente ativo que desempenha importante papel na reprodução da cultura. (CORREA, 2011, p. 13)

A cultura é fundamental para o entendimento da paisagem, pois todo ato é cultural como nos mostra Canclini (2009), logo teorizar sobre a produção da paisagem é teorizar sobre as formas como as diferentes culturas se apropriaram e transformaram simbolicamente a natureza significando e ressignificando-a.

Luchiari (2001) demonstra que umas das formas de ressignificação da paisagem contemporaneamente se dá no resgate a natureza através da construção de condomínios em áreas com elementos naturais, propondo um retorno a natureza. Essa paisagem com esses elementos naturais, evocando um bucolismo e o bem estar se opõe a paisagem dos centros urbanos tido enquanto espaços caóticos, paisagens frias, do medo, da solidão evocando sentimentos negativos, porem ela não passa de uma estratégia mercadológica.

Essa forma de apropriação da paisagem é econômica, mas também é cultural, as novas significações dadas a ela são produtos da dinâmica

mercadológica, o que não exclui o viés cultural, porém caminha no sentido exposto por Canclini (2009) quando disserta baseado em Baudrillard sobre o valor de uso, valor de troca, valor signo e valor simbólico.

O valor signo pode ser entendido como um conjunto de conotações simbólicas sobre o objeto o qual Canclini (2009) exemplifica usando uma geladeira. Para além desse valor signo pode haver o valor símbolo que ocorre vinculado a rituais ou a atos particulares dentro da sociedade conforme escreve o referido autor.

Esses dois últimos valores, signo e símbolo, “referem-se à cultura, aos processos de significação” segundo aponta Canclini (2009, p. 42). A paisagem cultural é formada por esse conjunto de significações em diferentes períodos e contextos e por diferentes agentes, essas significações variam no tempo, espaço e na cultura principalmente com a globalização.

No próximo tópico iremos abordar a relação entre a interculturalidade e a paisagem, pois não podemos desconsiderar que a paisagem é fruto das interações culturais no tempo e espaço.

## **2.2 Interculturalidade e paisagem: Sobre globalização e cultura**

Definir o conceito de cultura não é uma tarefa fácil, Canclini (2009) nos mostra em uma passagem que existem mais de trezentos conceitos de cultura, um conceito tão diversificado e debatido é segundo ainda o referido autor consequência da própria dinâmica social, é um conceito em permanente transito.

A gênese do conceito de cultura esta ligada a ideia de cultivo, de crescer naturalmente, logo o conceito de cultura nasce derivado do de natureza segundo Eagleton (2005), o referido autor ainda nos mostra que o conceito de cultura é dinâmica e que sofreu varias alterações em diferentes momentos históricos e que é relativo a cada contexto geográfico, isso nos leva ao entendimento de cultura de forma que esta não pode ser definida de forma estática no tempo, ela deve ser encarada em sua essência sempre mutável e de difícil conceituação que pode assumir diferentes funções ao longo do tempo e variando espacialmente.

Apalavra "cultura" guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção "realista", no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão "construtivista", já que essa matéria prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. Assim, trata-se menos de uma questão de desconstruir a oposição entre cultura e natureza do que de reconhecer que o termo "cultura" já é uma tal desconstrução. (EAGLETON, 2005, p. 11)

O conceito de cultura é muito diverso e dinâmico a cada contexto se ressignifica, se recria, reformula-se, pois o conceito de cultura molda e é moldado a cada contexto e que atualmente no período em que vivemos o fenômeno da globalização esse conceito se ressignifica principalmente a partir da interculturalidade, pois a aceleração dos fluxos na globalização, propiciados pelas redes técnicas, não é apenas de capitais, mercadorias, mas também de ideias, informações e cultura.

Em seu trabalho diferentes, desiguais e desconectados, Canclini (2009) nos convida a refletir sobre o conceito de interculturalidade. Conceito esse o qual compreende a existência de um viés dialético no contato entre as culturas, pois à medida que há o contato entre diferentes culturas ambas são afetadas de maneira que a interculturalidade se faz em meio à multiculturalidade (CANCLINI, 2009).

Acerca desse debate temos a seguinte afirmação:

De um mundo *multicultural* – justaposição de etnias ou grupos em uma cidade ou nação – passamos a outro, *intercultural* e globalizado. Sob concepções multiculturais, admite-se a *diversidade* de culturas, sublinhando sua diferença e propondo políticas de relativas de respeito, que frequentemente reforçam a segregação. Em contrapartida a *interculturalidade* remete a confrontação e ao entrelaçamento, aquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: *multiculturalidade* supõe aceitação do heterogêneo; *interculturalidade* implica que os diferentes são o que são, em relação de negociação, conflito e empréstimos recíprocos. (CANCLINI, 2009, p. 17, grifos do autor).

Após a utilização de vários pensadores sobre a paisagem em sua abordagem tanto urbana quanto cultural temos uma confluência no sentido que há um apontamento para entendermos que a paisagem é produzida socialmente no espaço, essa concepção nos leva a entender que essa paisagem é multidimensional

- incorpora a dimensão econômica, política, simbólica, cultural dentre outras – este trabalho como já dito a abordagem cultural na produção da paisagem o que nos leva a refletir sobre a interculturalidade proposta por Canclini (2009), e tentar entender a paisagem também enquanto um constructo intercultural.

Santos (2008) relata que os pensadores da década de 80 refletiam sobre os múltiplos impactos da globalização dentre eles a globalização como homogeneizador das culturas, assim como também da paisagem, porém o que se verifica são processos dialéticos de resistência cultural assim como de paisagens contraditórias entre os elementos do pensamento hegemônico e das resistências.

Canclini (2009) e Santos (2008) ressaltam as influencias dos crescentes fluxos característicos do processo de globalização, o que propicia o encontro da diferença e o conflito. Santos (2008) realiza sua leitura sobre esse crescente fluxo global e o choque cultural pautado na técnica, salientando que essa técnica não possui uma finalidade em si, a finalidade é cultural. O avanço do meio técnico científico e informacional proporciona o maior contato entre os diferentes locais do planeta através das novas tecnologias, o que aumentou a circulação de capitais, mercadorias, ideias e culturas conforme nos aponta Santos(2008).

É através dessa maior difusão que temos a propagação dos valores do pensamento hegemônico, porém temos a emergência e o fortalecimento de outras racionalidades que se configuram como resistências a esse processo de globalização.

Canclini (2009), nos mostra que essas resistências antiglobalização se opõem apenas a alguns aspectos, principalmente econômicos, todavia com relação aos aspectos da circulação de bens simbólicos elas carecem de propostas.

Esses processos de choques entre culturas acabam por tornar a interculturalidade um conceito chave nos estudos culturais, o que nos levou a também a refletir sobre os processos interculturais na paisagem.

Através da cultura como fenômeno processual inconcluso e em constante mutação que a cada contexto exprime novas significações, na paisagem não é diferente, ela em cada contexto é dotada de significados em um determinado período (tempo) e local (espaço), dessa maneira os seus significados, assim como sua forma material, são produzidos na dinâmica social. Tendo essa análise em mente a paisagem em um novo pode assumir novas formas materiais ou não, e assume novos significados, Canclini (2009) ao analisar o artesanato nos oferece

uma importante reflexão para pensarmos a dinâmica cultural e relacionarmos ela com a própria paisagem, antes de avançarmos para essa ideia veremos o que Canclini tem a nos dizer sobre o artesanato.

Os objetos artesanais costumam produzir-se em grupos indígenas ou camponeses, circulam pela sociedade e são apropriados por setores urbanos, turistas, brancos, não-indígenas, com outros perfis socioculturais, que lhes atribuem função distinta daquelas pelas quais se fabricaram. Uma panela pode converter-se numa jarra de flores, uma saia indígena em toalha de mesa ou em elemento decorativo na parede de um moderno apartamento. Não há porque se argumentar que perdeu o significado do objeto: *transformou-se*. É etnocêntrico pensar que se degradou o sentido do artesanato. O que ocorreu foi que mudou de significado ao passar de um sistema cultural ao outro, inserir-se em novas relações sociais e simbólicas. (...)

Com todo direito, cada grupo social muda a significação e os usos. Neste ponto as análises antropológicas precisam convergir para os estudos sobre comunicação, porque estamos falando de circulação de bens e mensagens, mudanças de significado, estamos falando da passagem de uma instância para outra, de um grupo para vários. Nestes movimentos, comunicam-se significados, que são recebidos, reprocessados e codificados. Também precisamos relacionar a análise intercultural com as relações de poder para identificar aqueles que dispõem de maior força para mudar a significação dos objetos. (CANCLINI, 2009, p. 42-43)

Essa mudança de significados que cada grupo em seus contextos outorga a um objeto é fundamental para entendermos o processo de ressignificação da paisagem, de maneira tal que a paisagem não seja um objeto como o artesanato estudando pelo citado autor, mas ela exprime diferentes significações em suas formas espaciais para distintos grupos sociais, onde estes se apropriam dela também de maneiras diferentes. Através do *graffiti* elementos da paisagem ganham novas funções e significados, como nos mostra Oliveira (2012a, 2013) em sua análise sobre o corredor de Nazaré<sup>2</sup>.

Nestes trabalhos é possível verificarmos que a paisagem dessa área esta associada a uma arquitetura funcionalista cheia de prédios, formando uma paisagem cinza, monocromática que contrasta com casarões do período da *belle époque* com uma arquitetura de inspiração francesa que se diferencia da paisagem cinza, porem ambas passam a assumir novas significações a partir das intervenções de *graffiti*,

---

<sup>2</sup>Composta pelas Avenidas Gentil Bitencourt, Avenida Governador José Malcher e Avenida Nazaré e sua continuidade a Avenida Magalhaes Barata. Elas percorrem a extensão do bairro de Nazaré e a parte inicial do Bairro de São Braz, até a Avenida José Bonifácio.

elas deixam de serem apenas casarões antigos e prédios para se tornar grandes telas para os artistas da/na rua formando uma paisagem intercultural.

Talvez o nosso objeto de estudo tenha propiciado essa análise, porém é algo que deve ser mais bem explorado e amadurecido em novas pesquisas futuras e nesse sentido esperamos que este trabalho venha a contribuir nessa perspectiva.

### **2.30 Patrimônio no período da globalização: sentimento, seletividade, valor e identidade**

O patrimônio assim como inúmeros elementos culturais também se globalizou, no mundo hoje temos um “culto ao patrimônio” aponta (CHOAY, 2006), esse culto em parte se deve a chamada indústria cultural o qual se apropria do patrimônio tornando-o mais uma mercadoria a ser consumida, porém esse processo não é monolítico, à medida que se avança as forças de mercado em direção ao patrimônio sob alegação de sua valorização - que acaba por atuar na sua degradação muitas das vezes – há outros e apropriações do patrimônio para além da racionalidade econômica, tratando-o não como um bem de mercado, mas um importante elemento pedagógico, cultural e identitário.

A respeito do conceito de patrimônio Choay (2006) escreve:

Patrimônio. Esta antiga e bela palavra estava, na origem ligada as estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjetivos (genético, natural, histórico, etc) que fizeram dela um conceito nômade, ela segue uma trajetória diferente e retumbante. (CHOAY, 2006, p.11).

Nessa primeira aproximação do conceito de patrimônio a autora destaca a origem deste termo assim como as diferentes categorias criadas dentro desse conceito o qual possuem relações entre si mesmo com enfoques diferenciados.

Rodrigues dos Santos caminha no mesmo sentido de Choay com relação a origem do termo patrimônio o qual segundo a autora ligado a “noção do sagrado, ou à noção de herança, de memória do indivíduo, de bens de família” (RODRIGUES DOS SANTOS, 2001, p 43), essa construção de preservação do patrimônio tem como origem a construção da ideia de nação no qual o patrimônio faz parte de uma construção identitário coletiva - a identidade nacional conforme podemos ver nos

trabalhos de Choay (2006), Jorge (2000), Guimarães (2011), Rodrigues dos Santos (2001).

Segundo Jorge (2000) a política de preservação do patrimônio incute em si um projeto político-cultural como podemos ver:

Na política cultural, a importância da defesa e da conservação do patrimônio assenta em razões históricas. Basta lembrar que a gênese de muitos monumentos, desde a pirâmide do faraó Quéops ao convento de Mafra ou ao recente Centro Cultural de Belém, traduz, de certo modo, o projecto político-cultural de uma época (arquitetura como instrumento de poder). (JORGE, 2000, p. 6)

O referido autor ainda nos leva a uma reflexão sobre esse projeto político-cultural que tem como fim além do poder a construção de uma identidade nacional na qual tema nas políticas de preservação uma maneira de garantir a “perenidade da nossa memória coletiva” (JORGE, 2000. p. 9).

A autora Anne Cauquelin nos faz a seguinte afirmação: “o projeto do patrimônio, de conservar sítios, de preservar sua autenticidade para as gerações futuras, é realmente ambíguo diante de um objeto que se transforma constantemente e cujos valores culturais mudam segundo as épocas” (CAUQUELIN, 2003, p. 4), essa asseveração é fundamental para entendermos o atual contexto da globalização e os novos usos do patrimônio que extrapolam esse limite da preservação para fins como o da construção de uma ideia de nação, preservação da memória e identidades individuais e coletivas. De certa maneira ela nos leva a refletir sobre os novos usos desse patrimônio.

Luchiari (2005) e Cruz (2012) nos mostram que o patrimônio é um processo social seletivo no qual o objeto eleito patrimônio é concebido dentro de disputas no seio da sociedade, acerca da seletividade Luchiari (2005) afirma:

A eleição de um patrimônio é sempre um processo socialmente seletivo. Depende do olhar que valoriza ou não os artefatos culturais, os bens imateriais ou os ecossistemas naturais. Devemos, então, desvelar as territorialidades humanas que estão sendo inseridas ou excluídas neste processo, pois só assim poderemos entender a estrutura social que está sendo reproduzida nas formas valorizadas e nos defender da fetichização da paisagem. (LUCHIARI, 2005, p.97)

O culto ao patrimônio é uma crescente, isso se evidencia na participação cada vez maior de países participando das conferencias para conservação do patrimônio como podemos ver:

Da primeira conferencia internacional para a conservação dos monumentos históricos, que aconteceu em Atenas em 1931, só participaram europeus. A segunda, em Veneza, no ano de 1964, contou com a participação de 3 países não europeus: a Tunísia, o México e o Peru. Quinze anos mais tarde, oitenta países dos cinco continentes haviam assinado a convenção do Patrimônio Mundial. A tripla extensão – tipológica, cronológica e geográfica – dos bens patrimoniais é acompanhada pelo crescimento exponencial de seu público. (CHOAY, 2006, p. 14-15)

Esse processo a autora explica da seguinte maneira:

Sendo em sua origem privado o culto do monumento histórico não se tornou religião ecumênica do patrimônio edificado pela conversão individual e progressiva de seus fiéis. Sua conversão foi preparada, (...) com o advento de uma administração gestada pelo estado, cujo modelo jurídico, administrativo e técnico foi oferecido a Europa pela França. Mas a metamorfose quantitativa sofrida pelo culto ao patrimônio a partir da década de 1960 deriva mais diretamente de um conjunto de processos solidários que, na França, reforçam a política cultural do Estado e em outros lugares sempre apressaram o seu estabelecimento. (CHOAY, 2006, p. 207).

A autora complementa essa ideia ao apontar que a convenção para proteção do patrimônio mundial cultural e natural, 1972, é um símbolo para a expansão do culto ao patrimônio, pois ao relacionar o conceito de patrimônio cultural universal ao de monumento histórico que apresentariam um valor universal e excepcional nos campos científicos, artísticos e histórico expande a visão de mundo ocidental, assim como seus valores e referências sobre patrimônio e que aliado ao turismo cultural o qual é proveniente do desenvolvimento da sociedade do lazer o qual aliada ao projeto de democratização do saber contribuíram significativamente para o culto ao patrimônio, onde o Estado Francês é um dos primeiros a se utilizar desse culto ao patrimônio como parte de sua política cultural.

Esse culto cada vez mais difundido e globalizado foi apropriado por uma racionalidade mercadológica o qual trás a tona questões importante relativo ao valor de uso convertido ao valor econômico o que podemos identificar como uma das múltiplas faces da globalização perversa descrita por Santos (2008) onde temos a tirania do dinheiro, o valor econômico é colocado sobre os demais valores. Com a inserção do patrimônio sob a ótica da indústria cultural temos:

Por sua vez, os monumentos e patrimônios históricos adquirem dupla função – obras que propiciem saber e prazer, postas à disposição de todos; mas também de produtos culturais, fabricados, empacotados e distribuídos para serem consumidos. A metamorfose de seu valor de uso em valor econômico ocorre graças à “engenharia cultural”, vasto empreendimento público e privado, a serviço do qual trabalham grande número de animadores culturais, profissionais da comunicação, agentes de desenvolvimento, engenheiro, mediadores culturais. Sua tarefa consiste em explorar os monumentos em todos os meios, a fim de multiplicar indefinidamente o número de visitantes. (CHOAY, 2006, p. 211)

Essa lógica exposta por Choay (2006) é uma tendência hoje como nos mostra os trabalhos de Luchiari (2005), Cruz (2012), onde temos um consumo da paisagem cultural nos espaços patrimonializados no qual a valorização assume um carácter ambíguo à medida que:

Essa expressão chave que deveria nos tranquilizar, é na realidade inquietante por sua ambiguidade. Ela remete a valores do patrimônio que é preciso fazer reconhecer. Contem, igualmente, a noção de mais-valia. É verdade que se trata de mais-valia de interesse, de encanto de beleza, mas também de capacidade de atrair, cujas conotações econômicas nem é preciso salientar.

A ambivalência da expressão “valorização” aponta um fato inédito na história das práticas patrimoniais: o antagonismo entre dois sistemas de valores e dois estilos de conservação.

Uma tendência que se coloca sob o signo do respeito, da continuidade utilizando-se dos novos recursos proporcionados pela ciência e pela técnica (...) a outra tendência, colocada sob o signo da rentabilidade e de um vão prestígio, agora dominante, desenvolve frequentemente com o apoio dos Estados e das associações públicas, práticas condenadas já no século XIX, que depois seriam estigmatizadas pela carta de Veneza, e inventa novas modalidades de *valorização*. (CHOAY, 2006, p. 212, grifo do autor)

Essa valorização do viés econômico trouxe consigo certos efeitos negativos, como exemplo temos, o aumento da especulação imobiliária através da valorização das áreas nas proximidades do patrimônio como nos mostra Amaral (2005) e Miranda (2011) ambos no bairro da cidade velha, toda via o segundo também identifica esse fenômeno em Almedina, Portugal. Sobre esse problema Choay (2006) já alertava para as consequências negativas dessa valorização, sobretudo econômica do patrimônio e seu entorno, onde Cruz (2012) nos diz:

A patrimonialização de conjuntos arquitetônicos espacialmente concentrados já foi responsável, outrossim, em diversos casos - Pelourinho (BA), Bairro do Recife Antigo (PE), área central de Tiradentes (MG), por exemplo pela expulsão (diga-se planejada) de populações locais cuja história, teoricamente, esses “bens culturais” representam. Tais exemplos ilustram o triunfo do valor de troca sobre o valor de uso no que diz respeito ao chamado “patrimônio cultural”. Além disso, revelam mais uma entre tantas contradições emanadas de tais ações relativas à proteção do “patrimônio cultural”: o cuidado com o patrimônio implica descuido ou descaso com populações diretamente vinculadas a eles. (CRUZ, 2012, p. 98).

Ainda a mencionada autora toca em um ponto importante quando diz: “patrimônio cultural” não é mais que a memória de nós mesmos e, também por isso, são referenciais sociais, espaciais, históricos e existenciais conforme aponta Cruz(2012). Essa afirmativa é fundamental para entendermos a importância do patrimônio nas diferentes sociedades – sua função na criação de identidades. A prática de preservação do patrimônio segundo Cruz se estabelece porque “muitos “produtos” da cultura sobreviveram ao tempo porque suas sociedades envolventes, pelas razões mais diversas, incluindo-se o próprio desprezo, permitiram sua permanência” (CRUZ, 2012, p. 96), já atualmente há o que a referida autora denomina enquanto patrimonialização do patrimônio o qual ela definiu como “um movimento datado historicamente, cujo início remonta à Revolução Francesa e à tomada de decisão, pelo então novo governo francês, da necessidade de intervenção do Estado com vistas à proteção de seu patrimônio material” (CRUZ, 2012, p. 96). A participação do sujeito na prática da preservação do patrimônio acaba por reforçar ou mesmo criar identificação com o patrimônio, como podemos ver em Leão (2009):

A participação ativa dos sujeitos no processo de preservação do Patrimônio Cultural gera o sentimento de pertença ao espaço. À medida que tornam-se mais partícipes e presentes na perpetuação do passado coletivo e à medida que o grau de envolvimento para com o espaço e com o Patrimônio Cultural se eleva, o sujeito recria em ambos os elementos uma compreensão contemplativa destes na construção de novos significados à realidade ao redor de si.

Nesta óptica, o processo de ressignificação do Patrimônio Cultural amplia a dimensão simbólica presente em cada sujeito quando esta é compreendida como herança de um povo e de um passado em comum. A continuidade da

tradição de um grupo social se dá através da transferência do patrimônio a partir das práticas sociais atribuídas a ele.

Esta apropriação coletiva e / ou individual do patrimônio alimenta os sentimentos de identificação e de atribuição de valor ao bem. Neste sentido, o patrimônio em sua forma física representa um acervo acumulado, reelaborado e intransferível das experiências vivenciadas pelas diversas gerações antepassadas. (LEÃO, 2009, p.13)

Sobre a utilização do patrimônio para formação de identidades nacionais ou hegemônicas, Choay (2006, p. 205) nos mostra que “Monumento e cidade histórica, patrimônio arquitetônico e urbano: estas noções e suas sucessivas figuras esclarecem de forma privilegiada o modo como às sociedades ocidentais assumiram sua relação com a temporalidade e construíram sua identidade”. Logo falar em patrimônio significa negociação de identidades, pois a identidade criada em torno do bem patrimonializado é fundamental para sua preservação. Choay (2006) ainda nos mostra a importância do patrimônio enquanto elemento constituinte para construção de uma identidade nacional na Europa.

A respeito da identidade e do patrimônio Rodrigues (2012) nos revela que ambos possuem uma forte relação, pois são construções sociais. Baseada no trabalho de Maalouf, Rodrigues (2012) sugere que a identidade é composta por aflições e pertencças. O patrimônio é, segundo Rodrigues (2012), um importante elemento na construção social de uma identidade coletiva através da memorial social, esse processo se constrói tendo como alicerce o patrimônio enquanto:

(...) conjunto de bens, materiais e imateriais, que são considerados de interesse coletivo, suficientemente relevantes para a perpetuação no tempo. O patrimônio faz recordar o passado; é uma manifestação, um testemunho, uma invocação, ou melhor, uma convocação do passado. (RODRIGUES, 2012, p. 4).

É através dessa construção identitária sob o patrimônio e da memória coletivas que construímos as identidades coletivas, porém com o processo de globalização temos a aceleração e intensificação dos fluxos globais, através do desenvolvimento tecnológico no campo das técnicas no campo comunicacional e nos meios de transporte, há o aumento do contato entre as culturas de diferentes locais do planeta o qual segundo Rodrigues (2012) referenciando Huntington (1996) causa um choque de culturas o que irá influenciar na construção de identidades globalizadas, logo nessa globalização das diferentes identidades há também a disseminação, vale salientar, de forma seletiva, dos elementos formadores dessas identidades dentre eles os patrimônios o qual também se

globalizam, como já vimos, através do culto ao patrimônio, no qual o turismo tem um peso importante na difusão desse culto, assim como no contato entre as diferentes culturas, porém a maioria das vezes esse impacto se dá de forma negativa.

Guimarães (2012) nos mostra a forma como o patrimônio contribuiu para a formação de uma identidade nacional no processo de unificação da Alemanha, onde houve:

Uma forte relação entre preservação do passado – das diferentes culturas humanas –, conhecimento acadêmico especializado e política cultural foi a característica central do programa idealizado para esse espaço de museus, repercutindo num crescimento de áreas de conhecimento como a arqueologia, a egiptologia e a história da arte, entre outras. O que todavia identidade nacional constituída por uma unidade constituída de passado comum a pela qual o Estado tratou o patrimônio na ilha dos museus. (GUIMARÃES, 2012, p. 96)

A localização desse lugar também foi de suma importância haja vista que ele estava cercado por importantes instituições que compunham o Estado prussiano, o palácio imperial, a catedral protestante e católica, a universidade, a ópera e às margens do eixo ligando ocidente e oriente da cidade (GUIMARÃES, 2012) logo estava localizado em meio a uma paisagem representativa dos distintos momentos da construção histórica do Estado prussiano que estava grafado no seio da cidade expresso através de suas diferentes arquiteturas o que foi fundamental para construção do sentido de uma unidade nacional como forma de justificar sua própria existência a partir dessa unidade em torno de seu passado manifestado através do seu patrimônio de forma a conectar a própria história da Alemanha através do patrimônio como forma de uma política cultural do Estado prussiano que precedeu a unificação alemã na segunda metade do século XIX.

Entender o patrimônio dentro de uma lógica de produção do espaço nos faz entendê-lo não como elemento constituinte a parte dentro da produção do espaço urbano, mas inserido dentro da totalidade de produção desse espaço, no qual a categoria paisagem é no nosso entendimento fundamental para poder assim compreender essa forma espacial dentro de uma lógica de produção do urbano.

## **2.4 Patrimônio e paisagem: sob o signo do conflito, identidades e negociações**

Antes de adentrarmos na discussão entre paisagem e patrimônio precisamos entender que o debate sobre patrimônio não pode ser feito de uma maneira descontextualizada, é preciso entendê-lo dentro de uma nova lógica cultural, econômica e política que é a globalização para tal o debate sobre paisagem se faz necessário, pois ela possibilita o entendimento do patrimônio em uma totalidade. Luchiari (2001) trabalha com a concepção de paisagem em uma abordagem dinâmica, como sendo uma construção social e histórica, que de acordo com o pensamento dominante da sociedade, essa construção é em diferentes contextos dotada de sentidos, significados, signos, simbologias, valores, objetivos, intencionalidades, múltiplas interpretações de subjetividades individuais e coletivas manifestos em uma forma espacial material produzida pelas práticas sociais.

Em cada época, o imaginário coletivo define a concepção social de natureza e a traduz, transformando-a em artefatos materiais e simbólicos, ou seja, em cultura. Sua tradução mais completa foi registrada na história pela elaboração do conceito de paisagem, que, longe de ser apenas um modelo abstrato de compreensão do meio, é também a materialidade por meio da qual a racionalidade humana organiza os homens e a natureza em territórios. Ao ser objeto dessa lógica estruturante da sociedade, a paisagem é portadora de sentido. Assim, veremos que o domínio ideológico que estrutura o espaço total está representado também na organização social das paisagens. (...) as mudanças morfológicas na paisagem não são inócuas e não podem ser analisadas independentemente das práticas sociais, a produção de um novo contexto material altera a forma/paisagem e introduz novas funções, valores e objetos. Esses objetos, formas dotadas de conteúdo, permeadas pelas ações e contextualizadas por um sistema de valores são imbuídos de significação e intencionalidade. (LUCHIARI, 2001, p. 11 -13)

O patrimônio material é um elemento constituinte da paisagem nos mais distintos locais do planeta, logo a paisagem é um importante instrumento para auxiliar na preservação do mesmo, pois ela nos permite entender as múltiplas relações conflituosas no processo de produção do espaço ao longo do desenvolvimento das sociedades. Processos espaciais estes que estão grafados na paisagem e esta não é um dado acabado, esta constante mudança, assim como as práticas sociais, econômicas, políticas e culturais que a produzem, logo nos permite fazer uma leitura a partir de suas formas espaciais de diferentes períodos.

A paisagem se torna importante para a preservação do patrimônio a medida que temos a como um importante elemento para análise do contexto e da totalidade a qual o patrimônio esta inserido, assim como podemos utiliza-la como instrumento

para a política de tombamento, segundo a concepção de *cidade-documento* demonstrada por Motta (2012).

A *cidade-documento* trata a cidade em sua morfologia enquanto uma fonte de grande riqueza a qual esta grafa em sua paisagem como um documento que narra os processos constituintes da cidade.

(...) o conceito *cidade-documento* foi estruturador do método, condicionando as formas de abordagem dos sítios urbanos para sua leitura como vestígios culturais que documentam a trajetória de uma sociedade. (...) A leitura da cidade, para sua compreensão como documento de história urbana, requeria a reunião de informações e sua sistematização em escala necessária à leitura conjunta das várias dimensões da forma urbana e do seu processo de produção ao longo do tempo. (MOTTA, 2012, p. 257)

O documento é uma das fontes de investigação da história, com relação ao patrimônio “Vale ressaltar que, no campo do patrimônio, a história sempre esteve presente, fosse como disciplina subsidiária, fosse como metodologia de investigação (...)” (CHUVA, 2011, p.13), logo a *cidade-documento* aliado da investigação histórica é um importante instrumento para a preservação do patrimônio que esta grafado na paisagem urbana. A utilização desse conceito pela primeira vez como instrumento para o tombamento patrimonial foi utilizado no caso de Laguna, Santa Catarina.

O conceito *cidade-documento* foi consolidado pouco depois, ganhando consistência teórica, buscando-se práticas mais sistemáticas nas ações de tombamento e servindo de orientação a outros trabalhos, como o Inbisu<sup>3</sup>. O documento tido como marco fundador da noção de *cidade-documento* no Iphan foi o parecer do arquiteto Luiz Fernando Franco, de 1984, para o tombamento de Laguna, em Santa Catarina. (MOTTA, 2012, p. 259).

A cidade através da leitura de sua morfologia pode é promissora para o entendimento da eleição do que se patrimonializar, pois a patrimonialização é um processo eletivo como afirma Lucchiari (2005):

A eleição de um patrimônio é sempre um processo socialmente seletivo. Depende do olhar que valoriza ou não os artefatos culturais, os bens imateriais ou os ecossistemas naturais. Devemos, então, desvelar as territorialidades humanas que estão sendo inseridas ou excluídas neste processo, pois só assim poderemos entender a estrutura social que está sendo reproduzida nas formas valorizadas e nos defender da fetichização da paisagem. (LUCCHIARI, 2005, p.97)

Para entender a construção social do patrimônio é importante recorrer ao trabalho de Choay (2006) para assim compreender que os diferentes usos do

<sup>3</sup>Sobre o Inbisu vide o trabalho de Motta (2012) presente nas referências deste trabalho.

patrimônio ao longo da história, logo podemos inferir que o patrimônio é passível de ser ressignificado em cada contexto motivados por uma cultura hegemônica que estrutura uma racionalidade também hegemônica, porém esse processo não é um viés monolítico, ele é conflituoso, dialético por essência, pois a racionalidade hegemônica é construída através do conflito no movimento da história com diferentes racionalidades os quais em um processo complexo e dialético se modificam a partir das suas interações com o outro, a interculturalidade proposta por Canclini (2009).

A globalização no período contemporâneo propicia uma maior circulação de ideias pelas redes técnicas de comunicação a um público seletivo no qual as culturas passam a fazer parte desses fluxos das redes técnicas assim como através de experiências de contato com o outro através de viagens o qual há uma interação cultural que em muitos dos casos chega a ser conflitiva como nos revela Canclini (2009) através da interculturalidade.

Sobre a ressignificação desse patrimônio temos a seguinte leitura:

Ao moldar-se às novas percepções do presente, o patrimônio expressa a tentativa de recriar o passado com o intuito de reinventar seus significados e valores. Esta ressignificação permite aplicar uma nova forma de uso a este patrimônio que, por sua vez, adota uma nova função social.

Ao representarem uma memória individual e coletiva, o patrimônio e a sua preservação passam a ser respostas e conseqüências diretas da percepção do sujeito no espaço ao qual está inserido e do valor que este patrimônio expressa na realidade deste sujeito. (LEÃO, 2009, 11)

Essa formação de identidades cada vez mais interculturais ressignifica o uso do patrimônio a partir de diferentes percepções de maneira a se acaba assumindo novos valores na relação com o patrimônio - o qual articulam escalas distintas - os valores ocidentais globalizados que orientam o culto ao patrimônio como nos mostrou Choay (2006) assim como valores na escala regional e local.

Essas escalas são cada vez mais articuladas a medida que os tentáculos das redes virtuais ou materiais da globalização avançam de forma fluida sobre os lugares onde cada vez mais temos o reforço da formação de lugares cada vez mais únicos, devido aos arranjos entre as diferentes escalas que estão expressos na paisagem, entretanto autores como Luchiari (2001, 2005), Amaral (2005), Amaral e Trindade Jr. (2006), Choay (2006), Carlos (2007), Santos (2008), Miranda (2011) e Cruz (2012) nos apontam para uma tendência a homogeneização dos lugares a

partir do consumo. De forma sintética essa discussão é em clara em Carlos (2007a) que nos mostra que:

Do ponto de vista espacial, que se refere especificamente – para condições das análises aqui desenvolvidas – à da grande cidade, podemos dizer que esta se refere mais a um lugar único, posto que contém cada vez mais o mundial, constitui-se a partir de valores, de um modo de vida, de uma cultura, que dizem respeito a uma sociedade urbana em constituição; isto porque o desenvolvimento das técnicas, das comunicações ligando todos os pontos do espaço reproduzem um mesmo padrão. Significa também dizer que as cidades também se assemelham no plano do construído. (CARLOS, 2007a, p. 41)

Essa relação ocorre de forma articulada entre as escalas geográficas, onde ao mesmo tempo em que há um modelo no que concerne valores do modo de vida, cultura, arquitetura do global em cada local, as individualidades ligadas ao local às tornam únicas em sua especificidade que de forma dialética coaduna com os elementos do global.

Amaral (2005) e Trindade Jr. e Amaral (2006), ambos, baseados na autora Sanches, estes entendem que as novas políticas de intervenções urbanas têm um sentido globalizar a cidade, dotar o local de elementos da cultura global tornando a relação entre o local e o global uma relação de mão dupla conforme podemos verificar na obra de Carlos (2007a) e Santos (2008).

(...) as novas políticas urbanas têm em comum o fato de buscarem, entre outras coisas, recuperar sua legitimidade no que se refere às intervenções públicas, produzir uma imagem urbana como estratégia de internacionalização da cidade, obter efeitos internos, principalmente quanto à construção de uma ampla adesão social ao seu modelo de planejamento e gestão urbana, e apagar a imagem de que o planejamento urbano é apenas um discurso ideológico que não se concretiza em práticas reais. (AMARAL, 2005, p. 121)

Essa visão coaduna com a abordagem de Choay (2006), Luchiari (2005) e Cruz (2012) no sentido de que o patrimônio cultural foi globalizado sob uma racionalidade nefasta e de consequência perversa aos lugares.

Estas ideias expostas acima são fundamentais para o desenvolvimento dessa pesquisa, uma vez que através dos processos interculturais no contexto da globalização, onde também temos a globalização dos patrimônios e do consumo cultural associado a eles é que entendemos a atual política de uso do centro histórico de Belém requalificado pelo governo do Estado com a construção do Complexo Feliz Lusitânia que é baseado em um viés de caráter econômico muito

forte, pois está ligada ao consumo mercadológico do espaço, no qual a paisagem patrimonializada acaba por se tornar um local de consumo cultural, baseado no consumo de Símbolos e significantes espetacularizados e feitichizados enquanto elementos diferenciais como o expressado por Luchiari (2005):

(...) O patrimônio arquitetônico tornou-se, hoje, cenário revestido de valores mercadológicos, descompromissados com o passado e com o lugar tendência global que reflete a mundialização das relações, dos valores e das manifestações culturais. Na arena econômica, a tradicional subjetividade da cultura foi incorporada a uma racionalidade que busca legitimar identidades hegemônicas. Hoje, mais do que em períodos anteriores da história social. (LUCIARI, 2005, p.95)

Amaral (2005) nos aponta a concepção de planejamento estratégico adotado pelo governo do Estado na elaboração desse projeto, e Miranda (2011) aborda os impactos desse projeto na relação com os moradores do entorno.

Pensar sobre o bairro da Cidade Velha em Belém e seu conjunto patrimonializado é deslumbrar-se, como em um mergulho demorado nas águas da baía do Guajará em um dia quente, sobre a história não só da cidade, mas compreender o movimento da totalidade através do entendimento e articulação das escalas que vão do global ao local no movimento dialético de produção do espaço e dos lugares.

Os objetos patrimonializados na Cidade Velha fazem parte de diferentes períodos da história de Belém o qual são entendidos em um contexto regional e global de forma que as identidades criadas a partir do patrimônio em Belém vão para além dos limites da Cidade Velha, elas refletem uma identidade, haja vista que temos um conjunto rico em diversidade arquitetônica e histórica na área da Cidade Velha fruto da importância que a cidade de Belém desempenhou e desempenha como cidade primas na formação da rede urbana regional amazônica conforme aponta Correa (1987), sendo o principal nó na rede, dinamizando a articulação regional em variados aspectos - como econômicos, políticos e culturais a exemplo.

O padrão dendrítico da rede urbana regional amazônica criou nos bairros iniciais da formação de Belém – Cidade Velha e Campina – uma centralidade urbano regional, pois estes bairros eram próximos ao rio onde havia uma intensa dinâmica, a vida era pujante no coração Cidade Morena. Contudo Trindade Jr. e Amaral (2006) nos alerta que nos espaço capitalistas há uma tendência a reconfiguração de suas dinâmicas o que por sua vez reflete na construção de novas centralidades.

No conjunto dos espaços urbanos capitalistas é possível falar de uma centralidade consolidada ao longo do tempo e que acaba por definir os centros principais das cidades. Da mesma maneira que essa centralidade pode se reafirmar nas áreas consideradas como centros principais, pode também ocorrer uma redefinição, uma relativização da mesma em relação a outras centralidades que surgem e que definem centros secundários ou subcentros, cuja caracterização está estritamente associada a processos ligados às acessibilidades e à condição de espaços relacionais. (TRINDADE JR.; AMARAL, 2006 p. 75)

A construção dessas novas centralidades é entendida a partir de uma articulação entre os movimentos da economia política da cidade e economia política da urbanização conforme aponta Santos (1994). Na Amazônia essa rede urbana regional se reconfigura no período da *Belle Époque* a partir da construção da Estrada de Ferro Belém Bragança (EFB), onde a centralidade, assim como a expansão do crescimento urbano da cidade é deslocada da região portuária em direção ao eixo da EFB dando início a expansão continental de Belém.

Com esse deslocamento da centralidade em direção a EFB a área da orla de Belém gradativamente deixa de receber a grande concentração de investimentos de outrora, o qual irá refletir em problemas de infraestrutura levando a uma degradação da área.

Essa degradação da área será apropriada pelo discurso oficial do Estado para justificar a intervenção do Complexo Feliz Lusitânia no Bairro da Cidade Velha como uma forma de revitalização daquele espaço, todavia não adotaremos esse termo, pois conota negar toda uma dinâmica que se fazia presente no bairro, como se não houvesse uma vida naquele espaço. O termo que adotamos é requalificação, pois este diz respeito a uma nova qualidade aos espaços diferente da anterior.

Essa intervenção ao requalificar alguns espaços do bairro da Cidade Velha também ressignifica a paisagem local assim como a relação com os moradores do entorno, embora passível de inúmeras críticas, como podemos ver em Amaral (2005) e Trindade Jr. e Amaral (2006) por refletir a tendência mercadológica do consumo dos espaços sob uma perspectiva elitista, assim como também a elaboração desse projeto não conta com efetiva participação da população, o que explica em parte as novas relações da população do entorno do complexo com o mesmo conforme está demonstrado no trabalho de Miranda (2011).

A paisagem patrimonializada da Cidade Velha para além da intervenção realizada pelo Estado através do complexo Feliz Lusitânia é alvo de inúmeras intervenções e manifestações, seja através de órgãos públicos, associações e

movimentos culturais dentre outros no qual temos diferentes usos para o mesmo espaço no qual o que esta no fundo do processo é o simbolismo da paisagem patrimonial que faz com que tantas pessoas se apropriem desse com seus diferentes usos desse espaço.

Todo o patrimônio é cultural, ele é uma forma da população se identificar, criar vínculos de afetividade e significados com aquele espaço – e com a paisagem, porém a cultura é dinâmica logo é preciso o patrimônio se ressignificar muitas das vezes para assim se reinventar como elemento de peso na cultura e na constituição da identidade local.

Para haver a ressignificação do patrimônio e seu entorno é preciso envolver a população, assim como os elementos de seu cotidiano, o qual é parte constituinte da subjetivação e identidade individual e coletiva de forma horizontal e não na direção vertical como no geral ocorre com o planejamento estratégico. No sentido oposto ao planejamento estratégico elegemos uma intervenção no bairro da Cidade Velha no qual há participação da população na formulação do projeto, o RUA implementado pela equipe composta por Drika Chagas, John Fletcher, Sue Costa e Emanuel de Oliveira Junior, em 2013, nesse projeto temos a produção de murais de *graffiti* temáticos retratando elementos do cotidiano e do imaginário acerca da Cidade Velha, a execução do RUA foi posterior as pesquisas de Oliveira (2012a, 2012b) no qual a área patrimonializada da Cidade Velha contava com poucos *graffitis* selvagens (*wild graffitis*), ou seja, sem uma temática comum entre eles.

A escolha dessa intervenção se dá a partir do carácter ousado de construir painéis de *graffiti* na área patrimonializada do bairro da Cidade Velha no qual os temas estão diretamente relacionados aos elementos do cotidiano dos habitantes do bairro, mas que também refletem a constituição de elementos da cultura regional, assim como auxiliam na recomposição da memória e identidade dos habitantes com o bairro e seu patrimônio, assim como demais frequentadores desse espaço.

Os *graffitis* do RUA nos tomam de assalto os olhares pelo bairro da Cidade Velha, suas cores, seus personagens, suas (nossas) histórias dão um colorido novo ao bairro o que nos desperta para a valorização do patrimônio, pois passa a criar novos vínculos de afeto e identificação com aquele espaço e essa nova paisagem colorida cheia de cores vivas contrasta com uma triste realidade presente em diversos centros históricos brasileiros, o abandono dos imóveis tombados e sua deterioração.

O RUA não é um consenso entre todos, há opiniões divergentes sobre a sua intervenção o quais não são realizadas diretamente sob os bens tombados, mas no entorno deles em residências com a previa autorização dos moradores e com apoio do estado através da secretaria de comunicação - e o projeto BIIZU.

É através dessa relação entre a paisagem como instrumento de análise para a preservação do patrimônio e por sua vez esse patrimônio, enquanto elemento constituidor de uma identidade coletiva, na perspectiva da interculturalidade proposta por Canclini (2009), que temos a emergência dos *graffitis* do projeto RUA no bairro da Cidade Velha onde emergem elementos de uma cultura marginalizada<sup>4</sup> na paisagem urbana através de riscos, cores, poesias e amores o qual iremos discutir sua relação com a paisagem no próximo tópico e sua gênese em *New York*, no Brasil e em Belém no próximo capítulo.

## 2.5 Paisagem e *Graffiti*: sobre ruas, muros, conflitos e *spray*

*Em cada rua que você passar  
Em cada beco que você ir olhar  
Lá estar o sinal de nossa ideologia  
Nos muros cinzentos:  
"A" de anarquia!  
Punks não morreram!  
pixar toda cidade!  
Punks não morreram!  
pixar todo lugar!  
(...)  
(gritando HC – punks não morreram).*

A cidade ao logo de diversos períodos assumiu características peculiares em sua dinâmica. Atualmente, as cidades se caracterizam por uma grande fluidez em diversos aspectos – migrações, fluxos de mercadorias, ideias, capitais – essa fluidez fruto do processo de globalização não se dá apenas no campo material, ela extrapola os limites do espaço e circula também no *cyber* espaço.

A cidade pode ser entendida sob diferentes aspectos, seu estudo pressupõe uma abordagem interdisciplinar devido à complexidade de sua organização e dinâmica. A cidade segundo Sposito (2005) é entendida como o *locus* privilegiado de

---

<sup>4</sup> Aqui cultura marginalizada é entendida enquanto um seguimento cultural que é marginalizado pela cultura dominante de determinada sociedade.

reprodução do capital, desta forma se abordamos uma visão clássica sobre os estudos demográficos no campo da migração teremos o seguinte: o maior fluxo de capital que se concentra e se reproduz na cidade gera um polo de atração populacional, pois a mobilidade do capital gera mobilidade de mão de obra no espaço, dessa forma a cidade se configura enquanto um polo de atração para migrantes em busca de trabalho. Além dessa visão de caráter econômico as migrações podem ser entendidas também como um fenômeno cultural seja migração permanente por um fator de afinidade, identidade ou fetiche como determinado local ou sazonal como, por exemplo, através do turismo em seus variados campos dentro do seguimento de mercado na área cultural.

Para Carlos (2007a):

A cidade é o lugar dos conflitos permanentes e sempre renovados, lugar do silêncio e dos gritos, expressão da vida e da morte, da emergência dos desejos e das coações, onde o sujeito se encontra porque se reconhece nas fachadas, nos tijolos ou, simplesmente porque se perde nas formas sempre tão fluídas e móveis. (CARLOS, 2007a, p.83)

Essa outra abordagem da cidade para além do aspecto econômico, todavia não nega o peso desse setor na dinâmica da cidade, entende-a como espaço do encontro, chegadas, partidas, começos, recomeços, amores, desamores. A cidade é vista a partir de sua diversidade, seja de formas, cores, culturas, sociabilidades, conflitos, odores, sabores a cidade é um coração vivo e pulsante.

Sposito (1993) aborda a questão da sociabilidade juvenil e ações coletivas. Neste trabalho, Sposito (1993) irá fazer uma discussão sobre as diferentes instituições sociais no campo e seus reflexos na sociabilidade juvenil, a sua análise caminha a rua é um espaço que faz parte da sociabilidade nas cidades como podemos ver:

De algum modo, a rua se inscreve na sociabilidade urbana, em vários momentos da vida das cidades, mas ela se reveste de especificidades históricas que precisam ser consideradas e examinadas na interação com outras instituições socializadoras. (SPOSITO, 1993, p. 166)

Carlos (2007a, p. 51) analisa a rua de maneira que “a rua se coloca como dimensão concreta da espacialidade das relações sociais num determinado momento histórico, revelando nos gestos, olhares e rostos, as pistas das diferenças sociais”.

Essas discussões iniciais de Carlos (2007a) e Sposito (1993) estruturam o debate sobre a apropriação do espaço onde a cidade se configura como um espaço de possibilidades e resistências que no período da globalização possibilitam novos arranjos espaciais, sociais, culturais, artísticos o qual o espaço urbano assume a tríade de produto, condição, meio das práticas de produção e reprodução não só da produção de mercadorias ou do sistema, mas de novas experiências culturais.

Sposito (1993) analisa a sociabilidade juvenil em São Paulo tendo como recorte as práticas de sociabilidade a partir do *RAP*, o qual é parte do *hip-hop* que é formado por três elementos básicos a música (*RAP*), a dança (*break*) e o *Graffiti*. A origem do movimento *hip-hop* é nos EUA, porém ele se difunde pelo mundo e se molda a cada lugar e contexto, de maneira através do *RAP* temos novas experiências culturais na cidade que se configuram como expressões de novas experiências culturais indenitárias intensificadas pelo processo de globalização conforme ela nos mostra:

(...) a superação de fronteiras nacionais, o seu caráter globalizante e a busca de interação com a indústria cultural não desterritorializam o *RAP*. Como parte essencial da produção radica-se na formulação das letras, na força da palavra que deve ser compreendida, ocorre o estímulo às experiências vividas na rede de relações mais imediatas: há um enorme apelo para a criatividade na medida em que todos os grupos se caracterizam por compor suas próprias músicas e desenvolverem seu estilo particular, de modo a distinguí-los dos demais. As letras, mediante sua poesia, devem espelhar o aqui agora de quem vive a realidade do mundo da rua, do bairro, da cidade e, nesse plano, o *RAP* volta a ter uma dimensão específica, particular e até nacional. As músicas são cantadas em português, devem falar da violência policial, das crianças e do extermínio, da ausência dos direitos humanos e da cidadania, cenas do cotidiano das grandes cidades brasileiras. (SPOSITO, 1993, p. 173)

Em outras palavras essas novas experiências culturais estão abarcadas pelo conceito de Interculturalidade de Canclini (2009). Ainda sobre a Rua Carlos (2007a) nos mostra os diferentes sentidos da rua no cotidiano o qual ela elenca os seguintes tipos: a rua com sentido de passagem, de fim em si mesmo, de mercado, de festa, de reivindicação, o sentido do morar, território de domínio de gangues, sentido da normatização da vida, da segregação social, a formação dos guetos e o sentido do encontro.

Dentre esses vários sentidos mencionados, a Rua se configura como elemento importante e muito presente no cotidiano e na prática sócio-espacial, logo

há diferentes usos e apropriações desse espaço que denotam uma série de conflitos simbólicos no espaço da cidade o qual faz parte do nosso objeto de estudo.

O *graffiti* tanto como a pixação problematizam uma série de questões com relação a sua prática de apropriação das cidades, pois elas se materializam e simbolizam no concreto de paredes e muros diferentes sentidos do ser (indivíduo) no seio da paisagem, a pixação não pode ser excluída debate, pois na essência o *graffiti* e pixação são um único fenômeno.

Entender a ressignificação da paisagem é refletir sobre o significado que ela através de sua forma, função e uso que assume em determinado contexto e é apropriada por distintos interesses e grupos sociais. No que tange à morfologia ou mesmo à funcionalidade dela, o uso pode ser alterado através da prática da sociedade ou de um grupo, dotando essa de uma nova significação.

A paisagem no atual contexto expressa o acúmulo de formas espaciais de distintos períodos e com funções diferentes ou não, o qual acaba por ter sua aura representativa ressignificada através da mão e mente, que respectivamente segura e coordena a latinha de *spray* na apropriação material e simbólica de inúmeras superfícies, as quais acabam por se tornar telas ao ar livre e o espaço da cidade como uma grande galeria a céu aberto, democratizando o acesso a arte e também porque não, dando não apenas novas cores, mas uma nova vida a *urbe*.

Para Blauth e Possa (2012) a partir da década de 1960 temos uma procura por novos territórios para a arte, fora dos espaços tradicionais, em meio a esse movimento temos o *graffiti* como expressão desse movimento de democratização do acesso a arte.

As transformações geradas pelas intervenções artísticas no espaço urbano, a partir dos anos 1960, são oriundas de preocupações que motivaram artistas a romper com espaços convencionais destinados à exposição de suas obras, como os museus e as galerias de arte, buscando outros territórios para realizarem suas experiências. Essas mudanças geraram novas interrogações em suas ações artísticas, transformando as concepções em relação ao espaço, local e lugar e, fundamentalmente, ampliaram as interferências no espaço urbano. Os locais e não locais são redefinidos a cada momento e, nesse percurso, abrem-se igualmente as discussões sobre a arte do grafite, cujas primeiras manifestações são oriundas de atos marginais produzidas em locais públicos considerados “proibidos”. (BLAUTH; POSSA, 2012, p. 147)

Tartaglia (2014) nos mostram que esse movimento de democratização da arte nas ruas que o *graffiti* faz tem influência do muralismo mexicano, assim como de

elementos da *pop art*, além de um conteúdo político profundo do existir dos indivíduos, das lutas civis estadunidense da década de 1960 e o maio de 68 francês, no contexto brasileiro o *graffiti* surge como pixação no contexto da ditadura militar, Blauth e Possa também ressaltam a influência da *pop art* e do contexto conturbado da década de 1960 no surgimento do *graffiti* moderno.

O *graffiti* no espaço urbano tem um grande potencial para criar novos símbolos, significados na paisagem, transmitir mensagens, códigos, promover sociabilidades, debates, contestar, protestar, transgredir a ordem tendo como suporte material as superfícies da cidade com *spray*, atitude e disposição, porém como e onde surgiu o *graffiti*? Como ele chegou ao Brasil? E como ele chega em Belém? Essas perguntas serão os nortes do nosso segundo capítulo que irá fazer uma apanhado teórico para assim compreendermos com maior propriedade e profundidade o *graffiti*.

### **3 DAS CAVERNAS DA PRÉ-HISTÓRIA PARA AS PAREDES ATUAIS**

Neste segundo capítulo será desenvolvida a discussão sobre as origens do *graffiti* onde será problematizada a origem do *graffiti* moderno, entretanto adotamos

como ponto de partida de origem do *graffiti* as pinturas rupestres, e como origem do termo *graffiti* as inscrições feitas em paredes em Roma e que posteriormente irá denominar as grafias realizadas por jovens marginalizados na periferia de Nova Iorque. Além da sua origem nos guetos Estadunidenses investigaremos a chegada do *graffiti* no Brasil em meio o período da ditadura militar, assim como em Belém que naquele contexto da década de 1980 era assolada pelo fenômeno das gangues.

### **3.1 Pinturas rupestres e *graffiti*: o cotidiano pinta a parede na caverna e na cidade**

A arte ao longo de seu desenvolvimento foi utilizada por muitas vezes como um instrumento para distintas finalidades para retratar aspectos do cotidiano de um determinado grupo, representações de suas divindades, práticas culturais, rituais, anseios, reivindicações, dentre outras de maneira que ela se configura como uma forma simbólica como podemos ver:

De acordo com Ernst Cassirer (1874-1945), a Linguagem, o Mito, a Arte e a Ciência são *formassimbólicas* que traduzem, de diferentes maneiras, segundo intenções e valores diversos, a atividade formadora do pensamento, que se apropria da realidade, estruturando a matéria variável das percepções e sentimentos. Devemos abstrair a acepção comum da palavra *símbolo*, como alegoria, isto é, como representação figurada, sensível, de conceitos abstratos. *Símbolo* é aqui a forma ou o conjunto de formas que possuem um significado, e cuja função é significar. (NUNES, 1999, p. 32, grifos do autor)

O entendimento dessas formas simbólicas é de suma importância para nossa pesquisa, pois possibilita apreendermos a proposta de diálogo do *graffiti* entendida dentro de um contexto onde as teorias da arte se configuram como uma importante ferramenta para nossa pesquisa. Na obra de Nunes (1999) ele nos mostra que foi na obra, *A República* de Platão, que a arte se tornou objeto de investigação:

Platão suscitou três ordens de problemas acerca das artes em geral: a primeira abrange a questão da essência das obras pictóricas e escultóricas, comparadas com a própria realidade; a segunda, a relação entre elas e a Beleza; e a terceira, finalmente, diz respeito aos efeitos morais e psicológicos da Música e da Poesia. Dentro de tal contexto, onde a atividade artística não fica isolada do problema mais geral da realidade e do conhecimento, do sentido da Beleza e da vida psicológica e moral, Platão

conseguiu problematizar, isto é, *transformar em problema filosófico a existência e a finalidade das artes*, assim como, um século antes, os filósofos anteriores a Sócrates haviam problematizado a Natureza. Já não bastava mais a simples fruição da Pintura, da Escultura e da Poesia. Agora, elas também passam a constituir objeto de investigação teórica. É o pensamento racional que as interpela sobre o seu valor, sua razão de ser e o seu lugar na existência humana. (NUNES, 1999, p. 5, grifo do autor)

Dos gregos até o período atual, a arte passou por inúmeras mudanças, fruto dos movimentos e mudanças da sociedade. Em meio a essas mudanças, principalmente as ocorridas em meio ao curso da globalização atual, temos o surgimento de novas propostas estéticas dentro do campo da arte no qual *graffiti* emerge.

A origem do *graffiti* para alguns autores, e aqui adotamos essa tese, está ligada a arte rupestre. As pinturas em caverna tinham por finalidade simbolizar e comunicar sobre elementos do cotidiano ligados a caça e a rituais de cunho religiosos como nos mostra o trabalho de Endo (2009), essas pinturas pré-históricas narram a vida e a cultura de inúmeros povos em diferentes localidades do planeta, logo a referida autora afirma que:

A pintura rupestre para alguns estudiosos, era a vontade de produzir arte, projetam e interagem num universo altamente simbólico que representa o testemunho de um determinado *modus vivendi* (forma de vida) e de um peculiar *modus operandi* (forma de fazer). O artístico fenômeno cultural comum a todas as regiões da terra e indicam ser uma forma de expressar de maneira estética à realidade que circunda o homem e deixar evidências de tudo aquilo que é considerado importante para o homem pré-histórico e para sua sociedade, demonstrando o alto nível de capacidade de arte e valiosas pistas quanto à cultura e às crenças daquela época. (ENDO, 2009, p. 8, grifo do autor)

Partindo desse pressuposto a autora estabelece um paralelo, em especial, com a pichações, todavia para Endo (2009) o *graffiti* e a pichação são parte de um mesmo processo onde:

No Brasil, costuma-se estabelecer uma diferença conceitual entre o grafite e a pichação. não há, entretanto, parâmetros objetivos para a distinção entre uma forma e outra. Ambas utilizam basicamente as mesmas técnicas de execução, os mesmos elementos de suporte e podem conter algum grau de transgressão. Ambas tendem a alimentar discussões acerca dos limites da arte, sobre arte livre, liberdade de expressão, mas também sobre crime, violência, disputas de espaço e transgressões. (ENDO, 2009, p. 7)

A autora ainda continua afirmando que:

O grafite e a pichação têm características bem definidas, no grafite o desenho é mais elaborado, enquanto que na pichação os desenhos são visualmente mais agressivos, assim também ocorre com o interesse estético onde a estética na pichação tem valor secundário enquanto no grafite há mais interesse estético e por sua vez se torna mais socialmente aceito em contraponto a degradação da paisagem urbana que ocorre com as pichações transgressivas e predatórias. O grafite é considerado uma forma de manifestação artística e geralmente efetuada em locais permitidos, já as pichações são realizadas em locais proibidos e geralmente efetuadas a noite. (ENDO, 2009, p. 10)

Como podemos ver para Endo (2009) a diferença entre *grafitti* e pichação é uma definição conceitual pouco clara onde para a autora estaria mais ligada ao estilo do traço e ao interesse estético por trás da composição do grafismo.

Distantes por séculos o paralelo entre a arte rupestre e pichação, por conseguinte o *graffiti*, se desenvolve no seu processo criativo no qual são expressões do intimo perceptivo do individuo para com o lugar que vive, a paisagem que o cerca, o qual é expressada na composição artística através das pinturas pois:

As artes se identificam entre si por características próprias de aproximação na interpretação destes universos geralmente desconhecidos, com um sentido para nós, que não necessariamente teve ou tem para os indivíduos que o produziram. Ambos os estudos definiram estilos de fenômenos gráficos diferentes para suas respectivas áreas, assinalando indícios de diversidade cultural nas manifestações gráficas. Desta forma, a "arte" está presente em todas as esferas da vida: a maneira como são produzidas as imbui de significados simbólicos e culturais. A experiência estética é fundamental para concretizar concepções compartilhadas do mundo e para a transmissão de conhecimentos, crenças, valores sociais, identificações de grupos. (ENDO, 2009, p. 11).

A mencionada autora ainda afirma que:

Tanto a arte rupestre quanto as pichações são artes codificadas próprias de cada tribo e evidencia sua época, uma manifestação visual distinta, porem, desenvolvidas com significados simbólicos e culturais para aqueles que faziam ou fazem parte de sua estética e linguagem. A principal característica das duas manifestações não é a contemplação estética, e sim demonstram processos ligados ao mesmo grupo social que transmitem mensagens e códigos cifrados para os que fazem parte do mesmo grupo social. (ENDO, 2009, p. 11)

Esta indagação sem dúvida deve ser mais bem problematizada, pois nas situações apresentadas temos contextos sociais, históricos, culturais e geográficos

muito peculiares e poucos pesquisados, entretanto algo chama a atenção, o porquê da necessidade de se expressar através de rabiscos na parede? Essa pergunta precisa ser respondida, porém sua resposta é trabalhosa, pois seu caminho é árduo. A história da arte, o desenvolvimento cultural, a psique, a geografia e a organização social de inúmeros locais onde os grafismos se desenvolveram oferecem pistas iniciais para uma investigação profunda sobre essa questão tão profunda e ainda tão obscura.

### 3.2 De “*write*” a grafiteiro: a gênese do *graffiti* moderno em Nova Iorque

O termo atualmente utilizado para designar essa manifestação cultural de inscrições em paredes, autointitulada *writings*, Knauss (2001) *apud* Costa (2007a), foi, com intencionalidade de caráter negativo e discriminatório, denominada como *graffiti* pelo importante jornal americano *The New York Times*. A intenção era de fazer referência a uma forma de protesto utilizada pelas camadas menos favorecidas do império romano conforme vemos nos trabalhos de Brito, Dias e Silva e Martins (2007), Costa (2007a), Nogueira (2009), Oliveira e Tartaglia (2009) e Tartaglia (2014).

A questão da tentativa de estigmatizar de forma negativa essa manifestação cultural marginal dos “de Baixo”, usando o termo e Santos (2008), não surtiu o efeito desejado, entretanto o termo *graffiti* permaneceu e se sobrepôs ao termo *writing*. Independente do termo para designar essa manifestação o principal legado desse momento foi a disseminação no espaço urbano para um número cada vez maior de cidades essa manifestação de apropriação material e simbólica da paisagem urbana ressignificando-a de distintas maneiras a cada contexto conforme já demonstramos através do conceito de interculturalidade de Canclini (2009).

Como já vimos, anteriormente, a origem do *graffiti* pode ser entendida enquanto como uma forma moderna dos grafismos pré-históricos, porém neste momento nos dedicaremos a discutir a gênese do *graffiti* moderno oriundo de um conjunto de fatores como a negligência, marginalização, segregação, multiculturalismo, interculturalidade e necessidade de afirmação do ser – em outras palavras existir.

O surgimento do *graffiti* moderno, segundo os inúmeros trabalhos, como os de Munhoz (2003), Costa (2007a; 2007b), Cascardo (2008), Nogueira (2009), Oliveira e Tartaglia (2009), Tartaglia (2014) tem sua origem nos EUA, no final da década de 1960 e início da década seguinte.

O *graffiti* emerge em um contexto marcado em meio a um cenário de intensas lutas sociais e políticas por direitos nos EUA como no mundo. Oliveira e Tartaglia (2009), Tartaglia (2014) apontam o surgimento do *graffiti* em sob duas perspectivas complementares: a) o seu surgimento em meio ao hip-hop; b) sua origem como uma forma de comunicação entre os escritores (*writes*).

Na primeira abordagem temos o *graffiti* se desenvolvendo como parte integrante da cultura hip-hop que tem como elementos básicos: a) A música através do *RAP* (Rhythm and Poetry); b) a dança, o *break* c) o *Graffiti*. Esses são considerados os elementos fundadores do movimento hip-hop, embora atualmente outros elementos foram agregados ao movimento.

Ainda abordando essa perspectiva primeira, temos como epicentro do hip-hop o bairro do *Bronx*, Nova York, mesmo local de surgimento do surgimento do *graffiti*, o movimento hip-hop se desenvolve e ganha forma na medida em compõe uma forma de identidade alternativa em meio a situação caótica da periferia nova-iorquina marcada pela baixa qualidade de vida de sua população, desemprego, preconceito, segregação, marginalidade ocasionada pela falta de oferta de serviços básicos a população – os serviços como segurança, assistência social, saúde e educação foram remanejados da área assim como a população “branca”, denotando um viés racista, elitista, segregacionista e xenófobo, pois a população que permaneceu no local era formada majoritariamente de negros e latinos pobres acerca dessa questão temos:

A cultura hip-hop tem como seu epicentro a cidade de Nova York nos anos 60/70, especialmente no Bronx, como uma prática reconstruída pelos imigrantes jamaicanos que criavam uma nova forma de convivência social nos guetos através das suas antigas festas de rua, as chamadas *sound-systems*. (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2009, p. 60)

Complementando essa citação temos:

Em meio a péssimas condições de vida que estava sendo gestada a cultura HIP-HOP que emergiu como produto de um espaço-tempo e como fonte de formação de uma identidade alternativa a despeito das clássicas identificações e da busca por status sociais. (MEDEIROS, 2008, p. 41)

Na segunda perspectiva, que se desenvolve por fora do movimento hip-hop, se dá no entendimento do *graffiti* como uma ferramenta de comunicação entre a população marginalizada do bairro do Bronx e o restante da cidade de Nova Iorque através da inscrição dos seus *tag's* pelos trens das linhas que circulavam pelo bairro inicialmente, logo se espalhou para outras linhas para além do Bronx circulando suas assinaturas para novos espaços da cidade e também para novas superfícies quer seja sob as faixadas e paredes frias de prédios, muros e metrô os *graffitis* reverberaram por toda cidade como uma manifestação artística subversiva, dentro do campo da contracultura (TARTAGLIA, 2014) ou para usarmos o pensamento de Santos (1994), uma manifestação de resistência à ordem hegemônica e perversa da Globalização e que carregava consigo as contradições do sistema capitalista, como se pode ver:

Os Graffitis desenhados nos muros de Nova Iorque, EUA nos anos 70/80 entravam sem pedir licença. Adolescentes e jovens de bairros com a predominância de negros e imigrantes mexicanos começaram a demarcar o que consideravam que fossem seus territórios no espaço externo da cidade, desenvolvendo suas marcas cada vez mais elaboradas em dimensões muralistas. (...)

Interessante salientarmos, que uma economia forte e estabelecida não significa diretamente que deixe de existir um número relevante de pessoas à margem deste progresso econômico, as quais estariam observando ao vivo e na própria mídia a riqueza do país em que vivem à medida que amargavam grandes misérias e faltas. Justamente nestas regiões que enfrentavam o descaso da sociedade que o Graffiti apareceu com todo o vigor. (CASCARDO, 2008, p. 145-146)

As duas explicações acima sobre a origem do *graffiti* embora tenham suas peculiaridades tem como ponto comum algumas questões como: a) sua origem espacial é no bairro do Bronx; b) ele se origina em como uma prática de populações marginalizadas principalmente negros e latinos; c) surge como um importante meio de comunicação; d) instrumento de Luta política pelos direitos civis; e) forma de delimitação territorial entre as gangues.

Esses pontos comuns das duas propostas são importantes para entendermos a maneira como o *graffiti* se desenvolveu e se territorializou nos guetos americanos e se expandiu para outros lugares pelo mundo. É nos guetos nova-iorquinos compostos por uma maioria de negros e migrantes latinos pobres marcados por conflitos de grande tensão social, com a presença em grande número de gangues de afro-americanos e latinos, que surge o *graffiti*.

O *graffiti* para além da luta política serviu como um instrumento simbólico para a disputa entre as gangues em Nova Iorque, pois por muito tempo as gangues travaram inúmeras disputas sangrentas pelo controle do território em uma Rua, uma quadra, um quarteirão ou bairro, no entanto, através do movimento hip-hop trocou-se os socos, pontapés e xingamentos por disputas musicais, danças e manifestações artísticas visuais. Conforme nos aponta Oliveira e Tartaglia (2009).

Os conflitos foram aos poucos saindo da esfera física para o campo do simbólico através de batalhas envolvendo a música (duelos de MC's), a dança (break) e o *graffiti*, que são os elementos que constituem a cultura do movimento hip-hop como já dissemos, todavia, isso não vem a por um fim nesses conflitos entre as gangues, pois nem todas as gangues eram ligadas ao movimento hip-hop, algumas destas eram ligadas ao rock, movimento *punk*, *hardcore*, *straight edge* (SXE), *skin head* dentre outros.

Todavia, isso não significa que os graffiti de hip-hop dissimulavam totalmente os conflitos; pelo contrário, num primeiro momento os graffiti foram estratégias territoriais que demarcavam a disputa por territórios entre gangues, especialmente de imigrantes, para depois se tornar uma estética de conciliação para esses grupos. (OLIVEIRA e TARTAGLIA, 2009, p. 60-61)

Devido à grande rivalidade entre negros e latinos dos guetos de Nova York foi gerada uma nova forma de comunicação entre eles de forma que o acesso a essa informação, embora se desse em lugares públicos de bastante circulação, era restrita a um ou mais grupos que entenderiam os traçados e simbologias que estavam por de trás dos escritos grafados nas paredes, dando assim um significado à paisagem dos guetos, ou seja, configurava uma territorialidade dos grupos.

No que concerne ao graffiti, este surge, primeiramente, como uma forma das gangues demarcarem seus territórios. Tinha a função de delimitar fronteiras entre territórios dominados por diferentes grupos. (...) Contudo, à medida que saiu dos guetos norte-americanos, ganhando os muros das grandes metrópoles bem como trens e metrô, o graffiti passou a expor a violência, a opressão, a segregação e o preconceito sofrido pelas comunidades negras e caribenhas da periferia. Passou a dar visibilidade aos habitantes do gueto através de sua cultura, de seus signos na medida em que os trens os levaram para toda cidade, quebrando com o confinamento espacial, com a ordem hegemônica e inaugurando novas formas de agir político na cidade. (MEDEIROS, 2008, p. 41-42)

No entanto, mesmo o graffiti sendo parte de um importante momento político nos EUA - pois foi bastante utilizado pelo movimento "*Black Power*", na luta por

direitos civis - o mesmo ganhou espaço nas mídias, principalmente pelo sensacionalismo que foi gerado na época, enquanto “marcas” das gangues, o qual preferimos denominar de grafias territorialistas. Logo, houve uma intensa criminalização do graffiti e até uma conversão, por parte da mídia, de grafiteiros em vândalos e membros de gangues.

Com relação ao *tag* Munhoz (2003) nos mostra que ele fez parte da sociabilidade entre os grafiteiros, pois ele é a assinatura, pelo qual o indivíduo ao ingressar na grafiteagem passa a ser conhecido.

O indivíduo ao ingressar no graffiti escolhe para si um apelido/assinatura, e é através deste apelido, através dessa assinatura ele passa a ser conhecido. As tags, como são chamadas estas assinaturas, são as interferências mais freqüentes nos muros. (MUNHOZ, 2003, p. 117)

E foi muito comum no surgimento do *graffiti*, e permanece até hoje enquanto elemento importante tanto na pixação quanto no *graffiti*.

### **3.3 Tomando de assalto paredes e olhares no Brasil: a chegada do *graffiti* em terras tupiniquins**

O *Grffiti* se expande em meio ao processo de globalização através do aumento da circulação imaterial proporcionada pelas inovações tecnológicas propiciadas pelo meio técnico científico e informacional, Santos (2006), de maneira rizomática e molecular conforma nos propõe Oliveira e Tartaglia (2009), baseados em Deleuze e Guatarri, além de uma relação próxima e fértil com o movimento Hip-Hop conforme podemos ver os autores nos dizem que:

A globalização do Hip-Hop foi um processo que ocorreu de forma rizomática e molecular (Deleuze e Guattari, 1994) e Guattari e Negri [1982]. De forma rizomática porque os elementos do hip-hop foram se globalizando de forma descentralizada, ou seja, eles não partiam de um determinado centro para chegar a um outro lugar, não havia um centro de comando; a globalização ocorreu de forma não hierárquica, ou seja, nenhum dos elementos tinha uma posição superior aos demais, não havia uma ordem de importância dada a priori. O rizoma deve ser entendido como um processo onde as multiplicidades (no caso o rap, o break, o graffiti, o dj, a luta contra o racismo, contra a violência policial etc.) se conectam umas às outras sem responder a um centro de comando ou a ordens hierárquicas. (OLIVEIRA e TARTAGLIA, 2009, p. 67)

Podemos entender enquanto difusão molecular o seguinte:

De forma molecular porque a sua constituição enquanto movimento social se faz de forma imanente às singularidades dos grupos e dos indivíduos, não há uma figura transcendente que organiza o socius de forma centralizada (como o Estado, os partidos ou o capital). (RODRIGUES, 2003 *Apud* ARAÚJO DE OLIVEIRA e TARTAGLIA, 2009, p. 67)

Essa interpretação acima está pautada na expansão do graffiti em relação ao movimento Hip-Hop, no entanto, há também a difusão através das novas práticas de luta no campo da política, protagonizados pela juventude em luta durante o Maio de 1968, na França, onde o graffiti toma as faixadas e muros de Paris e que ao chegar no Brasil é denominado de pixação.

Essa perspectiva do graffiti não ter uma espinha dorsal que exerce função de comando em suas ações também é corroborada por Munhos (2003):

Não se encontra um núcleo formal que dite as regras aos seus integrantes. Suas regras são tácitas, não são formalmente documentadas. Esta característica permite que o escritor de graffiti mantêm sempre uma postura ativa. A postura de descobrir os caminhos e as relações que possibilitem seu envolvimento e integração. Por estes fatores, o jovem se aproxima, mas não tem certeza se já é integrante do graffiti ou não. Seu reconhecimento não é balizado por uma entidade ou uma pessoa, e sim pelo resultado de suas ações e a repercussão que estas têm no grande grupo. Ele deve ser reconhecido por seus pares. Suas lideranças não são formais, são estabelecidas por este reconhecimento. Disto decorre o fato do graffiti ter muitos porta-vozes, são muitos os interlocutores possíveis.

(...) No graffiti não existe um núcleo centralizador ou controlador, com lideranças definidas. Existe a admiração e respeito entre alguns escritores e divergências entre outros. Os escritores que se dedicam a fazer fanzines e sites, que os criam, desenvolvem, produzem e distribuem, naturalmente têm uma voz mais forte no grupo, pois são responsáveis pela divulgação de notícias e informações sobre a escrita urbana. (MUNHOZ, 2003, p. 100)

No que se refere ao início do graffiti no Brasil, temos certa polêmica quanto ao que é o graffiti e a pixação, como também, uma imprecisão quanto à datação do seu surgimento e impressão sobre sua datação está relacionada à diferenciação do que é o graffiti e pixação.

Antes de avançar nesse debate é necessário fazermos uma discussão acerca do que é o graffiti e a pixação, haja vista a necessidade de entendermos como se deu a formação dessas duas manifestações artísticas de berço periférico.

Quanto à polemica da datação da chegada do graffiti, há um impasse como já foi dito que está relacionado à definição do que é graffiti e pixação, nesse aspecto temos a seguinte discussão. De um lado, autores como Araújo de Oliveira e Tartaglia (2009) e Medeiros (2008) defendem que a pixação é anterior ao graffiti,

haja vista que, no Brasil como já foi expressado anteriormente, é no período da ditadura militar que irá se utilizar como manifestação política e forma de comunicação, inscrições, grafias em muros, paredes de prédios públicos e privados por manifestantes contrários à ditadura e que foi denominado de pixação por parte dos agentes dominantes e da mídia.

Para Medeiros (2008) há um elemento que marca uma certa transição entre a pixação e o que ele denomina de graffiti artístico, que seria a pichação poética na década de 1970.

Ainda sob o regime militar, mas já sem um conteúdo político explícito, começaram a surgir novas inscrições murais, chamadas de pichações poéticas e artísticas que primavam pelo enigma, pelo curioso, pelo trocadilho de palavras (algo similar a um poema concreto) e pela pretensão de puro embelezamento da cidade. Como um emblema, uma marca a pichação poética caminhava para um graffiti de cunho mais artístico ou mais figurativo na medida em que se apoiava em figuras e moldes reprodutíveis, bem como a uma estética mais próxima da *pop art*. (MEDEIROS, 2008, p. 51)

Ainda no período da ditadura entre as décadas de 1970 e 1980, a pixação começa a tomar outra conotação, passa a ser para além de uma grafia, um instrumento de luta para ser um elemento de delimitação territorial, tanto em uma perspectiva de fronteira política<sup>5</sup> entre grupos onde há essa divisão ao mesmo tempo em que é física, é também simbólica. Ao realizar essa análise é imprescindível que esta seja feita em conjunto, sem a dissociação entre a apropriação física e simbólica do território pelas gangues.

É nesse contexto, onde a pixação emerge enquanto uma forma de comunicação gráfica impregnada de simbolismos territoriais de gangues, que vai ocorrer uma segunda leva à criminalização daqueles que se utilizam dessa forma de arte e é a partir daí que o pichador e o grafiteiro vão ser convertidos por parte da mídia, Estado e sociedade<sup>6</sup> em marginais, delinquentes, membros de gangues, vândalos e outras denominações pejorativas que não dão conta de explicar o frenesi pujante causado no coração daqueles que pixam.

Assim:

---

<sup>5</sup> Não podemos entender enquanto fronteira política apenas a delimitação física territorial, baseada por determinados critérios, por parte do Estado em suas diferentes esferas de poder, mas sim essa divisão política também entre os grupos e classes sociais no espaço, e em diversas escalas, formando uma gama de territórios e territorialidades de análise complexa.

É importante frisar que as pichações não se enquadram num tradicional sentido de arte; ou talvez seriam apenas uma espécie de anti-arte, produzindo fluxos reflexivos, atitudes comunicativas. Do mesmo modo, como as intervenções de alguns movimentos na década de sessenta reafirmavam a tendência de uma arte que inclui o ambiente (*Land art, earthwork*) extremamente necessário às experiências dilatadas do sentido engendradas na contemporaneidade. (COSTA, 2002, p. 278)

É necessário irmos para além, antes de chegarmos à guisa de uma conclusão objetiva, na forma cartesiana da datação da tomada dos muros pelo graffiti e pichação no Brasil e entendê-la envolta enquanto um movimento que se expandiu pelo mundo tendo como seu *locus* privilegiado, o espaço urbano das periferias para se estabelecer e de lá se expandir levando para além dos guetos a realidade de desigualdade, opressão e outras injustiças sofridas pelos seus habitantes.

O *graffiti*, enquanto arte marginal proveniente dos guetos, inicialmente é marginalizada na década de 1970 pelo *The New York Times* segundo Costa (2007b) e Oliveira e Tartaglia (2009) tornando-se até questão policial e de desordem pública haja vista que seu surgimento é de origem marginal pelos grupos subalternizados e renegados os quais o planejamento urbano capitalista tenta-os esconder nos espaços mais desprovidos da cidade; Essa arte pulsante, de vigor impar era ofensivo à classe hegemônica e seus valores. A imagem abaixo retrata essa questão pois ela estampa tanto a matéria do referido jornal americano assim como ao lado podemos ver uma das *tags* emblemáticas desse período TAKI 183.



**Foto 1:** Matéria *The New York Times* sobre os *graffitise* ao lado a foto do *tag* em destaque na imagem “TAKI 183”.

**Fonte:** <http://xarpixo.blogspot.com.br/> (retirado em 24/04/2016).

Os *graffitis* começaram a retratar pela cidade palavras de ordem e pintar o cotidiano de quem vivia em uma situação precária. Não em uma perspectiva romantizada da pobreza, miséria, desigualdade e racismo, mas como uma forma de crítica social que no fundo apresenta a segregação e a desigualdade do modelo de sociedade urbana capitalista em Nova Iorque.

Essa explosão de símbolos e signos alinhados a discursos políticos de cunho subversivo como tempo veio sendo aos poucos apropriados pela indústria cultural. Hoje, o graffiti passa a ser aceito e apropriado por parte da burguesia e, inclusive, deixando seu caráter subversivo e se tornando mercadoria, sujeito à lógica nefasta e mercantil das galerias de arte, o *graffiti* passa a se tornar uma forma de consumo, uma mercadoria, perdendo assim, a sua essência enquanto arte subversiva.

Logo se vê que o graffiti entrou na moda. Tá na roupa, no carro, no tênis, na mídia-mundo. O graffiti, enfim, foi se transformando em arte de galeria, perdendo a potência política e intervencionista que privilegiava a cidade como seu espaço de intervenção e discurso, colocando-o como resistência a um modelo de arte completamente sujeito aos mecanismos de controle de museus, galerias, bienais, publicidade. (COSTA, 2007b, p. 181)

Outros elementos nos alertam para essa problemática, pois os *graffitis* estão aos poucos saindo das ruas para quadros de galerias, objetos de decoração, adesivos, estampas de camisas e logomarcas de empresas assim perdendo, sua essência de contestação.

Os desenhos antes trabalhados em grandes dimensões para serem observados a longa distância, aos poucos têm se expandido para novos suportes como telas, estamparia de roupas e sofás, e até mesmo vídeos gráficos para propagandas. (CASCARDO, 2008, p. 147)

Antes de avançarmos na discussão, não podemos incorrer em um erro metodológico crasso para entendermos essa apropriação do *graffiti* por parte dos circuitos das artes de galeria em detrimento ao circuito de resistência, no campo alternativo ou até mesmo como anti-arte.

Conforma a sociedade urbano industrial cresce ela anexa novas atividades a sua lógica industrial reprodutivista, com o mercado das artes não foi diferente, as condições técnicas hoje disponíveis no mercado fruto da terceira revolução industrial

possibilitaram o aumento da produção industrial a escala global com poder produtivo sem precedentes.

Essa lógica se apropria da produção artística, antes determinada pela subjetividade e inspiração do artista, hoje pelos ditames do mercado, todavia esse processo gerou resistências que se opõem a lógica racionalista produtivista da indústria de arte e rompe com a sua proposta reprodutivista e sua estética como forma de insubordinação as suas regras como podemos ver:

Daí porque, sob tantos aspectos, certas correntes da pintura contemporânea aderem ao simbolismo primitivo e infantil, enquanto outras nos oferecem, muitas vezes, como expressão, o que seria apenas um monólogo interior do artista, uma linguagem cifrada do seu Eu, que não consegue exprimir-se, e que, debatendo-se contra o indiferentismo da sociedade industrial, a estagnação das massas e a mecanização da vida, termina por utilizar a Arte como instrumento de revolta e de protesto. A impotência neurótica do artista exterioriza-se, então, num ímpeto destrutivo que atingiria a própria finalidade da arte, como sucedeu em determinados movimentos artísticos insurreccionais (*dadaísmo* e *surrealismo*), que propõem a preliminar inversão da cultura, inclusive da linguagem, para desvincular violentamente a poesia e a arte de sua dependência aos padrões comunicativos contaminados pelos hábitos mentais da sociedade industrial, súplica do prosaísmo de nossa época, entrevisto por Hegel. Uma nova linguagem, chocante, contraditória, liberta de nexos lógicos, intencionalmente absurda, deveria substituir a sintaxe poética gasta e perimida. (NUNES, 1999, p. 49)

Dessa forma, mediante o exposto acima o *graffiti* também foi incorporado a essa lógica como nos aponta Cascardo (2008), mesmo sendo apropriado há também o processo de resistência, pois ainda é crescente o número de *graffitis* nas ruas com teor crítico aos valores hegemônicos da sociedade e que sofre influência do dadaísmo contemporâneo e segundo Tartaglia (2014) também é influenciado pelo muralismo mexicano e pop art.

Vale salientar que no primeiro capítulo apresentamos a ideia de Canclini (2009) quando se referia a ressignificação dos objetos de artesanato indígena no México o qual não necessariamente cumpre a mesma função pelo qual foi produzido, ele é ressignificado a um novo contexto no qual é inserido, todavia o *graffiti* é por essência arte de rua e a sua inserção nesses circuitos das artes plásticas na galeria leva duas questões importantes: a despolitização e subordinação do *graffiti*/grafiteiro ao mercado; e o rompimento com a democratização da arte, haja vista que ela estará exposta dentro de um espaço privado, seja de galeria, curadoria ou na casa de um colecionador. (fazer uma situação dessa questão do consumo do graffiti e sua despolitização).

Não há como negar que o *graffiti*, mesmo nascendo como uma arte marginal, com alto teor de politização e transgressão, veio conquistando novos espaços e adeptos, logo esta sujeito a ser apropriado pelo mercado. Baseado nos trabalhos de Sposito (1993), Cascardo (2008) e Xavier (2012) inferimos que os jovens, principalmente no circuito urbano, criam redes de sociabilidade territorialistas que tem como demarcação de seu espaço e de seus membros uma linguagem própria (principalmente gírias), ideias próximas, uma estética semelhante e ninchos de mercados próximos ligados ao campo da vestimenta e do consumo de determinadas marcas e produtos como podemos ver no trabalho de Cascardo (2008).

O processo acima reflete uma questão importante que é a formação idenitária do grupo. No trabalho de Xavier (2012) a autora nos aponta para a questão do visual *Punk*, embora não seja o centro de seu trabalho, a questão da sociabilidade e identidade *punk*, percebemos que a moda foi um importante elemento constituidor de uma identidade e sociabilidade *punk*. Já o trabalho de Cascardo (2008) aponta que as empresas se utilizaram de inúmeras técnicas publicitárias e estratégias de mercados para ampliar seu mercado para públicos até então resistentes a esses produtos e com o *graffiti* não foi diferente, ele foi apropriado pelo mercado das artes para atrair um novos consumidores que se interessaram por essa nova mercadoria o qual esta envolta por uma nova construção do fetiche através da publicidade, de maneira tal que, atualmente:

A publicidade dirige-se ao desejo e responde a ele com mercadorias. Interessa-se pelos sonhos e fantasias para captá-los como “tendências de mercado”, e até mesmo os anseios políticos por liberdade e democracia são vertidos na forma dos “direitos de escolha do consumidor”. Se alguém se manifestar contra os abusos que são cometidos, o publicitário – ou os diretores de programação das redes de televisão – dirão, apoiados pelas pesquisas de marketing, que só estão nos oferecendo o que nós já desejávamos. No mundo claustrofóbico do espetáculo, as pessoas são continuamente remetidas de volta a si mesmas. A publicidade convoca todos a gozar de privilégios dos consumidores da elite. Se a alternativa fosse acessível a todos, não haveria privilegiados. Como não é, o que está sendo oferecido como tentação irrecusável é o direito de excluir a maioria. Assim sendo a lógica da publicidade, hoje, está visceralmente comprometida com a lógica da violência banal que se expande como epidemia no mundo contemporâneo. (KEHL, 2015, p. 84)

Com relação ao mercado das artes não podemos analisar o *graffiti* sob uma perspectiva evolucionista tendo como estágio final chegar às galerias. Temos que analisar esse fenômeno de forma processual e dialética, pois à medida que ele é apropriado pelo circuito das galerias de arte e passa a se tornar um objeto privado

acessado através do consumo há também o processo de democratização na medida que o dinheiro ganho com o *graffiti* vendido é utilizado para a compra de novos equipamentos para se grafitar pelas ruas, como identificamos no caso de Belém, todavia é preciso se investigar mais afundo essa questão em outros lugares para verificar se esse é um fenômeno local, embora acredite que seja reproduzido em outros locais. Para esclarecer um pouco mais essa questão vejamos o que diz o grafiteiro George membro da cosp tinta *crew*.

É assim como eu acredito que o foco é espalhar para o máximo de pessoas possíveis a nossa arte, então eu não vejo porque não fazer, porque não colocar a arte, e isso é uma opinião minha, então eu vejo assim, muitas das vezes, agente sabe que o essência do graffiti é da rua é a intervenção o chegar e fazer sem pedir autorização nenhuma, mas assim o que eu vejo é o seguinte, que você expõe alguma coisa é o trabalho de um grafiteiro da rua sendo exposto lá dentro, não é exatamente, foge daquela pegada da essência do graffiti em si, mas eu não vejo porque não fazer, muitas das vezes você precisa vender ate mesmo pra manter a sua arte, então fica muito complicado, principalmente nós aqui do norte, a cosp tinta em si, que não tem o apoio de ninguém e precisa muita das vezes vender a sua arte pra ter que comprar seu materialzinho e se manter na ativa. (entrevista com a cosp tinta, janeiro de 2012)

Em contraponto a essa posição a temos a fala do grafiteiro *two face* que entende que a entrada *graffiti* em galerias descaracteriza a sua essência, que tem na rua o seu espaço de atuação e manifestação, logo nessa linha de raciocínio o que temos em galerias de arte são pinturas com sprays, um grafismo e não *graffitis*, essa concepção se aproxima da defendida por Costa (2007a). Vejamos então o que o grafiteiro nos diz:

Cara ai é... Tem muita onda, pô tem muito grafiteiro que fala que é grafiteiro... Cara o grafiteiro que sai da rua mesmo pintando e vai pra uma galeria já não é mais grafiteiro, já é o cara que pintou lá, mas já não é considerado grafiteiro, porque o verdadeiro graffiti tem de tá na rua, tem que tá no *underground* mesmo, tem de tá na rua, lá que tem de ser feito, tipo o cara tá numa galeria lá falando que lá era graffiti na exposição, isso é uma merda cara, pra mim isso não significa mais nada, é uma pintura, mas não é mais nada de graffiti. Aqui no Pará tem uns e outros que falam pra caralho do graffiti *underground*, mas chegam na galeria começam a expor o trabalho deles, isso ai é uma merda, o graffiti tem de ser na rua como começou. (Entrevista *two face* Março de 2012)

Complementando a fala acima temos a seguinte passagem:

A arte de rua não precisa da galeria na medida em que a potência política e ontológica do signo do graffiti afirma-se no confronto com todas as forças e relações entre o corpo da cidade, o sujeito-espectador, o grafiteiro e as explosões sígnicas que insurgem no espaço. A cidade é uma galeria sem regras a priori, códigos de postura estética e tabela de preços. Ao mesmo

tempo em que é o suporte, o espaço de confronto, pesquisa e conflito. Uma das marcas, portanto do graffiti é o poder de fazer pulsar o espaço urbano com suas intervenções sígnicas em constante intensidade. E a absorção pelas galerias limita esse poder, ou pelos menos o embaça, dilui e domestica. Elimina a tensão e a agressividade crítica e guerrilheira perdida na afasia do mainstream artístico. (COSTA, 2007a; p. 317)

No entanto, não foi apenas a utilização do graffiti por parte das galerias que levou a ser hoje também um produto de consumo, a utilização de roupas e acessórios determinados tipos compõem esse elemento estético da sociabilidade entre os jovens como podemos inferir usando os trabalhos de Sposito (1993), Cascardo (2008) e Xavier (2012) como já exposto acima, dessa maneira cria o visual próprio do segmento, enquanto um elemento de identidade do grupo, tanto por parte daqueles ligados ao movimento *hip-hop*, *skate*, *punk* e outros, que, no entanto, se confunde devido estes usarem em sua composição, elementos em comum com outras culturas urbanas, como as calças *bags* (calças com vários números a mais ao do indivíduo), bonés *truck* de *baseball*, de basquete, tênis do estilo skatista, camisas de times de basquete e futebol americano dentre outros componentes.

O graffiti também atua na decoração de interiores e faixadas de residências e empresas. No segundo caso, elas têm como principais objetivos atingir determinado público alvo, os jovens e as culturas alternativas urbanas, e/ou para, além disso, dar uma nova significação à imagem sobre a empresa, pois através dos graffiti desenvolvidos é possível dar um “ar de um empreendimento moderno”, assim como em imóveis residenciais como está no trabalho de Brito et al. (2007).

Outro elemento para essa análise é como as grandes empresas através do *marketing* passaram a abordar o graffiti em suas campanhas publicitárias, na tentativa de massificar cada vez mais o consumo de seus produtos. Algumas empresas e seus marketeiros passaram a introduzir em suas campanhas publicitárias vários elementos de culturas antes marginalizadas, na tentativa de expandir seus tentáculos a um novo público consumidor (um exemplo dessas culturas marginalizadas está à utilização de elementos do graffiti, *rap*, *break*, *funk*, *skate*, visual *punk* etc. em várias campanhas publicitárias). Temos como exemplo disso, há pouco tempo atrás foi lançada uma campanha da marca de refrigerante *Sprit*, da empresa transnacional Coca-Cola, que realizou um concurso nacional para escolher cinco graffiti para estampar os novos rótulos das latinhas de *Sprit*. Outro exemplo é o da campanha publicitária das Casas Bahia que foi veiculado na MTV.

Como uma nova e ousada estratégia de marketing, a empresa lançou uma campanha publicitária criada pela Agência Y&R Brasil exclusivamente para a MTV (Canal de Televisão e Revista), que tinha como público-alvo os adolescentes e jovens. A campanha usava a arte Graffiti, através de animações, nos vídeos para TV e no layout do anúncio impresso. Esta ação alternativa de marketing institucional destoa do que geralmente a Casas Bahia pratica: uma comunicação varejista voltada para o grande público. Neste caso, a empresa optou por associar sua marca a uma prática típica das periferias. Desta maneira, verificamos que o campo midiático busca, em ambientes populares, elementos culturais e os adapta aos seus formatos e aos seus modelos". (BRITO, et al. 2007, p. 4)

Ainda seguindo a linha de pensamento dos autores acima citados, essa é uma tentativa de expansão do consumo para áreas de favela, onde o graffiti é um elemento de identidade.

A interação entre um grupo de grafiteiros gera formas próprias de sociabilidade e define uma identidade, ou melhor, processos de identificações, expressados através de diferentes signos e comportamentos. Em certas ocasiões, o grafiteiro lança mão de seu senso-crítico e usa sua obra para contestar a ordem vigente. Portanto, o Graffiti exerce a função de chão simbólico desta comunidade, fazendo parte de uma espécie de grande 'lente', através da qual este grupo vê o mundo e elabora suas concepções. (BRITO, et al. 2007, p. 5)

Esses são alguns exemplos de que o sistema capitalista através do seu ideal de consumo para aumentar seus lucros, tenta se diversificar de várias formas e na tentativa de massificar cada vez mais o consumismo em diferentes públicos, através de suas campanhas publicitárias nefastas, onde ocorre um verdadeiro bombardeio publicitário através de inúmeros veículos de circulação de informação, providos pelo avanço do meio técnico-científico informacional, onde aos poucos o *graffiti* também está sendo cooptado a essa lógica perversa.

Uma questão que não pode ser deixada de lado nesse debate é a respeito da dicotomia *graffiti*/pixação, sobre essa questão existem posições distintas quanto essas duas práticas onde "A confusão gerada acena para a própria potência estética dos termos graffiti e pixação, que se entrelaçam, se fundem, criam divergências, ambiguidades e contradições, produzindo intensidades e pulsões". (COSTA, 2007a, p. 315).

Para Cascardo (2008) a diferença entre o *graffiti* e a pixação é alicerçada com base no pensamento de Aguiar e Knauss. O primeiro entende que o graffiti está relacionado ao campo das artes plásticas, logo está mais preocupada com a forma, ou seja, estaria ligada à imagem, já a pixação estaria mais ligada à escrita, ao texto,

(...) a principal diferença entre as duas formas de intervenção, consiste em que a Pichação advém da escrita enquanto o Graffiti está diretamente ligado as artes plásticas, com a pintura e a gravura. A primeira privilegia a palavra e a letra ao passo que a segunda relaciona-se com o desenho, com a representação plástica da imagem. (SOUZA, 2007, apud CASCARDO 2008, p. 148)

Para o segundo, a pixação foi uma rotulação “genérica” e homogênea criada, haja vista, a falta de capacidade de compreender as complexas manifestações gráficas que estavam se desenvolvendo.

O rótulo da Pichação serviu assim para homogeneizar um campo de manifestações diversas e muito variadas em seus sentidos e soluções formais. Essa confusão homogeneizadora fez com que o graffiti filiado aos tags novaiorquinos não se automatizasse como expressão urbana no Brasil, na virada da década de 1970 para a de 1980. (KNAUSS, 2001, apud CASCARDO, 2008, p.148)

O pensamento de Honorato e Marinho (2009) acerca das distinções se dá enquanto uma discussão do conteúdo sobre a elaboração artística.

Na forma de realização, o graffiti se difere da pichação por ter como objetivo um resultado mais elaborado e preocupado com questões técnicas e compositivas, já a pichação se apresenta como uma ação mais rápida, gestual, desprovida da intenção de elaborações artísticas. Mas, o que caracteriza as duas ações é a manifestação no espaço público; quer ele seja autorizado ou não. Geralmente, pessoas que fazem graffiti, também em outros momentos podem pichar. É raro de se encontrar elementos que só picham, quando isso acontece ou tem uma intenção provocativa de interferência ou convive com os grupos de grafiteiros, o que o leva a se manifestar dessa forma. (HONORATO E MARINHO, 2009, p. 2-3)

Embora o graffiti e a pixação façam parte do nosso cotidiano através de sua presença em várias paisagens ao longo dos centros urbanos, não é fácil de se fazer a distinção entre esses termos:

Arte para uns, poluição visual para outros, o certo é que os graffitis já fazem parte do nosso dia-a-dia. Ainda que de um modo geral essas intervenções sejam transgressoras e semelhantes, os graffitis & pichações apresentam técnicas e políticas diferenciadas de acordo com o propósito de cada agente ou grupo em seu tempo e espaço definidos. (COSTA, 2007b, p. 126)

Para autores como Costa, o *graffiti* no Brasil está ligado ao “*graffiti*” norte-americano surgido nas “quebradas” dos guetos de Nova York pelas práticas culturais juvenis, que envolviam desde suas assinaturas, os *tags* nos metrôs e muros nova-

iorquinos, as delimitações territoriais, ou seja, embora tenha um caráter político e questionador, o *graffiti* contemporâneo estaria mais ligado a essa história de insurgência cultural, enquanto arma de luta política e ao mesmo tempo, instrumento simbólico de demarcação territorial, devido aos conflitos entre as gangues.

No Brasil, o termo *graffiti*, em português, refere-se aos *graffitis artísticos* que se desenvolveram aqui a partir do *graffiti* americano no início da década de 80, não à toa mantém os *estrangeirismos* para designar seus diversos estilos: *wild stile*, *bomb*, *throw up*, *stencil art* etc. (COSTA, 2007b, p. 178)

Já a pixação, no caso com X, estaria ligada ao período da ditadura militar no Brasil, quando por influencia também da França em seu famoso e inspirador Maio de 68, quando a juventude utilizava grafias, escritas de frases e palavras de ordem em paredes de monumentos e espaços públicos e privados de Paris, a juventude Brasileira protagonizava um enfrentamento e uma resistência através de inscrições de frases em muros e paredes de prédios públicos e privados, com a utilização do piche ou picho, material proveniente do petróleo, daí a pixação com o X estaria ligada a essa herança cultural de contestação e resistência do período da ditadura enquanto arma de luta política e comunicação entre aqueles que lutavam pelo fim da ditadura militar, que com o tempo substitui o piche pela tinta *spray*, no entanto, isso apenas mudou o instrumento que dá a forma à grafia, o instrumento técnico, toda via não muda o seu caráter de subversão à ordem, ou transgressão para usarmos a ideia de Costa (2007a), – que é a essência tanto da pixação quanto do *graffiti*, como podemos ver:

(...) pixação (com “x” ou “ch”) é o termo usado especificamente no Brasil para designar as intervenções e inscrições que usa o spray, mas se difere do graffiti na forma, não obstante originados dos tags. Essa distinção ficou mais nítida na medida em que o sistema de arte passou a considerar o graffiti como arte.

(...) a pixação é originária do piche, que é o resíduo da destilação de diversos alcatrões, especialmente da hulha. É obtido do petróleo e é usado na pavimentação de ruas e estradas. Foi muito usado para escrever em muros e paredes no período da ditadura militar. Com o surgimento das latas de tinta spray (color jet), o piche saiu de cena mas a pixação não. E assim passou-se a chamar de pixação às intervenções feitas também com spray como ocorre atualmente. Cabe observar que o spray criou o elo de ligação entre o graffiti e a pixação nas últimas quatro décadas, tanto por questões formais quanto técnicas, a ponto de em alguns casos se (con)fundirem. (COSTA, 2007b, p. 178-179)

Oliveira (2012a) demonstra em seu trabalho que mesmo entre os grafiteiros não existem visões divergentes quanto a esse tema, as falas caminham no sentido de que para alguns dos entrevistados o *graffiti* e a pichação são grafias distintas, porém com a mesma origem, enquanto que para outros elas são traços irmãos. Ambas as falas convergem para um sentido, *graffiti* e pichação tem a mesma essência, porém são dicotomizados como intervenções distintas, a fala de um dos membros da Cosp tinta crew sintetiza muito bem essa discussão.

Minha relação com a pichação é de respeito total, eu vim do picho, mas pra mim eu sou grafiteiro hoje, sou arte-educador e eu não tô pra combater a pichação, pelo contrario eu queria que a pichação tome um direcionamento, é muito massa quando tu passa na rua e vê um picho “não a divisão do Pará” como tá rolando agora, então isso é conscientizar, se tu puder conscientizar não precisa acabar. O graffiti e a pichação não são opostos à galera já colocou muito isso, a galera coloca muito o antônimo, o sinônimo; o graffiti é o belo e o picho é feio. Pra gente não é isso, eu tenho o máximo respeito eu vim da pichação sou louco por pichação tô sempre desenvolvendo letra e sempre que posso insiro ele no graffiti, porque é assim, é a fonte, o nosso picho é muito original, nos temos uma cena única, uma das cenas mais autenticas do picho no país é o picho de Belém do Pará, muitas pessoas não sabem disso, não valorizam isso, os próprios pichadores não se valorizam, não se veem como artistas, eles estão muito atrelados e ligados ao crime. A pichação em Belém esta muito ligada ao crime, muita divisão territorial tem mortes, enfim acertos de conta, todo dia a galera tá se confrontando ai. Belém principalmente tem uma divisão entre duas gangues que agente prefere não citar que é histórica. Essas gangues já foram unidas na década de 80 e 90, mas que hoje não se “tombam” mais, é divisão de território mesmo. E pro graffiti não; a minha relação com o picho é essa, eu adoro pichação, sou louco por pichação, picho até hoje, mas me considero hoje um grafiteiro, mas de maneira alguma desrespeito ou desvalorizo a pichação, mas só que não exponho isso. Em uma oficina de graffiti eu não tenho porque expor nem incentivar, eu incentivo a pratica do graffiti, mas se uma aluno meu chegar comigo quiser aprofundar e trocar alguma ideia sobre picho a minha ideia vai ser essa que eu te falei agora, eu respeito a pichação tenho amigos pichadores eu tô nesse circuito ai e eu sou muito mais facilmente encontrado do que eles, eu tô na internet e ai os caras admiram nosso trabalho, respeitam nosso trabalho, por incrível que parece em Belém, graças a deus, agente nunca e nem espera ter problema com algum pichador. Eles procuram agente querem saber das técnicas, querem saber do material, querem saber dos vídeos, de coisas que agente nem tem aqui em Belém, mas que com a internet é facilmente encontrado, eles acham que agente tem acesso a mais, e de certa forma agente tem, porque sempre tem alguém que tá viajando, tá trazendo, algum amigo que presenteia agente com alguma coisa, agente sempre tem alguma coisa que eles não tem, e que eles ficam curiosos pra saber, mas a nossa relação, pelo menos a minha, eu Edpaulo, ela é muito boa, eu gosto de pichação. Eu gosto de dá um rôle de ônibus e vê tudo que tá acontecendo tenho esse contato direto com a molecada, com os pichadores. E o meu contato com a pichação é essa, de máximo respeito, respeito o trabalho dos caras eles respeitam os meu. Eu passei por isso ai e não nego, nunca negamos e nem nunca vamo negar porque nós tamos ai nosso passado nem tem porque negar, mas hoje tá avançado por uma discussão artística politica e foi o *hip-hop* quem nos proporcionou isso, porque se agente tivesse só pintando e não tivesse também se ligado no que realmente era essa essência, essa

busca por algo mais não teria chegado onde agente tá hoje, não teríamos o ponto de cultura voltado especificamente pra cultura de rua, um local de se reunir, as dificuldades são muito grandes na questão artística aqui dentro do estado. E de certa forma a pichação até nos ajuda porque eles sempre vem com essa tese de “ah vamo picha, vamos chamar os meninos, pá”, então é uma coisa que não tem como agente vai tá sempre ligado, mas não somos opostos. (Grafiteiro, entrevista com a Cosp Tinta crew, janeiro de 2012)

Para a autora Nogueira (2009) em seu o *graffiti* e a pichação são trabalhados como a mesma coisa, não apenas do ponto de vista estético, mas também a partir de seu conteúdo no sentido de obter visibilidade.

É necessário fazer uma observação a respeito da diferença entre pichação e graffiti. Muitos teóricos costumam separar essas práticas da seguinte forma: graffiti é algo mais elaborado, com o uso de diversas cores num mesmo desenho; pichação seria uma marca, assinatura, rabiscos feitos aleatoriamente, sem uma preocupação estética. Há inclusive certo preconceito por parte dos grafiteiros em relação aos pichadores, pois consideram esses últimos como ‘despreparados’, ‘selvagens’ por não se preocuparem com o senso estético. Neste artigo, consideraremos graffiti e pichação a mesma coisa pelo fato de apresentarem características similares, princípios que convergem praticamente para um mesmo fim: ser visto, marcar presença. (NOGUEIRA, 2009, p. 3)

Para Munhoz (2003) o suporte material do *graffiti* e da pichação é um elemento fundamental para o entendimento dessas duas expressões artísticas e o rompimento da dicotomia entre elas o quais são frutos de uma visão de quem está fora.

A oposição declarada não está dentro da escrita urbana e sim nas referências que se fazem a ela. O graffiti e a pichação são duas faces de uma só moeda, eles não podem ser separados, pois são artes de rua, tem a cidade como suporte, são interferências urbanas. (MUNHOZ, 2003, p. 145)

#### Complemento a análise:

Entre estas questões a mais polêmica, sem dúvida, é a relação graffiti e pichação ou vandalismo e arte. O universo exterior ao movimento apresenta uma forte tendência a valorizar o graffiti em detrimento da pichação. Busca transformar o graffiti na forma legal da escrita urbana. Tem forte tendência em querer regulamentar o graffiti tentando enquadrá-lo nos referenciais aceitos pela sociedade em geral. Visa claramente ter as rédeas da escrita urbana através do enquadramento do graffiti. Para tal condução coloca o graffiti em oposição total à pichação. Porém os escritores de graffiti percebem esta oposição (graffiti versus pichação), mas a tratam com grande tolerância. A oposição declarada não está dentro da escrita urbana e sim nas referências que se fazem a ela. (MUNHOZ, 2003, p. 78)

O posicionamento adotado nesse trabalho a respeito desse debate entre pichação e *graffiti* enquanto oposição ou técnicas distintas é o adotado por Costa (2007b), Nogueira (2009), Cosp Tinta e Munhoz (2003), que trabalham o graffiti e pichação enquanto sendo uma mesma manifestação com estilos e técnicas diferentes, porém com a essência e um mesmo sentido.

Esta perspectiva reitera o posicionamento adotado em Oliveira (2012a), pois compreendemos que tanto o *graffiti* quanto a pichação fazem parte de um único fenômeno cultural de intervenções de caráter transgressor e insurgente, embora no Brasil tenha-se criado a dicotomia entre eles, acreditamos que ambos apesar de técnicas distintas são dotados de sentido político transgressor desde a sua origem, logo não se opõem ou se excluem, são um único fenômeno.

Porém para autores como Oliveira e Tartaglia (2009), Tartaglia (2013, 2014), Silva (2011) e Tartaglia (2013, 2014) embora reconheçam que *graffiti* e pichação tem uma origem comum elas se diferenciam hoje a partir do estético e do político, pois sua pesquisa sobre o os *graffitis* no Rio de Janeiro foi fundamental para nos mostrar a forma como o *graffiti* vem sendo apropriado e domesticado. Vejamos o que Oliveira e Tartaglia (2009) nos dizem a respeito disso:

Afirmamos que o *graffiti* assume características claramente distintas da pichação. Primeiramente, o *graffiti* tem uma preocupação estética muito maior que a pichação (...). A proposta de demarcação territorial que era feita através dos *graffitis* foi sendo diluída ao longo das décadas, passando a representar uma arte marginal repleta de valores políticos, estéticos e técnicos. O *graffiti* deixou de representar o símbolo de apenas um grupo específico, passando a ser um símbolo de uma cultura urbana subalternizada que é mundializada devido às semelhanças encontradas nas mais diversas cidades do mundo, veiculado pela possibilidade de difusão de informações pelos meios de comunicação. (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2009, p. 66)

Tartaglia em trabalho posterior afirma:

Pichação e grafite não podem ser entendidos como uma coisa só. Sua diferença se faz tanto pela forma visual como pela prática de seus autores, que fazem questão de se distinguirem entre pichadores e grafiteiros. Na forma, a pichação é feita basicamente por letras que ganham diferentes contornos e que são repetidas diversas vezes na paisagem. (TARTAGLIA, 2013, p. 193)

Tartaglia em seu livro *Geograffitis: uma leitura geográfica dos graffitis cariocas* reforça sua posição acerca da diferenciação entre *graffiti* e pichação como podemos ver:

O graffitié feito com uma variedade bem maior de material, o que implica tempo e destreza maiores para se obter efeitos estéticos melhores e mais detalhados e ricos que a pichação. Já a pichação é uma ação rápida e de pouca preocupação estética, cujo objetivo é a reprodução continua de assinaturas em uma ou mais superfícies (muros e edificações).

Ainda em seu livro ele ressalta que a própria legislação vigente – Lei 9.605/98 - reforçava a confusão entre *graffiti* e pichação enquadrando-as enquanto crime ambiental, todavia em 2011 temos a descriminalização do *graffiti* através da Lei de nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Legalmente o *graffiti* deixa de se configurar como crime ambiental e passa a ser uma prática que valoriza (esteticamente) a paisagem no espaço urbano.

Silva (2011) nos mostra que:

Para a maioria dos cidadãos, grafite e pichação são vistos sem distinção, uma vez que são praticados nos mesmos locais (muros e paredes) e muitas vezes com o mesmo instrumento: a tinta spray. Se para o senso comum as diferenças entre grafite e pichação não são claramente demarcadas, para os sujeitos grafiteiro e pichador as fronteiras entre as duas atividades estão bem delimitadas e é por meio dessas diferenças que um grafiteiro pode grafitar à luz do dia enquanto para o pichador isso se tornaria mais difícil. Para grafiteiros e pichadores, as diferenças entre as suas respectivas atividades não se limitam a questões relativas às técnicas e temas, mais do que isso, dizem respeito a dimensões simbólicas que envolvem o ato de pichar e/ou grafitar. (SILVA, 2011, p. 5)

Embora não concorde com a afirmação inicial de que para a maioria dos cidadãos não há distinção entre *graffiti* e pichação é interessante percebermos que a autora segue uma abordagem diferente quanto distinção entre esses grafismos urbanos, ela os diferencia a partir dos simbolismos presentes nos atos de pixar e grafitar, porém a autora nos alerta que “Tratá-los sob a perspectiva maniqueísta de grafite-bom, pichação-mal reduz as dimensões que as duas atividades comportam e que dizem respeito à sociabilidade urbana, ao direito a cidade entre outras questões” (SILVA, 2011).

Para avançarmos mais nesse debate e chegarmos ao ponto chave no entendimento do potencial sígnico do *graffiti*, que é capaz de ressignificar a

paisagem, como podemos ver em Oliveira (2012, 2013), é preciso compreender a sua gênese e o seu processo de expansão pelo mundo de maneira até chegar aos locais e construir uma identidade intercultural entre os elementos globais e a cultural local.

O Conceito de interculturalidade de Canclini (2009) é fundamental para entendermos a gênese do *graffiti* em Nova York, pois a sua origem está diretamente ligada aos guetos, que são marcados pela multiculturalidade que segundo Canclini (2009) é onde se realiza a interculturalidade, não mais o *graffiti* tem sua gênese nos EUA, todavia sua constituição é intercultural.

Sobre os guetos americanos e a gênese do *graffiti* temos a análise de Tartaglia:

Para entender a gênese desse processo criativo é preciso observar que Nova York era – e ainda é – um dos mais dinâmicos centros urbanos do mundo, uma decorrência natural da própria importância econômica e política dos Estados Unidos (...) o país e suas principais metrópoles, dentre elas Nova York, tornaram-se um inquestionável destino de imigrantes oriundos de países subdesenvolvidos, que esperançosamente viam nessas grandes cidades uma fonte em potencial de empregos, de geração de renda, portanto uma realidade muito distinta de daquela que viviam em seus países. Cabe aqui ressaltar o grande fluxo migratório de latino-americanos, bem como de asiáticos, africanos e oriundos de outras regiões do planeta, para as cidades americanas durante os anos 50 e 60. A energia que os atraía era a prosperidade econômica do país, nessa época em pleno auge do *american way of life*. (TARTAGLIA, 2014, p. 49-50)

A interculturalidade (CANCLINI, 2009) é marcante no cenário de eclosão do *graffiti* como podemos notar, de acordo como o exposto em Oliveira e Tartaglia (2009), o cenário cultural no qual emerge o *graffiti* é caracterizado por intensa dinâmica e contato entre diferentes culturas de origem, principalmente latina e africana. Nesse cenário Tartaglia (2014) nos mostra que a construção dos *graffitis* lembra o muralismo mexicano e *pop art* e acrescentaríamos aí a arte rupestre conforme foi abordado anteriormente baseado na perspectiva de Endo (2009) de tal maneira o *graffiti* tem sua origem marcada por diferenças culturais que serão revertidas tanto nos traços, cores e *tag's* e temas adotados pelos grafiteiros.

### 3.3.1O graffiti e a pixação chegam de malas e cuias na cidade das mangueiras

A prática da grafiteagem no Pará não tem seu início na capital paraense, e sim na cidade de Marituba, cidade essa que faz parte da Região Metropolitana de Belém, a chamada grande Belém. O embasamento acerca do que foi abordado no parágrafo acima é fruto da fala do Grafiteiro membro da *Crew Cosp Tinta*.

Cara chegou aqui por Marituba, lá tem os caras mais velhos na arte de rua, quando a galera aqui começou já tinha graffiti lá. M-Pris, Bocão, Tartaruga, Preto etc. são os mais velhos. Alguns outros já não moram mais por aqui, um já tá no Rio de Janeiro, mais tem uns ainda lá aqui os mais antigos são, Breno-spiro, Sandro-pardal e outros (Ed, conversa via internet, 2012)

No início da década de 1990, considerando a conversa com o grafiteiro Ed, membro da *Cosp Tinta Crew*, o graffiti logo se espalhou pelas ruas dessa cidade e extrapolaram seus limites chegando à cidade de Belém, capital do Estado do Pará, lugar este que concentra uma gama de fluxos diários de pessoas de sua região metropolitana que é composta pelos municípios de Ananindeua, Marituba, Benevides, Santa Bárbara e Santa Izabel.

O início do graffiti na grande Belém se dá em meio ao período em que as gangues no Estado estavam em seu ápice, assim como a pixação enquanto seu instrumento de demarcação territorial, logo o graffiti era confundido e marginalizado como pixação. O graffiti em Belém surge enquanto um instrumento de potencial artístico ou como um instrumento de luta e reivindicação ligado tanto ao movimento *hip-hop* quanto ao movimento *punk*.

(...) na verdade nessa época se existia graffiti, na verdade porque esse nome na verdade não aqui em Belém de repente já existia nos outros acho tipo como nos grandes eixos Rio e São Paulo, mas aqui em Belém ainda não usavam esse termo ainda, porque era mais no tempo da galera *punk* que fazia protesto na parede que usava.. fazia o *Stencyl* através de latas e pá, foi por lá que eu também comecei a fazer aquilo, ai nisso eu comecei a fazer aquilo, ai nisso eu comecei a fazer e nem sabia que o nome era graffiti, já tava na parada, mas nem sabia, de uns tempos depois pra cá já em 2000 ai que já foi rolar que o graffiti era uma das partes do elemento *hip-hop* e toda aquela estoria lá. (Entrevista realizada com o Metal Graffiti, março de 2012).

Em trabalhos anteriores Oliveria (2012a, 2012b e 2013) ressalta que a história do graffiti em Belém ainda permanece um pouco obscura e que precisa ser melhor investigada, todavia não é uma tarefa fácil encontrar esses dados primários. Este trabalho consegue ir além dos mencionados acima, pois foi possível encontrar uma pessoa que viveu no período do *boom* da pixação e o começo do *graffiti* em Belém.

Segundo nosso informante Cleber a prática da pixação no estado do Pará começa por aqui na década de 1970 provavelmente por influencia do Rio de Janeiro e possui forte influencia da conjuntura nacional enquanto uma ferramenta de luta e questionamento da ditadura militar, assim como também existiam as pichações de caráter poético conforme sugere Medeiros (2008) ao qual segundo este autor ela seria uma transição da pixação para o *graffiti*, essa pixação poética faz parte do movimento da pixação aqui e não necessariamente era vista como essa transição como podemos ver:

A pichação aqui no Pará... começou no estado do Pará começou nos anos setenta... Nos anos setenta o Brasil vivia uma ditadura militar e como o Pará... Um Estado do Brasil ele também não fugiu a questão do protesto... então a pichação ela aparece primeiramente como um ato de protesto anti-ditadura né!... anti-ditadura militar então as pessoas pichavam “abaixo a ditadura” e tal entre outras coisas, mas a pichação propriamente dita como a gente entende ela ou como a gente conhece ela a pichação seriada ela vai realmente surgir na década de oitenta e ela se inicia, nesses termos de pichação seriada no ano de oitenta e dois e ela vai se fortalecendo em oitenta e três e pega (...) e começa a ganhar um ápice... assim... a partir de oitenta e quatro. A pichação seriada provavelmente ela veio do Rio de Janeiro e isso influenciou a pichação aqui em Belém em muitos aspectos, principalmente no que se refere as denominações das gangues, algumas pichações, não só as pichações em si, mas até o nome das gangues tinha haver om a prática do surf, e como aqui não tem surf propriamente dito... os pichadores tinham aquela coisa do surf muito aqui em voga na cidade. ...Então tinham, por exemplo, turmas como a *quick silver*, pichadores que pichavam “rato de praia” e tal... tinha “lat boat”, assim.. “hang loose”... tudo marca de surf.. “fido” e tal... “QS” que quer dizer “*quick silver*” que foi uma gangue que... existe até hoje não como era antigamente, mas ainda existe essa sigla, esse termo, pessoas que ainda riscam essa sigla. Então a pichação começa a partir desse período de oitenta, a partir de oitenta e dois ela começa se intensificar, por vários motivos, principalmente pela questão política, mas também pela questão econômica que o Brasil atravessava, pela questão... pela questão do amparo social que a juventude não tinha naquela época. Era por conta justamente dessa questão política, questão da ditadura... ditadura oficialmente acaba no Brasil em oitenta e cinco. O interessante é que esse ano marca o período que teve o “Rock in Rio” aqui no Brasil, também foi um ponto de encontro muito efervescente para os jovens daquela época, daquela geração e aqui em Belém por conta disso não foi diferente, essa efervescência, todo mundo na rua ouvindo rock e pichando, essa era a diversão, não tinha diversão em Belém. Belém é uma cidade que não tem praia então era muito difícil ter pontos de diversões aqui na cidade. As pessoas... não existia a internet, obvio, a juventude ia pra rua, então jogava bola na rua, tinha papagaio né?... Rabiola tinha o tempo então a juventude ai lá... ia pra rua, hoje em dia a gente vê a juventude dentro de casa, nesses anos de oitenta a juventude tava na rua, então uma das práticas era justamente isso pichar. Agora ela não inicia em oitenta e dois assim dessa forma já... é... digamos assim... essa pichação seriada com nome, com pseudônimo das pessoas sendo riscado... era assim, por exemplo, as pessoas pichavam, era uma forma de lazer mesmo, a pessoa via um excremento de cachorro na rua e assim perto de um muro e escrevia no muro assim: “merda” e apontava uma seta assim pro coco do cachorro e tal, ,ou então pintava uma mão, botava na parede assim e escrevia uma

seta assim...mão. então era esse tipo de pichação que começa a aparecer em oitenta e dois, então começa assim.. Mais ou menos assim a pichação. (Cleber, entrevista concedida em fevereiro de 2016)



**Foto 2:** Pixação *quick silver*.

**Fonte:**

[http://www.imgrum.net/user/pixo\\_belem/1827833238/1004545506626674250\\_1827833238](http://www.imgrum.net/user/pixo_belem/1827833238/1004545506626674250_1827833238).

(retirado em 24/04/2016).

A imagem acima retrata o a pixação da *quick silver* presente até hoje na capital paraense, a qual tem um significado diferente hoje do que significou anteriormente conforme é apontado na entrevista.

A influência da pixação carioca assim é notória como nos aponta Cleber, todavia aqui em Belém será desenvolvida uma identidade própria do traço, o qual a principal característica desse traço na década de 1980 será a careta, essa era uma característica local da pixação e que segundo nosso entrevistado ela terá influencia no surgimento do *graffiti* em Belém, conforme podemos ver:

Pois é, como eu tava falando a pichação ela chega aqui em Belém vinda do Rio de Janeiro, provavelmente chegada aqui com algumas pessoas, alguns paraenses, que foram pro Rio de Janeiro e conheceram essa cena lá e voltaram pra cá e começaram a fazer essa prática aqui. Eu, por exemplo, tive muito amigos que, pelo menos foram ao Rio e voltaram e picharam aqui, não de uma forma tão grande assim, mas se tornaram pichadores famosos aqui, mas tiveram essas praticas aqui... e... ela começa... a pichação começa a se desenvolve a partir dai então... tinha até um pichador

que ficou muito famoso, era o Carioca, e ele era carioca mesmo, então isso também contribui, essa chegada desse intercambio cultural assim entre Belém do Pará e o rio de Janeiro fizeram com que ela chegasse. Já o *graffiti* ele começa... ela vai surgir propriamente como *graffiti* já na década de noventa, já no final da década de noventa e tal. Então a pichação aqui, um ponto bem curioso, que a pichação que fez o *graffiti* surgir aqui, porque... assim, eu já morei em muitos lugares, já morei inclusive no Rio de Janeiro, já morei na Bahia, já morei no Nordeste assim, Rio Grande do Norte, conheço Recife, fiquei um tempo lá e tal, Campina Grande, já passei por alguns lugares e assim todos esses lugares tinham pichação, mas nem um lugar que eu passei tinham pichações com caretas, então isso é uma coisa local, uma coisa exclusiva de Belém, uma característica da pichação de Belém são as caretas, não são *graffitis*, mas são pichações que são caretas, isso é uma característica particular aqui de Belém. Essas caretas, inclusive esse Carioca, a pichação dele era uma careta ele fazia a careta de um detetive - bicho muito bacana! ele fazia assim um chapéu de detetive e tal e ele foi uma dessas pessoas que seguiu nessa linha de caretas entendeu? Que anos depois veio a desenvolver mais essa questão do *graffiti* aqui em Belém, mas aqui em Belém é basicamente isso a pichação fez o *graffiti* surgir, diferente talvez de Nova Iorque que... *graffiti* e pichação são na verdade a mesma coisa e aqui no Brasil que tem essa diferenciação pichação é uma coisa e *graffiti* é outra, não é não, se a gente for pegar a historia da humanidade o Homem sempre pichou, o homem das cavernas tá lá, aquilo é pichação... então é isso eles surgiram e chegaram aqui a pichação na década de oitenta e o *graffiti* no final da década de noventa. (Cleber, entrevista concedida em fevereiro de 2016)

Esses elementos apontados nos apontam para uma relação de proximidade entre Belém e Rio de Janeiro produzindo uma peculiaridade tanto na pichação quanto no *graffiti* em Belém de maneira que o esse contato irá produzir traços marcados pela interculturalidade desenvolvida por Canclini (2009) como podemos ver na influencia do nome dos grupos que pixavam marcas de surf que se mistura com a característica das caretas posteriormente formando o traço peculiar que se desenvolve em Belém na década de 1980 enquanto instrumento de luta e de demarcação territorial simbólica das gangues que inicialmente possuíam uma convivência relativamente pacífica o qual muda radicalmente no final da década de 1980 profundamente influenciada pelo filme *the warriors* a partir do qual as gangues irão se destacar pela violenta e conflituosa disputa territorial pelo controle de bairros, quarteirões e mesmo ruas.



**foto 3:** pichações com caretas pelas ruas de Belém.

**Fonte:**

[http://www.imgrum.net/user/pixo\\_belem/1827833238/1004545506626674250\\_1827833238](http://www.imgrum.net/user/pixo_belem/1827833238/1004545506626674250_1827833238).

(retirado em 24/04/2016).

As imagens acima retratam o tipo de pichação com caretas característicos das pichações em Belém presentes até hoje na paisagem urbana da capital paraense.

A contribuição de Cleber para essa pesquisa é impar, porém esta mais ligada ao desenvolvimento da pichação e que serviu para de ponto de partida para conhecer um pouco sobre o surgimento do *graffiti*, mas que ainda carece de maiores investigações tanto sobre sua origem quanto as mudanças tanto no *graffiti* quanto na pichação. A respeito das mudanças Cleber também contribui de forma muito significativa quando diz que:

(...) na questão da pichação, a pichação era muito mais criativa antigamente do que ela é hoje... a pichação, digamos tu encontrava assim... muitas referencias numa pichação . essa característica de ter careta aqui em Belém, as pessoas faziam caretas também dentro das letras que é uma coisa muito interessante, assim, por exemplo, tinha o César que fazia: “César”, o “C” era uma meia lua, o “E” do César era uma escada, o “S” do César era um raio, o “A” tinha uma careta com uma “lingona” vindo pra fora e o “R” era aquele “R” do metal, daquelas bandas de metal sabe? Com aquela setinha assim na ponta, sabe? Então era uma pichação super criativa, então... tinha isso... o Paulo Doido que ele fazia um “saco”, tinha o “Cu Doido” que fazia um “culhão” e um pênis entrando numa bunda... “Cu Doido” e tal, era muito louco isso, tinha o “Mal” que ele fazia aquele símbolo

do “Iron Maiden”, ele pichava, ele fazia Mal emendado, mal com “L” emendado e tal e fazia aquele símbolo do “Iron Maiden” que tem no “The number of the Beast” e tal, aquele “O” com aquela seta pra baixo assim, aquela puxada assim, esses símbolos tinham muitas referências assim, tanto referência do rock como referência de quadrinhos, tinha referência de livros e de filmes, de surf, o lance das marcas de surf, então tinha os desenhos que o “A” era... o “I” era uma prancha de surf, era muito criativo, mas com o passar do tempo foi se perdendo essa criatividade a pichação foi se tornando menos entendível aqui em Belém do que ela era no início, então essa questão ela se modificou. Já o *graffiti* eu vejo ao contrário, o *graffiti* ele começou de uma forma muito mais discreta, mas ele vai se desenvolvendo e vai se tornando... ganhando mais esses ares de arte como as pessoas gostam de falar, gostam de frisar, essa coisa artística mesmo, com temas assim surreais pegando referências inclusive de pintores, Salvador Dalí, então o *graffiti* ele era muito mais modesto e hoje se tornou mais expressivo nessa questão da arte e tal, isso é interessante o desenvolvimento, o profissionalismo né? o *graffiti* se profissionalizou, haja vista que, No Brasil tem grafiteiros famosos como o “Cobra”, como “Os Gêmeos” que já expuseram na Europa e tal, são referências inclusive do *graffiti* brasileiro pro exterior, pra Europa e isso não é diferente aqui pra Belém tem muitos artistas plásticos que são grafiteiros ou vice versa, grafiteiros que estão se tornando artistas plásticos. (Cleber, entrevista concedida em fevereiro de 2016)

Como podemos perceber em sua fala ele expressa uma das questões tocadas nessa pesquisa que é a ascensão do *graffiti* enquanto arte urbana contemporânea que sai das ruas e toma o espaço das galerias de arte o que nos leva ao questionamento se dessa maneira eles ainda permanecem sendo *graffitis* ou outra forma de arte como problematiza Costa (2007b) abordado anteriormente neste capítulo.

Essa discussão do surgimento do *graffiti* e a identidade do traço de Belém são fundamentais para o próximo capítulo deste trabalho onde será abordado a análise sobre o projeto roa urbana pela arte concebido inicialmente enquanto projeto Bora?

#### **4BORA PRA RUA? UMA ANÁLISE A CERCA DO PROJETO ROTA URBANA PELA ARTE NA CIDADE VELHA**

A opção por uma abordagem da paisagem nas dimensões urbana e cultural (multi e intercultural) é intencional para assim compreendermos a sua relação com o patrimônio cultural urbano presente na paisagem de Belém no recorte do seu Centro histórico circunscrita na Cidade Velha, a qual apresenta um conjunto arquitetônico patrimonializado formando uma paisagem de acumulação de tempos, formas arquitetônicas, simbolismos e apropriações distintas.

A paisagem de Belém é formada por um conjunto arquitetônico de distintos momentos da produção do espaço urbano regional que estão grafados na paisagem da urbe de forma a construir um cenário de múltiplas temporalidades da cidade, multi e intercultural, as construções são elementos materiais da memória cultural urbana de Belém, essas construções são dotadas de significações e funções em sua gênese e que ao longo do tempo se modificam, conhecer os diferentes significados e funções dessas formas espaciais é conhecer a história, geografia, cultura e economia da cidade de Belém assim como também da região em diferentes períodos em alguns casos.

Em Belém na referida área estudada a paisagem assume a tipologia construída por Cosgrove onde destacamos a análise de Corrêa sobre os tipos de paisagens:

A partir de uma visão crítica Cosgrove identifica dois tipos gerais de paisagem. O primeiro é a “paisagem da cultura dominante”, um dos meios através dos quais o grupo dominante tem o seu poder. (...)  
 O segundo tipo é constituído pelas “paisagens alternativas”, criadas por grupos não-dominantes, e que por isso mesmo, apresentam menor visibilidade. Cosgrove distingue três sub-tipos. As “paisagens residuais”, cujo interesse está no fato de permitirem a reconstrução da Geografia do passado (...).  
 As “paisagens emergentes”, oriundas de novos grupos podem ter caráter transitório, o interesse do seu estudo reside no carácter utópico expresso em uma nova organização social e espacial e impresso na paisagem. (...).  
 O terceiro sub-tipo, finalmente, constitui-se nas “paisagens excluídas”, associadas as minorias e grupos poucos integrados (...), trata-se de paisagens próprias, muitas vezes imperceptíveis aos olhos da cultura dominante, mas rica de símbolos e significados para o grupo excluído. (CORRÊA, 1995, p. 5-7)

O segundo e o terceiro subtipo de paisagem da proposta cosgroveana é o que nos interessa para caracterizar a emergência tanto do picho quanto do *graffiti* na paisagem da Cidade Velha.

O terceiro tipo da paisagem caracterizada como a dos excluídos está presente na gênese do *graffiti* moderno nos EUA de maneira que no momento em que esses *graffitis* começam a ganhar destaque e se destacar na paisagem e devido ao seu caráter transitório e utópico eles nos remetem ao segundo subtipo de paisagem alternativa da proposta acima mencionada.

Em Belém os grafismos urbanos (PENACHIN, 2003) da pixação e do *graffiti* também se configuram inicialmente na terceira subtipologia de paisagem cultural cosgroveana, todavia a medida que eles são incorporados cada vez mais a paisagem urbana eles transitam em direção a condição de paisagem emergente.

Os elementos presentes na paisagem cultural do centro histórico de Belém estão imbricada e dialeticamente articulados nos tipos de paisagem dominante e alternativa, pois articula novas construções e propostas de novas construções que cercam e ameaçam o patrimônio arquitetônico que representaria a paisagem residual, ou as rugosidades nas palavras de Santos (2006), além disso, temos os *graffitis* como elementos da paisagem emergente e o “Beco ou baixada do Carmo” como exemplo de paisagem excluída.

A condição dialética das paisagens dominantes e alternativas é uma classificação tipológica meramente didática para melhor entendermos um tema complexo como este. Como foi mostrado a paisagem da Cidade Velha é de grande complexidade, pois ela foi composta por diferentes momentos e agentes no processo de produção do espaço e da paisagem local e regional no qual está presente elementos interculturais proveniente do choque cultural da relação de poder desiguais e assimétricas entre colonizador e colonizado o qual está sendo representados nos painéis de *graffitis*.

Os painéis foram construídos a partir de entrevistas com os moradores os quais ressaltaram elementos do cotidiano que refletiam os imaginários sobre a região reproduzidos através de narrativas, de anedotas ou outros meios que de alguma forma foi se reproduzindo e através dos depoimentos se concretizou nos painéis de *graffiti*.

Essa tipologia de paisagens culturais se manifestam de forma contraditória na organização da sociedade, a cada contexto sócio-histórico e geográfico os conceitos arquitetônicos assumem novas formas e novas cargas simbólicas que ressignificam paisagens em diversas partes do planeta. Essa tipologia de paisagens é um importante recurso quando as categorias são analisadas de maneira integrada no

estudo da paisagem, haja vista que mesmo em meio a paisagem hegemônica existem elementos da paisagem alternativa.

A paisagem cultural formada por conjuntos arquitetônicos patrimonializados atualmente estão sendo concebidos sob uma lógica de mercado evidenciando uma tendência global do consumo da paisagem que se apresenta como característica do processo de globalização. Essa tendência caracterizaremos como uma das múltiplas faces do que Santos (2008) denomina de globalização perversa a qual tenta subverter diferentes lógicas a uma racionalidade dominante que tende a hegemonia e que se expressa em diferentes contextos geográficos sob discursos e ações políticas dos Estados nacionais dentro do seu planejamento e ações dentre as quais o patrimônio cultural esta inserido.

Souza (2002) nos aponta algumas dessas tendências sobre planejamento urbano no qual temos o planejamento estratégico empresarial enquanto matriz para o planejamento e implementação dessas políticas de orientação neoliberal.

Um exemplo dessas políticas de planejamento do Estado de espaços para o consumo é o Complexo Feliz Lusitânia no qual Amaral (2005) aponta um conjunto de intervenções urbanísticas com intuito de requalificação do espaço do centro histórico, o qual vai incidir diretamente sobre o patrimônio, pois o complexo Feliz Lusitânia, segundo Miranda (2011) sofreu uma serie de modificações não só em sua estrutura e função, mas também na relação da população do entorno.

Acerca de estrutura do forte do castelo sua estrutura ira sofrer modificações conforme podemos ver:

Para os técnicos do projeto “Feliz Lusitânia”, como o historiador Allan Watrin Coelho, “... o mote do projeto Feliz Lusitânia é devolver à Cidade Velha, e conseqüentemente aos monumentos e aos prédios da Cidade Velha, as suas características originais. Para tal, foram realizadas pesquisas em Arqueologia e História, com a finalidade “de resgatar ao máximo as características arquitetônicas e funcionais do Forte (...) Porém, a arquiteta Dorotéia Lima, que participou do processo enquanto técnica do IPHAN, pensa que “aquilo é um Forte do século XX.” Critica a ausência de referências explicativas quanto às escolhas adotadas na reforma do Forte do Castelo, tornando obscura a leitura histórica do monumento quanto aos seus vários momentos. (MIRANDA, 2011, p. 363)

Essa intervenção Estatal segundo Amaral (2005), orientados nas diretrizes de Souza (2002), é característica do planejamento estratégico das cidades. Miranda (2011) mostra os inúmeros impactos desses projetos na relação com o entorno.

Essa construção social do patrimônio é passível de ser ressignificado em cada contexto motivados por uma racionalidade, no período contemporâneo o que

da a tônica da preservação do patrimônio é uma racionalidade econômica ligada ao consumo mercadológico do espaço, no qual a paisagem patrimonializada acaba por se tornar um local de consumo cultural, um consumo de símbolos e significantes espetacularizados e feitichizados segundo Luchiari (2005), Choay (2006) e Cruz (2012).

O conjunto patrimonializado do Bairro da Cidade Velha em Belém conforme já apontado sofreu ações de requalificação urbana por parte do governo estadual como podemos ver no trabalho de Amaral (2005) que segue a essa lógica de um espaço de consumo cultural elitizado, todavia existem ações que visam estabelecer outras relações para com o patrimônio pela qual o patrimônio é entendido enquanto.

(...) fundamentado no processo de identificação coletiva onde a fusão simbólica entre passado e presente se dá a partir de elementos sociais, culturais, ideológicos e psicológicos do grupo nos quais são significativos para a formação de sua identidade. Esta utilização do patrimônio como fomentador da identidade social é um dos principais aspectos de legitimação de sua preservação. (LEÃO, 2009, p.10)

Dentre essas novas formas de relação com o patrimônio no sentido de assegurar sua preservação de forma a dialogar com o seu entorno através da criação de vínculos indenitários no bairro da Cidade Velha é o que iremos focar nessa pesquisa, no caso iremos abordar o projeto RUA como já mencionado, para tal é preciso conhecermos um pouco o processo de formação da Cidade Velha para assim entendermos a importância de sua paisagem cultural patrimonializada para a história e a formação de Belém assim como da região amazônica e dessa maneira vislumbrar novas perspectivas, através do projeto RUA, para a preservação do patrimônio cultural.

O bairro Cidade Velha em Belém é caracterizado por ser o bairro mais antigo da cidade e que em sua paisagem esta grafado parte da história não só da capital paraense, mas também da história do processo de ocupação regional amazônica, pois o bairro da Cidade Velha realizava uma função central na articulação da rede urbana regional amazônica como nos mostra Amaral (2005).

O papel central da Cidade Velha na articulação da rede urbana regional começa a se reconfigurar a partir da atividade gomífera na Amazônia, o período da *belle époque*, onde temos a criação da EFB o que desloca o eixo de centralidade da Cidade Velha em direção aos trilhos do trem. Com a criação EFB temos o bairro da Cidade Velha perdendo parte de sua centralidade econômica, o que leva esse

espaço a não ser o mais dotado de infra-estrutura e nem ser o centro cultural da elite como fora anteriormente, criasse a ideia de um espaço decadente o qual precisa ser requalificado como nos mostra Amaral (2005).

A requalificação urbana em Centros históricos é uma tendência global capitalista na esfera do planejamento urbano o qual não se pode desvincular a questão técnica da questão política, de maneira que estes espaços requalificados se tornam espaços para o consumo cultural de uma elite a qual se apropria e regulamenta um uso para essa paisagem arquitetônica cenográfica de outrora como nos mostra Luchiari:

Quando nos referimos à preservação do patrimônio cultural (natural, edificado ou imaterial), remetemo-nos a um processo histórico seletivo de atribuição de valores às formas e às práticas culturais que engendram intervenções, decisões e escolhas balizadas por um projeto político que a estrutura social de cada tempo constrói. Por isto os bens culturais tombados como patrimônio representam, tradicionalmente, os grupos sociais hegemônicos (a arquitetura colonial, os palácios, as pirâmides, as igrejas, entre outros). Só recentemente os artefatos e os bens simbólicos da cultura popular (as vilas operárias, o artesanato, as tradições imateriais) ganharam prestígio de patrimônio cultural – ainda que estes tenham um valor secundário como capital cultural e na construção da identidade nacional -, denotando maior ênfase à escala das culturas locais. É esta construção social, dinâmica no processo histórico, que elege, em cada tempo, as formas dignas de preservação e as funções que elas devem acolher. (LUCHIARI, 2005, p. 96-97)

O processo de requalificação de parte do centro histórico de Belém na área da Cidade Velha foi realizado pelo governo do Estado como podemos ver em Amaral (2005), porém essa requalificação caminha no sentido exposto por Luchiari (2005) e Cruz (2012) um espaço de consumo cultural mercadológico que faz parte de um processo seletivo do espaço. O projeto RUA, no entanto, é um projeto de intervenção que requalifica a área do centro histórico não em uma perspectiva mercadológica de consumo cultural, mas sim em uma abordagem que visa retratar histórias do cotidiano e do imaginário da Cidade Velha, construído em parceria com a comunidade, ressignifica a paisagem, assim como também pode ressignificar a relação com o patrimônio, pois como podemos ver o patrimônio é uma construção social e seletiva do espaço como evidenciou Luchiari (2005) assim como ela também nos sugere que o patrimônio é passível de ser ressignificado em diferentes contextos e com distintas finalidades.

Acerca do entendimento sobre *graffiti* precisamos compreender o seu processo de gênese na área periferia do bairro do *Bronks*, nos EUA, enquanto um signo insurgente de uma população marginalizada sitiadas em áreas extremamente precária em decorrência de falta de infra-estrutura e serviços urbanos. O *graffiti* nasce no contexto da década de 60 em meio a um contexto marcado por inúmeras lutas sociais intensas pelo mundo, as lutas civis nos EUA, o Maio de 68 na França e em países latino-americanos lutas contra ditaduras como nos mostram Costa (2007) Oliveira; Tartaglia (2009), Oliveira (2012).

O *graffiti* acaba por se difundir globalmente de forma rizomática como nos propõe Oliveira; Tartaglia (2009), baseados em Deleuze e Guatarri, de forma que se expandiram sem um centro de comando e que acaba por se tornar uma manifestação que se adapta a diferentes contextos, pois na medida em que chega ao local incorpora as manifestações culturais locais.

Nesse ponto é que o *graffiti* enquanto uma ferramenta de grande potencial pode auxiliar na preservação do patrimônio, através de intervenções artísticas na cidade com intuito de: a) Mobilizar a sociedade chamando a atenção para preservação do patrimônio através de intervenções com conteúdo informativo sobre a importância do mesmo para cidade e seus habitantes, intervenções no sentido de cobrar ações para preservação do patrimônio e em alguns casos até expor para sociedade o descaso ou o abandono do patrimônio. b) construir espaços de grafite pedagógico<sup>7</sup> visando dialogar com a comunidade sobre a importância do patrimônio cultural enquanto elemento da memória coletiva da cidade, pois:

A arte, e sua relação com os contextos urbanos, configura-se como importante geradora de re-significados dentro de construções visuais já pré-existentes. Portanto, uma análise da arte inserida dentro dos espaços urbanos auxilia na compreensão da construção de novas possibilidades de paisagem urbana. (MACHADO JR. e ALCÂNTRA, 2009, p. 1636)

Esses dois elementos são de grande auxílio para promover ações em defesa do patrimônio construído, mas também dos elementos culturais imateriais presentes nos significados imbricados as construções que se ressignificam através de inúmeros processos no desenvolvimento das cidades. Essas ressignificações são acompanhadas de novas funções, ou não, das formas espaciais o que nos leva

<sup>7</sup> Os grafites pedagógicos são espaços de construções de diálogos e de oficinas de *graffiti*, essa expressão é utilizada por Oliveira e Tartaglia (2009) a partir das suas experiências de campo pesquisando sobre o *graffiti* na cidade do RJ.

também a uma ressignificação da paisagem devido seus novos conteúdos, formas e processos que de forma dialética interagem com formas pretéritas da cidade o qual é entendida enquanto:

A cidade, enquanto construção humana é um produto histórico-social e nesta dimensão aparece como trabalho materializado, acumulado ao longo do processo histórico de uma série de gerações. Expressão e significação da vida humana, obra e produto, processo histórico cumulativo, a cidade contém e revela ações passadas, ao mesmo tempo em que o futuro, que se constrói nas tramas do presente – o que nos coloca diante da impossibilidade de pensar a cidade separada da sociedade e do momento histórico analisado. (CARLOS, 2007. p.11).

#### **4.1 Uma breve análise da formação socioespacial da Cidade Velha e as relações com o patrimônio e o *graffiti***

Como já foi dito o *locus* escolhido para o estudo é a área do centro histórico de Belém do período colonial que fica em sua maior parte na área do Bairro da Cidade Velha, haja vista que este hoje possui uma função simbólico-cultural enquanto tombado como patrimônio histórico, assim como muitos centros históricos em nível mundial estão sendo requalificados. A requalificação desses centros históricos vem no sentido de dar outros usos, sentidos, significados as formas espaciais logo também trabalham novas concepções simbólicas do uso desse lugar.

Segundo o IPHAN (Instituto do Patrimônio Artístico Histórico Nacional) os bairros da Cidade Velha e Campina possuem uma herança da arquitetura principalmente portuguesa e francesa em diversas construções presentes na área dos referidos bairros provenientes dos séculos XVII ao XX (fortes, igrejas, praças, residências e monumentos dentre outro) em “03 de Maio de 2011 é homologado pelo conselho consultivo do patrimônio nacional” (PANFLETO DO IPHAN; CASTRO, MORAES E NÓBREGA, 2015) com base no “decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, normatizada na esfera federal o ato de tombamento.” (PANFLETO DO IPHAN).

A área tombada do centro histórico, segundo Castro (2012) e Castro, Moraes e Nóbrega (2015), é composta por grande parte do bairro da Cidade Velha e uma parte no bairro da Campina que possuem marcas na paisagem de diferentes períodos da história e dinâmica regional que perpassam pelo período colonial com as construções portuguesas, o período orquestrado pelo arquiteto Antônio Landi e o

período da *Belle Époque*, além de construções mais recentes formam a paisagem do centro histórico.

Castro, Moraes e Nóbrega (2015) nos apontam que o IPHAN tombou cerca de três mil imóveis na área do centro histórico de maneira dos períodos colonial a *Belle Époque* e que este ato está contido dentro de um subprograma do programa de aceleração do crescimento (PAC), o chamado PAC das cidades históricas, que representa um investimento na infraestrutura para fomentar as cadeias produtivas do patrimônio cultural.

O processo de formação da Cidade Velha está ligado a diferentes momentos do desenvolvimento urbano e regional da Amazônia. A origem deste bairro está ligada a fundação da cidade de Belém em 1616 e a momentos posteriores da dinâmica de produção do espaço urbano regional.

A fundação de Belém está ligada ao processo de expansão do domínio português que buscava cada vez mais ao interior do território as drogas do sertão. Segundo Gonçalves (2001) o processo de ocupação da região amazônica teve uma configuração espacial de caráter estratégico tendo como característica a construção de fortes militares nas principais desembocaduras de rios que seriam as principais portas de entrada da região.

Nesse contexto Belém era uma cidade estratégica, pois foi fundada na confluência do rio Guamá com a baía de Guajará na cota topográfica mais elevada do terreno do atual bairro da Cidade Velha conforme podemos ver em Penteado (1968). Fundada inicialmente com a construção do Forte do Presépio, que posteriormente viria a se chamar Forte do Castelo, a estratégia portuguesa consistia em um controle geopolítico da região através dos fortes militares e tinha em Belém a principal rota de entrada e saída da região.

Nesse primeiro momento a cidade de Belém era circunscrita as mediações do bairro da Cidade onde além do forte foi construída a igreja da Sé e uma praça, padrão que iria se repetir em outras cidades amazônicas desse período. Nesse primeiro momento até aproximadamente o século XX temos um processo de expansão ligada à dinâmica do rio. O rio era um elemento primordial nos processos e dinâmicas econômicas, comerciais, místicos, religiosos e na sociabilidade regional.

Como podemos ver em Trindade Jr. e Amaral (2006) há dentro da dinâmica urbana das cidades processos de alterações na centralidade da rede, em Belém no período da economia da borracha temos um processo de grandes mudanças não só

relativos às formas espaciais, mas também com relação às funções desempenhadas por elas, assim como as novas concepções de arquitetura e embelezamento urbano na cidade de Belém sob forte influência da urbanização francesa vivenciada nesse contexto. Esse período irá representar uma nova dinâmica na economia política da cidade e da urbanização (SANTOS, 1994) o que irá ter rebatimentos na organização regional como nos mostra Trindade Jr. e Amaral.

(...) o desenvolvimento comercial, advindo em especial da economia da borracha, criou espaços diferenciados no contexto intra-urbano de algumas cidades amazônicas, que canalizaram determinadas vantagens com essa dinâmica econômica, (...) Tal diferencialidade espacial decorreu, inclusive, do caráter dendrítico da rede urbana regional, estabelecendo padrões de organização interna da cidade, em que o contato com as vias fluviais passou a ser o elemento de maior importância no sentido de definir não só as áreas centrais, mas também as centralidades; daí grande parte das áreas centrais das cidades amazônicas estar voltada para essas vias. (2006, p. 79)

A dinâmica intensa de exploração extrativista do látex para produção de borracha levou a uma crise de produção de alimentos, o que por sua vez levou a se pensar em estratégias para resolver esse problema, segundo podemos ver no trabalho de Corrêa (1987) uma das saídas para essa crise foi a criação de colônias agrícolas que seriam construídas ao longo da EFB que por sua vez era uma tentativa de modernização do território. Esse processo redefine a expansão urbana da cidade em direção ao continente e não mais no sentido beira rio como podemos ver Silva (1999).

Essa nova dinâmica redefine as relações e no interior da cidade, e os bairros iniciais de Belém (Cidade Velha e Campina) têm suas dinâmicas alteradas em função dessa nova forma de expansão urbana em direção ao interior do território continental o que irá refletir em uma maior concentração populacional, econômica, infraestrutural, cultural e política a essa nova área de expansão.

Posteriormente na década de 1950 há um novo modelo de organização territorial no Brasil que visava romper com as economias de arquipélago integrando o território nacional através de rodovias o que irá provocar profundas transformações na dinâmica regional amazônica como nos aponta Trindade Jr. e Amaral (2006, p. 80) “Nesse contexto, a paisagem beira-rio, estreitamente relacionada às áreas centrais, perdeu, igualmente, sua importância inicial. A cidade, por assim dizer, tende a virar as costas para os rios”.

Essa nova dinâmica reconfigura os espaço e funções dos espaços das cidades amazônicas, na capital paraense o centro histórico passa a exercer funções, dinâmicas e sociabilidades outras em Belém. Baseado nessa nova dinâmica crie-se um discurso em torno do centro histórico de que ele está abandonado como podemos ver no trabalho de Ferreira e Bruna (2004, p. 74) “Desde meados do século XX, o Centro Histórico de Belém vem passando por um processo de degradação acelerada, tanto no aspecto físico-cultural como no aspecto sócio-econômico”.

O centro histórico hoje ocupa uma função de destaque no trato das análises sobre o planejamento urbano de Belém, no que tangem à conservação patrimonial, com um viés de requalificação por parte do Estado via poder público e suas instituições, como nos mostra Amaral (2005) em seu trabalho de dissertação de mestrado e Trindade Jr. e Amaral (2006) em artigo, através de ações do IPHAN em vários setores – reforma, restauro, tombamento, educação patrimonial para exemplificar – Outra forma de intervenção ligada ao serviço público é a atividade de educação patrimonial oriunda do projeto de extensão universitária roteiros geoturísticos da universidade federal do Pará (UFPA) desenvolvido pelo grupo de estudo de Geografia do turismo (GGEOTUR) coordenado pela professora Maria Goretti Tavares e que envolve alunos de pós-graduação, graduação e ensino médio, além de associações ligadas ao patrimônio como a CiViVa, ASAPAM e AAPIBEL.

É no bojo dessas políticas e ações voltadas ao centro histórico de Belém que temos o projeto R.U.A, coordenado pela grafiteira e artista visual de formação acadêmica Drika Chagas.

Ao visitarmos, estudarmos ou apenas passarmos pelo centro histórico de Belém é perceptível a sua arquitetura destoante do restante da cidade, todavia algumas fachadas, muretas e paredes dessa área forma tomadas por *graffitis* e pichações em imóveis tombados do período colonial e que divide opiniões, pois em muitos dos imóveis é perceptível o alto grau de deterioração e que os *graffitis* nesses imóveis mesmo sendo proibido acaba por ressignificá-los e embelezá-los como podemos ver nas figuras abaixo.



**Foto 4:** Casarão histórico tombado em alto estado de deterioração localizado na Rua Joaquim Távora em frente a praça do Carmo.  
**Fonte:** Castro 2012.



**Foto5:** Casarão histórico tombado em alto estado de deterioração localizado na Rua Joaquim Távora em frente a praça do Carmo em 2012 e 2015.  
**Fonte:** Oliveira 2012 e 2015.

As fotos acima retratam três momentos distintos do mesmo casarão, na primeira foto de 2011 temos o casarão deteriorado onde podemos verificar algumas pichações, onde uma delas está escrito “lixo” e há presença de cartazes de campanhas políticas, nas imagens abaixo a primeira de 2012 e a ultima de 2015

podemos perceber a presença de *graffitis* na fachada do casarão, onde os *graffitis* lhes dão novos significados substituindo a fachada deteriorada com aspecto velho, e sujo por *tag's* (primeira imagem) e a figura de um corpo (segunda imagem).

Acerca da discussão sobre patrimônio histórico temos múltiplas abordagens e interpretações para formação de conceitos, onde este não pode ser entendido enquanto uma forma espacial componente da paisagem entendida apenas como a concretude estética de determinados período histórico, é preciso resgatar a dimensão simbólica dessa forma espacial como podemos ver:

O fato de que o patrimônio cultural edificado das cidades transcende à dimensão da “pedra e cal”, do concreto, do palpável pelos cinco sentidos, talvez não seja redundância para aqueles que ainda colocam dúvidas acerca de seu papel para as comunidades. As cidades e suas edificações não podem ser submetidas ao jugo de critérios puramente estéticos, que apregoam a “monumentalidade absoluta”; é de caráter necessário e urgente que os horizontes se ampliem no sentido de que atributos culturais, históricos e artísticos constituam também parâmetros de significação aos bens do espaço construído rumo à valorização das identidades, da cidadania, da auto-estima daqueles que nas cidades vivem e não somente moram. (...) Neste sentido, cidade e patrimônio poderiam ser concebidos como materialização da memória popular que simboliza o elo de ligação entre o homem e seu meio social construído através dos anos. (HENRIQUE, 2005, p.3)

A questão do que é patrimônio histórico deve ir muito além das formas, significados e também superar a institucionalização formal por parte da sua construção, levando em consideração apenas os laudos técnicos de especialistas dos estudos patrimoniais, é preciso levar em conta também a real importância e significado que esta tem para população, e não uma significação artificial criada, a criação de um novo símbolo instituído pelo Estado em parceria com as instituições de pesquisa, não querendo, assim como Henrique (2005) refutar, deslegitimar ou desprezar o papel da academia, mas é preciso ir além do meio técnico acadêmico, para a dimensão do espaço vivido dos indivíduos em suas múltiplas reações com o lugar e suas significações, neste sentido indo ao encontro da ideia de Souza (2008) onde ele aborda o lugar enquanto o espaço vivido, de vivência cotidiana do indivíduo como escala fundamental para o planejamento urbano, no entanto não podemos tomar esse ideia ao pé da letra, pois é necessário este planejamento ser feito de forma articulada através das escalas geográficas.

O poder público paraense na figura do Estado e suas instituições realizou uma série de intervenções urbanísticas de “embelezamento” da área do centro

histórico de Belém no intuito de dotar nesse espaço novas dinâmicas e funcionalidades haja vista que outrora este era o centro de comando da dinâmica econômica e política, não só apenas da cidade, mas também da região como podemos ver em Amaral (2005) e Trindade Jr. Amaral (2006). Estes mesmo autores nos alertam para não cairmos em uma armadilha conceitual em pensar que esses centros históricos sejam lugares mórbidos, vazios, sem vida, como em muitas vezes é passado em propagandas políticas acerca e conceitualmente através da ideia de revitalização, dar, dotar algo de uma nova vida, todavia:

(...) não se vive de maneira generalizada um esvaziamento do centro, como buscam propagar os diversos discursos que propõem o seu “embelezamento” e o seu “resgate”; pelo contrário, trata-se, sobretudo da necessidade de definir novas funcionalidades, novas formas de controle e novos usos demarcados por relações de poder que incluem uma nova imagem e um novo discurso sobre a cidade a partir de seus centros urbanos principais. (TRINDADE JR.; AMARAL, 2006, p. 75-76)

O esforço de Amaral (2005) e Trindade Jr. e Amaral (2006) caminham no sentido de tentar demonstrar que no centro histórico ainda existe vida e que as políticas públicas vêm no sentido de dotar esses espaços de novas funcionalidades para seu uso.

Mais que espaços vazios, entretanto, trata-se de novos usos, novas funções e novos territórios que passam a ser demarcados, em grande parte, por relações cotidianas nem sempre consideradas estética e funcionalmente desejáveis, seja por parte de agentes privados produtores do espaço urbano, seja por parte de um imaginário coletivo, que tende a ganhar força quando se pensa a cidade como espaço estratégico de investimentos e atrativos turísticos, por exemplo. (TRINDADE JR.; AMARAL 2006, p.76)

Nesse contexto complexo dessa relação controversa entre o patrimônio e o *graffiti* temos o projeto rota urbana pela arte realizando uma ação de educação patrimonial através da construção dos murais em áreas próximas ao patrimônio no sentido de valorizar as memórias e o patrimônio na Cidade Velha.

#### **4.2 O Projeto Rota Urbana pela Arte, a paisagem e o patrimônio na Cidade Velha: entre o novo e o clássico trato com o patrimônio**

As construções tombadas enquanto patrimônio cultural possuem tanto uma dimensão material e imaterial produto da construção de um signo, produto da

cultura, esta entendida enquanto dotada de movimento, que se desenvolvem na unidade indissociável espaço-tempo, portanto passível de mudanças na forma, uso ou função como nos mostra (CRUZ, 2012). Oliveira (2012) nos mostra alguns elementos da ressignificação da paisagem cultural urbana da área do centro histórico de Belém através do *graffiti* utilizado enquanto um instrumento de luta política, de denuncia do descaso com as construções históricas daquela área que é dotada de significações e formas antigas dialogando com traços, cores e significações.

Nesse quadro apresentado por Oliveira (2012) é que debruçamos o nosso estudo sobre o *graffiti* na Cidade Velha, todavia quando feito este estudo o projeto Rota Urbana Pela Arte ainda estava a tramitar no IPHAN como podemos ver no memorando 122/2012 do referido órgão o qual data em 13/04/2012 no qual é encaminhado a documentação relacionada ao projeto, que inicialmente chama-se “bora?” Para solicitar a abertura do processo.

O RUA, assim como qualquer outro projeto de intervenção em área tombada no Brasil deve passar por uma avaliação e receber um parecer técnico positivo do(s) órgão(s) competentes/responsáveis pelo tombamento e preservação do patrimônio, em nosso referido caso temos a presença institucional do IPHAN que é quem vai dar o parecer positivo ao desenvolvimento do projeto.

É importante ressaltar que a escolha dos imóveis, dos *graffitis*, a composição de cores não foram feitas de modo aleatório, elas passaram por um processo de avaliação do IPHAN seguindo critérios técnicos no intuito de não ser dissonante da paisagem, assim como de não ofuscar o patrimônio que deveria ser valorizado com tais intervenções próximas a ele como podemos ver na fala de uma técnica do IPHAN que ficou responsável pela concessão dessa entrevista quando questionada a respeito da atuação do IPHAN nesse projeto, vejamos:

Bom... Nesse caso em específico nos fomos procurados pela responsável do projeto a Drika, que veio conversar sobre a intenção e na ocasião ela até queria que nós indicássemos alguns imóveis que a gente achasse que seria viável. A gente disse que não teria condições de fazer esse levantamento, que nós somos poucos aqui, e ela que deveria selecionar alguns imóveis e a gente diria se era viável ou não. Então ela solicitou uma consulta prévia pra gente, trouxe umas fotografias e mais ou menos esboços do que ela pretendia fazer e naquela ocasião a maioria dos imóveis apresentados

foram aceitos. No caso, quais foram esses critérios, foi selecionar imóveis que não fossem antigos que ela fosse fazer uma pintura, uma outra arte sobre uma arte, que na verdade, já é tombada. Então que fossem escolhidos imóveis contemporâneos, muros nesse sentido. Depois ele trouxe o projeto em si, só que os imóveis já haviam mudado, porque parece que ela não havia conseguido localizar todos os responsáveis dos imóveis anterior, e nessa análise a gente verificou que alguns imóveis não atendiam ou mesmo a proposta de intervenção gráfica não estaria muito harmônica com a área tombada e foi solicitado que ela mudasse, e assim ela fez, selecionou outros imóveis e conforme foi ela adaptou as figuras para ficar... digamos assim... porque a intenção pra gente numa intervenção dessa é aquilo, é sempre destacar o que é protegido, são os bens tombados, as casas antigas. Então uma pintura dessas fique harmônica, a exemplo de uma construção nova, a ponto de não se sobressair demasiadamente sobre o bem que é tombado, então ele tem que se harmonizar mas, deixar ainda que o bem tombado tenha maior destaque na área para que ele seja valorizado. Então foi esse o acompanhamento que a gente fez todo do projeto, fez vistoria dos imóveis, viu direito o que era as pinturas e o projeto foi aprovado... é... foi dessa forma. (Técnica do IPHAN, Entrevista concedida em Fevereiro de 2016)

A fala acima nos mostra alguns dos percalços ao logo do desenvolvimento do projeto orquestrados por inúmeros fatores, como a composição de cores que se harmonizava a paisagem, os *graffitis* não poderiam ser realizados em casas tombadas, os donos de imóveis não foram encontrados dentre outro enumerados na entrevista. Isso nos leva a contrastar com o posicionamento da associação Cidade Velha, Cidade Viva (CiViVa), que embora não seja uma instituição normalizadora e reguladora do uso e preservação do patrimônio ela é uma entidade da sociedade civil ao qual debruça suas ações sob o patrimônio, sobretudo no bairro da Cidade Velha. A posição da presidente da CiViVa é contrária a instalação dos *graffitis* no centro histórico. Antes de apresentarmos a posição da associação, na fala de sua presidente, foi solicitado que fosse exposto uma premissa a qual será seguida de sua posição a respeito do R.U.A.

A premissa:

(...) todas as ações da associação, minhas, são baseadas em lei, nos dificilmente damos opinião sobre a coisa sem não estiver baseados numa lei... tudo! Então a defesa do patrimônio pra nos é baseada na constituição,

nas leis do IPHAN, nas leis do município e nas leis do Estado com todas as palavras que eles usam. De preservação, de restauro, de salvaguarda, todos os termos que eles usam são os que nos usamos, por exemplo, você nunca vai me ouvir falar de revitalização, porque revitalização é uma palavra proibida no patrimônio porque te dá a possibilidade de mudar alguma coisa, que é aquilo que faz o Paulo Chaves... nossa posição é uma posição democrática porque é baseada em lei e não no umbigo de ninguém, nem nos desejos e vontades de cada um de nós (...) isso não quer dizer que eu não goste das obras do Paulo Chaves, eu acho muito bonito. Eu acho que ele não respeita a lei, ele não pode só pretender que o cidadão ínfimo respeite e as autoridades não... então a nossa grande diferença com o resto da população é que nos conhecemos algumas leis e pretendemos que elas sejam respeitadas. (Presidente da CiViVa, Entrevista concedida em Fevereiro de 2016)

Feita a premissa, como solicitado durante a entrevista, percebemos um por parte da associação um rigor no que concerne a legislação vigente sobre o patrimônio de maneira que a posição da associação se baseia em uma interpretação hermética da legislação a partir do paradigma da conservação patrimonial, de maneira que há em sua posição uma divergência com relação as ações do governo estadual através da figura de Paulo Chaves como foi evidenciado na fala acima.

A posição da associação com relação a intervenção do R.U.A é contrária, haja vista que ela entende que, embora seja uma intervenção bonita, ela não deveria ser realizada na área patrimonializada da Cidade Velha tendo em vista que ela iria causar um grande impacto na área, pois pintaria na paisagem elemento contemporâneos que não existiam no momento que essa paisagem foi produzida ao logo do século XX, de maneira que o *graffiti* como arte contemporânea iria causar uma espécie de anacronismo na área patrimonializada como podemos ver na fala da associação quando questionada sobre se a associação possui alguma posição com relação a intervenção do R.U.A, temos:

Lógico! Isso é completamente contra a lei... a lei fala de defender a nossas memoria, de salvaguardar o que tem, não de pintar coisa que nunca teve, então vai fazer isso na Condor, no Guamá. Tem tanto lugar pra fazer, porque tu vens destruir a memoria na Cidade Velha? Eu fiquei furiosa quando a menina veio aqui fala comigo, quase sai tapa, eu disse olha... vai pedir... não vem perguntar pra mim porque eu sou uma associação e não um órgão público, vai pedir autorização pro IPHAN, e ela foi e o IPHAN ficou louco de alegria, mas a primeira pessoa que ela veio falar foi com a velha chata que sou eu, porque eu quero a aplicação das leis, o IPHAN não tá nem ai, tanto que mandou a Coral pintar essa praça toda a cores, que nunca foi colorida, Belém nunca teve casa colorida, tanto que o palacete

Azul era um dos poucos coloridos por isso a gente chamava palacete Azul não tinha tantas casas azuis por ai era tudo cores.. ou branco ou bege, cores bem tênues. Então eu não estou de acordo não. Ainda mais que tem um indecente que pinta as coisas de preto, esse nem em área não tombada nem em áreas longes de bens tombados. É um coisa indecente que de frente da igreja... a igreja aqui não é a Mercês.. aqui perto da Padre Eutiquio perto da OAB pintou uma casa de preto e a casa ficou anos lá pintada totalmente de preto uma coisa horrorosa! Como tem uma também lá de frente da unimed toda pintada de preto porque? Porque é filho do Salomão que toca violão? Ele tem o direito de fazer porque é filho de uma personalidade? Pra mim não tem... pra mim não tem, eu não posso, se eu decidir acordar de manhã e pintar a minha casa toda de Vermelho os órgãos públicos vem e me dão... multa ... me dão uma multa, eles vem e fazem isso e permitem a outros tipo esse grupo de grafiteiro que tá por ai estragando, em muitos casos, não é... as pinturas que fizeram na Cidade Velha são muito bonitinhas, o que eu reclamo é que isso não faz parte da nossa memoria e as leis insistem: defesa da nossa memoria, se não o coliseu já tinham dado uma mão de branco nele e feito quem sabe lá o que com todas aquelas coisas que tem na Grécia e na Itália ai ninguém ia ter interesse de ir lá visitar e saber como era nossa vida, como era a história, como eram as casas dois mil anos atrás, tu vê aqui em Belém a nossa história não tem nem quatrocentos anos e a casa mais antiga não deve ter nem duzentos anos que é... são os palácios feitos pelo Landi, Pois é, então os graffitis aqui da Cidade Velha, a moça me trouxe os desenhos, eram bonitinhos e tal... são bonitinhos a maior parte é muito delicada, mas eu acho que é contra a lei. É contra lei porque se não tem nada haver com a nossa memoria histórica. então se tu partes do principio que o patrimônio, a defesa do patrimônio é para manter como era antigamente essas intervenções são abusivas. Deveriam... são proibidas por lei, somente que ninguém aplica a lei aqui. Primeiro porque não conhece, segundo porque quando conhece não gosta, quer modificar. (Presidente da CiViVa, Entrevista concedida em Fevereiro de 2016)

O posicionamento da associação CiViVa em alguns momentos realiza criticas a atuação do IPHAN, com relação a intervenções realizadas na Cidade Velha que segundo a interpretação da presidente da associação é contra a lei, todavia no IPHAN a intervenção do R.U.A assim como a de outros projetos relacionados ao patrimônio passa por uma avaliação de técnicos, de maneira criteriosa, para a liberação dos projetos de intervenção. A instituição revela que o projeto R.U.A foi pioneiro, pois apresentou uma proposta ousada para o órgão de, como revelada em entrevista, foi mobilizado todos os setores do IPHAN seção Pará para avaliar os impactos do projeto e decidir sobre a execução do projeto ou não. Quando questionada a posição do órgão sobre o projeto, a sua resposta foi:

Assim, na verdade, essa foi a primeira experiência, a primeira autorização da instituição que a gente pegou nesse sentido, então a nossa posição... ela esta começando a ficar definida a partir dessa solicitação, foi por isso que teve uma reunião com todos os técnicos dessa instituição porque ainda não

se tinha uma opinião formada, então a gente resolveu analisar – e aí é viável? É interessante?

Porque sempre divide opiniões saber que uma parcela da população ia achar um absurdo, outra ia achar interessante, então agente tentou compatibilizar, mas, assim, como eu falei no processo de aprovação do projeto esses critérios todos que eu falei eles refletem a posição da instituição que o *graffiti* não seja feito nos imóveis que são preservados, que tenham também um motivo relacionado a questão histórica, que a utilização do desenho e das cores não seja muito gritante, digamos assim, que não destoe, não chame mais atenção que o imóvel tombado, que respeite o imóvel tombado. Então isso acaba se refletindo na questão do centro histórico, que no caso do IPHAN é mais equivalente ao bairro da Cidade Velha e da Campina, inclui também essas áreas próximas que nós chamamos de área de entorno, (...) claro que nessa área de entorno você tem uma análise menos restrita, mais flexível que na área tombada mesmo, mas é mais ou menos assim a posição que a gente tem. (Técnica do IPHAN, Entrevista concedida em Fevereiro de 2016)

A Associação dos Agentes de Patrimônio na Amazônia (ASAPAM) nascida no interior de um curso de pós-graduação em educação patrimonial, tem um posicionamento diferente da CiViVa sobre a intervenção, pois acredita que:

A ASAPAM reconhece o Graffiti como manifestação artística com ensejo crítico social e contemplação estética, porém entende que os muros dos centros históricos e sítios urbanos tombados pelo poder público não são o suporte indicado para a prática da Grafitagem, a não ser que esta tenha sido autorizada pelos órgãos competentes, seja para um projeto educativo ou social, pois entende que existem outras formas de se levantar questões para debate sem interferir em áreas protegidas por lei. (Membro da ASAPAM, Entrevista concedida em março de 2016)

Ainda questionando o IPHAN, foi perguntado se existia no momento outras propostas semelhantes ao do projeto R.U.A para Cidade Velha ao para outros bairros de Belém circulando em meio aos tramites burocráticos da instituição a resposta foi:

Assim, que eu tenha conhecimento, não, pelo menos pra essa área que agente fiscaliza, essas áreas que são tombadas pelo IPHAN, ainda não passou nada oficial, mas agente já observou algumas intervenções desse jeito que foram feitas de maneira irregular, então a gente normalmente notifica o proprietário responsável pelo imóvel ele tem que antes de executar qualquer tipo de serviço, seja uma pintura comum ou ainda mais uma grafitagem numa área tombada tem que ter autorização previa dos

órgãos de preservação que gerenciam aquela área. E algumas dessas intervenções estão sendo feitas de forma irregular e inclusive em imóveis que são preservados, ou seja, não é indicado receber aquele tipo de pintura, tem que manter uma pintura compatível com o estilo do imóvel. Então esses imóveis estão passíveis de serem notificados, assim como qualquer outra obra feita sem autorização na área tombada. (Técnica do IPHAN, entrevista concedida em fevereiro de 2016)

A posição da instituição reflete uma flexibilização ainda que muito pouco da legislação e da concepção de patrimônio com objetivo de promover novas maneiras de salvaguardar o patrimônio para além da “pedra e cal” conforme sugere Henrique (2005), mas uma proposta que leve em consideração novos usos e relações com este para além do paradigma da conservacionista, porém a instituição possui amarras legais e conceituais que a impedem de romper totalmente com essa lógica conservacionista. A ASAPAM quando questionada sobre suas ações com relação ao patrimônio discorre que:

(...) possui projetos com pelo menos cinco anos de vigência relacionados à temática, que têm por objetivo fomentar a circulação e a visitação a espaços culturais, assim como, promover a sensibilização para a preservação e salvaguarda do patrimônio cultural amazônico. (Membro da ASAPAM, Entrevista concedida em março de 2016)

Sem dúvida o projeto R.U.A gerou posições distintas dentro do IPHAN haja vista a ousadia da proposta - embora não iria grafitar todo o centro histórico – que cunhava uma experiência nova com relação ao patrimônio como podemos ver na justificativa do projeto:

Considerado o artigo 216 da constituição brasileira o qual reconhece como patrimônio os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referências a identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade e que dá responsabilidade ao poder público, em parceria com a comunidade, a proteção deste, o projeto **Bora?** configura-se com uma ação de sensibilização à cerca do patrimônio cultural paraense, a partir de atividades lúdicas e ações de educação patrimonial. (IPHAN, 2012 p. 6, grifo da autora).

As novas formas de se intervir e relacionar-se com o patrimônio causam sem dúvidas muitos impactos não só na cotidianidade da população como na paisagem. As intervenções realizadas pelo R.U.A. objetivava realizar a valorização da memória do bairro da Cidade Velha através dos *graffitis* como podemos ver:

Uma ação urbana que objetiva, com a ajuda de 30 adolescentes residentes na localidade, produzir grandes murais artísticos através da prática gráfica do Grafite em suas ruas históricas – possibilidade viabilizada por uma oficina de Grafite e de sensibilização estética oferecida nas dependências do fórum Landi pelo próprio projeto.

E por utilizar como fonte temática seus moradores e suas memórias, seus relatos e suas ficções o projeto **Bora?** visa se estabelecer como um convite urbano à população da cidade para um passeio por seu imaginário; passeio onde se aproximam assimetrias e esquecimentos, reformulações e transformações nessa ação do resgate memorial. (IPHAN,2012, p.5, grifo da autora).

Quando inquirida sobre a influência dos painéis do R.U.A no cotidiano a posição da CiViVa foi negativa assim como podemos ver também na fala de um morador do bairro:

Quase nada, abrihantou, mas não mudou pra mim nada, eu acho que tinha que dar mais ênfase nessas casas antigas que o patrimônio histórico não vem, só quando tá caindo que querem cobrar, não dão orientação nenhuma, não fazem projeto, não fazem qualquer coisa pra... pra que a gente segure o patrimônio da Cidade Velha que são esses casarões antigos. Eu mesmo moro em um casarão antigo e nunca o IPHAN chegou pra olhar se quer como é que tá por dentro ou por fora pra solucionar alguns tipos de problemas pra gente pra não deixar o patrimônio histórico cair como os outros muitos já tem derrubado por ai e não acontece nada, o próprio jurídico ali derrubou quase todas as casas da Cidade Velha e o patrimônio histórico não fez nada, tá tudo ai, só o paredão da frente que ficou. (Morador, entrevista concedida em março de 2016)

Ainda quando questionada sobre a mesma questão feita à associação anterior a ASAPAM responde que:

Sim. A ASAPAM entende que os painéis de Graffiti influenciam o cotidiano, pois tem consciência que muitas vezes existem projetos norteados suas concepções, fora o fato de poderem ser usados como método de sensibilização nas mais diversas áreas do conhecimento.(Membro da ASAPAM, Entrevista concedida em março de 2016).

Essa posição da ASPAM é corroborada por um trabalhador do bairro da Cidade Velha que trabalha a mais de 20 anos no bairro e que está próximo de um dos murais, ele discorre que:

Muda, muda porque pelo menos a aparência das ruas melhora, a paisagem melhora, fica um visual melhor... muito melhor pra admirar e tentar saber o que é, sou operário e muitas coisas de arte eu não entendo fico imaginando. (Trabalhador 1, entrevista concedida em Março de 2016)

Como podemos ver não há um consenso com relação aos impactos dos *graffitis* na Cidade Velha, haja vista que a relação com essas imagens e memórias

do bairro atingem de múltiplas formas s habitantes, trabalhadores e transeuntes da que passam ali cotidianamente.

### 4.3 Um mergulho na memória da Cidade Velha através dos graffitis

Os *graffitis* da Rota Urbana pela Arte estão disperso pelas ruas da Cidade Velha e chamando a atenção de transeuntes para a memoria do bairro através dos elementos do cotidiano do bairro assim como do imaginário regional amazônico como podemos ver na serie de imagens abaixo.



**Foto 6:** Mural retratando a lenda da mulher do taxi e do carroceiro fantasma.

**Fonte:** Guerreiro 2015.

O *graffiti* da foto 6 trata da narrativa da Mulher do Táxi e Carroceiro Fantasma da Rua Cintra. Para diversos moradores da Cidade Velha, tal funesta passageira seria a própria personificação de Josefina Conte, morta nas primeiras décadas do século XX, e cujos restos mortais se encontram, atualmente, no Cemitério de Santa Izabel. O outro “causo” não menos impressionante veio do relato de Vera Tânia Tortola. Este trata do Carroceiro Fantasma da Rua Cintra, assombração possível de ser vista e escutada em noites escuras e nada festivas. A antiga Rua Cintra, atual Cap. Pedro Albuquerque, foi o local onde o carroceiro desapareceu, enquanto tentava satisfazer o desejo da sua esposa, grávida, a qual queria comer uma fruta.

Bem, desde seu sumiço, o tropel de sua carroça faz nosso sangue gelar quando das horas mais altas e com menos estrelas.

Localizado na travessa Pedro Albuquerque, a foto 7 narra à infância de Irene Lumière, que passou dias de sua infância brincando nos jardins do Palacete Pinho. Suas antigas moradoras, duas irmãs sexagenárias e muito simpáticas, deixavam com que a jovem Irene vivenciasse suas narrativas imaginárias de princesa e de dona das dependências. Segundo Irene, o Palacete foi um lugar que fazia qualquer um se sentir mais importante e viver momentos de realeza. Realmente, nunca se sabe o que virá da cabeça dessas criaturinhas tão misteriosas e encantadoras que são as crianças.



**Foto 7:** Mural retratando a princesa do Palacete Pinho (Irene Lumière).

**Fonte:** Guerreiro 2015.

A próxima imagem (foto 8) representa as memórias dos moradores mais velhos da Cidade Velha, que se recordam da época em que era comum o hábito de sentar nas portas das casas para conversar. Costume que persiste até hoje, porém com uma frequência menor. Os encontros de vizinhos, agora normalmente ocorrem dentro das casas e dificilmente na frente delas como podemos ver no trabalho de (MIRANDA, 2011).



**Foto 8:** Mural retratando os moradores sentados na frente da casa no final da tarde como parte das praticas passadas de sociabilidade dos moradores mais antigos da Cidade Velha.

**Fonte:** Guerreiro 2015.

Os *graffitis* 9 e 10 forma confeccionados de forma a representar os azulejos que adornavam casas na Cidade Velha e quem faz parte de uma herança lusitana na Amazônia do período colonial, sendo encontrada em outras cidade como São Luiz (Maranhão).



**Foto 9 e 10:** Fachadas de imóveis grafitadas com a técnica de *stencil* azulejos portugueses do período colonial.

**Fonte:** Guerreiro 2015.

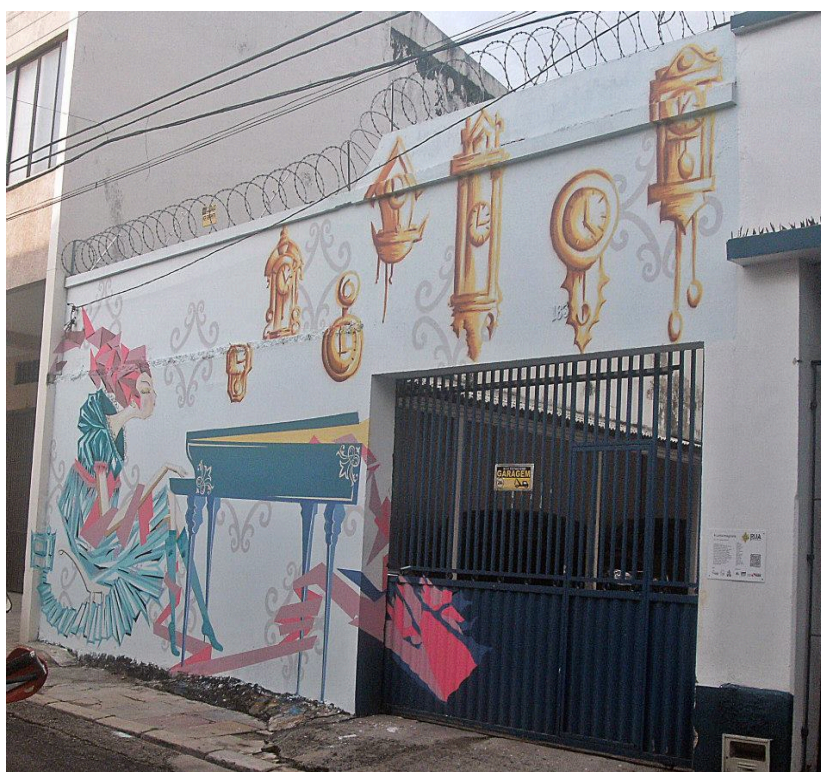


**Foto 11:** *Graffiti* de moradores ilustres da Cidade Velha: o padre Antônio Vieira e a médica Betina Ferro.

**Fonte:** Oliveira, 2015.

A foto acima foi feita no Largo de São João, retrata as figuras do Padre Antônio Vieira que foi um evangelizador da Companhia de Jesus, famoso pelos seus sermões, foi mantido preso na Igreja de São João, quando da expulsão dos jesuítas dos territórios ultramarinos portugueses em sua passagem por Belém a mando do Marquês de Pombal, sobre a expulsão dos Jesuítas e outras ordens religiosas vide o trabalho do Gonçalves (2001), E a outra figura retrata a da médica e evangelizadora Betina Ferro a qual é lembrada pelos seus serviços na educação de toda uma geração de profissionais da saúde em Belém. Também reconhecida por se dedicar ao atendimento dos mais pobres nos porões da Santa Casa de Misericórdia.

A imagem a seguir (foto 12) simboliza a memória dos moradores da Travessa Joaquim Távora, que ouviam o som do piano de Leonora de Menezes todo início de noite até às 22 horas algumas vezes.



**Foto 12:** Mural da senhora Leonora de Menezes tocando piano como uma das antigas práticas de sociabilidade dos moradores mais antigos da Cidade Velha.

**Fonte:** Guerreiro 2015.

As próximas imagens (fotos 13 e 14) fazem menção aos estandartes das igrejas da Sé, Santo Alexandre, São João Batista e Do Carmo mostrando a forte influência

da igreja católica na ocupação desse bairro em diferentes momentos da produção do espaço da cidade de Belém.



**Foto 13 e 14:** Mural dos Estandartes das igrejas da Sé, de Santo Alexandre, São João Batista e Do Carmo ambas localizadas na Cidade Velha.

**Fonte:** Oliveira 2015.

O *graffiti* da foto 15 está localizado na rua Dr. Assis, e foi feito nas paredes do Hotel Guajará, e representa um dos mitos mais conhecidos na região amazônica, a lenda da Cobra Grande. Que narra a história de uma cobra monstruosa sob o altar mor da igreja da Sé.



**Foto 15:** Mural da lenda da Cobra Grande.

**Fonte:** Oliveira 2015.

Ao final da foto 15 percebemos outro *graffiti* (foto 16), que veremos mais detalhadamente logo abaixo, faz referencia ao suposto túnel ligando a Igreja do Carmo à Sé o qual foi construído durante o período da Revolução Cabana.



**Foto 16:** *graffitidos* supostos tuneis entre as igrejas da Sé a Do Carmo.

**Fonte:** Oliveira 2015.

A próxima foto é de um *graffiti* em homenagem ao Padre Gabriel Malagrida feita ao lado de um seminário, pois Gabriel Malagrida oriundo da Itália chegou a fundar um seminário jesuíta em Belém dedicado aos ensinamentos católicos que posteriormente foi fechado.



**Foto 17:** *Grffiti* do padre Gabriel Malagrida.

**Fonte:** Guerreiro 2015.

O ultimo *graffiti* retratado está localizado na parte térrea do Fórum Landi, nos recorda do antigo coreto da Praça do Carmo.



**Foto 18:** *Grffiti* do antigo coreto da Praça do Carmo. **Fonte:** Guerreiro, 2015.

Essa serie de fotografia com os *graffitis* acima foram elaborados e descritas com no vídeo documentários do projeto R.U.A que está disponível no site de Vídeos da internet youtube.com. essas imagens tem profundo impacto na memoria e imaginários dos moradores da Cidade Velha assim como demais habitantes de Belém que conhecem parte dessas narrativas do cotidiano ou que não conheciam e passaram a conhecer através de um roteiro guiado pelos monitores do projeto ou pelo uso do aplicativo *QR-Code* presente em *smartphones* que possibilita a leitura de códigos gráficos que são transformado em vídeos ou textos quando acionados no *smartphone*, em cada uma dos *graffitis* há presença de um *QR-Code*.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar novos usos e estratégias para contribuir com a preservação, democratização e valorização do patrimônio cultural envolve uma série de questões, desde a própria noção dinâmica de cultura, que quando tange ao patrimônio vive um quase paradoxo entre o caráter mutável da cultura e a preservação que parece engessar o patrimônio cultural a ideia de uma traição fixa. Se tratando de patrimônio cultural material esse quase paradoxo é mais evidente, a preservação das formas prevalece mesmo com todas as mudanças sociais no tempo e espaço tornando difícil se criar vínculos identitário e o reconhecimento da importância desse patrimônio à medida que ele muitas das vezes fica alheio, como enclave, na atual dinâmica.

A interculturalidade é outro elemento importante nesse estudo, pois ela nos oferece um ponto de vista significativo e contemporâneo para pensarmos novos usos do patrimônio, assim como uma ferramenta para o entendimento da paisagem cultural, pois ela nos possibilita maior entendimento dos processos materiais e simbólicos constitutivos da paisagem para além do debate clássico meramente estrutural.

A própria origem do *graffiti* contemporâneo nascido nos E.U.A é uma gênese intercultural e que se muda a cada contexto e que em especial no caso brasileiro assume uma face dicotômica – *graffiti* x pixação – o qual é foi feita externa ao *graffiti* que insurgia palavras de ordem e poemas na paisagem. Nossa pesquisa conseguiu preencher parte das lacunas sobre a origem do *graffiti* em Belém o qual também está ligado a trajetória nacional enquanto ferramenta de luta política a ditadura militar, todavia o início da pixação é entendido em dois momentos distintos, o primeiro ligado a luta política e a questões de existir do indivíduo semelhante a origem do *graffiti* nos Estados unidos e a segundo caracterizado enquanto fronteira territorial simbólico-material entre as gangues, embora com motivações e técnicas distintas reforçamos a tese do *graffiti* e a pixação enquanto um único fenômeno político, artístico e estético.

O processo de produção da paisagem é complexo, dialético e localizado socialmente, culturalmente, geograficamente e historicamente. Sua análise oferece um arcabouço teórico, argumentativo, reflexivo, propositivo e analítico para se

pensar o patrimônio material em outro viés que não as lógicas econômicas exógenas aos seus contextos.

No momento atual, várias alternativas são pensadas para se ressignificar a relação com esse patrimônio, todavia esbarra em empecilhos burocráticos e na própria legislação a cerca do patrimônio a qual ainda permanece sob o paradigma da preservação da forma do objeto e da pouca importância para novas perspectivas a cerca do patrimônio.

Nesse ponto em questão é que o projeto RUA abre um precedente impar de grande importância para se pensar novas relações com o patrimônio cultural material, não apenas na esfera local, pois, todavia, a ideia é passível de se replicar (de forma a se ressignificar a cada contexto) em outros locais, porém sem cair na mesma lógica homogeneizante criticada ao logo desse trabalho.

Sem dúvida essa forma de intervenção visa uma nova perspectiva pedagógica para se pensar a educação patrimonial, pois envolve a comunidade do entorno, e além deste, no processo de confecção dos murais de *graffiti*; A própria opção pelo *graffiti* denota outra maneira de se fazer e pensar a arte nos contextos urbanos contemporâneos, pois as marcas dessa arte urbana esta ligada a democratização da arte, ocupação do espaço urbano através da apropriação simbólica e material da paisagem, a questão política numa ótica ampliada desse conceito, a identidade individual e coletiva, além da visibilidade/existência do artista afora outros elementos que poderíamos enumerar, entretanto para a pesquisa destacamos esses elementos como os mais pertinentes em nossa análise.

A relação entre o IPHAN e o projeto RUA demonstra ainda o poder institucional no que concerne a regulação do uso, a intervenção teve que estar de acordo com as normas da instituição dessa forma comprometendo o desenvolvimento autônomo do projeto o que gerou alguns empecilhos burocráticos de mudança de projeto o qual sofreu alterações desde as cores aos locais a serem realizados.

Durante as entrevistas foram apontados pelos moradores um problema com relação a instituição com relação a tutela do patrimônio no qual há pouca atuação no sentido de esclarecimento da população com relação ao uso do patrimônio, sendo mais presente quando há denúncias do mal uso do patrimônio como relataram alguns moradores.

A intervenção realizada pelo RUA esta longe de ser um consenso entre os estudiosos, amantes, instituições públicas e associações que tem como foco a preservação do patrimônio, porém o seu potencial como ferramenta para promoção da educação patrimonial e ressignificação das relações com o patrimônio é de grande impacto e apelo visual, pedagógico e cognitivo.

Os principais elementos retratados nos murais do RUA estão ligados à religiosidade católica no bairro, pessoas famosas do bairro, elementos da cultura portuguesa e ao imaginário mítico regional, esses temas abordados retratam principalmente uma memória e uma identidade coletiva não só dos moradores do bairro Cidade Velha, mas de Belém e em alguns aspectos alcança o regional e nacional, estas últimas escalas estão presentes, sobretudo, no que tange a religiosidade e a as influencias portuguesas.

Balaceando as posições divergentes, a intervenção dos *graffitis* chama atenção dos olhares de transeuntes e moradores da Cidade Velha e que cumpriu sua proposição de promover a valorização das memórias do bairro, todavia esse processo pedagógico deve ser contínuo. Uma das possibilidades de manutenção dessa prática pedagógica seriam as visitas guiadas feitas por monitores como foi realizado logo após a apresentação do projeto finalizado, todavia ela não foi mantida.

Os *QR-code* presentes em todos os murais do R.U.A. funcionariam como instrumento pedagógico mediador da intervenção e a sua relação com a memória do bairro, porém há algumas limitações ao uso dessa ferramenta como a necessidade de um aparelho *smartphone*, *tablete* ou outro que possua o leitor de *QR-code*, o perigo de assaltos no bairro, haja vista que nos fins de semana e em alguns horários durante a semana as ruas do bairro ficam pouco movimentadas facilitando a ação de assaltantes e outros fatores mais, o que não invalida ou deprecia a iniciativa, pelo contrario nos convida a refletir sobre novas possibilidades pedagógicas e a incorporação de novas tecnologias no processo educativo em espaços não escolares.

As contribuições do R.U.A. são inúmeras não só enquanto uma proposta voltada para valorização da memória da Cidade Velha, mas também enquanto um novo modelo de intervenção, valorização e ressignificação patrimonial pensado através da arte urbana que valoriza através da arte na a paisagem como um todo da área na qual foi realizada.

Diferente das intervenções do governo estadual no complexo Feliz Lusitânia que tiveram um caráter de reforço a tendência de requalificação dos antigos centros urbanos ou centros históricos provocando o processo de gentrificação desses espaços que foram concebidos em uma racionalidade de cunho mercadológico ligada ao turismo na sua acepção de consumo das paisagens culturais.

A rota urbana pela arte se configura como uma intervenção que sobrepõe essa lógica mercadológica dominante de consumo da paisagem, embora no projeto inicial haja uma proposta de produtos atrelados à logomarca do nome inicial do projeto “Bora?”. Podemos perceber no projeto outra racionalidade embebida de um viés político e simbólico que pressupõe outro uso e relações entre as pessoas e os espaços da cidade através da democratização do acesso a arte, materializar a memória dos invisibilizados na metrópole, retratar o tempo do cotidiano na acelerada metrópole oriental da Amazônia e realizar os espaços da cidade para algo a mais do capital e sua lógica, é reforçar a cidade enquanto forma e conteúdo humano e não mais um produto mercantilizável.

Esta discussão inicial feita nesta monografia de especialização sobre Projeto Rota Urbana pela arte levantou algumas questões para pensarmos a paisagem cultural, o patrimônio, a arte e permeando toda essa discussão temos o pressuposto de que a cidade deve ser para todos, não sob a lógica da discursiva neoliberal, mas em uma utopia – sim uma utopia, você caro leitor não leu errado – é preciso acreditar e lançar no horizonte sonhos e realizações do anseio de uma humanidade humana de fato e não em condição de espécie, por isso através de ações como a desnuda neste trabalho é possível se pensar a cidade na profunda dimensão humana.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. O recado controverso do graffiti contemporâneo. **Revista Contemporânea**, v. 6, n. 1. Jun.2008, p. 1-12.

AMARAL, M. D. B. **A guerra das águas**: concepções e práticas de planejamento urbano na orla fluvial de Belém (PA). Dissertação de mestrado – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos- Universidade Federal do Pará. Belém: 2005. 229 p.

BASTOS, E. B. B. **A contribuição da cultura para o desenvolvimento do território**: um olhar de Ananindeua, na região metropolitana de Belém, Pará. Dissertação de Mestrado – Núcleo de Meio Ambiente, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. 93 p.

BRITO, R. C. S.; DIAS E SILVA, L. A. S.; MARTINS, J. D.A Arte Graffiti e a Indústria Cultural. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORTE, 6., 2007, Belém. **Anais...** Belém:Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2007.

BLAUTH, L. POSSA, A. C. K. Arte, grafite e o espaço urbano.**Revista palíndromo**– Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – CEART/UDESC n. 8, 2012.

CARLOS, A. F. A. **A cidade**. São Paulo: Contexto, 1992. (Coleção repensando a geografia).

\_\_\_\_\_. **O lugar no /do mundo**. São Paulo: Labur Edições, 2007a.

\_\_\_\_\_. **O Espaço Urbano**: Novos Escritos sobre a Cidade. São Paulo: Labur Edições, 2007b.

CASCARDO, A. B. S. Graffiti contemporâneo: o consumo assumido. In: IV encontro de história da arte, Anais no IV encontro de história da arte, UNICAMP. 2008.

CASTRO, C. A. T. Os processos de patrimonialização e turistificação na produção do espaço do bairro Cidade Velha, Belém-PA – Dissertação de

mestrado, programa de pós-graduação em Geografia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

CASTRO, C. A. T. MORAIS, L. L. NÓBREGA, W. R. M. Políticas públicas para o desenvolvimento do turismo nos centros históricos de Belém-PA e Natal-RN. In: XII Seminário Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Turismo ANPTUR. Anais do XII Seminário Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Turismo ANPTUR. Caxias do Sul - RS: EDUCS, 2015. v. 1. p. 1-15.

CAMPOS, R. Movimentos da imagem no Graffiti. Das ruas da cidade para os circuitos digitais, IV congresso português de sociologia, 2008.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados**: mapas da interculturalidade. Tradução Luiz Sérgio H. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CAUQUELIN, A. Paisagem, retórica e patrimônio. **Revista de Urbanismo e Arquitetura** (UFBA), Salvador, v. 6, 2003, p. 24-27.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. 5. ed. São Paulo: Unesp, 2006.

CHUVA, M. Introdução – História e patrimônio: entre o risco e o traço, a trama. **História e Patrimônio** - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 34, Brasília, 2011, p. 11-26.

CORREA, R. L. A Periodização da Rede Urbana da Amazônia. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, v. 49, n. 3, 1987.

\_\_\_\_\_. A dimensão cultural do espaço. **Revista espaço e cultura**. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, v. 1, n. 1, out. 1995. p. 1-22.

\_\_\_\_\_. Denis Cosgrove: a paisagem e as imagens. **Revista espaço e cultura**. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, n. 29, jan./jun. 2011. p. 7-21.

COSTA, L. P. Graffiti e pixação: Institucionalização e transgressão na cena contemporânea. IN: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 3, Campinas, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Graffiti**: submissão, asfixia e blá, blá, blá, 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas, Florianópolis, 2007b.

CRUZ, R. C. A. Patrimonialização do patrimônio: Ensaio sobre a relação entre turismo, “patrimônio cultural” e produção do espaço. **Espaço e Tempo**, São Paulo, 2012.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

ENDO, T. S. **A pintura rupestre da pré-história e o grafite dos novos tempos**. Trabalho de conclusão do curso de Pós Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 120 p.

FERREIRA, R. S. C.; BRUNA, G. C. Impactos no uso do solo do centro histórico de Belém. São Paulo: Mackenzie. **Caderno de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**, v. 4, n. 1, 2004, p. 73-85.

GOMES, E. T. A. Representações na paisagem. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 49-70.

GONÇALVES, C.W.P. **Amazônia, Amazônias**. São Paulo: Contexto, 2001.

GUIMARÃES, M. L. S. História, memória e patrimônio. **História e Patrimônio - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 34, Brasília, 2011, p. 91-111.

HENRIQUE, G. M. N. **Cultura de periferia no centro histórico: graffiti e patrimônio cultural em Sabará**. Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente. Londrina, 2005.

HONORATO, G. MARINHO F. **Graffiti: da marginalidade às galerias de arte**. Relatório de pesquisa apresentado a secretaria de educação do Paraná. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1390-8.pdf> Acessado em: 15 de Janeiro de 2011. Paraná, 2009.

JORGE, V. F. Patrimônio e identidade nacional. **Revista engenharia civil**, Évora, Portugal, n. 9, 2000, p. 5-12.

KEHL, M. R. O espetáculo como meio de subjetivação. *Concinnitas*, ano 16, V. 1, n. 26, julho de 2015. p. 71-85.

LEÃO, M. S. **A representação social do patrimônio cultural para a formação do sentimento de pertença do sujeito social**. Monografia de especialização - Pós-graduação em Gestão do Território e do Patrimônio Cultural, Universidade Vale do Rio Doce, Governador Valadares, 2009. 34 p.

LUCHIARI, M. T. D. P. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: Editora EDUERJ, 2001. p. 9-28.

\_\_\_\_\_. A re-invenção do patrimônio arquitetônico no consumo das cidades. *Geosp – Espaço e Tempo*, n. 17, 2005, p. 95-105.

MEDEIROS, M. M. **O que dizem os muros da cidade**. Dissertação de Mestrado – Instituto de Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. 143 p.

MELO, V. M. Paisagem e simbolismo, In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: Editora EDUERJ, 2001. p. 29-48.

MIRANDA, C. S. Da Almedina à Feliz Lusitânia: personagens do patrimônio. **Amazônica: Revista de Antropologia (Online)**, v. 3, p. 348-368, 2011.

MOTTA, L.O patrimônio cultural urbano à luz do diálogo entre história e arquitetura CHUVA, Márcia (Org.). **História e Patrimônio** - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 34, Brasília, 2011, p. 249-280.

MUNHOZ, D. R. M. **Graffiti: uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003. 175 p.

NOGUEIRA, C. A (im)permanência do traço:rasto, memória e contestação, **PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP**, n. 2, dez. 2009.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 4ª ed. 1999.

OLIVEIRA, B. A. M. **A ressignificação da paisagem cultural urbana e a territorialidade dos grafiteiros em Belém-Pa**. Trabalho de conclusão de curso (TCC) – Faculdade de Geografia e Cartografia- Universidade Federal do Pará. Belém: 2012a. 124 p.

\_\_\_\_\_. Caiu na rede... É grafite: as redes enquanto um elemento articulador da sociabilidade espacial e resistência dos grafiteiros em Belém-Pa. IN: XVII ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS, 2012b. **Anais 2012**.

\_\_\_\_\_. A ressignificação da paisagem cultural urbana através do grafite no corredor de Nazaré, Belém-Pará: da paisagem cinza a cidade cromática. IN: SIMPÓSIO NACIONAL DE GEOGRAFIA URBANA, 2013. **Anais 2013**.

OLIVEIRA, D. A; TARTAGLIA L, Ensaio sobre uma geo-grafia dos graffitis. **Revista Geographia**. Rio de Janeiro: UFF, v. 11, n. 22, 2009, p. 59-88.

PALLAMIN, V. M. **Arte Urbana: São Paulo-Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente**, São Paulo: FAPESP, Annablume Editora, 2000. (1 CD-ROM)

PEREIRA SANTOS, M. **O espaço humanizado, a paisagem humanizada e algumas reflexões sobre a paisagem em São Paulo no século XVIII e XIX**. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 192 p.

RODRIGUES, D. Patrimônio cultural, Memória social e Identidade: uma abordagem antropológica. **UBImuseum** - Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira interior, n. 01, 2012, p. 01 -08. Disponível em: <<http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/artigos.html>>. Acesso em 02 fev. 2013.

RODRIGUES DOS SANTOS, M. C. Novas fronteiras e pactos para o patrimônio cultural. **São Paulo em perspectiva**, v. 15, n. 2, abr. /jun.2001. p. 43-48.

SALGUEIRO, T. B. Paisagem e Geografia, Finistera, XXXVI, 2001, p. 37-53.

SANTOS, M. **Por uma economia política da Cidade: O caso de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed., 2. reimpressão. São Paulo: Edusp, 2006. (Coleção Milton Santos).

\_\_\_\_\_. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 16 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

SILVA, R. F. **Valorização das Avenidas Nazaré/Magalhães Barata: processo de produção do espaço e uso do solo urbano**, Trabalho de conclusão de curso (TCC) – Faculdade de Geografia e Cartografia- Universidade Federal do Pará. Belém: 1999. 81 p.

SILVA, L. D. O. A relação indivíduo-cidade na experiência juvenil do grafite. XI congresso luso afro brasileiro de Ciências Sociais, 2011.

SPOSITO, M. B. E. **Capitalismo e urbanização**. São Paulo: Contexto, 2005.

SPOSITO, M. P. Associabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. Tempo social, **Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, v. 5, n. 1/2, 1993, p. 161-178.

TARTAGLIA, L. **Geografittis: uma leitura geográfica dos graffitis cariocas**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. 260 p.

TRINDADE JR., S. C.; AMARAL, M. D. B. Reabilitação urbana na área central de Belém-Pará: concepções e tendências de políticas urbanas emergentes. **Revista paranaense de desenvolvimento**, Curitiba, n.111, p.73-103, jul./dez. 2006.

XAVIER, C. A. **Zumbis: uma nova temática para moda?** Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Moda), Universidade da Amazônia, Belém, 2012, 96 p.

## ANEXOS

### ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA (MORADORES)

- 1- Qual a sua opinião sobre os murais de *Graffiti* realizados na Cidade Velha?
- 2- Qual a sua relação com o patrimônio da Cidade Velha?
- 3- Mudou a sua relação com o patrimônio da Cidade Velha depois dos *Graffitis*?
- 4- Esses *Graffitis* significam algo para você? Se sim o que?
- 5- O patrimônio da Cidade Velha representa algo para você? O que?

### ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA (ASSOCIAÇÕES)

- 1- A associação tem alguma relação com o patrimônio? Se sim A instituição no momento possui algum projeto de intervenção relacionada ao patrimônio na Cidade Velha?
  
- 2- Existe uma posição da associação quanto ao *Graffiti* no espaço urbano de Belém e mais especificamente no Centro Histórico ou em áreas próximas de bens tombados?
  
- 3- A associação foi consultada na elaboração do projeto RUA?
  
- 4- A associação consegue perceber se os painéis de *Graffiti* tiveram ou tem influência no cotidiano?

### ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA (PODER PÚBLICO)

- 1- Houve alguma atuação deste órgão na implementação do projeto RUA? Se sim de que maneira?
- 2- Existe uma posição da instituição quanto ao *Graffiti* no espaço urbano de Belém e mais especificamente no Centro Histórico ou em áreas próximas de bens tombados?
- 3- Existem outros projetos ou ideias parecidas com o a proposta do RUA para a Cidade Velha ou para outras áreas da cidade?
- 4- A instituição no momento possui algum projeto de intervenção relacionada ao patrimônio na Cidade Velha?
- 5- Quais foram as ultimas ações da instituição para preservação do patrimônio na Cidade Velha?

### ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA (PIXAÇÃO)

- 1- Em que ano e onde começou a pixação no Pará?
- 2- Como a pichação e o *graffiti* chegaram aqui?
- 3- Quais os principais temas pixados/*grafitados* no início?
- 4- Qual a relação entre a pixação / *graffiti* e as gangues?
- 5- Por que vc começou a pixar?
- 6- Vc chegou a grafitar?
- 7- Quais mudanças você percebeu entre as pichações e os *graffitis* do início para os de hoje?

8- Permaneceu alguma coisa do inicio da pratica da pixação e grafitegem ainda hoje?