

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS

LILIAN AMÉLIA DOS SANTOS

GRAFITE:
UM ESTUDO ACERCA DA EFEMERIDADE A PARTIR DO CURA E DO
TRABALHO DE NILO ZACK

BELO HORIZONTE
2020

LILIAN AMÉLIA DOS SANTOS

GRAFITE:
UM ESTUDO ACERCA DA EFEMERIDADE A PARTIR DO CURA E DO
TRABALHO DE NILO ZACK

Monografia apresentada ao Curso de
Conservação e Restauração de Bens Culturais
Móveis da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial para obtenção
do título de Bacharel em Conservação e
Restauração de Bens Culturais Móveis.
Orientadora: Rita Lages Rodrigues

BELO HORIZONTE
2020

LILIAN AMÉLIA DOS SANTOS

GRAFITE:
UM ESTUDO ACERCA DA EFEMERIDADE A PARTIR DO CURA E DO
TRABALHO DE NILO ZACK

Monografia apresentada ao Curso de
Conservação e Restauração de Bens Culturais
Móveis da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial para obtenção
do título de Bacharel em Conservação e
Restauração de Bens Culturais Móveis.
Orientadora: Rita Lages Rodrigues

03 de novembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profª Rita Lages Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais

Camilla Ayla Oliveira dos Anjos

Alice Almeida Gontijo

*“Sei que um mural, um grafite, uma arte
urbana, é tão mortal como a gente é”*

- Nila do Cerrado

“Pinturas efêmeras não merecem ter nome”

- Nilo Zack

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Rita Lages Rodrigues, que aceitou me orientar a poucos dias da entrega do pré-projeto e enfrentou junto comigo os desafios de se elaborar um trabalho de conclusão de curso em meio a uma pandemia e de maneira remota. Agradeço também todas as conversas que tivemos ao longo do processo.

Agradeço a minha mãe, Tânia Maria, que sempre me incentivou na escrita de uma maneira geral e que plantou em mim a sementinha do questionamento que me fez estar onde estou hoje.

Agradeço ao meu pai, Antônio Marcos, por todo apoio em cada decisão tomada ao longo desse percurso e de toda a minha vida. Se não fossem suas palavras lá no início, eu não sei como estaria agora.

Aos meus tios, Izabel Cristina e Leomar Ferreira, que me receberam todas as vezes que foram necessárias ao longo destes quase cinco anos. Sou extremamente grata.

À minha amiga Karine Cássia que verdadeiramente me escolheu para partilhar as descobertas e desafios de se fazer uma faculdade. Você sabe que me faltam palavras para agradecer a você por tudo que passamos ao longo desses cinco anos. Agradeço também pela ajuda neste presente trabalho.

Aos meus professores da UFMG, que contribuíram para o meu aprendizado na instituição. Agradeço em especial as professoras Bethânia Veloso e Amanda Cordeiro, que me deram a oportunidade de colocar em prática os conhecimentos adquiridos em projetos no período do curso. Obrigada pela confiança.

Aos amigos Mariana Barros, Ana Pullitti, Flávia Vitória, Maycon Felipe e Virgínia Barbosa, o meu mais sincero obrigada por todos os momentos divididos ao longo deste período, dentro de sala, mas principalmente fora dela, onde as risadas e aprendizados, conselhos e desafios nos fizeram crescer juntos.

Aos amigos Alexsander Souza, Rafael Vilarinho e Giusepe Tonetti que deixaram os meus dias mais leves desde que nos encontramos e que fizeram de todo esse processo, algo mais tranquilo mesmo que inconscientemente.

Agradeço a todos os meus colegas de curso. Foi um prazer fazer parte desta viagem com vocês, sinto-me orgulhosa de ver o quanto crescemos e aprendemos nos últimos anos.

Ao Coral da Engenharia por ter me proporcionado uma nova experiência dentro da Universidade, ter deixado tudo mais leve com a música, me apresentado a pessoas

maravilhosas e por ter me feito perceber que todos somos capazes de coisas que nem imaginamos.

A Dona Eliana que abriu a porta de sua casa para me receber ao longo desses anos de curso. Sou muito grata por isso.

Aos Artistas todos que colaboraram de maneira direta com este trabalho, Nilo Zack, Nila do Cerrado, Fênix, Luna Bastos, Rupestre Crew, Saulo Pico e Elian Chali, e ao CURA. E também aos que contribuíram de maneira indireta também, em especial Ataíde Miranda e Nilo Zack, responsáveis pelos grafites que me levaram ao questionamento da preservação desta arte e a Washington que levou a questão do grafite para dentro da sala de aula.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso apresenta um estudo acerca da efemeridade, característica intrínseca às obras de grafite que hoje compõem a paisagem da capital mineira, Belo Horizonte. Além de buscar compreender a relevância dessa característica da arte de rua, esse trabalho também propõe uma reflexão acerca da atuação dos profissionais de conservação-restauração em obras com essa tipologia, procurando entender o espaço existente para esses profissionais nessa que parece ser uma relação de dicotomia, um campo de estudo que tem como base fundadora a ideia de fazer com que os objetos artísticos durem por mais tempo e uma arte onde a efemeridade é inerente a ela. Para tanto, no decorrer do estudo serão apresentados os conceitos, a história, as transformações ao longo do tempo e dois estudos de caso, locais de Belo Horizonte, que vão auxiliar na compreensão do que é o grafite e a importância da efemeridade para ele no cenário atual, promovendo também uma discussão sobre a condição efêmera ou não dessas obras.

Palavras-chave: Grafite; pichação; arte de rua; efemeridade; conservação-restauração; documentação; conservação preventiva;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Parede coberta por grafites em Nova Iorque.....	15
Figura 2- Cornbread próximo a sua tag	16
Figura 3- Grafite em vagão de trem em Nova Iorque.....	18
Figura 4- Alex Vallauri e uma de suas obras na capital paulista.....	21
Figura 5- Intervenção na Escola de Belas Artes (UFMG) 2019.....	23
Figura 6 - Grafite debaixo do viaduto na Região da Pampulha, próximo da UFMG, parte integrante do Projeto Telas Urbanas.....	27
Figura 7 - O artista Hely Costa grafita próximo ao Viaduto Moçambique em 2017 durante o Projeto Profeta Gentileza.....	28
Figura 8 - Projeto Profeta Gentileza - Edição Lagoinha em 2019.....	28
Figura 9 - Artistas grafitando tapumes da Praça da Liberdade em 2018.....	28
Figura 10 - Ação do Museu de Rua em parede de uma faculdade em Belo Horizonte.....	29
Figura 11 - Esplana Mineirão (2019)	30
Figura 12 - Obra de Hugues Desmazières em empena em BH que retrata um dos líderes da Inconfidência Mineira, Tiradentes.....	31
Figura 13 - Vista do Mirante do CURA na Rua Sapucaí em Belo Horizonte.....	32
Figura 14 - Grafites de Bolinho e Zé D Nilson, que fazem parte da edição do CURA Lagoinha de 2019	33
Figura 15 - Grafite de Nilo Zack na Savassi em Belo Horizonte	35
Figura 16 - Menino palhaço de Zack no muro próximo ao Viaduto Moçambique, dividindo espaço com obras de Hely Costa, à esquerda, e Ataíde Miranda, à direita	36
Figura 17 - Exposição "Sentimentos de um Niilista" de Nilo Zack em 2018 no Museu Mineiro (BH).....	37
Figura 18 - Painel de Fênix para o CURA Lagoinha 2019	41
Figura 19 - Grafite de Luna Bastos para o CURA Lagoinha 2019	42
Figura 20 - Obra de Saulo Pico para o CURA Lagoinha 2019	43
Figura 21 - Obra de Nila do Cerrado para o CURA Lagoinha 2019.....	44
Figura 22 - Obra do Coletivo Rupestre Crew para o CURA Lagoinha 2019.....	45
Figura 23 - Obra de Elian Chali para o CURA Lagoinha 2019	46
Figura 24 - Obra da Artista Criola para o CURA na Rua Rio de Janeiro (BH)	48
Figura 25 - Obra de DMS para o CURA 2017	49
Figura 26 - Última Ceia (1498) de Leonardo Da Vinci.....	51
Figura 27 - Obra "Pinturas efêmeras não merecem ter nome" de Nilo Zack na exposição "Sentimentos de um Niilista" no Museu Mineiro em 2018.....	52
Figura 28 - Obra de Nilo Zack na Avenida Antônio Carlos que teve cartazes afixados sobre ela durante a campanha eleitoral de 2011.....	57
Figura 29 – Obra de Ataíde Miranda no Bairro Ouro Preto (BH) onde é possível perceber a ação das intempéries sobre a obra, principalmente na área superior esquerda.....	58
Figura 30 - Obra retratando Oscar Niemeyer de Eduardo Kobra na Avenida Paulista (SP) onde é possível perceber áreas de perda na camada pictórica.....	58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. O GRAFITE	14
1.1. As Origens do Grafite.....	15
1.2. O Grafite no Brasil.....	20
1.3. O Grafite em BH.....	25
1.3.1. Circuito Urbano de Arte (CURA)	31
1.3.2. O Grafite de Nilo Zack	34
2. EFEMERIDADE.....	38
2.1. O Grafite, Efêmero e os Artistas.....	40
2.1.1. Artistas do CURA e a Efemeridade.....	40
2.1.2. O CURA e a Efemeridade	47
2.1.3. Nilo Zack e a Efemeridade	49
2.1.4. Considerações sobre a Efemeridade	52
3. CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO E O GRAFITE.....	54
3.1. Agentes de Deterioração do Grafite.....	54
3.2. Preservação do Grafite: Possibilidades.....	61
3.2.1. Conservação Preventiva	61
3.2.2. Restauração.....	63
3.2.3. Documentação	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70
APÊNDICE A	75
APÊNDICE B.....	77
APÊNDICE C.....	79
APÊNDICE D	81
APÊNDICE E.....	86
APÊNDICE F.....	88

INTRODUÇÃO

Os objetivos e funcionalidades da arte se alteraram, e se alteram, com a passagem do tempo e essa mudança também ocorre de acordo com a cultura em que essa arte está inserida. Assim, a definição de um conceito de arte, que compreenda todas as possibilidades de manifestações artísticas, encontra dificuldades para ser estabelecido, já que a arte foi/é uma forma de expressão da religiosidade de um povo, já teve/tem um caráter documental, foi/é utilizada para entreter as pessoas, foi/é objeto de decoração, um espaço para a realização de críticas sociais, integra-se à vida, etc, ou seja, já foi/é imbuída de inúmeras significações.

Refletindo sobre a relação entre arte e política podemos citar o grafite como exemplo. Surgido nos Estados Unidos entre as décadas de 1960 e 1970, ganhando maior visibilidade na cidade de Nova Iorque, o grafite tem como berço um grupo social marginalizado em situação social vulnerável, habitante das periferias da urbe. O movimento do *hip-hop* surge nas áreas suburbanas, guetos, que enfrentavam diversos problemas de ordem social como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de infraestrutura e de educação, entre outros reflexos das altas taxas de desemprego, como um meio de levar para as pessoas viventes nessas comunidades uma nova perspectiva de vida por meio da dança (*break dance*), da música (*Rhythm and poetry - Rap*) e das grandes pinturas em muros, prédios e trens (*grafitti*) fazendo também críticas em relação a forma como o povo negro e latino era tratado no país. Além das situações e lutas semelhantes vividas por pessoas igualmente marginalizadas ao redor do globo, a estética dessa arte fez com que essa cultura se espalhasse mais rapidamente e se mantenha viva até os dias de hoje.

O grafite, ao longo desses mais de 50 anos, expandiu sua área de atuação indo das periferias e das empenas¹ de prédios abandonados até ocupar também lugares de destaque nos grandes centros, passando a fazer parte da paisagem e da identidade dessas cidades como um todo. Levou um tempo, mas essa arte de raízes marginais hoje recebe tanto reconhecimento como arte quanto as obras expostas dentro de museus e galerias e divide espaço com outras artes contemporâneas produzidas fora do padrão restrito do que antes era considerado como arte.

A presença do grafite no dia a dia das pessoas faz com que de alguma forma se desenvolva um tipo de relação com as imagens nas empenas dos prédios e o seu

¹ Empena: Paredes laterais de um edifício, sem aberturas (janelas ou portas), estas paredes estão preparadas a receber outro edifício encostado. (<https://www.engenhariacivil.com/dicionario/empena>)

desaparecimento pode vir a ser questionado por essa mesma população. A mudança da relação dos brasileiros com o grafite foi bastante perceptível quando aconteceu uma série de apagamentos de grafites na cidade de São Paulo (SP) mediante autorização do então prefeito João Doria. Não somente a população paulistana se mostrou insatisfeita com a atitude do prefeito, mas também artistas e simpatizantes do movimento do grafite de outras cidades do Brasil e do mundo.

É a partir desse ponto, da vontade da população de que essa arte, que pode ser feita por inúmeros artistas, inúmeras vezes e momentos distintos no mesmo lugar, permaneça fazendo parte da paisagem da cidade que surge o questionamento que guia esse Trabalho de Conclusão de Curso. O grafite é uma arte efêmera na sua essência, se propõe a ocupar o espaço da cidade e quando houver a necessidade de utilizar esse mesmo espaço para uma nova crítica, mensagem ou uma decoração da cidade em forma de arte, este será substituído. Se isso não ocorrer, por questões materiais o grafite tende a desaparecer, por ficar exposto continuamente às intempéries sem qualquer tipo de medida preventiva. Mediante esses fatos, é possível considerar qualquer medida de conservação-restauração para uma obra com essa tipologia sem ferir sua essência?

Elaborar um trabalho de conclusão de curso demanda uma série de pesquisas que muitas vezes ocorrem das mais variadas formas, leitura de livros, artigos, teses, experimentos em laboratórios, pesquisa de campo por meio de entrevistas e observações. No entanto, o ano de 2020 surpreendeu a todos com a pandemia de COVID-19 e nos obrigou a readaptar rotinas e projetos que já estavam em andamento. Portanto, acredito ser de suma importância nesse momento deixar registrado aqui neste trabalho os desafios de se produzir um texto como este em meio a uma pandemia.

Apesar de estarmos no século XXI e vivermos em um mundo dito globalizado, nem toda informação pode ser acessada via internet, por isso, umas das primeiras questões a serem pontuadas aqui é a dificuldade de acesso a algumas leituras que compõem a biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG² e isso se dá por diversos motivos. Primeiro a necessidade da autora deste texto de retornar à casa dos pais no interior do estado do Pará, depois pelo fato de que a Universidade encontra-se fechada até o momento da escrita deste trabalho. Os livros poderiam ser adquiridos por meio de sites na internet, novos ou usados, no entanto, o valor de vários deles é bastante elevado, o que inviabiliza a compra da

² UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais

bibliografia completa requerida pelo presente trabalho. Além disso, no meu caso em específico, há dificuldade na entrega de pedidos realizados pela internet por conta da distância em que me encontro hoje, longe dos centros de distribuição de mercadoria das lojas *online*, resultando em grandes prazos de entrega e até mesmo roubos de mercadoria nas estradas. Por sorte, ao longo da graduação foram adquiridos alguns livros que fazem parte da bibliografia do curso para compor a minha biblioteca pessoal da área e alguns outros foram emprestados a mim pela orientadora deste trabalho, Rita Lages Rodrigues. Outra questão que limita o acesso à informação para a pesquisa e desenvolvimento deste trabalho são a Lei Federal 9.507/1997 e a Portaria Conjunta PGM/CTGM nº 001 de 22 de janeiro de 2020 que suspendem informações de projetos e ações realizadas pela prefeitura de Belo Horizonte como forma de igualar a competição entre os candidatos ao cargo de prefeito nas eleições deste ano, mesmo que alguns destes conteúdos tenham sido produzidos fora da gestão atual. Cabe aqui um questionamento, por que ainda nos dias de hoje projetos culturais são tidos como forma de propaganda para políticos quando deveriam estar inclusos nos direitos de cada cidadão, sem esse caráter de moeda de troca?

Quando do desenvolvimento da ideia de pesquisa deste trabalho, ficou estabelecido que as entrevistas com os artistas selecionados como estudo de caso eram base para o desdobramento de um estudo e elaboração de propostas. No processo de readaptação do projeto para o formato remoto, eliminar as entrevistas não foi uma questão, então ficou decidido que elas aconteceriam digitalmente por meio dos aplicativos disponíveis para contato à distância. Mais uma vez, apesar do acesso à internet, essa troca e comunicação com os artistas perde a fluidez que teria em uma conversa realizada pessoalmente, dada as limitações que os aplicativos de comunicação via internet e a própria relação de cada um com o mundo digital, resultando em dificuldade na compreensão das questões levantadas e demora do retorno com as respostas.

O último ponto que quero levantar como um desafio em tempos de pandemia é a questão da rotina. Apesar de não estarmos gastando tempo com o deslocamento pela cidade, podendo desenvolver alguns trabalhos e pesquisas de dentro de nossas casas, essa realidade, como todas as realidades possíveis, também tem seus ônus. No mundo antes da pandemia, nós, comunidade da UFMG, tínhamos algumas facilidades como a possibilidade de almoçar no Restaurante Universitário ou em outros restaurantes da Universidade, poupando o tempo de preparo das refeições e dos cuidados com a cozinha e utilizando-o para sermos mais produtivos nas questões acadêmicas. Para além das questões da alimentação, a rotina dentro

de casa é diferente da de quando saímos para outros lugares. Sem contar casos como o meu, que tive que retornar a casa de meus pais e me readaptar a rotina deles.

Baseado nestes desafios, apresento agora adaptações feitas para diminuir os efeitos da pandemia no resultado final deste trabalho, apresentando em conjunto a metodologia adotada e o conteúdo de cada capítulo.

Para tentar encontrar uma resposta para se é possível considerar qualquer medida de conservação-restauração para uma obra de grafite sem ferir sua essência, esse trabalho será dividido em três momentos. No primeiro capítulo será apresentada a história do grafite, desde sua primeira aparição no estado da Pensilvânia (EUA), passando pela sua explosão em Nova Iorque e finalmente a sua chegada em terras brasileiras, aprofundando na sua presença na capital mineira, Belo Horizonte, onde serão apresentados os Estudos de Caso desta Monografia, o Circuito Urbano de Arte (CURA) e o artista Nilo Zack. Neste capítulo também serão abordados os conceitos que fazem do grafite o grafite e que serão necessários para o desenvolvimento da discussão mais adiante. Para a elaboração deste capítulo, as principais fontes de pesquisa foram teses de mestrado que tinham o grafite como tema, reportagens em sites de notícia que registraram acontecimentos importantes para a trajetória do grafite no Brasil e entrevistas com uma das organizadoras do CURA e com o artista Nilo Zack.

No segundo capítulo discutiremos uma das características mais marcantes da arte contemporânea, a efemeridade, conceituando e contextualizando-a, trabalhando logo em seguida a relação dela com o grafite. A compreensão dessa característica muito presente nas produções de arte contemporânea é de suma importância para o desenvolvimento do capítulo seguinte e, mais diretamente, para as possíveis práticas de conservação-restauração que podem ser aplicadas sobre a arte urbana. Para tanto, foram utilizadas leituras de teóricos da arte, artigos acadêmicos publicados acerca da questão da efemeridade e entrevistas com os produtores dessa arte efêmera que é o grafite, para que fosse possível compreender essa questão de grande importância para a conservação de arte contemporânea que é a relação do produtor com o que ele produz.

No terceiro capítulo iniciaremos uma discussão entre os conceitos da arte urbana e os conceitos da conservação-restauração, levando em consideração os pontos discutidos nos capítulos anteriores, principalmente os posicionamentos apresentados pelos artistas, para traçar possibilidades onde ambos os interesses, dos artistas e do campo da preservação, possam caminhar juntos, mas principalmente para que nenhuma medida de conservação-

restauração venha a ferir o conjunto de elementos e conceitos que faz da arte urbana a arte urbana. É importante ressaltar que este capítulo é apenas o início de um diálogo extenso, lembrando que sempre que algum tipo de intervenção de conservação-restauração for feita, é preciso levar em consideração a tipologia do objeto e suas especificidades, como a história, o lugar que o objeto pertence, a função que ele possui dentro da sociedade na qual está inserido e se está em condições de receber qualquer tipo de tratamento, levando em consideração a sua materialidade. Para construir esse capítulo foram utilizadas leituras específicas da área de conservação-restauração, com foco principal na arte contemporânea e no próprio grafite, além de relacionar as respostas dadas pelos artistas em entrevistas para a elaboração de propostas que atendessem às necessidades dos objetos de estudo escolhidos.

1. O GRAFITE

Surgido nos Estados Unidos, o grafite é uma manifestação artística que hoje se encontra inserido na arte contemporânea sob a denominação de Arte Urbana ou *Street Art*, que se manifesta através de inscrições e desenhos nas mais variadas tipologias de suporte, sendo os suportes mais comuns as empenas de edifícios e os muros. Para se referir a essa produção, podemos utilizar as palavras *graffito*, palavra em italiano que vem do objeto que utilizamos para escrever, *graffiti*; a versão em inglês da palavra em italiano que é como essa arte foi chamada primeiro nos EUA dada a ligação com a escrita que os artistas produziam e o objeto que se usa para escrever; e grafite, o “aportuguesamento” da expressão em inglês. Para facilitar a compreensão ao longo deste trabalho, adotaremos a última grafia.

Outro ponto importante a ser ressaltado é que neste trabalho serão discutidas questões que tangem ao grafite pictórico e não ao pixo, mesmo que ambos tenham as mesmas origens e se confundam no espaço público.

Existem inúmeras variações derivadas desses dois braços [pichação e grafite] que se formaram inicialmente em pichações de signos e assinaturas, chegando aos grafites com desenhos de letras elaboradas, conhecido no Brasil como grapixo e, finalmente, ao grafite pictórico em pinturas que se aproximam ao estilo dos murais que integraram os movimentos da história da arte. CANTANHEDE, 2012, p.2.

O fato de o grafite estar inserido na categoria de arte contemporânea já estabelece que seus padrões de fatura e conceitos não obedecem o padrão que regia as artes tradicionais. No momento do surgimento do grafite ele não sofria influência externa de um mecenas, por exemplo. Tudo que era produzido era feito segundo a vontade de quem o fazia e expressava os sentimentos que o artista carregava dentro de si. Além disso, também não se tinha preocupação alguma com a perpetuidade do que foi feito. O objetivo principal era garantir aos jovens artistas um meio de expressão, visibilidade e uma forma de se afirmar enquanto produtor de arte e para que isso acontecesse suas obras não precisariam necessariamente ser preservadas tal como os exemplares de arte tradicional dentro das normas das instituições de cultura³ até aquele momento. Dessa forma, a efemeridade se tornou parte da essência do que é o grafite até os dias de hoje. No entanto, o reconhecimento como arte e a participação dessas pinturas na paisagem urbana, e até mesmo dentro de instituições de cultura, faz com que essa efemeridade seja questionada.

³ A arte contemporânea ainda era um conceito bastante recente naquele momento e historiadores da arte, conservadores-restauradores e museólogos estavam, e ainda estão, buscando as melhores formas de se lidar com essa arte tão diferente da arte produzida até o início do século XX.

Assim, é importante que se compreenda a situação atual dessa arte no mundo e sua história, desde o seu surgimento até as suas manifestações mais recentes na cidade de Belo Horizonte onde se encontram os objetos de estudo deste trabalho.

Figura 1 – Parede coberta por grafites em Nova Iorque



Fonte: The New York Times

1.1. As Origens do Grafite

A história do grafite no mundo e as proporções que essa manifestação tomou estão diretamente ligadas à história das pessoas pretas na história dos Estados Unidos. Por muitos anos os EUA foram um país escravocrata, assim como o Brasil, no entanto, mesmo depois do fim da escravidão em 1863, os ex-escravos e seus descendentes continuaram a sofrer por conta da cor de sua pele porque lá o racismo, além de existir, foi institucionalizado por meio de leis segregacionistas, como a Lei do Estado da Virgínia⁴ que determinava que brancos não poderiam se casar com negros e estabelecia os limites entre as raças. Leis como essa se espalharam por todo o território estadunidense e foram revogadas entre as décadas de 1950 e 1970, por meio das lutas pacifistas pelos direitos das pessoas pretas, tendo Rosa Parks e Martin Luther King como dois importantes nomes dessa luta.

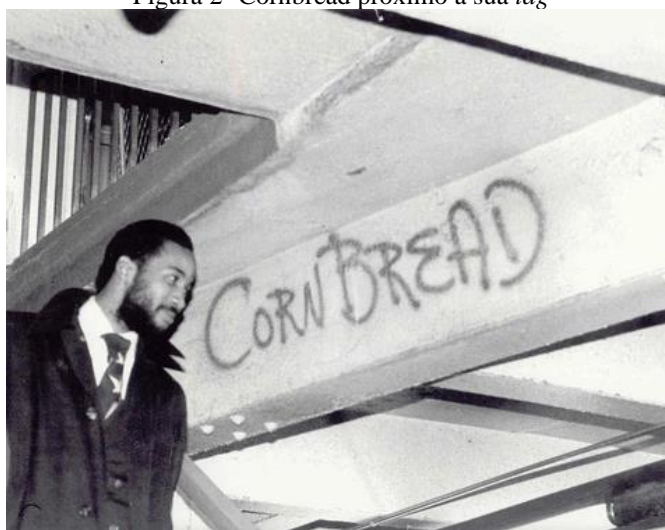
A segregação racial instaurada no país deixou marcas na forma como toda a comunidade estadunidense vive até os dias de hoje, alguns levam uma vida cheia de privilégios e outros ainda se encontram à margem da sociedade. Sem ter acesso à educação

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

pública de qualidade, dificilmente os afrodescendentes e latinos tinham a possibilidade de mudar esse cenário.

O primeiro capítulo da história do grafite acontece em meados dos anos de 1960 na Filadélfia, cidade do estado americano da Pensilvânia. O jovem grafiteiro afrodescendente Darryl McCray (figura 2) começou suas intervenções quando passou a fazer parte de gangues da cidade e a gravar informações, na maioria das vezes seu endereço, nas esquinas como forma de marcar território. Em uma das suas intervenções, ele acabou pego e foi levado para um Centro de Recuperação de Menores, onde recebeu o apelido de *cornbread* (pão de milho), porque todos os dias perguntava ao padeiro do refeitório se tinha pão de milho, que sua avó costumava fazer e ele sentia falta. Logo o apelido se espalhou e, ao invés de chatear-se com ele, Darryl assumiu o pseudônimo⁵ e passou a escrever CORNBREAD por todos os lugares da instituição e, mais tarde, por toda a cidade. Cornbread é conhecido por muitos como o primeiro grafiteiro, pois foi ele que criou a primeira *tag*⁶.

Figura 2- Cornbread próximo a sua *tag*



Fonte: Spray Planet

Apesar de, naquela época, ele ser tido pelas autoridades como um vândalo, Cornbread se tornou inspiração para vários outros jovens da periferia da Filadélfia. O grafite produzido na cidade não foi muito além das inscrições e *tags*, diferentemente do que ocorreu em uma das maiores cidades do mundo.

⁵ O pseudônimo de um artista do grafite é, em grande parte das vezes, oriundo de características marcantes, físicas ou comportamentais, da pessoa ou o endereço em que ela residia.

⁶ *Tag* é a assinatura do *writer* ou grafiteiro em suas obras. Pode ser um símbolo, nome ou pseudônimo. Basquiat, por exemplo, tinha um coroa como *tag*.

Mais ao norte dos Estados Unidos, mais precisamente em Nova Iorque, entre o fim da década de 1960 e o início de 1970, seguindo um movimento global, acontecia uma intensificação da industrialização das fábricas onde muitos afrodescendentes e latinos trabalhavam. As máquinas faziam o trabalho de muitas pessoas de uma só vez e não havia mais a necessidade de se ter tantos funcionários, logo, neste período, muitas pessoas acabaram desempregadas. Os reflexos das altas taxas de desemprego em uma das maiores cidades do mundo foram sentidos principalmente no Bronx, que, naquela época, era um bairro marginalizado de maioria preta e latina, e não demorou muito para que se tornasse um bairro caótico por conta das dificuldades financeiras que a população vivia naquele momento. Vale lembrar que famílias viviam ali e crianças estavam crescendo em um ambiente nada saudável. Vendo essa situação, um grupo de pessoas começou a pensar em uma outra maneira de lutar pelo básico e elegeram a música como um espaço para que essa luta pela dignidade acontecesse, assim, quem ganhasse nas batalhas de *Rap* levaria a comida e algumas vestimentas para casa. Não demorou muito para que as pessoas começassem a apreciar a música produzida e a concordar com as letras que criticavam a vida que todos ali levavam. A junção das expressões artísticas *Rap*, *Break Dance*, *MC's*⁷ e Grafite formou o que é conhecido como o movimento do *Hip Hop*.

Apesar de ter aparecido pela primeira vez na Filadélfia, o grafite que passa a fazer parte da paisagem de Nova Iorque não tem ligação direta com o anterior. O grafite novo iorquino nasce das mãos de adolescentes entre 12 e 18 anos que imprimem a estética dos produtos consumidos pela população em suas inscrições pela cidade.

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

O Movimento Antropofágico, que tem o Brasil como *locus* principal, surgiu na década de 1920 como uma maneira crítica de se construir a cultura brasileira. A origem etimológica da palavra antropofagia vem do grego *anthropos*, "homem" e *phagein*, "comer", designando o canibalismo da espécie humana. Em 1928, através do Manifesto

⁷ *Rap* (*Rhythm and Poetry*) - Discurso rítmico com rimas e poesias, nascido na Jamaica e que se popularizou nos Estados Unidos por meio do movimento do *Hip Hop* no final do século XX; *Break Dance* - Estilo de dança de rua que compõe a cultura do *Hip Hop* e normalmente é dançada ao som de *funk* ou *breakbeat*; *MC's* - Mestre de cerimônias.

Antropofágico, o termo foi trazido por Oswald de Andrade⁸ para o mundo da arte brasileiro, a partir daí ele perdeu essa conotação literal e passou a fazer parte do conceito de arte moderna brasileira que ainda se construía. Naquele momento a arte como era produzida na Europa ainda era a base para muitas produções feitas no Brasil e o rompimento com essa forma de pensar e fazer arte se deu a partir do consumo da arte europeia e transformação desta para algo genuinamente brasileiro. O que aconteceu com o grafite no momento de seu surgimento em Nova Iorque foi algo semelhante, como pontuado por Cantanhede, os jovens marginalizados da sociedade estadunidense consumiam a estética empregada nos produtos de massa e se apropriaram dessa estética, dando a ela um novo significado, uma nova interpretação e uma nova forma de uso. Essa estética passou por modificações e os artistas imprimiam nela características próprias que lhes davam identidades individuais para cada um.

Figura 3- Grafite em vagão de trem em Nova Iorque



Fonte: Alphabet City

Não demorou muito para que as inscrições aparecessem em lugares públicos onde todos pudessem ver o que esses jovens estavam fazendo, era quase como se gritassem “Estamos aqui, olhem para nós!”. Logo o movimento já tinha conquistado os moradores mais velhos do Bronx e o grafite passou a ser definitivamente parte do dia a dia dessas pessoas. Os trens do metrô (figura 3) logo se tornaram um dos suportes preferidos destes artistas, as locomotivas circulavam por quase toda a cidade, indo desde os bairros mais afastados até o centro, servindo de veículo não somente para as pessoas, mas também para o grafite, funcionando como um meio de superexposição da arte produzida nas periferias.

⁸ Oswald de Andrade foi um dos mais importantes escritores do modernismo brasileiro, sendo um dos fundadores desse movimento e idealizador da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. Ele foi também o responsável pela escrita do Manifesto Antropofágico, inspirado pelo trabalho de sua então esposa Tarsila do Amaral.

Com esse passeio pela cidade, o grafite atingiu pessoas de todas as classes sociais e, apesar de ter sido considerado como um ato de vandalismo por grande parte da sociedade naquele momento, ele ganhou muitos admiradores e simpatizantes. Dessa forma, o grafite já não era mais produzido somente pelos habitantes marginalizados da cidade, agora essa arte também nascia das mãos de pessoas de outras classes sociais. Deste ponto em diante, o grafite conquistou cada vez mais espaço. Com a popularidade crescendo, o grafite perdeu parte do seu *status* de periférico e iniciaram-se pequenas competições dentro do meio, o *writer*⁹ que grafitasse ou pichasse mais prédios, muros ou trens seria eleito o “Rei”.

(...) aqueles que tivessem um grande quantitativo de *tags* reconhecidas nas linhas do metrô eram eleitos “*king of the line*” (rei da linha de trem). Quem espalhasse sua marca nas ruas seria “*king of the streets*” (rei das ruas); ou ainda “*king of the kings*” (rei dos reis) para aquele que tomasse a cidade com sua marca. O título “*king of style*” (rei do estilo), era conferido às pinturas murais – grafites - com maior grau de originalidade no estilo, proficiência e domínio técnico. CANTANHEDE, 2012, p. 17.

Apesar de a arte produzida já estar recebendo reconhecimento, a luta pelo reconhecimento solo ainda seguia e um dos métodos encontrados pelos artistas foi o *bombing*, que nada mais era que bombardear toda a cidade com suas *tags* e desenhos nos lugares de maior destaque. Esse destaque recebido individualmente não significava somente o reconhecimento do trabalho desenvolvido, mas também é o “*modus operandi* que motivou e impulsionou a estrutura do grafite a atravessar os territórios urbanos, chegando aonde a maioria desses jovens teria o acesso negado. O desejo de ‘aparecer’ no espaço público e de obter o reconhecimento de seu trabalho manteve a chama acesa por todas essas décadas, influenciando sobremaneira outros jovens em diferentes locais do planeta” (CANTANHEDE, 2012). A partir desse movimento começaram a surgir grandes nomes do grafite nova-iorquino como Taki 183, Lady Pink, Snake, Blade e SAMO©, sendo este último uma parceria entre Jean- Michel Basquiat¹⁰ e Al Diaz.

A partir desse reconhecimento cada vez mais forte por parte da população que convivia com os grafites espalhados por Nova Iorque, o grafite ganhou ainda mais espaço e passou a integrar não somente a paisagem da cidade, mas também começou a ocupar galerias de arte e museus, cenários de filmes e videocliques, editoriais de revistas de moda, chegando

⁹ Em tradução literal *writer* é aquele que escreve.

¹⁰ Basquiat (22/12/1960 - 12/08/1988) foi um artista norte americano afrodescendente que se destacou no cenário mundial do grafite mesmo tendo vivido apenas 27 anos. Suas obras compõem exposições que circulam no mundo todo até os dias de hoje, tendo Belo Horizonte tendo recebido uma dessas exposições no ano de 2018 no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB).

até a ter seus próprios documentários e matérias em jornais importantes da cidade como o The New York Times. Utilizando essas mídias como veículo, o grafite conseguiu alcançar cada vez mais lugares no mundo todo.

1.2. O Grafite no Brasil

De acordo com Cantanhede (2012), “pesquisas apontam para a entrada do grafite no Brasil como um produto cultural importado em livros, filmes, revistas estrangeiras, artistas visitantes e, principalmente, pela via do *hip hop*”. São Paulo foi uma das primeiras cidades do país a incorporar o grafite em sua paisagem e foi lá também que emergiu Alex Vallauri¹¹, artista italo-etíope residente no Brasil, que ficou conhecido como um dos primeiros artistas a se manifestar no espaço urbano brasileiro nos moldes do que seria o grafite. Sua importância foi tamanha para a história do grafite no país que, na data da sua morte, é comemorado o Dia do Grafite no Brasil.

As produções de Vallauri (figura 4) ficaram marcadas pela bota de salto agulha presente em todas elas. Naquele momento, Vallauri utilizava a técnica conhecida como serigrafite, onde eram utilizados stencils (ou máscaras) e a tinta spray para deixar suas obras em vários pontos da cidade de maneira mais rápida e que também criasse uma identidade para o artista. Essa utilização de stencils foi importada da forma francesa de grafitar. Apesar de ter sido um dos primeiros a ocupar o espaço urbano da capital paulista, Vallauri não se limitou a ele, tendo exposto em várias galerias tanto no Brasil quanto no exterior e integrado a Bienal Internacional de São Paulo nas edições de 1971, 1977, 1981 e 1985. Com a entrada do grafite nos espaços de consumo de cultura, ele acabou adquirindo um outro caráter também, o de bem, o de algo que possui um valor de mercado. A estética produzida por artistas de rua, como por exemplo Vallauri, havia conquistado o público e passou a fazer uso de outros suportes mais facilmente comercializados como telas, camisetas e *bottons*.

Além de Alex Vallauri, outros artistas conquistaram seu espaço no cenário paulistano utilizando a técnica de serigrafite como Maurício Villaça e Hudinilson Jr, que já faleceram, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Ozéas Duarte, Jorge Tavares e Celso Gitahy sendo que alguns destes nomes seguem em atividade até os dias atuais.

¹¹ Alex Vallauri (09 de Outubro de 1949 - 27 de março de 1987): artista de origem italo-etíope e chegou ao Brasil vindo de Buenos Aires, em 1964. Em São Paulo formou-se em Comunicação Visual na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde também lecionou.

Figura 4- Alex Vallauri e uma de suas obras na capital paulista



Fonte: Beside Colors

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

Nessa mesma geração de artistas, houve aqueles que retomaram a técnica do stencil, mas buscaram aprimorá-lo, inserindo mais detalhes a fim de tirar o aspecto chapado obtido pelos stencils utilizados anteriormente. Matuck e Zaidler são os nomes de destaque para essas pesquisas e elaboração desses novos stencils. Dada a quantidade de detalhes impressos nesses stencils eles acabaram por perder a característica de rápida fatura e no fim, os artistas optaram por deixar o espaço urbano para trabalhar em obras de menor dimensão, mas que podiam ser móveis e ainda carregavam a essência do que era o grafite naquele momento.

Atraindo o interesse de críticos, curadores e colecionadores, com o tempo Matuck e Zaidler adotaram outros suportes mais convencionais devido à complexidade das obras que exigiam um tempo maior em sua elaboração, tais como telas e painéis para espaços internos. De modo que, após algum tempo, abandonaram o cenário urbano, concentrando suas produções artísticas no circuito das galerias e museus. CANTANHEDE, 2012, p.69.

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

Em 2017, o então prefeito da cidade de São Paulo João Dória, iniciou um projeto chamado Cidade Linda e uma das ações desse projeto foi o apagamento dos grafites¹² e pixos existentes na cidade e a ação que mais impactou os paulistanos foi a camada de tinta cinza colocada sobre os grafites da Avenida 23 de maio. Os muros da avenida já haviam sido considerados a maior obra de arte de grafite na América Latina, totalizando mais de cinco quilômetros de paredes grafitadas. As ações do então prefeito foram ainda mais duras com relação à pichação do que com o grafite, evidenciando a distância que a comunidade ainda tem com relação a esse outro braço da arte de rua.

“Apagaram tudo, pintaram tudo de cinza. Só ficou no muro tristeza e tinta fresca” (Trecho da música “Gentileza” de Marisa Monte, 2000, sobre o apagamento dos escritos¹³ do Profeta Gentileza no Rio de Janeiro).

Assim, é perceptível que, mesmo que em alguns casos a arte de rua seja reconhecida como arte, não é possível entender o reconhecimento do grafite como arte como um passo igual para toda a arte urbana. Na arte tradicional, houve uma seleção¹⁴ do que faria ou não parte dela e o mesmo ocorreu com a arte urbana, sendo que parte da manifestação foi reconhecida e parte foi mantida à margem da sociedade até os dias atuais, onde ainda é perceptível um grande distanciamento entre o grafite e o pixo na visão da população que divide espaço diariamente com ambas manifestações. Importante frisar que esse fato é algo que ocorre no Brasil. Essa separação, grafite e pixo, não ocorre em outros países como Estados Unidos e Colômbia, por exemplo, os dois possuem a mesma nomenclatura, os dois são grafite¹⁵.

¹² Em 2019 a Justiça de São Paulo condenou o ex-prefeito João Dória e o poder executivo por danos ao patrimônio cultural. A condenação resultou em uma indenização de R\$ 782.300,00 que deverá ser revertida ao Fundo de Proteção do Patrimônio Cultural e Ambiental Paulistano (Funcap).

¹³ Apesar de serem escritos pela cidade, as obras produzidas pelos Profeta Gentileza não foram categorizadas como *street art* ou grafite, mas como pinturas murais e foram tombados nos anos 2000 em instância estadual.

¹⁴ Essa seleção se deu mediante a estrutura estabelecida pelos grandes mestres e mais tarde pelas instituições de cultura.

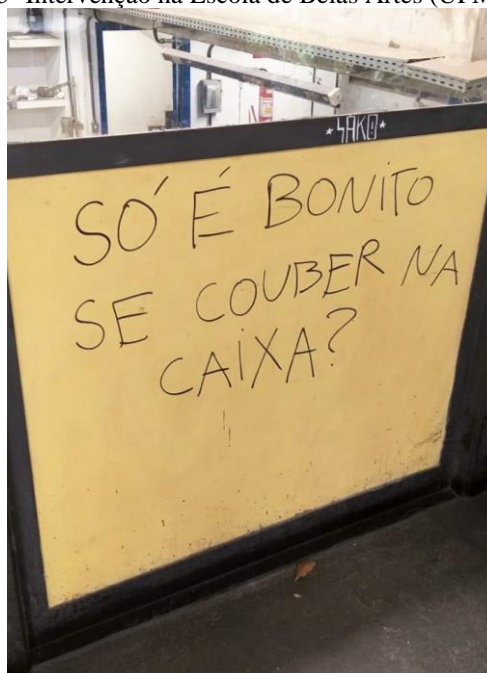
¹⁵ “A distinção entre as práticas do grafite e da pichação é algo que acontece especificamente no Brasil. Em países como os Estados Unidos e Colômbia, as duas práticas possuem a mesma nomenclatura: grafite, relacionado a qualquer transcrição feita na arquitetura urbana”. Fonte: <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/afinal-qual-e-a-diferenca-entre-grafite-e-pichacao.htm>

O que pode explicar essa aceitação seletiva, com destaque no cenário brasileiro neste trabalho, é que o pixo se difere muito da arte que as pessoas estavam acostumadas a consumir até então e possui uma estética que as pessoas de fora dos grupos não conseguem compreender. Sobre algo ser reconhecido como obra de arte, Brandi diz:

Revelar-se-á então, de ponto, que o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, assim o é pelo fato de um singular reconhecimento que vem à consciência: reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de dever ser efetuado toda vez por um indivíduo singular. seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo faz dele. BRANDI, 1963 , p.27.

Assim, a pessoa que vive fora da realidade que os pixadores vivenciam diuturnamente não é capaz de compreender a mensagem passada por eles e sem que se compreendam essas mensagens não o reconhecem e sem o reconhecimento o pixo não é colocado no cenário artístico junto com outras obras de outros artistas de rua. Para Oliveira (2017), “(..) a pichação carece de critérios de reconhecimento que lhe assegurem um lugar na história da arte, o que não falta ao grafite”. Em seu texto o autor também ressalta que para com o grafite é fácil estabelecer relações de reconhecimento com a arte já reconhecida como arte anteriormente dentro dos padrões pré-estabelecidos pela arte tradicional, tendo ele mesmo comparado a escolha de cores utilizadas em um grafite em São Paulo com as cores usadas por Mondrian em suas obras.

Figura 5- Intervenção na Escola de Belas Artes (UFMG) 2019



Fonte: A autora (2019)

Além disso, algo que acentua e legitima essa separação entre grafite e pixo é que o pixo ainda é tido como um ato criminoso, mesmo que por praticamente doze anos, ambas as práticas foram criminalizadas em território brasileiro, seguindo a lei 9.605 aprovada em 1999:

Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa. Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa. (BRASIL, 1999)

A partir de 2010, o grafite passa a integrar seus próprios festivais ao redor do mundo todo e como um reflexo dessa maior aceitação dessa arte de rua dentro do país, em 2011, a então presidenta Dilma Rousseff, sancionou uma alteração nessa lei, que descategorizava o grafite como um ato criminoso:

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

Em 2016, após uma pichação ser feita na Igreja São Francisco de Assis (BH), popularmente conhecida como Igrejinha da Pampulha, patrimônio tombado pelo IPHAN e pelo Iepha, o senador Antônio Anastasia propôs um projeto de lei que agravaria a pena em caso de pichações em monumentos tombados. No entanto, o projeto não foi aprovado e atualmente a pena, que foi alterada em 2011, é de detenção de três meses a um ano e multa.

Em contraponto à ação realizada pelo prefeito de São Paulo em 2017, desde 2011 a cidade de São Paulo abriga o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU). O Museu ocupa os espaços das pilastras da parte elevada da linha 1 do Metrô da capital na Zona Norte. A ideia da ocupação desse espaço enquanto museu de arte urbana veio após a prisão dos artistas Binho Ribeiro e Chivitz, que hoje são curadores do MAAU, quando interviam no espaço pertencente ao Metrô sem autorização. Atualmente o espaço serve de vitrine para o trabalho de mais de 60 grafiteiros e o público tem acesso gratuito a toda arte produzida porque, independente do meio de transporte que esteja sendo utilizado, com exceção do Metrô, é possível que todos que passarem pela Avenida Cruzeiro do Sul observem as obras.

Na capital carioca a expressão da arte de rua que mais se destacou nos anos 1970 - 1980 foi o pixo, porque houve uma batalha entre as *tags* Celacanto Provoca Maremoto e

Lerfá Mú, que havia começado dentro da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e que se espalhou nos mais diversos lugares da cidade, mobilizando mais pessoas além dos criadores originais dos escritos.

O grafite pictórico no Rio de Janeiro começa a aparecer com mais frequência em meados da década de 1985, mas com intenção diferente do que ocorreu em São Paulo. Patrocinado por iniciativas privadas, foi feito um projeto de "embelezamento" da paisagem urbana do Rio e, para isso, os artistas convidados não tiveram liberdade de criação, como no projeto Arte nas Ruas em São Paulo. Eles tiveram que obedecer a um roteiro estabelecido pelos patrocinadores, grandes empresas e bancos, a fim de garantir que todos os painéis proporcionassem uma boa imagem pública da cidade. Esses painéis ficaram expostos em regiões de grande circulação do público no centro do Rio.

Atualmente, o Rio de Janeiro ocupa um lugar de destaque no cenário do grafite brasileiro sendo o local onde se encontram os maiores grafites do mundo feitos por um homem e por uma mulher. O primeiro é um mural de 2.600m² produzido pelo grafiteiro paulistano Eduardo Kobra no Boulevard Olímpico em 2016 e o outro foi produzido pela artista paulistana Luna Buschinelli em 2017 ocupando 2.500m² da fachada do prédio da Escola Municipal Rivadávia Corrêa, no centro da cidade.

Assim como em vários setores, o eixo Rio-São Paulo se destaca na questão do grafite, essa arte importada dos Estados Unidos, com influências do que foi feito dela na Europa, porque foram nesses locais que foram encontrados mais registros para a elaboração de uma história do grafite no país. O que não significa dizer que ele não está presente desde os anos 1980 em outras regiões do Brasil.

1.3. O Grafite em BH

A cultura na capital mineira está presente nas mais variadas formas, artes plásticas, teatro, música, história, etc., e as manifestações dela encontram morada não somente nas instituições museológicas e culturais espalhadas por toda a cidade, mas também em espaços públicos ao ar livre como praças e parques. Extrapolando os ambientes fechados e convencionais de se experienciar arte, a arte urbana tem tomado conta da cidade como um todo e é quase impossível ir de casa ao trabalho, ou à faculdade, sem cruzar com um grafite pelo caminho.

Nos últimos anos o grafite tem expandido sua área de atuação das periferias para também compor a identidade da cidade de Belo Horizonte em regiões mais centrais e de

maior circulação de pessoas, como por exemplo a Avenida Antônio Carlos que possui grafites em quase toda a sua extensão, com uma concentração maior debaixo dos viadutos. Como dito anteriormente, houve uma época em que no Brasil ambos, grafite e pixo, eram criminalizados mediante lei promulgada em 1999. Belo Horizonte, no entanto, parecia ir contra a corrente, visto que, no mesmo período começou-se o desenvolvimento do Projeto Guernica¹⁶, que seria um projeto de estudo do campo artístico do grafite com os objetivos de compreender as motivações dos grafiteiros e pichadores, mostrando a eles também os conceitos que regem a cidade e como lidar com eles com relação a sua produção. A equipe que iniciou o projeto nos anos 2000 era uma equipe multidisciplinar tendo entre seus componentes engenheiros-civis, artistas plásticos, grafiteiros, educadores da arte, psicanalistas e *designers*.

Para atingir seus objetivos o projeto realizou uma série de oficinas, mesas redondas, visitas monitoradas à exposições e galerias de arte. Por meio dessas atividades, os coordenadores visavam encontrar caminhos para conciliar o uso do espaço urbano com as intenções dos artistas de rua. No entanto, o vice-coordenador do projeto em 2006, José Marcius Carvalho Vale, em entrevista à Maria Luiza Dias Viana, afirmou que “o Projeto não pretende ser um projeto de produção de grafites [...] Não temos o papel de institucionalizar o grafite” (VIANA, 2007).

A separação entre o grafite e pixo, um arte e o outro vandalismo, foi institucionalizada em 2011, como apontado no item anterior, portanto, projetos de incentivo à produção de grafite na cidade só começaram a surgir posteriormente à alteração do artigo 65, com a adição do § 2º, na lei 9.605. Neste momento, apenas o pixo está criminalizado, desta forma, ele ainda figura como um problema para as autoridades e um dos pontos de partida da popularização do grafite em BH foi justamente uma ação da prefeitura que visava diminuir a quantidade de pichações espalhadas pela cidade, preenchendo os espaços alvos

¹⁶ O projeto surgido nos anos 2000, teve como primeira ideia o uso do nome do artista estadunidense, conhecido pelas suas obras de grafite, Basquiat, porém, de acordo com José Marcius, este nome parecia limitante para o projeto, que pretendia estabelecer diálogo com outras formas de arte, com destaque para a arte moderna e contemporânea. Dessa forma, a equipe reunida concordou que Pablo Picasso era um nome que contemplava essa amplitude que o projeto buscava. A obra escolhida para dar nome ao projeto é uma das obras mais famosas do artista e tem como ponto central uma declaração de guerra contra as guerras e um manifesto contra a violência. Para os organizadores do Projeto Guernica, o ponto central de debate da obra conversa diretamente com o discurso muitas vezes proclamado pelos grafiteiros que é de que eles estão lutando “lutando pela paz, denunciando o sistema, a violência!”. Outro fato que aproxima Guernica de Pablo da arte produzida pelos grafiteiros são as dimensões da obra, 350,5 cm x 782,3 cm, que se aproximam muito do que pode ser produzido nas ruas. José Marcius ainda complementa que a própria obra serviu para mostrar aos grafiteiros que houve um grande estudo da parte de Picasso para desenvolvê-la e completa: “Picasso nos mostra que transgredimos porque conhecemos as regras, transgredimos porque transitamos por elas”. VIANA, p. 193 -195.

dos pixadores com grafites. Assim, no ano de 2015 surgiu o projeto de incentivo ao grafite em BH chamado de Telas Urbanas.

Dois anos depois, no mesmo período de 2017 onde o então prefeito da capital paulista apagava grafites, o prefeito de Belo Horizonte anunciou um projeto que daria continuidade ao Telas Urbanas. O novo projeto de incentivo à produção de arte de rua na capital mineira recebeu o nome de Projeto Profeta Gentileza¹⁷ e se encarregou de ocupar os espaços das pilastras dos viadutos da Avenida Antônio Carlos que o projeto Telas Urbanas não utilizou em 2015.

O Projeto Profeta Gentileza teve uma edição especial na Lagoinha dois anos depois, em 2019, onde os artistas grafitaram mais de 400m² do muro do conjunto habitacional do IAPI¹⁸, que fica localizado na Avenida Antônio Carlos.

Figura 6 - Grafite debaixo do viaduto na Região da Pampulha, próximo da UFMG, parte integrante do Projeto Telas Urbanas



Fonte: Portal Uai

A partir dessas ações da prefeitura, alguns artistas do cenário mineiro do grafite começaram a se destacar e ganhar cada vez mais reconhecimento pelo seu trabalho, como por exemplo Criola, Bolinho, Comum, DMS, Thiago Mazza, Rupestre Crew, sendo este um coletivo de artistas da região da Lagoinha surgido durante as oficinas do Projeto Guernica, Hely Costa (figura 7), Ataíde Miranda, entre outros tantos nomes. Nilo Zack é também um nome importante no cenário do grafite belo-horizontino, presente em grandes avenidas da cidade, ele será um dos artistas estudados neste trabalho.

¹⁷ O Projeto Profeta Gentileza recebeu esse nome em referência a José Datrino (11 de abril de 1917 - 28 de maio de 1996), mais conhecido como Profeta Gentileza. Ele se tornou conhecido nacionalmente por fazer grafites, muitas vezes com a palavra gentileza, em um viaduto na Avenida Brasil, no Rio de Janeiro, capital.

¹⁸ Conjunto Habitacional IAPI Lagoinha é um conjunto residencial cujo projeto foi desenvolvido pelo Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários quando Juscelino Kubitschek ainda era prefeito da capital.

Figura 7 - O artista Hely Costa grafita próximo ao Viaduto Moçambique em 2017 durante o Projeto Profeta Gentileza



Fonte: Estado de Minas

Figura 8 - Projeto Profeta Gentileza - Edição Lagoinha em 2019



Fonte: O Tempo

Figura 9 - Artistas grafitando tapumes da Praça da Liberdade em 2018



Fonte: Estado de Minas

A crescente popularização do grafite na cidade fez com que inúmeras outras ações e festivais, ligadas a prefeitura, instituições e diretamente a artistas, acontecessem pela cidade para a divulgação dos trabalhos realizados, já que esses eventos significam para o artista de rua uma oportunidade de colocar seu nome no mapa da arte urbana da cidade e conquistar cada vez mais espaço.

Figura 10 - Ação do Museu de Rua em parede de uma faculdade em Belo Horizonte



Fonte: Culturaliza BH

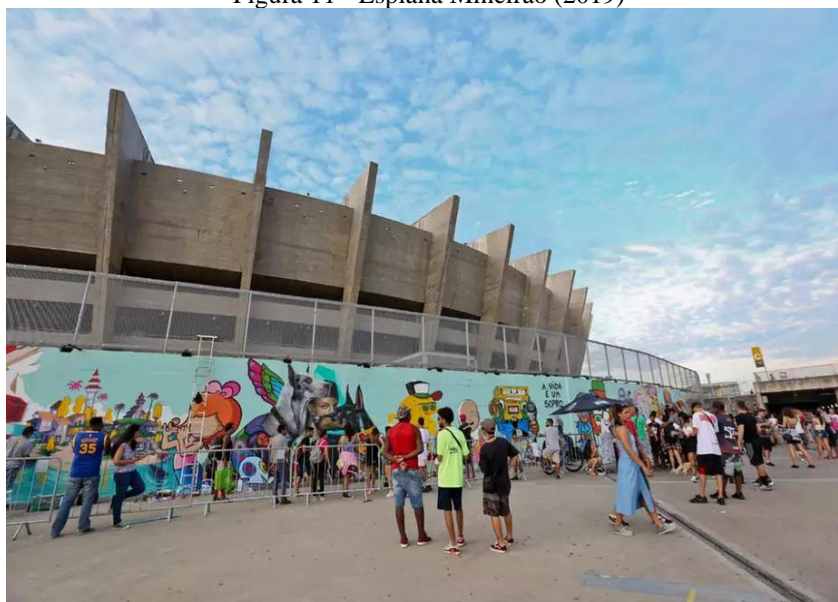
Dentre as ações ocorridas em Belo Horizonte, podemos citar o Mural da Liberdade¹⁹ em 2018, o Museu de Rua²⁰ e o Esplana - Movimento de Arte e Cultura²¹ no Mineirão em 2019. Tanto o Mural da Liberdade quanto o Esplana são ações que tiveram uma duração ainda mais curta do que as outras aqui mencionadas.

¹⁹ O Mural da Liberdade foi um conjunto de grafites realizados nos tapumes que protegeram a Praça da Liberdade em Belo Horizonte no ano de 2018 durante a sua revitalização. Mais de 50 tapumes foram grafitados.

²⁰ O Museu de Rua é um projeto social que “busca revitalizar áreas urbanas e propor um novo tipo de entretenimento para a cidade, bem como valorizar as artes e os artistas urbanos através, principalmente, do Grafitti”.

²¹ Em uma ação conjunta entre a administração do Mineirão e o Museu de Rua surgiu o Esplana que em sua primeira edição em 2019, reuniu diversos artistas que grafitaram mais de 400m² em um muro montado na Esplanada do estádio. Havia uma edição programada para o segundo semestre de 2020, cujo tema seriam as mulheres, no entanto, por conta da pandemia de covid-19, o evento foi suspenso.

Figura 11 - Esplana Mineirão (2019)



Fonte: O Tempo

É interessante perceber que, apesar da popularização do grafite na capital mineira ser praticamente palpável, até 2017, as obras de arte de grafite pictórico espalhadas pela cidade eram, em sua grande maioria, todas feitas em níveis mais próximos do chão, como muros e fachadas de edificações de pequeno porte. O nome que se destaca no cenário das pinturas de empenas em BH, até 2017, é o do artista francês Hugues Desmazières, precursor da pintura em empenas na cidade, que, num intervalo de dez anos (1985 -1995), pintou ao menos sete empenas na cidade. Seus grafites ficaram marcados na memória dos belo-horizontinos e carregavam debates e questões sobre o progresso e o meio ambiente. Talvez um dos grafites de Desmazières que ficou mais conhecido, foi o de Tiradentes em uma empena na rua Rio de Janeiro com a Avenida do Contorno.

Figura 12 - Obra de Hugues Desmazières em empena em BH que retrata um dos líderes da Inconfidência Mineira, Tiradentes



Fonte: CURA

Essa escassez de obras de grandes dimensões nas empenas da cidade e as obras de Desmazières serviram de inspiração para a criação do Circuito Urbano de Arte (CURA), que é o festival que também é objeto de estudo deste trabalho.

1.3.1. Circuito Urbano de Arte (CURA)

Atualmente, no século XXI, o grafite pictórico passa mais uma vez por uma grande crescente ao redor do mundo, passando a ocupar lugares de cada vez mais destaque nos centros urbanos e protagonizando uma série de festivais como o *Le M.U.R.*²² na França, *Bloop Festival*²³ em Ibiza e o *Chale Wote Street Art Festival*²⁴ em Gana. Observando o grande “boom” da arte urbana nesse período, em 2015 a produtora Juliana Flores e a artista Priscila Amoni começaram a pensar em festival para a cidade de Belo Horizonte, que colocasse a cidade no cenário mundial. Também inspiradas pelos trabalhos de Hugues Desmazières e pela vontade, tanto de Priscila como de outro artista, Thiago Mazza, de pintar

²² *Le M.U.R.* é um festival de arte de rua francês que acontece no sudoeste do país e cada edição costuma durar alguns meses, sendo que a edição de 2015-2016 durou 9 meses. A cada mês um artista produz no espaço chamado *M.U.R.* que significa muro em francês.

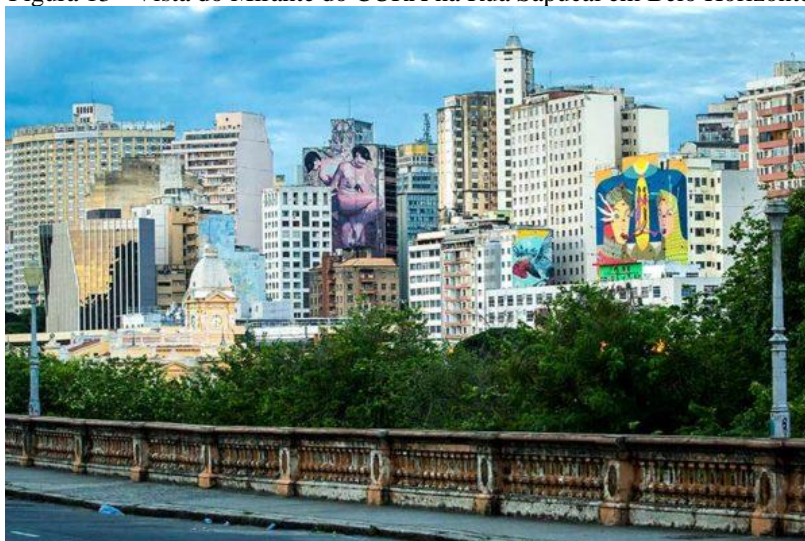
²³ Desde 2010 ocorre na ilha de Ibiza, no mar mediterrâneo, o *Bloop Festival* que une artistas e apreciadores da arte urbana por 30 dias todos os anos, normalmente no alto verão europeu.

²⁴ O *Cole Wote* não tem um formato convencional para os festivais de arte urbana, pois abrange uma gama maior de produções artísticas em outras plataformas como por exemplo a arte digital, porém, é um palco importante para a exposição de trabalhos de artistas de rua de todo mundo desde 2011.

prédios pela cidade, juntas elas começaram a delinear o que seria o CURA que a população belo-horizontina conhece nos dias de hoje. Como o projeto se ampliou muito, decidiram convidar a produtora Janaina Macruz para auxiliar no desenvolvimento do Festival.

Juntas elas decidiram que o melhor lugar para pintar as empenas seria no hipercentro²⁵ da capital mineira e essa decisão não se deu somente por conta do tamanho das empenas disponíveis naquela região, mas também porque é uma área de grande circulação de pessoas na cidade e, segundo Juliana Flores em entrevista online para este trabalho (Apêndice D), para a equipe do CURA o diálogo da arte urbana com as pessoas que vivem nessa paisagem é de extrema importância e “o CURA sempre teve como princípio ser um festival que valorizasse a ocupação do espaço público, a gente acha que as pessoas da cidade tem que estar nas ruas” (FLORES, 2020).

Figura 13 - Vista do Mirante do CURA na Rua Sapucaí em Belo Horizonte



Fonte: CURA

Na busca pelas empenas da cidade, as três idealizadoras do festival foram até a Rua Sapucaí e lá perceberam que, além de a rua ser um mirante para o centro da cidade (figura 13), ela poderia também ser um mirante para toda a produção do CURA, que faria parte da paisagem da capital mineira em pouco tempo.

²⁵ Área definida como objeto de zoneamento (ZHIP) pela Lei de Parcelamento, Ocupação e Uso do Solo Urbano nº 7165 de 27 de agosto de 1996, Cap. II, art. 7º., XXV:

§ 1º - Hipercentro é a área compreendida pelo perímetro iniciado na confluência das avenidas do Contorno e Bias Fortes, seguindo por esta, incluída a Praça Raul Soares, até a Avenida Álvares Cabral, por esta até a Rua dos Timbiras, por esta até a Avenida Afonso Pena, por esta até a Rua da Bahia, por esta até a Avenida Assis Chateaubriand, por esta até a Rua Sapucaí, por esta até a Avenida do Contorno, pela qual se vira à esquerda, seguindo até o Viaduto da Floresta, por este até a Avenida do Contorno, por esta, em sentido anti-horário, até a Avenida Bias Fortes e por esta até o ponto de origem.

§ 2º - Entende-se por área central a delimitada pela Avenida do Contorno.

A percepção dessa possibilidade do mirante moldou a forma como o CURA acontece e faz parte da identidade do projeto, sendo que mesmo quando o festival não ocorre na Rua Sapucaí, ele permanece em um mirante, como foi o caso da edição de 2019, CURA Lagoinha, que teve como seu mirante a Rua Diamantina.

Figura 14 - Grafites de Bolinho e Zé D Nilson, que fazem parte da edição do CURA Lagoinha de 2019



Fonte: CURA

Quando visitaram a Rua Sapucaí, Juliana, Priscila e Janaina identificaram mais de 20 edificações que poderiam integrar o Circuito Urbano de Arte e quando foram entrar em contato para saber quais prédios e empenas poderiam ser usadas, esbarraram com duas questões. A primeira foi a desconfiança das pessoas que ainda não sabiam o que viria a ser o CURA e a segunda é que toda a paisagem do hipercentro belo-horizontino cercada pela Avenida do Contorno é tombada²⁶. Portanto, para que qualquer mudança nessa paisagem seja feita é preciso ter autorização da Diretoria de Patrimônio Cultural (DIPC) de Belo Horizonte. De acordo com Juliana Flores, é mais fácil conseguir a liberação em prédios de propriedade privada, mas o CURA conseguiu autorização do órgão de proteção competente e a primeira edição ocorreu no ano de 2017.

Atualmente já foram realizadas cinco edições do CURA, sendo quatro no Mirante da Sapucaí e uma no Mirante da Rua Diamantina, e o festival hoje encontra-se bem estabelecido e tem seus trabalhos reconhecidos pelos habitantes da cidade. Como dito anteriormente, a

²⁶ O tombamento é uma ferramenta de proteção ao patrimônio histórico, cultural e ambiental, impedindo que sejam destruídos e/ou descaracterizados. É um processo administrativo que pode ocorrer nas instâncias municipal, estadual ou federal. Em Minas Gerais o órgão responsável pelo tombamento a nível estadual é o Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Histórico de Minas Gerais (Iepha) e a nível federal o Brasil possui o IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

primeira edição do CURA ocorreu no ano de 2017, no mês de julho e naquele mesmo ano, uma segunda edição em formato menor, ocorreu em dezembro e foi batizada de CURA X. A terceira edição do CURA aconteceu em novembro 2018 e no ano passado, o CURA aconteceu fora dos limites da Rua Sapucaí. Assim como a paisagem cercada pela Avenida do Contorno, o Bairro da Lagoinha, na região noroeste da cidade, é um bairro tombado, assim, mais uma vez as organizadoras tiveram que passar pelo processo de autorização de uso desses espaços junto à DIPC. Diferentemente das edições anteriores a essa, não foram pintados apenas prédios, mas também muros e fachadas de estabelecimentos, permitindo que mais artistas pudessem expor seus trabalhos no CURA, já que, segundo Flores, nas edições do CURA no Mirante da Sapucaí são pintados em média quatro edifícios por edição.

A edição mais recente do CURA de volta à Sapucaí, ocorrida entre setembro e outubro deste ano, 2020, não entrou como parte do estudo realizado neste trabalho, já que ela ocorria no momento de escrita deste, mas é de suma importância mencioná-la. Até a quarta edição a forma de escolha dos artistas participantes do festival era por meio de curadoria e convite de artistas conhecidos na cidade e de alguns outros lugares do país e do mundo, mas, nessa quinta edição, as organizadoras optaram por ter uma convocatória para um dos prédios que integram o CURA 2020 e de acordo com o Juliana Flores, esse meio de selecionar artistas agora fará parte de todas as edições do festival que vierem, pois é um meio de entrar em contato com a arte produzida por outros artistas que elas ainda não conhecem e dar a eles a oportunidade de mostrar seu trabalho em uma vitrine como é o CURA.

Dentre os artistas que participaram do CURA até a edição de 2020 podemos citar o coletivo Acidum Project do Ceará, os artistas mineiros Comum, Criola e DMS, os argentinos Hyuro e Elian Chali e os que participaram do CURA Lagoinha, Luna Bastos, Fênix, Saulo Pico, Nila e o coletivo Rupestre Crew.

1.3.2. O Grafite de Nilo Zack

Vindo do Taquaril, bairro da região leste de Belo Horizonte, Nilo Zack entrou em contato com o grafite pela primeira vez dentro da própria comunidade quando participou de uma oficina dentro do Projeto Fica Vivo!²⁷ em 2004. Depois de um ano de aprendizados dentro da oficina, Nilo saiu pelas ruas de BH para pôr em prática o que tinha aprendido e

²⁷ Instituído no ano de 2003, por meio do Decreto N° 43.334/2003, o Programa de Controle de Homicídios – Fica Vivo! atua na prevenção e na redução de homicídios dolosos de adolescentes e jovens de 12 a 24 anos, em áreas que registram maior concentração desse fenômeno. O programa Fica Vivo! articula dois eixos de atuação: Proteção Social e Intervenção Estratégica.

não demorou muito para que ele fosse convidado a retornar ao projeto, mas dessa vez como professor.

O trabalho de Zack é facilmente reconhecido pelas ruas da capital mineira e hoje as crianças pintadas de palhaço fazem parte da identidade da cidade. No ano de 2020, uma das obras de Nilo saiu dos muros e passou a estampar uma edição especial dos cartões de transporte público da capital. De acordo com o artista, as inspirações para suas produções vêm do seu cotidiano, que significa dizer que as crianças retratadas pelos espaços da cidade são crianças que de alguma forma tem algum vínculo com ele ou com sua família. Inicialmente a maquiagem de palhaço sobre o rosto das crianças carregava o significado da alegria que as crianças proporcionam dentro de casa, que era o caso quando Nilo pintou o primeiro palhacinho. Depois de tomar as ruas, essa maquiagem adquiriu uma série de outras interpretações que, para o artista, enriqueceram ainda mais a sua obra, fazendo com que ele mesmo adotasse algumas delas para seus trabalhos. Muitas pessoas associaram a maquiagem ao palhaço Augustus²⁸, o palhaço dos pobres que também é pobre.

Figura 15 - Grafite de Nilo Zack na Savassi em Belo Horizonte



Fonte: BHCult

²⁸ Em entrevista ao portal BHAZ, Nilo explica que existem dois tipos de palhaços, o Augustus e o Klaus: “O palhaço Augustus é o palhaço dos pobres, a maquiagem dele é pobre, então ele só tem o nariz vermelho, a boca vermelha e as vestes são bem pobres, ele normalmente é o palhaço que critica o governo. Enquanto Klaus é todo pomposo, tem maquiagens bonitas e serve à burguesia, o Augustus tende a criticar o governo”.

Assim, aos poucos, esse diálogo entre a comunidade do Taquaril e as obras produzidas por Nilo permitiu que a população belo-horizontina estabelecesse uma relação com os meninos palhaços que começaram a aparecer por toda a cidade. Para ele é importante que suas obras dialoguem com o lugar em que elas estão, sendo esse um dos critérios para a escolha dos espaços a serem utilizados por ele.

Outro ponto decisivo para a escolha da localização da sua obra é que seja “um lugar que ainda não tenha arte” (ZACK, 2020), isso porque para Nilo a arte, para além de ser uma expressão artística que carrega sentimentos e uma série de interpretações, é um elemento decorativo para a cidade, ele escolhe os espaços que acredita que “necessite de alguma cor”. Um exemplo dessa escolha, citado pelo próprio artista, foi a intervenção realizada próxima ao viaduto Moçambique na Avenida Antônio Carlos em 2017, onde Nilo dividiu o espaço, que até então estava vazio, com os artistas Ataíde Miranda e Hely Costa. Essa ação foi parte integrante do Projeto Profeta Gentileza da Prefeitura de Belo Horizonte naquele ano.

Para Nilo, ser intitulado somente como grafiteiro limita o conhecimento das pessoas acerca de suas áreas de atuação, por esse motivo ele prefere ser chamado de artista visual. Na verdade, por um bom tempo em sua vida, o grafite foi apenas um *hobby*, e ele explorou outras formas de fazer arte como tatuagens e estudou na Escola de Belas Artes da UFMG no curso de Cinema de Animação e Artes Digitais.

Figura 16 - Menino palhaço de Zack no muro próximo ao Viaduto Moçambique, dividindo espaço com obras de Hely Costa, à esquerda, e Ataíde Miranda, à direita



Fonte: O Contorno de BH

Apesar de hoje o grafite ser o seu carro chefe, a arte de rua não é o seu único campo de produção, tendo ele mesmo produzido sua própria arte, com características de arte de rua, mas em suportes não esperados para um grafite como as telas. Telas essas que compuseram

a exposição por ele realizada em 2018 na Galeria de Exposições Temporárias I do Museu Mineiro em Belo Horizonte, batizada de “Sentimentos de um Niilista²⁹”.

Nilo não foi o único artista da arte de rua a explorar esses espaços museológicos fechados, onde por muito tempo o grafite não pôde entrar. Dentre os artistas que passaram por esse processo, podemos retomar os artistas paulistanos Matuck e Zaidler e ao nova-iorquino Jean-Michel Basquiat já citados nos tópicos anteriores deste mesmo capítulo. No entanto, a exposição de Nilo não foi somente de telas. Uma das paredes foi completamente tomada por uma obra aplicada diretamente nela, explicitando o caráter efêmero da obra de arte urbana, caso que será melhor discutido nos capítulos que se seguem.

Figura 17 - Exposição "Sentimentos de um Niilista" de Nilo Zack em 2018 no Museu Mineiro (BH)



Fonte: Culturaliza BH

Expor dentro de uma instituição de cultura não mudou a relação de Nilo com as ruas e ele ainda pretende explorar muito mais esse espaço. Em entrevista ao portal BHAZ em 2016, ele expressou a vontade de desenvolver um projeto para apresentar a jovens e adolescentes o mundo da arte de rua que, como foi para ele, pode ser uma mudança na perspectiva de vida.

²⁹ A palavra Niilismo vem do latim *nihil* e significa nada. “O niilismo se configura numa negação da vida. O niilista é o indivíduo que encara a vida com indiferença. Critica o que há a sua volta, afirmando que tudo é falso porque é tudo artificial. Desta forma, para Nietzsche, o niilismo é o sintoma do adoecimento do homem.”
Fonte: <https://descomplica.com.br/artigo/niilismo-significado-movimento-e-frases/V5H/>

2. EFEMERIDADE

Todo gênero artístico mostra-se como um enquadramento em que foi decidido o que poderia tornar-se arte. BELTING, p.37, 2003.

Apesar de os estudiosos da área concordarem que definir um conceito de arte é muito complicado, a partir desta fala do historiador da arte Hans Belting é possível dizer que todas as manifestações de arte que conhecemos passaram por uma forma de avaliação que diz se as obras produzidas são arte ou não, e ele dá a esse processo o nome de enquadramento. Certamente existem conceitos em comum com todas essas artes que foram legitimadas ao longo dos anos. No entanto, como colocar uma arte, que é arte, mas que não é possível enquadrá-la da mesma forma que as artes tradicionais que surgiram antes dela? O que fazer quando a produção artística não se encaixa com o enquadramento utilizado há séculos?

De acordo com Catherine Millet (1997), o conceito de Arte Contemporânea se estabeleceu de fato na década de 1980, definindo a categoria para a arte que começou a ser produzida nos anos de 1960, uma fase de muitas experimentações no mundo da arte, onde os artistas já não se limitavam mais a utilizar somente os materiais e técnicas já conhecidos e desenvolvidos ao longo da história da arte. Não só a introdução de novos materiais colocou em cheque a perenidade das obras que eram produzidas, mas também os conceitos por trás dessas produções, como a interação com o público e a curta existência, as vezes se resumindo a uma única exposição ou performance. A efemeridade passou a ser um valor importante para os artistas e para a produção artística.

Segundo o Dicionário Online Michaelis, efêmero é aquilo que é temporário, passageiro e transitório. Desse modo, uma obra de arte parte integrante do conceito de Arte Efêmera é aquele tipo de produção onde a intencionalidade do artista não está ligada a materialidade e permanência do que foi pensado por ele, sendo que em alguns casos essa materialidade funciona apenas como uma ferramenta para demonstrar a conclusão de um processo criativo que é o que mais importa para aquele artista. O despertar do conceito de um artista pode se dar por meio de instalações e de performances que utilizam os mais variados materiais, com um leque de opções que vão desde materiais já conhecidos do universo artístico, passando por novos materiais atípicos e até da utilização do corpo do próprio artista. Outro ponto importante da arte efêmera é a interação do público para com ela. É importante que se tenha um diálogo entre a produção e o espectador, então, partindo deste ponto, a obra, mesmo sendo reproduzida ou recriada em outro ambiente, que não o

pensado originalmente pelo criador, não terá o mesmo significado ou impacto para quem estiver assistindo a performance ou fruindo as instalações neste novo local.

(...) há algum tempo os artistas queriam abandonar, como eles dizem, 'os quadros rígidos' dos gêneros artísticos, pelos quais se sentem cerceados. Acreditam que o público também é forçado a um "olhar rígido" para um quadro imóvel, por maior que seja o movimento que ali transcorra, como no cinema. BELTING, p.37, 2003.

Assim como toda produção humana, o que definimos como arte efêmera não é uma massa uniforme, e nem poderia, já que integra o movimento da arte contemporânea que é um rompimento com os conceitos rígidos da arte tradicional. Ela se manifesta das maneiras mais diversificadas possíveis. Como uma dessas manifestações diversas da arte efêmera, temos a arte de rua, o grafite, que encontra morada neste conceito devido ao caráter breve que possui e a facilidade com que pode ser modificado ou destruído.

Como já tratado no primeiro capítulo deste trabalho, em sua origem a arte de rua não carregava consigo questões relativas à permanência e os artistas não tinham uma preocupação com a durabilidade das marcas por eles deixadas na cidade. A renovação dos signos, *tags* e desenhos espalhados pelos grandes centros urbanos era parte inerente dessa produção, ainda que naquele momento ela não fosse tida como arte propriamente dita. Parte dessa não preocupação com a perenidade das obras era um reflexo de como a cidade via essa arte e seus criadores.

No entanto, como já discutido no capítulo anterior, essa relação das pessoas com o grafite foi se alterando com o passar do tempo e atualmente as pessoas sentem a perda de uma obra desse porte quando ela é apagada, seja porque uma camada de tinta foi passada por ela, seja por conta da reocupação daquele espaço por uma nova obra. Desse modo, retornamos a pergunta apresentada na introdução deste trabalho: É possível considerar qualquer medida de conservação-restauração para uma obra com essa tipologia sem ferir sua essência?

Uma das primeiras etapas para encontrar uma resposta para essa questão é compreender a tipologia artística com a qual estamos lidando. No entanto, apesar de o grafite ser um grande núcleo, ele também faz parte da arte contemporânea e a relação arte-artista, produto-produtor, é muito mais individual do que o que ocorria nas artes anteriores, ditas tradicionais e “compreender os conceitos e significados implícitos torna-se condição básica para preservar tais modalidades” (SEHN, 2010, p 101). Partindo deste ponto, é impossível estabelecer um padrão de procedimentos para um grupo de obras de diferentes artistas, de

diferentes locais e com diferentes intenções. Portanto, para este trabalho foram realizados dois recortes: o primeiro para delinear que característica do grafite seria estudada e o segundo para delimitar quais artistas seriam estudo de caso para tal característica.

Assim, a efemeridade foi a característica intrínseca ao grafite eleita para o estudo, que performa aparente dicotomia com o campo da conservação-restauração, e para esse trabalho foram escolhidos artistas e obras pertencentes a um festival de grafites de Belo Horizonte, o CURA, e um artista solo, também da capital mineira, a fim de mostrar diferentes relações de acordo com o contexto em que se produz a arte. Importante frisar que os artistas que fizeram parte das edições do CURA são artistas independentes que desenvolvem seus trabalhos nas ruas de maneira solo, colaborativa ou em coletivos, mas aqui serão levadas em consideração a relações deles com o que foi produzido dentro do contexto do CURA.

2.1. O Grafite, Efêmero e os Artistas

Para entender o impacto que a efemeridade tem nas produções artísticas aqui estudadas, foram elaborados questionários que não abordavam somente a questão do efêmero, mas também sobre o processo de criação dos artistas. Foram elaborados três questionários, um para a organização do CURA (Apêndice A), afinal é importante compreender também a postura do festival com a arte que é produzida nele, um para os artistas que participaram de alguma das edições do CURA (Apêndice B), com exceção da ocorrida neste ano, e um para o artista solo Nilo Zack (Apêndice C).

Apesar de cada um desses três questionários preparados terem como foco um grupo específico, todas as perguntas foram elaboradas de forma que fosse possível comparar as respostas de cada um, estabelecendo assim um diálogo mais direto sobre as questões abordadas.

2.1.1. Artistas do CURA e a Efemeridade

O questionário para os artistas participantes do CURA (Apêndice B), até a quarta edição, foi feito pelo Google Forms e enviado para os 20 artistas via e-mail e mensagem direta em suas contas no Instagram, foram eles: Acidum Project, Comum, Criola, DMS, Hyuro, Marina Capdevilla, Milu Correch, Priscila Amoni, Thiago Mazza, Elian Chali, Luna Bastos, Bolinho, Zé d Nilson, Fênix, Wanatta, Rupestre Crew, Saulo Pico, Nila do Cerrado e Gabriel Dias. Os nomes e contatos dos artistas foram obtidos por meio do site do CURA (cura.art) e a grande maioria é do estado de Minas Gerais, moradores da capital mineira, no

entanto, houve participações de artistas vindos de outras regiões do país, como de Fortaleza na região nordeste, e de outros países, como por exemplo da Argentina. O número de respostas ao questionário foi de 30% dos artistas participantes, totalizando seis artistas, sendo cinco brasileiros e um argentino. O questionário foi respondido por Fênix, Nila do Cerrado, Saulo Pico, Rupestre Crew, Elian Chali e Luna Bastos e é interessante pontuar que todos os artistas que responderam foram participantes da edição de número quatro, CURA Lagoinha, de 2019.

Através da pergunta “Quais são suas inspirações para produzir arte?”, os artistas evidenciaram em suas respostas a ligação do que eles produzem com quem eles são, no que eles acreditam e pelo que lutam, tendo a arte como ferramenta para isso. Em outra pergunta, todos afirmaram que tiveram liberdade criativa por parte do CURA para a elaboração dos trabalhos que seriam dispostos sobre os muros e fachadas da Lagoinha. Essa liberdade criativa permitiu que cada artista mantivesse em seu trabalho para o CURA sua identidade e que estabelecessem uma ligação com o que foi produzido, diferente do que poderia ocorrer com uma obra que fugisse aos seus conceitos e prioridades enquanto artistas, caso lhes fosse imposto um tema que não era familiar ou que não conversasse com o que eles produzem fora do contexto do festival.

Entre os temas abordados pelos artistas, e que fazem parte do seu conceito e estética, temos a artista Fênix com sua pesquisa “que visa falar a respeito da exaltação das essências naturais e ancestrais, da união, tolerância e do equilíbrio” (FÊNIX, 2020).

Figura 18 - Painel de Fênix para o CURA Lagoinha 2019

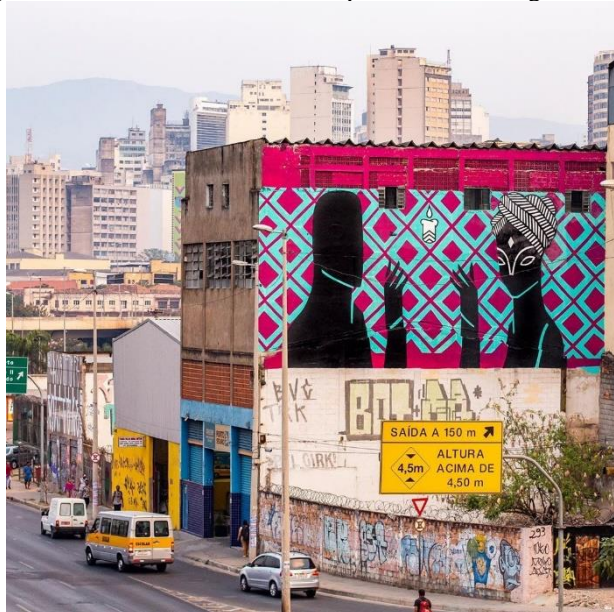


Fonte: Fênix

Luna Bastos, que coloca questões necessárias e atuais em suas produções, nas palavras da artista as obras dela são inspiradas pelas suas “vivências enquanto mulher negra

e lésbica, meus estudos na área da psicologia. Atualmente tenho buscado discutir sobre saúde mental da população negra através do meu trabalho artístico” (BASTOS, 2020).

Figura 19 - Grafite de Luna Bastos para o CURA Lagoinha 2019

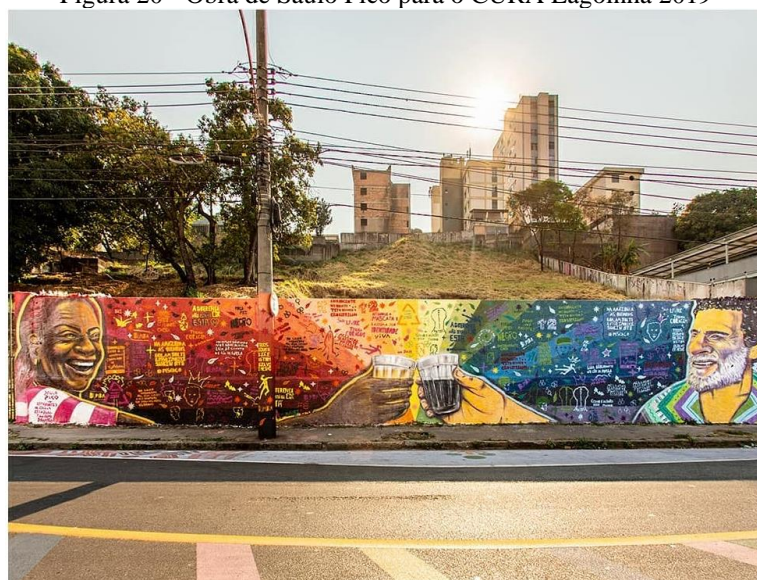


Fonte: Luna Bastos

Outro ponto relevante que reflete na questão da efemeridade das obras produzidas para o CURA, foi a questão da relação dos artistas com a cidade. Pensar uma produção artística para um espaço, segundo eles, é quase o mesmo que estabelecer um diálogo entre a obra, o espaço e a população que vai compartilhar a vivência diária com a sua criação. Como já pontuado anteriormente, uma característica importante da arte contemporânea e do grafite é a ligação e a interação do público que frequenta o espaço onde a obra está sendo exposta, ou no caso específico do grafite, onde ela está compondo a paisagem. Essa relação e identificação influi na relação da efemeridade a partir do momento em que, estabelecendo-se uma ligação com a obra produzida, a tendência é desejar que ela permaneça por mais tempo.

Para ilustrar essa reflexão, apresento aqui a obra e o processo criativo de Saulo Pico, artista mineiro, natural de Cláudio, a 140 km da capital, que residiu durante um ano na Lagoinha, local onde ele produziu sua obra para o CURA.

Figura 20 - Obra de Saulo Pico para o CURA Lagoinha 2019



Fonte: CURA

Para Saulo, Belo Horizonte representa um local de aprendizados, tendo ele se mudado do interior do estado para a capital para estudar Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG. O artista residiu em 2014 na Lagoinha e retornou para lá depois de realizar mobilidade estudantil para UFPE, dessa forma, ele desenvolveu não somente uma relação com a cidade, mas também com o bairro. Em 2019, no desenvolvimento do seu trabalho para o CURA, Saulo resolveu se utilizar dessa relação com o bairro e seus viventes para criar sua obra. Nela ele homenageou duas figuras importantes para a comunidade (figura 20) e enquanto descrevia seu processo criativo no questionário, ele comentou: “Vale destacar algo que acontece nos trabalhos de arte e que são bem interessantes, as ideias que surgem de última hora, ou algo que ainda não está fechado em sua totalidade e ficamos ali buscando algo, sabendo que falta alguma coisa” (PICO, 2020). Desse modo, nesse caso específico, a cidade, com ênfase no bairro, que recebia o CURA, estava ainda mais viva e ofereceu a ele mais inspirações para sua obra como a inclusão do brinde que se realiza no seu painel. Os homenageados na obra de Saulo foram Dona Eliana e Jorginho, ambos moradores do bairro, e essa escolha, segundo o artista, “fortaleceu e deu mais vida à obra pela proximidade com pessoas reconhecidas por grande parte dos moradores” (PICO, 2020).

O caso de Nila do Cerrado apresenta uma outra perspectiva sobre o pertencer à cidade. Para a artista, por um período de tempo a “relação com a cidade se desgastou a ponto de achá-la inabitável” (NILA, 2020) e por meio da arte e da arte de rua, ela foi capaz de se reconectar tanto com a cidade, quanto com o bairro em que nasceu, a Lagoinha, “e a relação

que era de repulsa deu espaço para o afeto e deslumbramento, um novo olhar sobre aquele ser urbano” (NILA, 2020).

Figura 21 - Obra de Nila do Cerrado para o CURA Lagoinha 2019



Fonte: CURA

Outro questionamento apresentado para os artistas foi “Qual a sua relação com a obra que você produziu para o festival?” com a intenção de compreender ainda melhor como que funcionou para cada um esse sistema obra-artista. Lembrando que para a conservação de arte contemporânea as intenções do artista para com aquela obra são de suma importância, dessa forma, compreender a relação entre eles pode vir a explicitar desejos e anseios do artista para com o que foi produzido, podendo abordar questões acerca da permanência da obra, por exemplo.

Quando questionada sobre sua relação com o que foi produzido para o festival, Nila disse: “Um trabalho que gerei por algum tempo e nasceu, foi para o mundo, no caso, para a Lagoinha. Fiquei muito satisfeita e sei que um mural, um grafite, uma arte urbana, é tão mortal como a gente é” (NILA, 2020). A fala da artista deixa claro que ela compreende a efemeridade de sua obra como parte dela e é possível que não se lamente quando do desaparecimento da sua criação.

Mais à frente no questionário surge a pergunta “Como você enxerga a relação do grafite com o espaço público?”, o coletivo Rupestre Crew reforça algo já pontuado ao longo deste trabalho e que também reflete as respostas dos outros artistas. Segundo eles o “graffiti é uma forma de expressão urbana que enxerga e dialoga com a cidade, criando uma nova

forma de visão e atuação no espaço público construindo uma nova paisagem” (RUPESTRE CREW, 2020).

Figura 22 - Obra do Coletivo Rupestre Crew para o CURA Lagoinha 2019



Fonte: CURA

As mudanças na paisagem urbana são constantes e isso se dá devido às alterações na forma de viver da população, como a forma de se locomover e de morar, e do desenvolvimento de novas tecnologias. Logo, para estabelecer esse diálogo com a cidade e seus habitantes, é preciso que o grafite também mude e se renove. A sua presença no espaço público acompanha todas as mudanças de uma sociedade e pode ser um portal de reconexão com o passado, com a história de uma população, ou com o próprio presente servindo “para embelezar a cidade, comunicar com a cidade, ou também criticar essa mesma cidade”, segundo Nila do Cerrado (2020).

Para o artista argentino Elian Chali a resposta para esse questionamento não é tão fechada, visto que para ele depende da obra e de que espaço público estamos falando. Para ele essa relação pode se alterar de acordo com o local e o que está sendo representado nos muros empenas e fachadas, e complementa chamando atenção que na sua visão o grafite tem como uma de suas características principais a transgressão ao que chamamos espaço público. Segundo Elian (2020), "a cidade tem um pulso orgânico (independentemente de ser um dispositivo de controle e disciplinamento das corporações e do Estado) e o grafite interfere muito nisso. Acho muito interessante o que acontece com a pixação e outras manifestações, mas o graffiti também está em um ponto médio decadente e deve atualizar sua raiva"³⁰. O artista argentino faz uso de cores e formas geométricas não muito vistas e presentes em

³⁰ A resposta do artista foi dada originalmente em espanhol e foi traduzida pela autora deste trabalho.

edificações nas cidades, dessa forma, sua obra causa um impacto quando avistada pelos transeuntes. O pedido de raiva do grafite que ele pontua em seu comentário pode ser um pedido ao resgate do impacto e estranheza que as obras causavam inicialmente, pedindo que o movimento passe por uma renovação.

Figura 23 - Obra de Elian Chali para o CURA Lagoinha 2019



Fonte: Elian Chali

Por Chali ser um artista de outro país, é possível que sua resposta discorde do posicionamento apresentado pelos artistas brasileiros dada a relação que o povo argentino tenha com essa produção artística ou até mesmo uma questão pessoal com relação a arte de rua, levando em consideração suas próprias vivências. No entanto, o que foi dito por ele tem relevância para esse trabalho não só por ter ele mesmo participado do CURA, fazendo com que uma de suas obras componha o espaço público de Belo Horizonte, mas também por que a forma como o artista enxerga suas interferências no espaço público vai ditar qualquer possível intervenção que um profissional de conservação-restauração possa vir a pensar para elas.

De maneira geral, as entrevistas com os artistas participantes do CURA, por meio de um formulário na plataforma Google Forms, foram bastante satisfatórias e apresentaram dados importantes como a relação de cada um com o que foi produzido para o festival e a efemeridade de suas produções. O questionário possui outras questões que serão discutidas mais adiante.

2.1.2. O CURA e a Efemeridade

Quando da elaboração de um questionário (Apêndice A) que seria enviado para a organização do CURA, pensou-se em enviar o documento com as perguntas para a equipe, no entanto, como estavam nos preparativos para a edição do CURA de 2020, houve uma demora no retorno desse questionário respondido e Juliana Flores, uma das idealizadoras do festival se dispôs a responder as perguntas via Whatsapp, respondendo por meio de áudios. Desse modo, o questionário sofreu alterações ao longo da entrevista, visto que quando a entrevista acontece de maneira oral, mesmo que pela internet, algumas questões podem ser respondidas antes mesmo de as perguntas serem feitas.

Neste tópico trataremos da maneira como o festival CURA enxerga a efemeridade das obras que o compõem, como as dos artistas citados no tópico anterior. É importante compreender essa visão também, mesmo que, como dito anteriormente, a relação e a intenção do artista com relação à obra sejam de extrema importância para traçar possíveis intervenções do campo da conservação para essa tipologia artística. Entender como o festival se relaciona com a efemeridade mostra o espaço em que essas obras estão inseridas, quais são as limitações para um artista e sua obra quando ele pinta em um contexto de festivais.

Como já relatado no item 1.3.1 deste trabalho, o CURA começou com a vontade de dois artistas de pintar prédios na capital mineira e se tornar um festival em Belo Horizonte reconhecido no mundo todo. Também foi pontuado por Juliana Flores que, em 2015, ela, Priscila Amoni e Janaina Macruz mapearam 20 prédios no hipercentro de BH que poderiam encontrar o CURA e, atualmente, 14 desses 20 já receberam intervenções do festival. Com o passar das edições o festival está ficando cada vez mais reconhecido, o que significa que muito provavelmente ainda haverá muitas outras edições. Levando isso em consideração, espera-se que nas próximas edições do CURA, as 20 empenas do Mirante da Sapucaí já estejam ocupadas. Quando perguntada sobre qual seria o procedimento a partir desse ponto, Juliana disse que o CURA “ainda não pensou muito sobre isso” e complementou que foram feitos contratos com os prédios que receberiam as obras com duração de cinco anos, ou seja, as obras feitas em cada empena permanecerão nelas por pelo menos durante a vigência do contrato que é de cinco anos. Decorrido esse período, a idealizadora complementa, “a obra pode ficar mais tempo, claro, ou prédio pode pintar de branco se quiser ou a gente pode renovar a obra” (FLORES, 2020).

Figura 24 - Obra da Artista Criola para o CURA na Rua Rio de Janeiro (BH)



Fonte: CURA

Em vista disso, percebe-se que as obras que são parte integrante do Circuito Urbano de Arte tem sua duração limitada a cinco anos e expirado esse período, a obra pode desaparecer da noite pro dia sobre uma camada de tinta, pode desaparecer gradualmente caso nada seja feito com a empena ou pode ser que ela seja reocupada por uma nova obra de uma nova edição do CURA daqui alguns anos. Pensando na última possibilidade, caso ela ocorra, as obras realizadas na primeira edição do CURA de 2017 podem vir a desaparecer sob novas obras a partir de julho de 2022.

Quanto a essa questão sobre a reocupação do espaço em uma futura edição do CURA, Flores destacou um caso onde a obra estava se perdendo antes do prazo esperado e a organização estava articulando com o artista para que essa obra fosse refeita pelo mesmo artista. A obra é do artista DMS (Davi de Melo Santos) que em menos de 4 anos de sua fatura já apresentou um desgaste muito grande. Ainda de acordo com Flores, eles vão raspar a obra que está hoje na empena e o artista pode refazê-la ou alterar a ideia original, mas mesmo que ele mantenha o que foi feito anteriormente, Juliana pontua que “se ele quiser tentar reproduzir o mesmo layout, ele vai reproduzir, mas não vai ser exatamente o mesmo porque não é um trabalho de restauro, é trabalho de repintura” (FLORES, 2020).

Figura 25 - Obra de DMS para o CURA 2017



Fonte: CURA

Dessa forma, percebe-se que, em situação fora do festival, o artista normalmente não tem como saber por quanto tempo sua obra vai permanecer do jeito que ele a deixou quando concluiu o seu trabalho. Estar em um ambiente de rua dificulta o controle e o cuidado para com essas obras, elas ficam expostas em tempo integral a qualquer risco que possa acontecer, como por exemplo o apagamento por parte do proprietário do espaço, caso não tenha sido feito com consentimento, a ação de outros artistas de rua sobre a obra ou até mesmo um acidente na via em que a obra se encontra que pode danificá-la rapidamente. Dentro do contexto do festival CURA, o artista e a obra têm a segurança de permanência por no mínimo cinco anos, eliminando o risco de desaparecimento por apagamento por conta do proprietário do espaço onde a obra encontra-se alocada. Como o próprio festival ainda não tem uma resposta para o que pode acontecer depois desses cinco anos, o artista e a obra também se lançarão na incerteza da arte efêmera de forma plena mais uma vez.

2.1.3. Nilo Zack e a Efemeridade

Assim como no caso da entrevista com a idealizadora do CURA, Juliana Flores, a entrevista de Nilo Zack não foi realizada por meio da plataforma Google Forms, mas pelo Whatsapp através de mensagens de áudio, de acordo com a preferência do artista. Para Nilo foi desenvolvido um questionário específico para sua produção, mas que ainda preservasse

semelhanças para com os outros questionários utilizados neste trabalho, para permitir um diálogo mais direto entre os dois objetos de estudo. As perguntas presentes no questionário (Apêndice C) sofreram alterações ao decorrer da entrevista com Nilo, visto que, como no caso anterior, a conversa se deu de maneira mais fluida, fazendo com que algumas questões fossem respondidas por ele antes mesmo de a pergunta ser feita diretamente ao artista.

Como já exposto no item 1.3.2. deste trabalho, a relação de Nilo com a sua criação é de bastante proximidade, visto que são obras inspiradas em crianças que fazem parte do seu convívio diário, com quem ele possui algum tipo de vínculo, podendo encaixar esse tipo de inspiração como uma homenagem a essas crianças. Assim, como no caso de Saulo Pico em que sua obra para o CURA homenageia duas figuras importantes para o bairro da Lagoinha e estabeleceu uma relação mais estreita e profunda da comunidade com a obra, o mesmo ocorre com Nilo e seus meninos palhaços.

Quando questionado acerca do desaparecimento das suas obras, o artista destacou “que lá no fundo, eu quero que a obra dure por muito tempo” (ZACK, 2020) e apesar de ele ter entrado em contato com a cultura da arte de rua muito novo, por ter estabelecido uma relação de mais seriedade com outras tipologias de arte, como o cinema, que possuem um caráter de uma durabilidade maior, ele diz que teve que aprender com o grafite a questão da efemeridade e que hoje essa ideia de controle sobre o que ele produz, mesmo que seja sobre um suporte tradicional da arte como um quadro, por exemplo, é uma ideia equivocada, pois o controle da arte é mínimo, segundo ele. Ele ainda reforça a ideia de que tudo é efêmero quando diz que “quando você pinta um quadro, quando você faz um grafite, você não sabe se ele vai durar um dia, dois dias, dez anos ou vinte anos” (ZACK, 2020).

A incerteza da durabilidade, de certa forma, sempre esteve presente no fazer da arte, e até por isso foi desenvolvido um campo de pesquisa para entender melhor as obras e desenvolver os melhores procedimentos para cada obra para que elas permaneçam por mais tempo, o campo da ciência da conservação. Como exemplo dessa incerteza, apresento aqui brevemente o caso da Última Ceia de Leonardo Da Vinci que, apesar de pertencer aos enquadramentos da arte tradicional, não seguiu os meios tradicionais de fatura para uma obra como aquela. O artista realizou uma pintura sobre uma parede utilizando a técnica da *têmpera*³¹, que normalmente era utilizada sobre papel e madeira. Apesar de ter sido

³¹ “A *têmpera* é um método de pintura no qual os pigmentos de terra são misturados a uma emulsão de água e gemas de ovo ou ovos inteiros (às vezes também se usa cola ou leite). A *têmpera* foi largamente utilizada desde a antiguidade, sendo conhecida dos egípcios e fazendo parte de todas as fontes clássicas da história da pintura. Alcançou destaque na arte italiana nos séculos XIV e XV, em paredes ou painéis de madeira, preparados com

contratado para realizar essa pintura, será que o artista tinha de fato a preocupação com a durabilidade e perpetuidade da obra executada por ele e que poderia ocupar o imaginário de uma parte considerável da população mundial até o século XXI?

Figura 26 - Última Ceia (1498) de Leonardo Da Vinci



Fonte: Milão nas Mãos

Além de estender um questionamento que frequentemente é direcionado à arte contemporânea, recentemente Nilo ocupou um espaço que até pouco tempo não era frequentado pela arte efêmera e nem pela arte de rua, o espaço museológico tradicional. A exposição de Nilo no Museu Mineiro foi realizada em um espaço para exposições temporárias que não necessariamente tenham alguma ligação com as salas de exposições permanentes do museu³². Essa informação de que a exposição foi realizada num espaço de exposições temporárias é relevante na medida em que compreendemos que o espaço passa por uma renovação a cada exposição e por cada exposição. Assim, quando Nilo recebeu o espaço, ele iniciou uma intervenção que estava fora do que os frequentadores de museus como o Museu Mineiro estão acostumados a ver. A parede à direita de quem adentrava o

gesso. As cores da têmpera são brilhantes e translúcidas. Por ter um tempo de secagem muito rápido, a gradação de tons se torna difícil. Daí, a técnica utilizada para tal fim, é o acréscimo de pontos ou linhas mais claras ou mais escuras na pintura já seca. Pode-se também trabalhar com o verniz sobre a tinta, realçando o brilho e a cor. Diz-se têmpera forte aquela na qual o pigmento é menos diluído.” Fonte: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/glossario-tecnicas-artisticas/tempera.php>.

³² “O Museu Mineiro é um dos mais antigos e representativos museus do Estado. Ele oferece ao público um importante acervo constituído em períodos distintos de formação do Estado de Minas e tem como principal missão preservar, pesquisar e difundir os registros da cultura mineira. (...) Originalmente concebido para abarcar um extenso horizonte de acervos vindos da coleção inicial do Arquivo Público Mineiro, o Museu nasce com um caráter enciclopédico. (...) Em outubro de 2008, a instituição, interrompeu suas atividades em vista de sua reforma e reabriu suas portas em 18 de janeiro de 2012, com a exposição “COLECIONISMO MINEIRO” – com obras da Coleção Arquivo Público, Coleção Geraldo Parreiras, Coleção Pinacoteca do Estado e Coleção Amigas da Cultura, distribuídas pelas quatro salas principais do edifício.” Fonte: <http://www.museumineiro.mg.gov.br/historico/>.

espaço havia sido tomada por uma grande pintura de uma menina palhaça. A obra não havia sido feita sobre um suporte diferente e colocada ali, ela havia sido feita ali, tendo aquela parede como seu suporte e quando o espectador se dá conta de que aquele espaço é um espaço temporário, percebe também que o tempo de duração daquela obra é o mesmo tempo de duração da exposição. A efemeridade se manifestando de maneira rigorosa dentro do espaço museológico.

Figura 27 - Obra "Pinturas efêmeras não merecem ter nome" de Nilo Zack na exposição "Sentimentos de um Niilista" no Museu Mineiro em 2018



Fonte: A Autora (2018)

Outra forma que o espectador tem de compreender a obra que está fruindo dentro do espaço do museu é a leitura das legendas que normalmente acompanham as obras e no caso do grafite realizado por Nilo Zack, a placa ao lado direito dele dizia “Pinturas efêmeras não merecem ter nome”. Quando questionado acerca da escolha dessa legenda, a resposta de Nilo explicitou a breve relação artista-obra efêmera: “(...) normalmente os grafites não tem nomes, porque a maioria dos artistas acredita que não vale a pena ‘perder tempo’ colocando [nome] numa coisa que a gente não sabe quanto tempo vai durar” (ZACK,2020).

2.1.4. Considerações sobre a Efemeridade

Mediante todas as questões abordadas pelos artistas em suas respostas aos questionários, fica claro que a efemeridade, a transitoriedade das obras por eles produzidas

é de grande importância para eles, visto que essa é naturalmente uma das características mais marcantes do grafite. Muitas vezes ele surge na paisagem sem que nós percebamos e da mesma maneira ele pode vir a desaparecer. Isso faz parte do movimento de renovação da paisagem que reflete e dialoga com a população que está nas ruas, colocando em destaque questões relevantes, discussões, críticas e mesmo quando o único objetivo do artista seja decorar a cidade, como anteriormente apontado por Nilo Zack, a obra ainda estabelece uma relação com o que está sendo vivido na cidade naquele momento. Esses questionários também serviram para esclarecer sobre as pesquisas realizadas para a produção do grafite, mostrando que apesar de as obras funcionarem com um portal para o mundo pessoal de cada artista, o meio em que ela se insere tem muita importância e influi diretamente no artista e nas obras por ele produzidas.

A relevância da efemeridade para os artistas aqui estudados é grande, portanto, quando da intenção de um grupo de pessoas, de um profissional da área de conservação-restauração de realizar qualquer procedimento de conservação ou restauração nas obras deles é imprescindível considerar e respeitar esse aspecto intrínseco a essas produções.

3. CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO E O GRAFITE

O surgimento da arte contemporânea fez com que os conservadores tomassem “(...) consciência da ambiguidade do seu papel: o que significa o ser conservador - aquele que assegura a perenidade das coisas - de uma arte em processo e que, sobretudo durante essa segunda metade do século [XX], se terá permitido múltiplas metamorfoses, desvios e subversões?” (MILLET, 1997). Como desenvolver o trabalho de conservação-restauração em obras com tipologias e comportamentos tão distintos das obras produzidas pelas artes anteriores?

Delimita-se que com as mudanças advindas das novas tipologias de arte Moderna e Contemporânea houve modificações significativas nas considerações acerca da perpetuação, conservação e restauro das obras. A própria tipologia de degradação, antes muito bem delimitada à análise material, é dissolvida e acrescida de novos pontos que devem ser observados, analisados e interpretados. DOS ANJOS, p.39, 2019.

Com esses questionamentos acerca do papel do conservador-restaurador mediante essa nova arte, surge também um questionamento aos procedimentos realizados nas obras, que, até então, tinham sido desenvolvidos para a arte tradicional e que não serviam para a arte contemporânea e suas especificidades. Camila dos Anjos (2019) pontua que entender o novo processo de degradação característica dessa tipologia de arte é justamente pensar que, a partir da arte contemporânea, nem toda perda, nem toda degradação é tida como um verdadeiro dano para a obra, esse processo pode ser parte do conceito da obra produzida pelo artista, por exemplo. Para isso, não se exige mais do conservador-restaurador somente o conhecimento acerca da materialidade da obra, segundo Sehn (2014), “o diferencial da preservação de arte contemporânea não está apenas no conhecimento dos materiais e das técnicas como na arte dos séculos anteriores, mas na compreensão do contexto em que a obra foi realizada”. Tendo isso em mente, foi preciso pensar em formas de compreender esse contexto e é por isso que Sehn complementa:

A participação do artista no processo de preservação, expressando suas intenções quanto aos procedimentos de intervenção e formas de apresentação de suas obras, constitui uma das mudanças em torno da preservação da arte contemporânea. SEHN, 2010, p.187.

3.1. Agentes de Deterioração do Grafite

Toda matéria conhecida pelo ser humano tem intrínseca a característica da mudança. Modificações são feitas em sua estrutura seja por conta da atividade humana, seja por questões naturais do próprio objeto ou do ambiente que o circunda. No caso das obras da arte tradicional, os cientistas da conservação-restauração já possuem um nível de entendimento do funcionamento da materialidade das obras que permite prever comportamentos e adotar medidas que vão retardar algumas dessas mudanças naturais que damos o nome de degradação ou deterioração.

Apesar de o grafite não se enquadrar nos mesmos conceitos da arte tradicional e ser relativamente jovem, não significa dizer que os agentes de deterioração que mais afetam esse tipo de arte são desconhecidos. De acordo com Ana Mata (2010, p.128) os principais fatores de degradação de arte urbana são o vandalismo, as intempéries, as quais ela está exposta constantemente, e a remoção das obras de seu espaço original.

Antes de adentrar na ação desses agentes de deterioração das obras de arte urbana, é importante fazer uma reflexão acerca do que seria o vandalismo e o que ele representa para o grafite. De acordo com o Dicionário Michaelis, o vandalismo é a destruição proposital de bens naturais, culturais, locais públicos, meios de transporte, etc. Como tratado no primeiro capítulo, em sua origem, foi atribuída ao grafite a característica de ato de vandalismo, explicitando o caráter transgressor dessa arte, isso porque os artistas não dependiam da aprovação das autoridades para realizar suas obras nos espaços públicos, dessa forma todos poderiam criar e recriar naqueles espaços. Sobre o vandalismo, em seu artigo, Ana Mata (2010) diz que “é curioso como dentro da mesma dinâmica de processo e de criação, alguns artistas consideram que o trabalho de seus colegas não é digno de ser apreciado ao ponto em que ‘pisam’ nas obras uns dos outros como uma forma de demonstrar seu desacordo com a obra em questão”. Não seria contraproducente dizer que a ação de outros artistas sobre uma obra já existente é um ato de vandalismo, sendo que a reocupação dos espaços urbanos é uma característica do próprio grafite?

Partindo deste ponto, proponho uma alteração na terminologia desse agente utilizada por Mata. Ao invés de tratar de vandalismo, utilizaremos neste trabalho o termo reocupação, que parece se adequar melhor à realidade da arte urbana brasileira.

A reocupação, no caso do grafite, é reutilizar um espaço que já foi utilizado por um outro artista, dar um outro sentido para aquele espaço, passar uma outra mensagem para o transeunte, modificar a paisagem urbana. A modificação da paisagem urbana ocorre o tempo todo e nem sempre a reocupação deste espaço tem um cunho negativo, de crítica direta ao trabalho realizado anteriormente naquele mesmo espaço, como pontuado por Mata. Durante a entrevista com os artistas para este trabalho, eles foram questionados acerca dessa reocupação, “Como você vê essa reocupação desses espaços?”, e estas foram algumas das respostas:

Necessária e saudável, para os dois lados. (NILA, 2020)

Quando é com consentimento do artista e para um bem comum da comunidade, eu apoio absolutamente esta reocupação. (FÊNIX, 2020)

Já reutilizei [o espaço] e acredito no diálogo como a melhor forma para que o trabalho ocorra de maneira saudável, pois depende do contexto, da relação que cada artista tem com a obra, com o local. Como também já convidei o artista para repaginar um espaço que ele tinha feito anos atrás e estava deteriorado e fizemos um trabalho conjunto, onde ocupei um espaço próximo ao que ele tinha feito. (PICO, 2020)

Normalmente os artistas que pintam um muro [se apropriam desse espaço], aquele muro acaba sendo dele, de certa forma. Então quando você pinta, por exemplo, um viaduto, se depois, quando aquela pintura está velha, ela tá desgastada, é normal que o mesmo artista vá lá e faça outra intervenção naquele mesmo espaço. (ZACK, 2020)

O único artista brasileiro entrevistado que apresentou uma concepção e uma relação diferente para com a reocupação foi Nilo Zack, no entanto, ele não deixa de reconhecê-la como parte do processo do grafite e da modificação natural da paisagem urbana. Ou seja, nenhum dos artistas entrevistados viu a reocupação como algo de fato nocivo para suas produções artísticas.

Levando em consideração a efemeridade intrínseca a essas obras e todo o contexto de seu surgimento, essa reocupação é natural e esperada. No entanto, apesar de a renovação da paisagem ser uma característica inerente ao espaço urbano, a reocupação, a substituição, o apagamento, faz com que a obra se perca por debaixo da próxima e assim sucessivamente, dessa forma essa atitude é diretamente nociva à materialidade daquela obra.

Para além da ação de outros artistas em cima de um mesmo espaço, ainda existe a possibilidade de serem colocados por cima da obra adesivos e cartazes (figura 28), que podem tanto obstruir a fruição do espectador para com a obra, como danificá-la mediante a remoção ou não, visto que a interação dos materiais, a tinta usada na execução do grafite e do adesivo utilizado para aderir cartazes à superfície, pode interferir na obra e acelerar seu processo de degradação, gerando desprendimentos, por exemplo, encurtando assim o tempo de vida das obras.

Figura 28 - Obra de Nilo Zack na Avenida Antônio Carlos que teve cartazes afixados sobre ela durante a campanha eleitoral de 2011



Fonte: Thiago Costoli

A exposição constante às intempéries (figura 29) é talvez um dos primeiros agentes de degradação pensados por conservadores-restauradores na questão da arte urbana, visto que dentro dos procedimentos adotados para as artes que estão dentro de museus, galerias e instituições de cultura de uma forma geral, há uma grande preocupação com as condições ambientais e o controle da luminosidade, temperatura e umidade relativa faz parte da rotina de um conservador-restaurador dessas instituições. No entanto, no ambiente externo, como as empenas de edifícios e muros, esse trabalho não pode ser feito da mesma forma. Assim, durante o período de sua existência, os grafites ficam expostos à luz direta do sol, sofrem com as variações de temperatura e UR ao longo do dia e ainda entram em contato direto com a água quando chove.

O resultado dessa combinação de fatores pode ser o esmaecimento da tinta, a perda da camada pictórica, abrasão, craquelês, pulverulência, manchas e desprendimentos (figura 30) e, no caso de obras onde o adesivo está presente, a perda da adesividade.

Figura 29 – Obra de Ataíde Miranda no Bairro Ouro Preto (BH) onde é possível perceber a ação das intempéries sobre a obra, principalmente na área superior esquerda



Fonte: A autora (2020)

Figura 30 - Obra retratando Oscar Niemeyer de Eduardo Kobra na Avenida Paulista (SP) onde é possível perceber áreas de perda na camada pictórica



Fonte: A autora (2020)

A democratização do acesso à arte proporcionado pelo grafite é mais uma das características dele que pode sofrer deterioração. Em um espaço público as obras da arte urbana estão livres das amarras impostas pelo sistema de arte tradicional e da elitização desta arte. Estando na rua, essas obras podem ser apreciadas por todos os transeuntes e a remoção dessas obras para que sejam levadas para dentro de uma instituição corta essa fruição. Várias das características do grafite dependem diretamente do espaço onde ele vai ser colocado, o

que lembra o conceito de uma obra *Site-specific*³³, que tem uma relação inseparável com o ambiente em que ela foi criada. Muitas das vezes, o deslocamento de uma obra de grafite pode fazer com que ela perca sua essência e seu valor real, passando a ter um valor de mercado, o que acontece, algumas vezes, sem a autorização do artista. Ana Mata traz em seu artigo um exemplo real para essa situação. Em 2013 uma obra do artista inglês Banksy, *Slave Labour*, foi removida de seu local de origem, um muro no noroeste de Londres, onde a população já havia estabelecido uma relação com a obra. Para que as pessoas que passavam por ela soubessem sua nova localização, foram colocadas indicações para que os levaria até onde a obra estava. A obra de Banksy foi removida de seu local de origem sem autorização do artista e horas depois já se encontrava em um catálogo de vendas de obras de arte. Para Banksy a questão dos direitos autorais é ainda mais complexa, levando em consideração que desde o seu surgimento, o artista preserva sua identidade, portanto, como conceder o direito autoral e, em certa medida, de posse a alguém que não se sabe quem? Como reflexo dessa problemática, recentemente, Banksy perdeu os direitos autorais de uma obra para uma grande empresa. De acordo com a reportagem da revista Veja, o EUIPO, European Union Intellectual Property Office (Instituto da Propriedade Intelectual da União Europeia), “decidiu por invalidar a marca anteriormente registrada, afirmando que, como pessoa anônima, ele ‘não pode ser identificado como o dono inquestionável das referidas obras’” (VEJA, 2020).

Há uma confusão entre a obra estar em um espaço público, ser um bem público e ser algo onde qualquer um pode atuar sobre ou reclamar para si. Esse último modo de ver e vivenciar o que está no espaço público pode ser nocivo para o grafite e para todo objeto, artístico ou não, que compõem a paisagem da cidade.

A musealização e mercadorização da arte de rua é algo que tem se tornado tema de debate entre os produtores dessa arte e essa discussão foi incluída nas entrevistas, para que pudessemos compreender melhor a relação de cada um com essa transformação que vem ocorrendo no cenário da arte urbana, que também atinge de maneira direta a questão da efemeridade. Diferentemente de outros pontos levantados ao longo das entrevistas, a questão da musealização das obras de grafite não recebeu uma resposta unânime por parte dos

³³ “Site-specific lidam com componentes de espaço (ambientação) predeterminados. A escala, o tamanho e a localização das obras são determinadas pela topografia do local, sendo tanto um recinto urbano, paisagístico ou arquitetônico. A obra torna-se parte do local e reestrutura conceitual e perceptivamente a organização do espaço”. (SERRA apud KWON, 2004, p. 12, tradução Camila dos Anjos).

artistas, reforçando o quanto a individualidade e as vivências de cada um influenciam na forma como enxergam a tipologia e a arte que produzem.

A forma como Fênix enxerga esse processo evidencia a relação estreita entre o grafite e o espaço-tempo onde ele está inserido: “É fato que a arte e o tempo são efêmeros e que pensar e determinar padrões se mostra lógico ou ilógico de acordo com o período que estamos vivenciando. Por exemplo, hoje a técnica utilizada no *graffiti* ocupa espaços e plataformas que antes jamais seria cogitado, como galerias etc, então imagino que o ser efêmero e a permanência podem coexistir com sentidos diferentes no futuro, sentidos estes que só podem ser realmente descritos em seu próprio espaço-tempo” (FÊNIX, 2020).

Para Elian Chali, a institucionalização faz parte da sociedade atual e não é surpresa que ela, ou a comercialização aconteçam. No entanto, para o artista, a materialidade dos trabalhos realizados não é o único desdobramento oferecido pelo grafite, “existem atitudes que se desenrolam ao longo da história muito mais fortes e poderosas do que um objeto” (CHALI, 2020). Sobre a comercialização, ele complementa que o capitalismo em que a sociedade vive hoje vende tudo: “Como posso ficar surpreso que um pedaço de parede seja vendido se escravos ainda são vendidos? Se as mulheres são vendidas? Se crianças são vendidas?” (CHALI, 2020). Como já pontuado anteriormente, a ideia de que as obras de grafite devem carregar um peso de questionamento do espaço, da sociedade e da cidade faz parte da linha de pensamento do artista argentino. Assim, apesar de acreditar que esses processos sejam inevitáveis, Chali não concorda com eles, uma vez que a retirada de um grafite das ruas não consegue transportar para dentro de uma instituição tudo o que o grafite é, que transcende à materialidade.

Nilo Zack, por outro lado, tem uma visão bastante oposta com relação a essa questão: “eu acredito que é uma forma de guardar a história do que está acontecendo na cidade, mesmo a proposta dos artistas não sendo a preservação dessa história” (ZACK, 2020). Para ele, essa retirada das obras da rua é uma forma de conservar parte do movimento e, traçando um paralelo com a arte tradicional, ele complementa: “eu acredito que é papel dos museus tentar resgatar ou tentar salvar, ou tentar arquivar uma parte dessa história que está em constante movimento. Então para mim é uma coisa super tranquila. (...) acredito que hoje, quando a gente vai no museu ver obras, principalmente as antigas, elas são um recorte da história daquele momento” (ZACK, 2020). Nilo ainda relata que quando da finalização da exposição no Museu Mineiro em 2018, ele permitiu que a instituição escolhesse uma de suas

obras em tela para compor o acervo do museu, como forma de registro do ocorrido na sala de exposições temporárias.

Compartilhando de um ponto de vista semelhante, Saulo Pico diz que “é interessante se observarmos que é uma manifestação artística e cultural do nosso tempo, que começou anos atrás, mas que vai e vem em seus altos e baixos continua sendo uma forma de expressão de parte da juventude, e do movimento *Hip-Hop*, então registrar o agora para a posteridade torna-se importante” (PICO, 2020), mas se mostra preocupado com a forma como isso será feito dentro de instituições museológicas, levantando questões que já fazem parte do dia a dia do profissional de conservação-restauração, quando ele completa: “Sendo assim, a permanência dos grafites é algo novo a se pensar e como seria a melhor maneira de se fazer, é uma ótima questão a se discutir, imaginando quem decidirá o que fica e o que será apagado, sabendo da quantidade e efemeridade que são realizados os trabalhos quase que diariamente” (PICO, 2020).

Pensando nessas questões, o artista nomeia o *Museum of Graffiti*, inaugurado em 2019, que funciona em um espaço fechado em Miami, no estado da Flórida (EUA), e o, já comentado anteriormente, Museu de Rua em BH, como iniciativas que visam preservar e difundir a história da arte de rua. O surgimento dos museus a céu aberto tem sido uma tendência para acompanhar a arte de rua e Juliana Flores afirma que o próprio CURA já tem essa funcionalidade. No entanto, as reflexões acerca desse tipo de musealização, que tem acontecido nesse novo formato de museu, não são o foco do presente estudo.

3.2. Preservação do Grafite: Possibilidades

Depois de estabelecer os principais agentes de deterioração e compreender o posicionamento dos artistas é possível começar a pensar que medidas podem ser tomadas para a preservação deste, levando em consideração as especificidades dessa tipologia de obra e adaptando os conceitos da Teoria da Restauração para atendê-las. Aqui, levantaremos três possibilidades de intervenções que podem ser feitas com relação a essas obras destacadas por Ana Mata em seu artigo, correlacionando com os objetos de estudo deste trabalho. São elas: conservação preventiva, restauração e documentação.

3.2.1. Conservação Preventiva

A conservação preventiva é um conjunto de ações que visam prevenir ou retardar a deterioração dos bens culturais, a fim de que estes permaneçam por mais tempo e que mais

gerações tenham acesso a esses bens. Essas ações ocorrem no entorno da obra, não diretamente no objeto, como, monitoramento das condições ambientais, temperatura, umidade relativa, luminosidade, e o gerenciamento de riscos aos quais a obra está exposta, indo desde a vitrine, ou o espaço por ela ocupado dentro de uma instituição, até questões referentes a edificação que abriga determinada peça, coleção, etc. Todas essas medidas, na maioria das vezes, são aplicadas a obras que estão em ambientes internos, onde é possível fazer o controle e monitoramento das condições climáticas, por exemplo.

Quando saímos do espaço interno das instituições culturais, esse controle já não é mais possível, fazendo com que objetos artísticos fiquem expostos às intempéries e a riscos como roubo e vandalismo. No entanto, é comum que essas peças tenham uma resistência maior a alguns desses fatores, como as peças de metal, bustos e estátuas, que ficam expostas às intempéries nas praças e avenidas de Belo Horizonte, e não sofrem danos tão intensos como pinturas de cavalete e documentos sofreriam caso fossem colocados sob as mesmas condições.

Aplicar medidas de conservação preventiva para obras de grafite é uma possibilidade bastante complicada, mas que foi discutida por Mata (2010, p. 130) em seu artigo, visto que em alguns casos específicos isso já foi feito. De acordo com a autora, uma das estratégias mais recorrentes de conservação preventiva de grafites é “a colocação de uma placa *plexiglass* ou policarbonato na frente da obra, parafusada no muro que contém a obra”. No entanto, como ela mesma pontua em seu texto, existem questões que precisam ser discutidas antes de tomar essa decisão. A colocação da placa funcionaria como uma prevenção para a atuação de outros artistas sobre aquele espaço, para a fixação de cartazes por cima da obra e, talvez, até para a remoção indevida do local, já que essa medida direta poderia significar que tem alguém monitorando e cuidando daquela obra. Porém, ambos os materiais citados são polímeros que não permitem a troca de ar, desse modo, poderiam gerar um microclima que aceleraria o processo de degradação. Além disso, são materiais que também sofrem com a ação da radiação solar e, com o tempo, se tornam opacos, o que pode dificultar a fruição por parte do transeunte. E mesmo quando recém instalados, esses materiais podem causar uma alteração direta na leitura da obra e como ela articula com o seu entorno.

Como medida preventiva, Ana Mata cita também a limpeza superficial, que visa remover algumas sujidades que podem ter aderido de alguma forma à obra. Segundo ela, essa ação pode ocorrer não necessariamente pelas mãos de um conservador-restaurador, mas

da própria comunidade ao entorno que, após desenvolver uma ligação com a obra, busca meios de mantê-la.

3.2.2. Restauração

Os procedimentos de restauração são aplicados em uma obra após uma série de estudos sobre a história, técnica, materialidade e relevância na sociedade, para compreender as especificidades daquela obra e se uma intervenção não lhe causaria mais danos do que a preservaria. Alguns dos procedimentos que se enquadram no conceito de restauração são consolidação de suporte, reentelamento, reintegração pictórica e a aplicação de verniz.

Pensar procedimentos de restauração para uma obra de arte urbana parece ir diretamente contra o que essa arte é. Realizar a restauração de algumas áreas de perda, dano ou de degradação seria como estar agindo sobre a temporalidade, a transitoriedade que, como tratado anteriormente, é uma característica de grande importância para essa produção. Dessa forma, Ana Mata destaca que essas medidas ocorrem de maneira pontual, caso a obra tenha um valor artístico, histórico, e principalmente, monetário, o que é uma questão bastante complicada de se definir com relação a arte urbana. Ela complementa a discussão dessa relação entre restauração e grafite, apresentando um exemplo de restauro em uma obra na Alemanha que foi realizado por uma equipe de restauradores profissionais que aplicaram técnicas e procedimentos que são usuais no restauro de obras de pintura mural. Levando a materialidade em consideração, a opção de utilizar os procedimentos de restauro de uma obra de pintura mural para o grafite, por enquanto, é coerente, no entanto, existem outros fatores que precisam ser levados em consideração, fatores esses já discutidos anteriormente neste trabalho. No caso relatado por Ana Mata, havia um interesse por parte da população e questões históricas e o restauro foi feito com o consentimento do artista. Após a finalização do restauro, a obra foi protegida com uma placa de plexiglass.

Durante a entrevista para este estudo, Juliana Flores, do CURA, deixou claro seu posicionamento quando a restauração de obras de arte urbana: “Eu não acredito em restauro de mural público” (FLORES, 2020). Logo em seguida, a idealizadora do festival retoma o caso específico do artista DMS, cuja obra executada em 2017 já se encontra em estágio avançado de degradação e complementa que eles haviam percebido que para que as pinturas durassem mais era preciso que a superfície do prédio onde ela seria feita recebesse um tratamento, um preparo. Dessa forma os descascamentos não ocorreriam tão rapidamente. Nilo Zack, como já anteriormente dito, gostaria que suas obras durassem por muito tempo,

mas compreendendo o processo natural no qual essa arte está inserida o artista diz que faz de tudo para que ela dure mais e um dos meios que ele encontrou de aumentar a durabilidade é a aplicação de verniz. Mediante a essas questões expostas pelo artista e pelo festival, não seria mais interessante para a arte de rua que houvessem estudos e oficinas para informar a esses produtores dessas ações, preparo da base e aplicação de proteção por verniz, que são executadas antes e durante a fatura das obras para prolongar a durabilidade delas, ao invés de pensar uma restauração de fato?

3.2.3. Documentação

As obras efêmeras podem fisicamente ter fim, o que não significa que estas deixam de existir completamente, pois a memória acerca da obra continua existindo e muitas vezes a essência da obra não está na matéria, mas no conceito. TADDEI, 2011, p.1.

Uma das metodologias aplicadas para a conservação de arte contemporânea é a documentação de determinada obra. Essa documentação geralmente contém o maior número de informações possíveis acerca da obra, o que pode incluir entrevistas com o artista, documentação fotográfica, mapeamento, no caso das instalações, e instruções para a reprodução da obra dependendo do caso. Nem todos os elementos vão aparecer nas documentações de todas as obras de arte contemporânea, isso porque, vale lembrar, cada obra é uma obra e cada uma possui suas especificidades.

Para o caso do grafite, Ana Mata ressalta que uma das documentações mais importantes é a fotográfica, porque o que faz do grafite o grafite, o que estabelece um diálogo com o público é a imagem e documentá-la é uma forma de garantir a perpetuação do trabalho de um artista para as gerações futuras. A autora do artigo sobre preservação do grafite destaca que uma das fontes mais ricas acerca de obras do grafite nova iorquino é um livro dos anos 1980 de dois fotógrafos estadunidenses, Martha Cooper e Henry Chalfant, intitulado *Subway Art*. A documentação realizada por eles não foi feita com as intenções de um conservador-restaurador, mas conta a história de um movimento e registrou uma série de obras que hoje já não existem mais. Nos dias de hoje, a tecnologia permite que essas documentações fotográficas sejam feitas de maneira ainda mais fácil do que nos anos 1980 e por qualquer pessoa que passar por um grafite e decidir registrá-lo. Carregar uma câmera no bolso, no celular, proporciona aos transeuntes a possibilidade de se tornarem documentadores de uma determinada paisagem, mesmo que o façam sem perceber, e contribuem para a disseminação e registro das obras quando publicam as imagens em redes sociais.

Apesar de as tecnologias desenvolvidas no século XXI auxiliarem na documentação do grafite, esses registros feitos por turistas e pedestres muitas vezes podem não auxiliar na documentação técnica dessas obras, que será feita por um profissional da área de conservação, visto que não são complementadas por informações acerca da obra e nem armazenadas de maneira organizada. Deste modo, é imprescindível o desenvolvimento de uma documentação específica para a arte urbana, que atenda suas especificidades. A pesquisadora María Isabel Úbeda García publicou um estudo onde propõe um modelo de registro para a análise e documentação³⁴ desta tipologia de arte e dentro deste estudo ela pontua que a falta de um material específico para a conservação do grafite, como a documentação, é o reflexo de um não reconhecimento desta arte como Arte com “a” maiúsculo por parte, principalmente, dos agentes de patrimônio. O material desenvolvido por García é interessante e pode ser utilizado como base para o desenvolvimento de um modelo de registro de grafite e arte urbana que atenda as especificidades e à realidade brasileira.

Os registros feitos a cerca de uma obra, de maneira geral, quando se trata da documentação, são um tipo de procedimento de conservação que não interferem diretamente na obra e não alteram suas funcionalidades e características. Como já pontuado nos parágrafos anteriores ela pode se dar por meio da fotografia, entrevista com o artista e até mesmo entrevista com o público que dialoga com a obra na cidade e os agentes que incentivaram a sua produção, no caso de festivais, como ressalta García em seu texto. Desse modo, aproximando a documentação de conservação dos objetos de estudo deste trabalho, acredito que esta seja a melhor opção para a conservação do grafite, visto que não interfere na efemeridade das obras e permite que elas permaneçam por mais tempo em outras mídias. Quando perguntados no questionário acerca da documentação, todos os artistas disseram que o fazem por meio de fotos que guardam para si ou postam em suas redes sociais, ou seja, não seria difícil iniciar um processo de documentação das obras do CURA e nem de Nilo Zack, já que eles mesmos já realizam estes registros. Quanto ao CURA é interessante registrar aqui que o festival está com um catálogo de todas as edições em desenvolvimento e, segundo Juliana Flores, ele será um catálogo que contará com informações sobre “tudo que já aconteceu, que fala de arte, que fala de temas transversais,

³⁴ GARCÍA, María Isabel Úbeda. Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano. **Ge- Conservación**. N° 10, p.169-179, 2016.

que conta a história de cada empena, de cada obra” (FLORES, 2020), estabelecendo desse modo uma memória do festival e a seu modo, uma documentação dos trabalhos.

Mesmo que o registro documental não seja a mesma coisa que fruir a obra pessoalmente, ela não correrá o risco de ficar somente no imaginário da população e desaparecer com o passar do tempo e a mudança das gerações. Para além do registro pelo registro, como perpetuador da história, ele pode ser uma ferramenta de proteção para essas obras que, apesar de integrar a paisagem urbana, podem ser retiradas de seu espaço de origem. Ter um registro asseguraria que essas obras recebem algum tipo de proteção e a consciência desse fato poderia minar a liberdade que muitas pessoas têm em retirar as obras da rua para comercializá-las e musealizá-las sem o consentimento do artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A emergência de uma arte fora dos padrões tradicionais aos quais a fatura das obras de arte até meados do século XX era submetida, fez com que áreas ligadas ao meio artístico também sofressem mudanças, como a necessidade de um desenvolvimento de uma nova forma de abordar e se relacionar com a arte por parte de historiadores e críticos, de como a leitura dessas obras eram feitas por parte do público e como os profissionais de conservação-restauração lidariam com o embate entre a materialidade e perenidade que a profissão se empenha em proteger e os objetos de arte contemporânea, onde o maior valor não está necessariamente ligado de maneira direta a sua materialidade e a efemeridade pode ser uma de suas características básicas.

Partindo do pressuposto de que a arte contemporânea não é apenas para o presente (...) o discurso é ampliando para as demais áreas de atuação, incluindo principalmente, profissionais que possuem a complexa missão de transmitir, da melhor forma possível, essas novas formas de expressão para o futuro, e a base dos conflitos transita entre a preservação da matéria e/ou a preservação do conceito. SEHN, 2014, p.25.

O grafite também enfrenta a mesma problemática quando se começa a pensar na possibilidade de realização de uma intervenção de conservação-restauração, já que é uma manifestação artística que faz parte do conceito de arte contemporânea. Ele possui características próprias que pedem uma reflexão da parte do conservador-restaurador para que as intervenções que forem feitas não o descaracterizem e até mesmo para decidir a pertinência dessas intervenções, se são válidas ou não para essa tipologia de arte, destacando sempre que cada grafite é um caso e que é importante estabelecer um diálogo com o artista e até mesmo a população que compartilha com ele o espaço.

Com o passar dos anos, o grafite deixou de ser somente inscrições em prédios abandonados nas periferias para ser também um elemento componente da paisagem urbana atual. Sua mutabilidade e curta permanência são características que mantêm o diálogo das obras com o seu entorno, acompanhando as mudanças que ocorrem na cidade.

Penso nos grafites como uma pulsão estética que permite a alguém estabelecer um laço, ou uma experiência, em relação ao outro. Uma experiência que extrapola os limites do tempo e o uso do espaço. Eles escapam à ordem da realidade instrumental, residem no lado experimental da vida, no espaço da liberdade, do corriqueiro, nos fatos menores do cotidiano. VIANA, 2007, p.33.

Outro ponto que evidencia as mudanças sofridas pelo grafite nesses quase 50 anos é que quando do seu surgimento, as intervenções realizadas nas ruas eram de forma espontânea, fruto da própria vontade do grafiteiro, no entanto, atualmente existem situações

onde esse aparecimento se dá em um contexto diferente como os de festivais, como o próprio CURA aqui estudado. A espontaneidade de uma obra, mesmo que tenha havido longos estudos para sua produção, sofre alterações, principalmente quando levamos em consideração que alguns convidados do CURA não são residentes da capital mineira, portanto a relação deles com o que está sendo produzido e com a cidade é bastante distinta do que o que está sendo produzido nas ruas fora do contexto do festival.

Ao longo de sua trajetória, o grafite foi aos poucos conquistando espaço na cidade, cativando a população e hoje já encontra espaço dentro de galerias, museus e instituições de cultura de uma maneira geral. Desse modo, é quase que inevitável o encontro dele com a conservação-restauração. Isso se dá tanto por questões práticas, por agora compartilharem um espaço, instituições onde a conservação-restauração já estava presente, e também por conta da relação estabelecida com o público que, em alguns casos, deseja a permanência de um determinado grafite.

Encontrar uma resposta para a questão da conservação do grafite é um trabalho que exige reflexão e estudo sobre todos os aspectos que envolvem essa arte, não somente a sua materialidade, mas também as características que transcendem essa materialidade, a efemeridade, por exemplo, e a forma como as pessoas ao seu entorno se relacionam com ela, como o artista entende sua relação com a obra e como ele deseja que ela interaja onde foi produzida.

Baseado nessas relações, essa pesquisa encontrou respostas para os objetos de estudo apresentados aqui. Todos os artistas mostraram por meio de entrevistas que a efemeridade e seu trabalho caminham juntos e que interferir nessa característica, interferiria na forma como suas obras seriam apreciadas pelos moradores da cidade. Mesmo quando Nilo Zack diz que acredita que a retirada das obras da rua seria uma medida aceitável, para ele, para a conservação delas, ele compreende que a relação do espectador dentro de uma instituição museológica é diferente da relação estabelecida na rua, visto que aquele seria um recorte de um momento e não a experiência completa.

Mesmo que todos os artistas concordassem com a remoção de suas obras dos locais originais como medida preventiva, existem questões que dificultam esse feito, como a impossibilidade de retirada de algumas, a falta de espaço para o armazenamento adequado e a limitação de acesso a essa arte, afinal, como apontado por alguns dos artistas, a presença da arte urbana nas ruas é uma forma de democratizar o acesso a arte, que, apesar de não

seguir as limitações de acesso dos séculos anteriores, preços mais baixos ou gratuidade na visita a museus, ainda se mostra como um espaço elitizado.

Desse modo, uma das maneiras de preservar essas obras é compreender que a efemeridade faz parte dela e deixá-la desaparecer não é sinônimo de descaso, mas sim, manutenção de um processo intrínseco a essa produção e de um ciclo de renovação da cidade, e estabelecer meios de preservar a memória do que é ou foi aquela obra por que, como Fernanda Amaral Taddei (2011, p.1) expôs a memória não permite um total desaparecimento desta obra.

Portanto, com foco nos estudos de caso deste trabalho, a documentação é um dos meios possíveis para o registro dessa memória. Documentação essa que deve ser feita não somente com foco na materialidade da obra, com registros fotográficos, mas que também contemple a questão conceitual dela e sua relação com o entorno, como aponta García:

Desta forma, uma metodologia é proposta a partir da perspectiva de conhecimento das ferramentas de descrição usadas até agora pela História da Arte, extrapolado e adaptado para classificar e desenvolver uma análise crítica de obras de arte urbanas. (...) baseada em um registro que fornece documentação gráfica, audiovisual, descritiva e formal. Um conjunto de fichas com campos diferentes de interesse para a obra e seu conhecimento, onde você pode contribuir com uma parte crítica que contribui para a análise do em si, bem como seu contexto físico, histórico e artístico e social. (...) um questionário será especialmente útil para artistas e público; bem como um registro das entidades públicas ou privadas que estão no comando da organização de atividades onde a arte urbana intervém. GARCÍA, s.d., p.170. (Tradução da autora).

Apesar de em seu trabalho García apresentar modelos de fichas para essa documentação, a elaboração de uma ficha de documentação com foco na arte de rua brasileira ainda se faz necessária, para que possa abranger questões específicas da relação do país para com essa arte.

Em vista de tudo que aqui foi tratado, o trabalho do profissional de conservação-restauração passou por uma série de mudanças quando a arte contemporânea se estabeleceu e colocou em xeque os princípios deste campo. No entanto, não significa dizer que a necessidade de readaptação do trabalho do conservador-restaurador é sinônimo de descontinuidade na transmissão das manifestações artísticas para as gerações futuras. Esta é uma área do conhecimento que se encontra em constante expansão desde o seu surgimento e os estudos permanentes em conjunto com o desenvolvimento de novas metodologias permitem que esse campo se modifique de modo a atender as especificidades de cada obra sem deixar para trás um de seus objetivos principais: a preservação da memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1970's NYC Subway Graffiti*. *Alphabet City Blog*, 07 de dezembro de 2008. Disponível em: <https://www.alphabetscityblog.com/2008/12/1970s-nyc-subway-graffiti.html>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.
- ALESSI, Gil. **A 'maré cinza' Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas**. *El País*, 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html. Acesso em: 28 de setembro de 2020.
- Alex Vallauri**. *Beside Colors*, [s.d.]. Disponível em: <http://besidecolors.com/alex-vallauri/>. Acesso em: 29 de setembro de 2020.
- AMBRÓSIO, Ícaro. **Viaduto Moçambique ganha cores e elogios de Kallil**. *O Contorno de BH*, Belo Horizonte, 25 de setembro de 2017. Disponível em: <https://ocontornodebh.com.br/index/2017/09/25/viaduto-mocambique-ganha-cores-e-elogios-de-kalil/>. Acesso em: 08 de outubro de 2020.
- Antropofagia**. Enciclopédia Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>. Acesso em: 22 de setembro de 2020.
- Arte efêmera: o que é, origem, artistas e obras**. *La Art*, 2020. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/arte-efemera/>. Acesso em: 01 de outubro de 2020.
- BASTOS, Luna. **Painel para o CURA** Belo Horizonte, 07 de outubro de 2019. Instagram: lunabastos_. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3VieziDl2N/>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.
- BELO HORIZONTE. **Lei nº 7165, de 27 de agosto de 1996**. Plano Diretor do município de Belo Horizonte. Agosto de 1996.
- BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. 1ª ed. Cosac Naify, São Paulo - SP, 2003.
- BICALHO, Paula. **Grafite muda paisagens em BH; Alexandre Kalil visita obra e garante mais apoio à arte de rua**. *Hoje em Dia*, 2017. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/grafite-muda-paisagens-em-bh-alexandre-kalil-visita-obra-e-garante-mais-apoio-%C3%A0-arte-de-rua-1.560236/viaduto-mo%C3%A7ambique-7.1175793>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.
- BICALHO, Paulinha. **Arte Urbana: Nilo Zack e seus palhaços Augustus**. *BHCult*, Belo Horizonte, [s.d.]. Disponível em: <http://www.bhcult.com.br/arte-urbana-nilo-zack-e-seus-palhacos-augustus/>. Acesso em: 08 de outubro de 2020.
- BOTELHO, Thais. **Restauração dá mais 500 anos de vida à 'Última Ceia', de da Vinci**. *Veja*, 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/restauracao-da-mais-500-anos-de-vida-a-ultima-ceia-de-da-vinci/>. Acesso em: 06 de outubro de 2020.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. 4ª ed. Ateliê Editorial, Cotia - SP, 2004.
- BRASIL. **Lei nº 9.605 de 12 de fevereiro de 1998**. Brasil, 1999.
- CANTANHEDE, Rosane. **Circuitos e Territórios na Arte de Rua**. Universidade Federal Fluminense, Niterói - RJ, 2012.
- CAPUANO, Amanda. **Banksy perde direito de obra famosa em disputa judicial**. *Veja*, 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/banksy-perde-direito-de-obra-famosa-em-disputa-judicial/>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.
- CASCARDO, Ana Beatriz Soares. **Grafite contemporâneo: da espontaneidade urbana à sua cooptação pelo mundo da arte**. *Revista Musear*, v. 1, n. 1, p. 93-109, junho, 2012.
- CÁSSIO, Rodrigo. **Grafite e pichação são formas de arte?** *Estado da Arte - Estadão*. 03 de Fevereiro de 2017.

- Conjunto Habitacional IAPI Lagoinha.** Wikipédia, [s.d.]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Conjunto_Habitacional_IAPI_Lagoinha. Acesso em: 28 de setembro de 2020.
- Cornbread y el Graffiti de Filadelfia.** All Over Magazine, 2016. Disponível em: <https://allovermagazine.wordpress.com/2016/08/09/cornbread-y-el-graffiti-de-filadelfia/>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.
- COSTOLI, Thiago. Depois de dado início ao processo...** Belo Horizonte, 02 de agosto de 2012. Facebook: Thiago Costoli. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=453375384684256&set=a.102158093139322>. Acesso em: 14 de outubro de 2020.
- CRIMMINS, Peter. Cornbread, the first graffiti artist, shows new work at Philadelphia gallery.** Whyy, 2019. Disponível em: <https://why.org/articles/cornbread-the-first-graffiti-artist-shows-new-work-at-philadelphia-gallery/>. Acesso em: 22 de agosto de 2020.
- CUNHA, Carolina. Afinal, qual é a diferença entre grafite e pichação?** UOL, 2017. Disponível em: <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/afinal-qual-e-a-diferenca-entre-grafite-e-pichacao.htm>. Acesso em: 01 de outubro de 2020.
- CURA. CURA.** CURA, Belo Horizonte, [s.d.]. Disponível em: <https://cura.art/>. Acesso em: 07 de outubro de 2020.
- CURA. Painel de Elian Chali para o CURA** Belo Horizonte, 17 de setembro de 2019. Instagram: cura.art Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2hBP2mFcEq/>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.
- CURA. Painel de Nila do Cerrado para o CURA** Belo Horizonte, 05 de outubro de 2019. Instagram: cura.art Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3QWRy4hCIe/>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.
- CURA. Painel do Rupestre Crew para o CURA** Belo Horizonte, 10 de outubro de 2019. Instagram: cura.art Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3c9b0QBYWo/>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.
- CURA. Painel de Saulo Pico para o CURA** Belo Horizonte, 23 de setembro de 2019. Instagram: cura.art Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2xbrPSBOWZ/>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.
- CURA. Portifólio Davi de Mello Santos (DMS).** CURA, Belo Horizonte, [s.d.]. Disponível em: <https://cura.art/portfolio/dms/>. Acesso em: 14 de outubro de 2020.
- CURA. Você se lembra das pinturas gigantes nos prédios de BH?** Belo Horizonte, 24 de julho de 2017. Facebook: CURA – Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://www.facebook.com/curafestival/videos/1334732149977632/>. Acesso em: 07 de outubro de 2020.
- DOS ANJOS, Camilla Ayla Oliveira. Instalações de Artes ao Ar Livre e suas Conexões com o Entorno: Reflexões Acerca da Preservação.** Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 2019.
- Efêmero.** Michaelis Online, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/efemero>. Acesso em: 22 de setembro de 2020.
- Entrevista com Juliana Flores.** Entrevista realizada via Whatsapp em 10 de setembro de 2020.
- Entrevista com Nilo Zack.** Entrevista realizada via Whatsapp em 24 de setembro de 2020.
- Entrevista com Nila do Cerrado.** Entrevista realizada via Google Forms em setembro de 2020.
- Entrevista com Fênix.** Entrevista realizada via Google Forms em setembro de 2020.

- Entrevista com Luna Bastos.** Entrevista realizada via Google Forms em setembro de 2020.
- Entrevista com Saulo Pico.** Entrevista realizada via Google Forms em setembro de 2020.
- Entrevista com Rupestre Crew.** Entrevista realizada via Google Forms em setembro de 2020.
- Entrevista com Elian Chali.** Entrevista realizada via Google Forms em setembro de 2020.
- FÊNIX. Detalhe do painel para o CURA** Belo Horizonte, 24 de setembro de 2019. Instagram: fenixartista. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B2y6dMYnm8N/>. Acesso em: 13 de outubro de 2020.
- FERNANDES, Cláudio. **Segregação Racial nos Estados Unidos.** Mundo Educação, [s.d.]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historia-america/segregacao-racial-nos-estados-unidos.htm>. Acesso em: 19 de março de 2020.
- GE-CONSERVACIÓN. **ARTE URBANO: Conservación y Restauración de Intervenciones Contemporáneas.** Observatorio de Arte Urbano, México, 2010.
- Grafite no Porto do Rio entra para o Guinness como o maior do mundo.** G1 Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/08/grafite-no-porto-do-rio-entra-para-o-guinness-como-o-maior-do-mundo.html>. Acesso em: 29 de setembro de 2020.
- Grafiteiros de BH criam mural por jovens mortos no Viaduto José de Alencar durante manifestações.** UAI, Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2015. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/12/14/noticia-e-mais,175168/artistas-bh-mural-jovens-mortos-viaduto-manifestacoes-azucrino-hyper.shtml>. Acesso em: 02 de outubro de 2020.
- Hip Hop sua origem.** Zona Suburbana, 2013. Disponível em: <http://www.zonasuburbana.com.br/hip-hop-sua-origem-a-historia-da-cultura/>. Acesso em: 10 de agosto de 2020.
- A História do Hip Hop.** A História, [s.d.]. Disponível em: <https://ahistoria.info/historia-do-hip-hop/>. Acesso em: 10 de agosto de 2020.
- History of Graffiti – The 60’s and the 70’s.** *Spray Planet*, 16 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.sprayplanet.com/blogs/news/a-history-of-graffiti-the-60s-and-70s>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.
- KENEDDY, Randy. **Last Hurrah for Street Art, as Canvas Goes Condo.** *The New York Times*, Nova Iorque, 14 de dezembro de 2006. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/12/14/arts/design/14graf.html>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.
- KUBITSCHKE, Michelyne. **Mineirão ganha painel com obras de 43 artistas em BH.** O Tempo, Belo Horizonte, 04 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/mineirao-ganha-painel-com-obras-de-grafite-de-43-artistas-de-bh-1.2177235>. Acesso em: 06 de outubro de 2020.
- LOBATO, Elvira. **Rio tomba murais do ‘profeta Gentileza’.** Folha de S. Paulo, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0805200009.htm>. Acesso em: 05 de outubro de 2020.
- O maior grafite do mundo fica no Rio de Janeiro e foi feito por uma mulher.** Hypeness, [s.d.]. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2017/06/maior-grafite-do-mundo-feito-por-uma-mulher-acaba-de-ser-inaugurado-no-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 29 de setembro de 2020.
- MILLET, Catherine. **A Arte Contemporânea.** 1ª ed. Instituto Piaget, São Paulo - SP, 2000.

Mineirão dá início ao movimento #Repense2020. Mineirão, 2020. Disponível em: <http://estadiomineirao.com.br/o-mineirao/imprensa/noticias/mineirao-da-inicio-ao-movimento-repense-2020/>. Acesso em: 29 de setembro de 2020.

MP investiga pichações na Igrejinha da Pampulha, em Belo Horizonte. G1 Minas, 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2016/03/mp-investiga-pichacoes-na-igrejinha-da-pampulha-em-belo-horizonte.html>. Acesso em: 09 de outubro de 2020.

MUNHOZ, Jéssica. **Dos muros aos museus: A trajetória de Nilo Zack e a arte do menino palhaço que ilustra as ruas de BH.** BHAZ, 2016. Disponível em:

<https://bhaz.com.br/2016/10/13/dos-muros-aos-museus-a-trajetoria-de-nilo-zack-e-a-arte-do-menino-palhaco-que-ilustra-as-ruas-de-bh/#gref>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.

OLIVEIRA, Junia. **Colorido toma conta da Praça da Liberdade com grafite de 54 tapumes.** Estado de Minas, Belo Horizonte, 22 de julho de 2018. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/07/22/interna_gerais,974978/colorido-toma-conta-da-praca-da-liberdade-com-grafite-de-54-tapumes.shtml. Acesso em: 06 de outubro de 2020.

Oswald de Andrade. Globo Educação, [s.d.]. Disponível em:

<http://educacao.globo.com/literatura/assunto/autores/oswald-de-andrade.html>. Acesso em: 29 de setembro de 2020.

PAULO, Paula Paiva. **Justiça de SP condena Dória e a Prefeitura por remoção de grafites na 23 de Maio.** G1 São Paulo, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/02/26/justica-de-sp-condena-doria-e-a-prefeitura-por-remocao-de-grafites-na-23-de-maio.ghtml>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

PINTO, Tales dos Santos. **Martin Luther King e a luta pela igualdade.** Mundo Educação, [s.d.]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/martin-luther-king.htm>. Acesso em: 19 de março de 2020.

Projeto ‘Gentileza Lagoinha’ convida artistas para grafitar painéis no IAPI. O Tempo, 2019. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/cidades/projeto-gentileza-lagoinha-convida-artistas-para-grafitar-paineis-no-iapi-1.2157184>. Acesso em 28 de setembro de 2020.

Projeto ‘Telas Urbanas’ quer diminuir as pichações em BH por meio da arte. G1 Minas, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/07/projeto-telas-urbanas-quer-diminuir-pichacoes-em-bh-atraves-da-arte.html>. Acesso em: 29 de setembro de 2020.

RICCI, Larissa. **Kalil visita projeto em viaduto de BH e fala de ação contra grafiteiro que escreve em lixeiras.** Estado de Minas, Belo Horizonte, 18 de setembro de 2017.

Disponível em:

https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2017/09/18/interna_gerais,901302/kalil-visita-grafiteiros-do-projeto-profeta-gentileza-em-viaduto-de-bh.shtml. Acesso em: 01 de outubro de 2020.

RICH, David. **10 melhores festivais de street art no mundo.** Momondo, 2016. Disponível em: <https://www.momondo.com.br/discover/festivais-street-art-no-mundo>. Acesso em: 30 de setembro 2020.

SANTANA, Ana Lucia. **Rap.** InfoEscola, [s.d.]. Disponível em:

<https://www.infoescola.com/musica/rap/>. Acesso em: 20 de Março de 2020.

SANTOS, Kelly. **Exposição “Sentimentos de um Niilista” de Nilo Zack.** Culturaliza BH, Belo Horizonte, 26 de julho de 2018. Disponível em:

<https://culturalizabh.com.br/index.php/2018/07/26/exposicao-sentimentos-de-um-niilista-de-nilo-zack/>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

- SEHN, Magali Melleu. **A preservação de ‘instalações de arte’ com ênfase no contexto brasileiro:** discussões teóricas e metodológicas. Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, 2010.
- SEHN, Magali Melleu. **Entre Resíduos e Dominós:** Preservação de Instalações de Arte do Brasil. 1ª ed. Editora C/Arte, Belo Horizonte - MG, 2014.
- SIMÕES, Lucas. **Cura para uma cidade cinza.** Jornal O Beltrano, [s.d.]. Disponível em: <https://www.obeltrano.com.br/portfolio/cura-para-uma-cidade-cinza/>. Acesso em: 30 de setembro de 2020.
- TADDEI, Fernanda Amaral. **Memória e efemeridade na arte contemporânea.** Seminário Internacional em Memória e Patrimônio. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas - RS, outubro de 2011.
- Vandalismo.** Michaelis Online, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/V4mOR/vandalismo/>. Acesso em: 22 de setembro de 2020.
- VIANA, Maria Luiza Dias. **Dissidência e Subordinação:** um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 2007.
- VIÑAS Salvador M. **Teoría Contemporánea de la Restauración.** 1ª ed. Editorial Síntesis, Madrid - Espanha, 2003.
- ÚLTIMA CEIA DE DA VINCI:** História e curiosidades. Milão nas Mãos, Itália, [s.d.]. Disponível em: <http://www.milaonasmaos.it/a-santa-ceia-de-da-vinci-historia-e-curiosidades/>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

APÊNDICE A

QUESTIONÁRIO PARA O CIRCUITO URBANO DE ARTE (CURA)

Este questionário tem como objetivo conhecer um pouco mais sobre o Circuito Urbano de Arte (CURA), escolhido como objeto de estudo para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso da aluna Lilian Amélia do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG) sob orientação da Professora Rita Lages Rodrigues. O objetivo geral deste trabalho é entender a relação do Grafite com o conceito de efemeridade, que é inerente a ele, para que os Conservadores-Restauradores sejam capazes de exercer sua profissão respeitando a obra, a intencionalidade do artista e/ou outros fatores que venham a ser inseridos na análise. Como não seria possível fazer um estudo sobre todos os Grafites de Belo Horizonte foi necessário fazer um recorte e por conta da centralidade e da composição na paisagem da capital mineira, o CURA foi escolhido.

A ideia inicial era realizar uma entrevista pessoalmente com vocês, no entanto, por conta da Pandemia, optamos por fazer de maneira escrita e online. As perguntas foram formuladas pensando na relação existente entre o Grafite, o CURA, a cidade de Belo Horizonte e a efemeridade. Caso não queiram responder alguma(s) das perguntas, não há problema algum. Desde já, agradeço a disponibilidade de vocês!

Atenciosamente, Lilian Amélia.

PERGUNTAS

Como surgiu a ideia do CURA?

Qual o objetivo do CURA?

Quem são as pessoas que fazem o CURA acontecer? O que move vocês a fazer o que fazem?

Qual a relação de vocês com a cidade de Belo Horizonte?

Como foram escolhidas as edificações a serem grafitadas nas duas edições do CURA (do Mirante e da Lagoinha) que já ocorreram? Quais os critérios? Quais os agentes envolvidos na escolha (privados/poder público/movimentos sociais/outros)?

Para a edição deste ano, vocês abriram uma Convocatória. Como foi feita a escolha dos artistas participantes das edições anteriores? Por meio de algum processo seletivo?

Para esta nova edição serão utilizados os mesmos espaços das edições anteriores?

Como é a relação do CURA com a efemeridade da arte produzida nos festivais?

Como vocês enxergam o grafite na relação com o espaço público?

Como vocês vêem a relação do CURA com outras ações relacionadas ao Grafite em Belo Horizonte, como o Programa Gentileza da PBH e o Esplana no Mineirão, e em outras capitais, como o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, na capital Paulista?

Vocês já pensaram sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera?

Como seria para vocês caso algo produzido nos festivais passasse por situação semelhante a da obra “*Kissing Coppers*” do Banksy, retirada do seu lugar de origem e transformada em obra comercializável e móvel?

APÊNDICE B

QUESTIONÁRIO AOS ARTISTAS PARTICIPANTES DO CIRCUITO URBANO DE ARTE (CURA)

Este questionário tem como objetivo conhecer um pouco mais sobre os Artistas que participaram de alguma das edições do festival do Circuito Urbano de Arte (CURA), escolhido como objeto de estudo para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso da aluna Lilian Amélia do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG) sob orientação da Professora Rita Lages Rodrigues. O objetivo geral deste trabalho é entender a relação do Grafite com o conceito de efemeridade, que é inerente a ele, para que os Conservadores-Restauradores sejam capazes de exercer sua profissão respeitando a obra, a intencionalidade do artista e/ou outros fatores que venham a ser inseridos na análise. Como não seria possível fazer um estudo sobre todos os Grafites de Belo Horizonte foi necessário fazer um recorte e por conta da centralidade e da composição na paisagem da capital mineira, o CURA foi escolhido.

A ideia inicial era realizar uma entrevista pessoalmente com vocês, no entanto, por conta da Pandemia, optamos por fazer de maneira escrita e online por meio deste formulário do Google. As perguntas foram formuladas pensando toda a relação existente entre o Grafite, os Artistas, o CURA, a cidade de Belo Horizonte e a efemeridade. Caso não queiram responder alguma(s) das perguntas, não há problema algum.

Desde já, agradeço a disponibilidade vocês!

Atenciosamente, Lilian Amélia.

PERGUNTAS

Qual seu nome/pseudônimo?

Em que momento o grafite passou a fazer parte da sua vida?

Quais são suas inspirações para produzir sua arte?

Você costuma documentar a obra que você produziu, por meio de anotações, rascunhos, desenhos, fotos, vídeos, etc.?

Qual a sua relação com a cidade de Belo Horizonte?

Como foi para você participar do CURA?

Como foi a escolha do tema para a sua obra? Foi livre/em acordo com os organizadores do Cura/outra forma?

Você costuma reutilizar espaços que já foram ocupados por outros artistas?

Como você vê essa reocupação desses espaços?

Qual a sua relação com a obra que você produziu para o festival?

Como você enxerga o grafite na relação com o espaço público?

Você já pensou sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera?

Como seria para você caso uma obra que você produziu passasse por situação semelhante a da obra “*Kissing Coppers*” do Banksy, retirada do seu lugar de origem e transformada em obra comercializável e móvel?

APÊNDICE C

QUESTIONÁRIO AO ARTISTA NILO ZACK

Este questionário tem como objetivo conhecer um pouco mais sobre você, artista do Grafite, e sua relação com a arte que você produz, principalmente na questão da efemeridade, que é o eixo central do do Trabalho de Conclusão de Curso da aluna Lilian Amélia do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG) sob orientação da Professora Rita Lages Rodrigues. O objetivo geral deste trabalho é entender a relação do Grafite com o conceito de efemeridade, que é inerente a ele, para que os Conservadores-Restauradores sejam capazes de exercer sua profissão respeitando a obra, a intencionalidade do artista e/ou outros fatores que venham a ser inseridos na análise. Como não seria possível fazer um estudo sobre todos os Grafites de Belo Horizonte foi necessário fazer um recorte e escolhemos a partir da centralidade e da composição na paisagem da capital mineira, o festival CURA e um artista solo, Nilo Zack, bastante presente no cenário de BH.

A ideia inicial era realizar uma entrevista pessoalmente, no entanto, por conta da Pandemia, optamos por fazer de maneira escrita e online por meio deste formulário do Google. As perguntas foram formuladas pensando toda a relação existente entre o Grafite, os artistas, a cidade de Belo Horizonte e a efemeridade. Caso não queira responder alguma(s) das perguntas, não há problema algum.

Desde já, agradeço a disponibilidade!

Atenciosamente, Lilian Amélia.

PERGUNTAS

Em que momento o grafite passou a fazer parte da sua vida?

Quais são suas inspirações para produzir sua arte?

Você costuma documentar a obra que você produziu, por meio de anotações, rascunhos, desenhos, fotos, vídeos, etc.?

Qual a sua relação com a cidade de Belo Horizonte?

Você costuma reutilizar espaços que já foram ocupados por outros artistas?

Como você vê essa reocupação desses espaços?

Como você enxerga o grafite na relação com o espaço público?

Qual a sua relação com as obras que você produziu? Você tem alguma preocupação quanto a permanência delas ou algo parecido?

Você já pensou sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera? Em que isso afetaria a sua produção? Em 2018 você expôs no Museu Mineiro e uma das obras expostas tinha uma proposta bem clara a respeito de sua durabilidade diante da legenda que você escolheu para ela: “Pinturas efêmeras não merecem ter nome”. Como seria para você se por algum motivo essa, ou outras obras suas com a mesma carga de efemeridade, fossem musealizadas e retiradas do seu local de origem, assim como ocorreu com a obra “*Kissing Coppers*” do Banksy?

APÊNDICE D

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JULIANA FLORES (CURA)

Pergunta: Como surgiu a ideia do CURA?

Juliana Flores: A ideia do CURA surgiu a partir do desejo de dois artistas, do Thiago Mazza e da Priscila Amoni, de pintar prédio. Eu já trabalhava como produtora e agente do pintor Thiago Mazza e a Priscila era minha amiga e soube que eu tava pensando em fazer um projeto pro Mazza pintar um prédio, que ele tinha um desejo de pintar um prédio em Belo Horizonte e ela também com esse mesmo desejo. Então nós nos juntamos e pensamos “porque não pensar em um festival de prédios?” Por que pintar num contexto de festival é muito mais interessante do que fazer uma obra única que depois não terá outros desdobramentos. Sentamos ainda em 2015 para idealizar esse festival e na nossa primeira reunião a gente já entendeu que precisaria de uma produtora muito boa, muito competente para somar com a gente para criar esse festival, então nós convidamos a Janaína Macruz e ela topou. Nós três [Juliana, Priscila e Janaina] nos encontramos para idealizar um festival de pintura de prédios que seria o CURA que vocês conhecem. Começamos a sonhar com festival, imaginar o nome que a gente queria, o conceito e tudo que vocês vêem hoje, começou a ser desenhado ali e a gente desde o início tinha o desejo de criar um festival que não só realizasse esse sonho dos artistas de pintar prédio, mas que também projetasse os artistas de BH e não só os artistas como a cidade. Queríamos muito um festival que colocasse Belo Horizonte no mapa mundial da arte urbana, da *Street Art*. A gente vinha acompanhando o “boom” da Street art no mundo e, como já existiam vários festivais no mundo, a gente queria fazer um festival relevante e importante [em Belo Horizonte] que fosse reconhecido no mundo todo.

P: Nossa que legal! Então hoje os responsáveis pelo CURA são você, a Priscila, o Thiago Mazza e a Janaína Macruz?

JF: Diria que Thiago Mazza foi apenas uma inspiração pra mim.

As idealizadoras do CURA são Priscila Amoni, Janaína Macruz e eu.

Só explicando que a ideia inicial foi apenas realizar o desejo de 2 artistas em pintarem um prédio. Mas a partir desse desejo nós 3 idealizamos o CURA

P: Até hoje o CURA teve quantas edições?

JF: Essa é a 5a edição

Jul/2017 - 1a edição

Dez/2017 - 2a edição formato menor que batizamos de CURA X

Nov/2018 - 3a edição

Set/2019 - 4a edição especial CURA Lagoinha

Set/2020 - 5a edição de volta à rua Sapucaí

P: Como foram escolhidas as edificações a serem grafitadas nas edições do CURA que já ocorreram? Quais os critérios? Quais os agentes envolvidos na escolha (privados/poder público/movimentos sociais/outros)?

JF: Sobre as edificações: Nosso grande desejo lá atrás, ainda em 2015 quando a gente tava desenhando o festival, era pintar prédios grandes, empenas grandes e por isso a gente decidiu pintar no hipercentro, não só porque lá tem as maiores empenas da cidade, mas porque lá também circula maior número de pessoas. Quando a gente foi mapear os prédios que a gente queria pintar no centro, num dado momento fomos para a Rua Sapucaí para conseguir identificar alguns prédios que a gente tinha gostado e nessa história de subir na rua a gente olhou e falou "Nossa, isso aqui é um Mirante! Porque não pintar prédios que possam ser vistos daqui, porque aí a gente transforma essa rua, que já é um Mirante lindo para o centro, em um Mirante de arte urbana." Então esse conceito de Mirante definiu tudo. Começamos a mapear prédios vistos da Rua Sapucaí. Mais de 20 prédios foram mapeados na ocasião e fomos atrás de todos. Por ser a primeira edição tínhamos uma dificuldade de contato já que as pessoas ainda não conheciam o festival, ficavam inseguras em liberar, e acabou que a gente pintou que foi possível, que deu para ser autorizado. Depois a gente foi ampliando, buscando prédios que a gente acha bonito, que a gente acha que tem boa visibilidade de outros pontos do centro e não só da Sapucaí. O critério basicamente é esse, de ser visto da Rua Sapucaí. Tanto que quando a gente foi para a Lagoinha, a gente criou lá também um Mirante na Rua Diamantina usando esse mesmo conceito: espaços que pudessem ser vistos do Mirante da Rua Diamantina. Sobre poder público: a gente descobriu no início que toda área dentro da Avenida Contorno é tombada, então para qualquer modificação de paisagem, e pintar o prédio é modificar paisagem, você precisa da autorização da Diretoria de Patrimônio do Município, então a gente tem sempre que passar pela Diretoria. Na Lagoinha, que apesar de não estar dentro da Contorno, é um bairro tombado, então a gente também teve que passar pela Diretoria de Patrimônio do Município. A gente faz contrato com prédio, prédio privado às vezes é mais fácil, mas tem condomínios muito grandes que a gente tem que fazer Assembleia com os condôminos, apresentar lá o projeto na assembleia para a aprovação. Porém é bom frisar que a gente sempre teve liberdade artística. Nem o patrimônio, nem os prédios condicionam autorização mediante apresentação do layout da obra que vai ser executada. Isso é algo que a gente bateu o pé desde o início e ainda bem que somos respeitadas nisso.

P: Eu comecei a acompanhar mais o trabalho de vocês depois da edição da Lagoinha e vi que pra esse ano vocês selecionaram os artistas por meio de convocatória. Nas edições anteriores também foi assim?

JF: Esse ano é a primeira vez que a gente selecionou um dos prédios via convocatória. Nunca tínhamos feito isso porque a gente pinta poucos prédios por vez, é sempre no máximo quatro. Na Lagoinha teve muito mais artista convidado porque a gente pintou muro, fachada de estabelecimento, espaços menores e priorizamos muito a galera de BH. Como tínhamos esse limite de só de quatro espaços por edição, a gente acabava fechando tudo por curadoria. Só que a gente já tava percebendo uma vontade de ampliar a participação dos artistas, muita gente perguntando porque que o CURA não tinha convocatória e nós mesmas, como

curadoras, achamos que a convocatória é uma forma muito interessante de descobrir novos artistas, de descobrir quem pensa a obra para um prédio, tanto que essa convocatória, que foi a primeira, a gente exigiu layout do prédio. Para nós foi muito interessante essa experiência. Conhecemos vários artistas que a gente ainda não conhecia, reforçamos admiração de tantos outros que se dedicaram muito para fazer um layout lindo, a gente repara nisso, como que tem gente que trabalhou e se dedicou à convocatória. Acreditamos que essa convocatória veio para ficar, que não vai existir mais nenhuma edição do CURA sem convocatória.

P: Você disse que tem um número bom de prédios que podem ser utilizados no CURA, dada a boa visibilidade da Sapucaí, mas com o tempo, esses prédios estarão todos ocupados, imagino eu, dado o sucesso do festival. Vocês já pensaram acerca da reutilização desses espaços por outros artistas no futuro?

JF: Mapeamos 20 prédios e esse ano completamos 14 prédios vistos da rua Sapucaí. Cerca da reutilização? Não entendi.

P: Sim, da reocupação desses prédios daqui alguns anos. Por exemplo. Vocês completam os 20 prédios, mas vocês querem manter o CURA e o Mirante na Sapucaí. Vocês reutilizariam, reocupariam esses espaços com novas obras por cima? Uma renovação do mirante, por exemplo.

JF: A gente ainda não pensou muito sobre isso. Tem uma obra específica que a gente não fez um bom trabalho de reparo da superfície que é do DMS que queremos refazer com o mesmo artista. O contrato com os prédios para manter a obra lá é de 5 anos, então pode ser que depois de 5 anos de exposição a gente troque a obra por obras de novos artistas. Isso é algo que a gente não definiu. O que é fato é que essa obra do Davi Melo Santos, o DMS, nós vamos refazer com ele porque a empena dele descascou muito rápido, antes do prazo. A gente tem esse prazo de 5 anos, ou seja, a partir de julho de 2022 teoricamente já vence o primeiro projeto, o contrato. A obra pode ficar mais tempo, claro, ou prédio pode pintar de branco se quiser ou a gente pode renovar a obra.

P: Aproveitando o gancho, vocês fazem documentação de alguma forma de tudo que foi produzido, fotos, vídeos, anotações, rascunhos talvez, como forma de produzir um registro, uma memória dos trabalhos desenvolvidos?

JF: A gente cobre tudo, fotografia, vídeo. Tem um grande trabalho de registro do processo de fatura das obras. Sobre os rascunhos, a gente recebe, mas no mundo da arte, o artista não gosta muito de mostrar rascunho, então não é algo que a gente divulga, temos mais para consulta interna. Uma coisa muito legal que nós vamos fazer, que acho que vai ser a nossa maior ação, em termos de memória do festival, é que pela primeira vez a gente tá trabalhando no catálogo do CURA. Um catálogo que celebra essas cinco edições do CURA, tudo que já aconteceu, que fala de arte, que fala de temas transversais, que conta a história de cada empena, de cada obra, então nós teremos uma memória sim dessa vez.

E só para esclarecer a questão da preservação: A empresa de reparo dos prédios que nos acompanha desde 2018 faz um trabalho de memória no descritivo memorial do trabalho de reparo que eles estão fazendo. Nós aprendemos que para pintura durar o importante é

preparar a superfície da melhor forma e é por isso que nós nos preocupamos com esses reparos.

P: Como vocês do CURA entendem a relação dessas obras com o espaço público?

JF: A gente entende que a arte pública não só promove encontro entre arte e pessoas e uma requalificação do espaço urbano que ela está inserida, mas também promove uma valorização da arquitetura da cidade. Você olha todo dia para o mesmo lugar da mesma forma e quando uma obra de arte se insere naquela paisagem, você muda sua perspectiva sobre aquela região, aquela paisagem. Então a gente acha que a arte traz ainda mais valor para o conjunto arquitetônico da cidade, nos faz olhar de forma diferente, nos faz valorizar ainda mais os conjuntos arquitetônicos, os prédios daquela paisagem, os mobiliários urbanos, enfim. E a arte pública é da cidade, ela é das pessoas e eu acho que isso faz também com que a gente promova a ocupação do espaço público, que as pessoas estejam mais na rua, convivam mais na rua, fiquem juntos na rua admirando obras, curtindo e vivendo o espaço público. O CURA sempre teve como princípio ser um festival que valorizasse a ocupação do espaço público, a gente acha que as pessoas da cidade tem que estar nas ruas. Sair das casas, sair dos seus condomínios, sair de seus edifícios e se encontrar na rua, porque o espaço público é o melhor local de encontro entre as pessoas .

P: Como vocês vêem a relação do CURA com outras ações relacionadas ao grafite em Belo Horizonte, como o Programa Gentileza da PBH e o Esplana no Mineirão, e em outras capitais, como o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo, na capital Paulista?

JF: A gente tem diálogos e parcerias. Por exemplo, aqui em BH, o Quarto Amado sempre foi nosso parceiro. O Bernardo Biagioni faz o Pedalando pelos Muros e já fez duas edições do Pedalando pelo CURA, que é essa essa versão do projeto dele de pedalar pelos muros da cidade só que pela empenas do CURA. Ele já deu aula e mostrou documentário lá no CURA e é super parceiro do festival, inclusive vai ter um texto dele dentro do nosso catálogo. Também temos contato com os meninos do Museu de Rua, que são os mesmos realizadores do Esplana Mineirão, que foram nossos parceiros do CURA Lagoinha, colocando uma edição do Museu de Rua dentro do CURA pintando um dos muros. Em BH é assim, é esse clima mais suave, todo mundo amigo, frequenta mesmo “rolê”, troca ideia, traz informação. Temos contatos e parcerias, nada muito institucionalizado, mas somos parceiros de caminhada nessa história de espaço público. O próprio pessoal da Fluxo Galeria Urbana era a galera que veio do Junta e dois dos curadores montaram a galeria para o CURA. A gente tenta fazer com que o CURA sempre seja esse espaço também de articulação com as potências locais. Em relação a outras capitais, a gente se relaciona também, no entanto não fizemos parcerias, mas eu tenho contato com o Luan que fez recentemente um Festival Na Lata em São Paulo; o pessoal do Instagrafite, a Marina e Marcelo, são parceiros de mídia do CURA, vem sempre cobrir o evento e eles mesmos fazem festivais, pintam prédios; os artistas que pintaram na primeira edição do CURA em 2017, Acidum Project, que são a Tereza Dequinta e Robézio Marqs, tem um festival de arte urbana muito legal no Ceará que

é o Além da Rua; o Concreto que é um outro festival que neste ano nos ajudou divulgando a convocatória. Enfim, a gente tem relacionamentos em todo o país.

P: Vocês já pensaram sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera?

JF: Nós encaramos o CURA como museu a céu aberto, porém um museu efêmero, que sofre a ação do tempo. Pela primeira vez a gente está pensando nessa questão de fato com mais seriedade, por conta do catálogo. Convidamos um especialista em museologia para escrever um texto sobre o CURA, sobre arte urbana. A ideia está embrionária ainda, mas estamos amadurecendo, inclusive ouvindo e querendo trazer esse especialista para dentro do catálogo.

P: Mas como seria para vocês caso, por exemplo, uma hipótese: o público que convive diariamente com uma obra desenvolve uma ligação com ela e tem o desejo de mantê-la por mais tempo? Tipo, vou radicalizar no exemplo, se retirassem um dos muros que receberam obras na lagoinha e colocassem dentro de um museu nos padrões tradicionais

JF: Agora você está indo num caminho que não dá para prever. O próprio Banksy detesta isso e já arrancaram várias obras dele porque hoje valem milhões. O pessoal arranca para vender o que está na rua, arranca para colocar num museu e eu acho que isso não tem nada de arte de rua, acredito que não é esse o caminho. Por exemplo, eu mesma estou fazendo a curadoria de uma exposição que vai abrir no SESC Palladium que é sobre os anos 10 da arte urbana em Belo Horizonte, então o que que eu fiz? Construí paredes dentro do SESC para a gente ter essa superfície do muro e chamei os artistas para pintar dentro do espaço. Dessa forma a gente dá uma amostra do que é arte urbana nesse conceito de exposição. Uma coisa muito interessante é que se você for na nossa página no Facebook e for na aba de vídeos, nos primeiros ainda em 2017, você vai encontrar um mini-documentário que fizemos sobre o Hugues Desmazières. Quem foi o Hugues Desmazières? Antes do CURA foi o único cara que tinha pintado empena em Belo Horizonte. Era um artista francês que hoje já é falecido, e que morou um tempo em BH pintando alguns prédios. Acho que a gente até começa o vídeo dizendo: “Quem se lembra de Tiradentes?”. Ele tinha uma pintura do Tiradentes no prédio que dava para ver na Andradas e isso marcou muito minha infância. Eu voltava do sítio do meu tio e sempre via esse prédio e imaginava como ele foi pintado, até que um belo dia, eu já adulta, vi de repente cobrirem essa pintura, que já tinha um lugar de muito afeto na memória de muita gente da cidade, mas acho que esse processo faz parte. Eu não acredito em restauro de mural público. Não acredito. No caso do DMS, comentado anteriormente, que a gente não fez um bom trabalho de superfície do prédio e que o prédio já está descascando, o DMS não vai restaurar. Vamos raspar a pintura inteira, reparar o prédio inteiro e ele vai fazer uma nova pintura. Inclusive se ele quiser mudar de layout, ele pode mudar de layout, se ele quiser tentar reproduzir o mesmo layout, ele vai reproduzir, mas não vai ser exatamente o mesmo porque não é um trabalho de restauro, é trabalho de repintura.

Entrevista realizada em 10 de setembro de 2020 via Whatsapp.

APÊNDICE E

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM NILO ZACK

Pergunta: Em que momento o Grafite passou a fazer parte da sua vida?

Nilo Zack: Eu comecei a fazer grafite em 2004, com uma oficina do Fica Vivo! aqui na minha comunidade no Taquaril. Eu entrei nessa oficina em 2004 como aluno, fiquei um ano nesta oficina como aluno e depois eu fui para rua colocar em prática tudo aquilo que eu tinha aprendido nessa oficina. Depois de um ano, mais ou menos, um ano e meio, eu fui convidado para voltar para esse projeto, que era o Fica Vivo, como professor.

P: E quais são suas inspirações para produzir sua arte?

NZ: Eu me inspiro muito nas coisas do meu cotidiano, então, normalmente, as crianças que eu pinto de palhaço são crianças as quais eu tenho algum vínculo afetivo, ou é sobrinho, ou é primo, ou é filho de um amigo ou é alguém faz parte do meu círculo de amizade e alguém tem alguma ligação afetiva. Então normalmente as crianças pintadas de palhaço são crianças que eu conheço.

P: E além da relação com essas crianças, qual a sua relação com a cidade de Belo Horizonte?

NZ: Sempre que eu posso eu escolho um lugar de Belo Horizonte que não tenha arte. Eu normalmente escolho um lugar onde o grafite vai dialogar com o lugar. Então às vezes eu passo, vejo que tem alguns viadutos sem pintar, que é o caso de Antônio Carlos, tem muito grafite na Antônio Carlos, mas tem um ponto específico que ali perto do viaduto Moçambique que não tinha grafite. Então, normalmente eu uso a arte para poder decorar alguns espaços da cidade. Quando eu falo decorar é porque ele [grafite] é pensado também como uma forma de decoração, uma forma de intervenção visual. É lógico que a imagem que é feita ela carrega muito sentimento, ela carrega muita expressão artística, mas também eu não posso ignorar que é uma decoração, então às vezes eu escolho um lugar da cidade aonde eu acredito que aquilo vá compor, que aquilo vai ficar mais bonito. Então não é qualquer lugar que eu faço grafite. Eu escolho o lugar que eu acredito que necessite de alguma cor.

P: E com tudo que você me falou agora, sobre conhecer as crianças e escolher com muito cuidado o local, como você se relaciona com o que você produz? Você faz e entrega pro mundo ou se preocupa em como e por quanto tempo a obra vai ficar por ali?

NZ: Na verdade lá no fundo, eu quero que a obra dure por muito tempo, porém uma das coisas que eu aprendi na vida, e com o grafite, é que tudo é efêmero. A ideia de poder controlar as coisas é uma coisa meio falsa. Até mesmo se eu estivesse pintando um quadro, aquele controle que eu teria sobre a obra ele é mínimo. Depois que eu tomei consciência disso, que tudo é efêmero... Tem uma fala que fala que o grafite é efêmero, mas na verdade tudo é efêmero. Então quando você pinta um quadro, quando você faz um grafite, você não

sabe se ele vai durar um dia, dois dias, dez anos ou vinte anos. Eu tenho uma preocupação com a durabilidade. Passo o verniz, faço de tudo para que ele dure mais tempo. Só que a partir do momento que ele tá pronto, que tá envernizado, ele deixou de ser meu, ele passou a ser da cidade e aí eu já não me preocupo mais.

P: Você disse que procura usar espaços vazios da cidade, mas é comum a reocupação dos espaços por outros artistas. Como é essa reocupação pra você?

NZ: Normalmente os artistas que pintam um muro [se apropriam desse espaço], aquele muro acaba sendo dele, de certa forma. Então quando você pinta, por exemplo, um viaduto, se depois, quando aquela pintura está velha, ela tá desgastada, é normal que o mesmo artista vá lá e faça outra intervenção naquele mesmo espaço.

P: Em 2018 você expôs no Museu Mineiro e uma das obras expostas tinha uma proposta bem clara a respeito de sua durabilidade diante da legenda que você escolheu para ela: “Pinturas efêmeras não merecem ter nome”. Como seria para você se por algum motivo essa, ou outras obras suas com a mesma carga de efemeridade, fossem musealizadas e retiradas do seu local de origem, assim como ocorreu com a obra “Kissing Coppers” do Banksy por exemplo?

NZ: A musealização de obras como essa que você falou do Banksy, eu acredito que é uma forma de guardar a história do que tá acontecendo na cidade. Mesmo a proposta dos artistas não sendo a preservação dessa história, como você colocou na questão da exposição que eu fiz em 2018, com a obra “Pinturas efêmeras não merece ter nome” e é por isso que normalmente os grafites não tem nomes, porque a maioria dos artistas acredita que não vale a pena “perder tempo” colocando [nome] numa coisa que a gente não sabe quanto tempo vai durar. Mas eu acredito que é papel dos museus tentar resgatar ou tentar salvar, ou tentar arquivar uma parte dessa história que está em constante movimento. Então para mim é uma coisa super tranquila. Tanto que, mesmo com essa obra no Museu do Mineiro, ao fim da exposição, eu deixei que a equipe do acervo escolhesse uma tela e essa tela ficou para o acervo do museu. Então eu doei uma tela para o acervo do Museu Mineiro pensando nisso, de pensar em um registro daquele momento ou do que tá acontecendo na cidade, que eu acredito que hoje quando a gente vai no museu ver obras principalmente nas antigas ela é um recorte da história daquele momento.

P: E falando em formas de preservar, você documenta o que produz? Por exemplo com fotos, rascunhos, vídeos, etc.

NZ: Sim, tenho muitas fotos e Vídeos.

Entrevista realizada no dia 24 de setembro de 2020 via Whatsapp.

APÊNDICE F

TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS COM OS ARTISTAS PARTICIPANTES DO CIRCUITO URBANO DE ARTE (CURA)

Todas as entrevistas abaixo foram realizadas por meio da plataforma Google Forms em setembro de 2020.

NILA DO CERRADO

Em que momento o grafite passou a fazer parte da sua vida?

NC: Sempre fui apaixonada pelos grandes murais do Centro da cidade e desde de pequena, reparo em tudo que é arte urbana. O grafite que surgiu a partir de 2010 me envolveu muito, pois eu andava nas ruas e de repente via trabalho feito por alguma amiga ou conhecido das artes.

Quais são suas inspirações para produzir sua arte?

NC: As outras formas de vida que compartilham o planeta conosco, plantas, animais e insetos, especialmente.

Qual a sua relação com a cidade de Belo Horizonte?

NC: Nasci nessa cidade, no bairro da Lagoinha, tema do CURA de 2019. Em 2015 me mudei para o interior, com um desejo imenso de sair da cidade e ter outra perspectiva e paisagem. Minha relação com a cidade se desgastou a ponto de achá-la inabitável. Minha relação com ela restringia-se apenas à trabalho e família, até que fui pintar meu primeiro mural no evento já citado. Foi uma enorme transformação pintar nas ruas, com os seus barulhos e pessoas, e a relação que era de repulsa deu espaço para o afeto e deslumbramento, um novo olhar sobre aquele ser urbano.

Como foi para você participar do CURA?

NC: Foi muito transformador, pela intensidade dos dias de trabalho (foram 14 dias sem pausa) e pela novidade em si, que era pintar na rua. Meu trabalho acontece mais em ateliê e em pequeno formato, então tive uma oportunidade incrível de fazer diferente, ao ar livre, em plena Avenida Antônio Carlos. No fim estava super cansada, o corpo todo dolorido e senti um pouco de glória ao ver o projeto finalizado. Dever cumprido, com a vontade de fazer novamente!

Como foi a escolha do tema para a sua obra? Foi livre/em acordo com os organizadores do Cura/outra forma?

NC: Foi livre. O chefe Miller, dono do restaurante que cedeu suas paredes para o CURA, havia gostado do meu trabalho e teve apenas uma exigência, manter alguns tons originais da casa, um projeto arquitetônico antigo e sobrevivente no mar de prédios. Então criei livremente compondo com essas cores, escolhi um pássaro pelo nome, Tempera Viola, e a Pimenta de Macaco por ser um tempero nosso, nativo. Foi uma surpresa quando Miller viu o projeto, pois ele amava a Pimenta de Macaco e disso eu não sabia.

Qual a sua relação com a obra que você produziu para o festival?

NC: Um trabalho que gerei por algum tempo e nasceu, foi para o mundo, no caso, para a Lagoinha. Fiquei muito satisfeita e sei que um mural, um grafite, uma arte urbana, é tão mortal como a gente é.

Como você enxerga o grafite na relação com o espaço público?

NC: Um portal para um universo pessoal de um artista que quer se comunicar com a cidade. Aquela marca, de spray ou de pincel, quer ser vista e quer te dizer alguma coisa.

Você costuma documentar a obra que você produziu, por meio de anotações, rascunhos, desenhos, fotos, vídeos, etc.?

NC: Sim

Você costuma reutilizar espaços que já foram ocupados por outros artistas?

NC: Não tive essa experiência

Como você vê essa reocupação desses espaços?

NC: Necessária e saudável, para os dois lados. A cidade é um ser de todos, e já são muitas as marcas das diferenças sociais que existem no mundo. A arte urbana é um respiro e um ato de afeto com a cidade e todos que nela vivem.

Você já pensou sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera?

NC: Na verdade, nunca pensei sobre isso, vou pensar agora, mas não a tempo de te responder.

Como seria para você caso uma obra que você produziu passasse por situação semelhante a da obra “*Kissing Coppers*” do Banksy, retirada do seu lugar de origem e transformada em obra comercializável e móvel?

NC: Só vou saber se um dia acontecer. A gente pode achar que o sentido da obra se perdeu, pois ela virou um objeto de arte, trancada em alguma parede, desprovida da liberdade que tinha nas ruas, o que faz sentido. E se isso virar uma tendência, teremos certeza de que muita

gente está lucrando com isso, ou seja, a arte aqui funciona para fazer dinheiro, e não mais para embelezar a cidade, comunicar com a cidade, ou também criticar essa mesma cidade.

FÊNIX

Em que momento o grafite passou a fazer parte da sua vida?

F: Sempre o admirei, mas comecei a produzi-lo em 2016.

Quais são suas inspirações para produzir sua arte?

F: Minhas inspirações se manifestam em minhas obras por meio de reverências à plenitude das essências internas e raízes culturais conectadas a minha ancestralidade, priorizo também enaltecer a força e a beleza afro indígena, interligadas ao poder da união, da tolerância e do equilíbrio.

Qual a sua relação com a cidade de Belo Horizonte?

F: Sempre gostei de explorar os lugares que vivo, e o graffiti me proporcionou isso de modo magnífico, pois me levou a lugares dentro da minha própria cidade que jamais imaginei que conheceria, da extrema pobreza a lugares de luxo. Definitivamente minha relação é de contemplação, admiração e exploração cultural dos espaços. Estou sempre a procura de novas perspectivas e experiências que me conectem cada vez mais com a cidade e com as pessoas.

Como foi para você participar do CURA?

F: Durante as duas vezes que participei do CURA, na residência artística e na construção do mural, foram momentos de muito crescimento profissional e pessoal, de trocas muito valiosas. Durante estas produções as relações com o espaço e com as pessoas que os ocupam são intensas, repletas de trocas e compartilhamentos de histórias e vivências. Estes momentos afloram a sensibilidade das conexões que a arte urbana cria nos indivíduos que as absorvem na cidade.

Como foi a escolha do tema para a sua obra? Foi livre/em acordo com os organizadores do Cura/outra forma?

F: O tema foi livre e baseado em minha própria pesquisa, que visa falar a respeito da exaltação das essências naturais e ancestrais, da união, tolerância e do equilíbrio.

Qual a sua relação com a obra que você produziu para o festival?

F: Minha relação é de cuidado e afeto, com a pintura e o tema. Durante a elaboração e produção dos murais, sempre busco expressar a essência dos meus princípios para que eu pinte a minha verdade da melhor maneira que eu possa exprimir.

Como você enxerga o grafite na relação com o espaço público?

F: Como um meio democrático, popular e acessível de fala, apropriação e pertencimento.

Você costuma documentar a obra que você produziu, por meio de anotações, rascunhos, desenhos, fotos, vídeos, etc.?

F: Sim, registro de todas estas formas e guardo o máximo de documentos possíveis.

Você costuma reutilizar espaços que já foram ocupados por outros artistas?

F: Não costumo, mas o faço dependendo do contexto.

Como você vê essa reocupação desses espaços?

F: Quando é com consentimento do artista e para um bem comum da comunidade eu apoio absolutamente esta reocupação.

Você já pensou sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera?

F: Já presenciei discussões e reflexões acerca deste assunto mas confesso que nunca me aprofundei neste tema específico. É fato que a arte e o tempo são efêmeros e que pensar e determinar padrões se mostra lógico ou ilógico de acordo com o período que estamos vivenciando. Por exemplo, hoje a técnica utilizada no graffiti ocupa espaços e plataformas que antes jamais seria cogitado, como galerias etc, então imagino que o ser efêmero e a permanência podem coexistir com sentidos diferentes no futuro, sentidos estes que só podem ser realmente descritos em seu próprio espaço-tempo.

Como seria para você caso uma obra que você produziu passasse por situação semelhante a da obra “*Kissing Coppers*” do Banksy, retirada do seu lugar de origem e transformada em obra comercializável e móvel?

F: Eu entendo que a arte urbana de modo geral está sujeita à “violações”, justamente por não estar ligada diretamente a um proprietário "presente" e por se encontrar em espaços públicos. Mas independente desses fatores eu não concordo com a apropriação ilegítima de quaisquer obras, principalmente a que distorce, deturpa e lucra com a desvalorização do artista.

Entendo também que cada situação e contexto está sujeito a diferentes interpretações, sendo assim este mesmo posicionamento pode perder/mudar o sentido em um contexto social diferente do que uso atualmente como parâmetro.

LUNA BASTOS

Em que momento o grafite passou a fazer parte da sua vida?

LB: Na adolescência através de uma oficina de graffiti

Quais são suas inspirações para produzir sua arte?

LB: Minhas vivências enquanto mulher negra e lésbica, meus estudos na área da psicologia. Atualmente tenho buscado discutir sobre saúde mental da população negra através do meu trabalho artístico.

Qual a sua relação com a cidade de Belo Horizonte?

-

Como foi para você participar do CURA?

LB: Foi incrível ter a possibilidade de contribuir para um festival que se propôs a ressignificar espaços públicos e, no caso da edição que participei, valorizar a história e cultura da Lagoinha.

Como foi a escolha do tema para a sua obra? Foi livre/em acordo com os organizadores do Cura/outra forma?

LB: Tive liberdade por parte da curadoria que acolheu minhas ideias. Escolhi a temática após realizar estudos sobre o território onde ia pintar pois gosto de estabelecer uma conexão com os locais onde realizo intervenções.

Qual a sua relação com a obra que você produziu para o festival?

-

Como você enxerga o grafite na relação com o espaço público?

LB: Enxergo a arte urbana como uma ferramenta de democratização do acesso à arte.

Você costuma documentar a obra que você produziu, por meio de anotações, rascunhos, desenhos, fotos, vídeos, etc.?

LB: Antigamente não. Mas atualmente tenho percebido a importância de realizar esses registros

Você costuma reutilizar espaços que já foram ocupados por outros artistas?

LB: Não

Como você vê essa reocupação desses espaços?

-

Você já pensou sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera?

-

Como seria para você caso uma obra que você produziu passasse por situação semelhante a da obra “*Kissing Coppers*” do Banksy, retirada do seu lugar de origem e transformada em obra comercializável e móvel?

LB: Acredito que ficaria desconfortável com essa possibilidade pois como disse anteriormente, acredito que a arte urbana pode favorecer a democratização do acesso à arte.

JÚLIO CÉSAR (RUPESTRE CREW)

Em que momento o grafite passou a fazer parte da sua vida?

JC: 2000

Quais são suas inspirações para produzir sua arte?

JC: *Hip hop*

Qual a sua relação com a cidade de Belo Horizonte?

JC: De respeito e pertencimento.

Como foi para você participar do CURA?

JC: Foi uma experiência legal.

Como foi a escolha do tema para a sua obra? Foi livre/em acordo com os organizadores do Cura/outra forma?

JC: Geralmente a gente decide na hora. Cada um [dos integrantes do coletivo] apresenta sua ideia, daí a gente pensa como encaixar cada trabalho para criar unidade.

Qual a sua relação com a obra que você produziu para o festival?

JC: De prazer e satisfação.

Como você enxerga o grafite na relação com o espaço público?

JC: O graffiti é uma forma de expressão urbana que enxerga e dialoga com a cidade criando uma nova forma de visão e atuação no espaço público, construindo uma nova paisagem.

Você costuma documentar a obra que você produziu, por meio de anotações, rascunhos, desenhos, fotos, vídeos, etc.?

JC: Sim, [em] redes sociais

Você costuma reutilizar espaços que já foram ocupados por outros artistas?

JC: Sim.

Como você vê essa reocupação desses espaços?

JC: Positiva.

Você já pensou sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera?

JC: Já acontece.

Como seria para você caso uma obra que você produziu passasse por situação semelhante a da obra “*Kissing Coppers*” do Banksy, retirada do seu lugar de origem e transformada em obra comercializável e móvel?

JC: O graffiti, quando feito na rua, já não pertence ao autor nem [a] quem vende.

Se você quer uma obra do artista compre um quadro dele. Pedaco de parede é forçação de barra.

SAULO PICO

Em que momento o grafite passou a fazer parte da sua vida?

SP: Meu interesse surgiu ao observar as ruas da cidade de BH, Contagem e região metropolitana, pude reparar nos enormes desenhos nas paredes debaixo do viaduto Santa Tereza como parte do cenário do Duelo de Mc’s e de forma gradativa desde que iniciei o curso de Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG, em 2010, conhecendo trabalhos de artistas como Jean Michel Basquiat, Keith Haring e também os muralistas mexicanos.

Paralelamente fui me aprofundando ao fazer o curso de Arte Ambiente na Escola Livre de Arte - Arena da Cultura, em 2012, lá pude ter maior contato com outros artistas de BH que faziam grafites (graffitis no original - aqui optarei por usar o termo em português) como Dágson Silva, Lucas Raison, Rafael Boneco e Gabriel Nast. Me identifiquei cada vez mais com a ideia de fazer trabalhos de arte na rua e que mais pessoas pudessem ter acesso. A partir de 2013 ministrei oficinas com práticas básicas relacionadas ao grafite, e transitei entre o grafite e a intervenção urbana. Desde então venho pesquisando e fazendo trabalhos relacionados à Arte Urbana.

Quais são suas inspirações para produzir sua arte?

SP: Hoje em dia trabalho com a ideia de Arte Conterrânea, conceito que criei para relacionar meus interesses em Arte Rural, Arte Urbana e Arte Contemporânea. Dentro deste conceito, pesquiso e vou criando relações com pessoas, objetos, histórias, memórias, plantas, animais e natureza, assuntos que criam um vasto campo de ideais que são utilizadas nos trabalhos.

Qual a sua relação com a cidade de Belo Horizonte?

SP: Me mudei para a cidade em 2010 para cursar Artes Visuais na EBA/UFMG, hoje entendo que sou mais uma pessoa que vem do interior – no meu caso, da cidade de Cláudio/MG – atrás dos sonhos. Acredito que BH seja uma cidade com muitos sonhadores vindos de vários lugares do mundo, e tem um jeito único e agradável de ser, uma cidade que carrega aspectos de cidade de interior, mas que ao mesmo tempo é uma grande cidade,

capital do Estado, repleta de possibilidades e problemas como tantas outras no mundo. Aprendi muito nestes anos como morador, tenho mais é que agradecer, gosto da cidade e me sinto bem aqui..

Como foi para você participar do CURA?

SP: Particpei da edição no bairro Lagoinha que aconteceu em setembro de 2019. Foi um momento muito importante pra mim, acredito que para nós, pensando que fui um dos indicados pelo projeto Viva Lagoinha, criado pelo amigo Filipe Thales e do qual faço parte. Me lembro muito bem de conversarmos no mirante Lagoinha no final de 2018, e Filipe me contar sobre o sonho que tinha em trazer o evento CURA para o bairro e transformar o mirante, que até então era um espaço esquecido, sujo e pouco valorizado, em um lugar de arte, de encontro onde mais pessoas pudessem entender um pouco mais sobre o quanto a Lagoinha foi e é importante para a cidade de BH.

Esse sonho do Filipe foi nos contagiando e fomos sonhando juntos. Ele entrou em contato com as organizadoras do CURA e elas acharam interessante a ideia de expandir o evento para outros lugares da cidade. Por fazer parte do projeto Viva Lagoinha pude acompanhar um pouco do processo e toda a correria do Filipe desde o início de 2019. E assim depois de muitas conversas, reuniões, o sonho se tornou realidade graças a várias parcerias e outras pessoas que acreditaram que era possível realizar um grande evento em um dos lugares mais tradicionais de BH, que é a Lagoinha.

Fui indicado para realizar um mural, junto com o artista Zé D Nilson, que é morador do bairro. Fiquei responsável por um dos murais na Rua Diamantina ao lado das artistas Wanatta e Fênix, enquanto Zé D Nilson fez uma empena na lateral do prédio com vista para a Avenida Presidente Antônio Carlos. Foi um momento de muita aprendizagem, conhecimento, troca de experiências e realização de sonhos.

Como foi a escolha do tema para a sua obra? Foi livre/em acordo com os organizadores do Cura/outra forma?

SP: Após ser indicado pelo Viva Lagoinha, senti uma grande responsabilidade por representar o projeto e assim os moradores locais, e também pela oportunidade em participar de um dos maiores eventos de grafite e Arte Urbana do Brasil. E logo veio a primeira grande dúvida, o que fazer?

Junto com o projeto Viva Lagoinha existe outro projeto bem interessante que é o Lagoinha Educadora, criado pela pedagoga Raquel Rodrigues e antes do CURA já fazíamos algumas parcerias e projetos com os alunos da E.E Silvano Brandão. Então entendemos que poderia

ser uma boa ideia e ótimo momento em trazer a comunidade ainda mais perto do evento, dando a oportunidade para que alguns estudantes da escola pudessem fazer parte do trabalho. Com o muro já selecionado pela organização do CURA, comecei a vasculhar em meus rascunhos, algo que pudesse transmitir uma ideia a altura do que estava representando. Foram vários rabiscos e ideias, junto com uma vasta pesquisa de imagens. A ideia era que os estudantes participassem de forma direta no trabalho, trazendo uma inovação para o CURA com a participação dos estudantes do bairro.

Foi um trabalho realizado com a ajuda de muitas pessoas. Meses antes do evento entramos em contato com a E. E. Silviano Brandão e tivemos a parceria e apoio da escola e principalmente da professora de português Clara Garavello. Assim fizemos algumas aulas juntos com os estudantes da escola para que conseguíssemos através desta parceria fazer um trabalho que fosse interessante e ao mesmo tempo tivessem mensagens dos estudantes, dando voz e pertencimento ao trabalho.

Os estudantes que animaram participar ficaram com as funções de criar poemas, pequenas frases ou desenhos que foram utilizados na técnica do estêncil e reproduzidas por eles no muro que preparamos. Foi um dia histórico para todos nós que acompanhamos este sonho de levar o CURA para a Lagoinha. Ver a força que temos quando trabalhamos coletivamente, foram cerca de 33 estudantes do 1º ano do Ensino Médio, que produziram cerca de 15 imagens em estêncil, deixando sua marca, sua voz, seu modo de observar o mundo. Junto com as imagens dos estudantes, homenageamos dois moradores locais, escolhidos junto com o Filipe, foram feitas as pinturas de Dona Eliana, moradora da Rua Diamantina, e Jorginho da chuteira morador da Rua Itapecerica. Dois moradores do mesmo bairro que foi cortado pela Avenida Presidente Antônio Carlos, mas que agora estavam eternizados no muro brindando a arte e a cultura com o famoso copo Lagoinha.

Qual a sua relação com a obra que você produziu para o festival?

SP: Fui morador do bairro Lagoinha durante o ano de 2014 e morei na Rua Diamantina quando retornei da mobilidade estudantil que fiz na UFPE, em Recife. Foi interessante voltar de uma temporada no nordeste, com muitas ideias e histórias e morar na Lagoinha, bairro com muitas atividades, informações e movimentações, logo me senti em casa no bairro. Foi um momento de retorno e conexão com a cidade de BH, por ser um bairro próximo ao centro, rodoviária, metrô, shopping Oi e tantos outros lugares, torna-se um lugar de cruzamentos e grandes encontros da cidade de Belo Horizonte e eu gosto bastante disso. Quando pensei em fazer a obra dentro do CURA tinha o desejo em algo que conversasse com a comunidade,

com o bairro, com a memória do lugar. Gosto muito da ideia de saber mais sobre os lugares onde estou pintando, me ajuda na criação e é uma forma de ter mais respeito pelo local e seus moradores. Por isso, quando surgiu o desafio de levar mais de trinta estudantes, não hesitei e tentei fazer o melhor junto com eles. A ideia em homenagear os moradores, Dona Eliana que já conhecia ali da Rua Diamantina e a indicação do Jorginho que não conhecia, mas fui atrás e percebi depois das conversas que foi uma bela e merecida homenagem, fortaleceu e deu mais vida à obra pela proximidade com pessoas reconhecidas por grande parte dos moradores.

Vale destacar algo que acontece nos trabalhos de arte e que são bem interessantes, as ideias que surgem de última hora, ou algo que ainda não está fechado em sua totalidade e ficamos ali buscando algo, sabendo que falta alguma coisa. Foi assim neste trabalho, senti que mesmo com a participação dos estudantes e fazendo a homenagem aos moradores, ainda faltava algo. E surgiu de uma forma bem fluida. Quando iniciei a pintura, no primeiro dia de evento do CURA, parei um pouco para observar o que estava realmente acontecendo ali, com a rua fechada, crianças brincando, pessoas comendo, bebendo e se divertindo, curtindo aquele momento em um lugar que até pouco tempo atrás era inimaginável em ter um evento, foi nesse momento de observação e de muita felicidade que veio a ideia do brinde, senti que naquele momento, aquele sonho que começou com o Filipe e que estávamos vivendo, merecia um brinde, um brinde com o copo Lagoinha e muita alegria por fazer da rua um espaço de convivência e tornando a Lagoinha um lugar ainda melhor para se viver.

Como você enxerga o grafite na relação com o espaço público?

SP: Enxergo como mais uma possibilidade de transformação. Acredito que o grafite e tantas outras manifestações artísticas, arquitetônicas e culturais, realizadas com organização e diálogo tem a capacidade de mudar e trabalhar com os mais diversos sentidos e sensibilidades da ação humana, trazendo novas ideias, sem esquecer da força da tradição e da memória das pessoas e dos lugares, podendo observar a beleza das coisas, das cores, a informação, a diversidade multicultural que temos, a inovação e assim deixar que as pessoas possam sentir que é possível construir e vivenciar algo diferente.

O grafite tem a potência de dialogar com pessoas comuns, de distintas classes sociais, etnias e credos, é a criatividade em seu local mais democrático que é a rua. São vários os lugares abandonados que tiveram sua atenção voltada através do grafite, seja pra chamar atenção pelo descaso, protesto ou apenas uma forma de se expressar e colocar suas ideias no mundo e a partir de então mudar o olhar e admiração.

Você costuma documentar a obra que você produziu, por meio de anotações, rascunhos, desenhos, fotos, vídeos, etc.?

SP: No início não era muito de documentar, até mesmo pela falta de material e maturidade. Era tudo muito desorganizado, feito às pressas, ou sem noção da responsabilidade que é colocar um trabalho na rua. Com um tempo fui observando outros artistas, e achei interessante a ideia de guardar os rascunhos, as primeiras anotações, até mesmo para comparar o início do projeto com o trabalho finalizado, porque durante o processo muitas coisas podem mudar, imaginando que do rascunho feito no papel a todo o trabalho de transferir para a parede, existem vários obstáculos arquitetônicos ou problemas com a tinta, excesso de sol, chuva, localização, restrições e demais materiais que podem ocasionar diferentes planejamentos.

Atualmente tenho registrado em vídeos, fotografias e postando os processos e resultado final nas redes sociais e em meu site. É complicado, demorado, mas tem sido interessante perceber a evolução dos trabalhos, temas e domínios das técnicas.

Você costuma reutilizar espaços que já foram ocupados por outros artistas?

SP: Já reutilizei e acredito no diálogo como a melhor forma para que o trabalho ocorra da maneira saudável, pois depende do contexto, da relação que cada artista tem com a obra, com o local. Como também já convidei o artista para repaginar um espaço que ele tinha feito anos atrás e estava deteriorado e fizemos um trabalho conjunto, onde ocupei um espaço próximo ao que ele tinha feito.

Como você vê essa reocupação desses espaços?

SP: Apesar de não ter uma lei para a arte feita na rua, a rua tem suas regras. Respeitar os espaços um do outro é uma delas. Por isso que o diálogo se faz presente, é uma forma de realizar um trabalho sem que você esqueça que outro artista um dia esteve ali e que um dia outros artistas poderão cobrir o seu trabalho. Venho trabalhando assim, sempre que possível tento saber e conversar com o artista que fez um trabalho e que poderá ser apagado para dar lugar a outro, dessa maneira também pude entender a ideia da efemeridade e desapegar dos trabalhos feitos na rua. É complicado, mas a rua é uma galeria de arte a céu aberto, sem curador, segurança, dono de galeria e deste modo pode acontecer de tudo.

Estamos observando atualmente uma grande procura do trabalho de arte para reocupar lugares, pelo que acompanho a sociedade tem recebido e valorizado um pouco mais os artistas que fazem seus trabalhos na rua. Se observarmos todo o grande esquema da publicidade em ocupar os lugares com muita propaganda, vendendo tudo, a arte junto à

criatividade em transformar lugares e que nem sempre visam o lucro, mas sim o bem estar das pessoas e da cidade em si, é uma maneira que vem dando certo por ampliar outros significados que pertencem ao bem comum da população.

Você já pensou sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera?

SP: A primeira coisa que veio na cabeça é sobre o Museum of Graffiti, inaugurado em Miami, em 2019 e o Museu de Rua aqui em BH, duas iniciativas que vem resgatando esta ideia de preservar a rica história do grafite. É interessante se observarmos que é uma manifestação artística e cultural do nosso tempo, que começou anos atrás, mas que vai e vem em seus altos e baixos continua sendo uma forma de expressão de parte da juventude, e do movimento Hip-Hop, então registrar o agora para a posteridade torna-se importante.

Sobre a possibilidade em criar um museu que preserve e deixe intactos os trabalhos feitos por agora, ainda não tinha pensado, pois o grafite está muito inserido na dinâmica das grandes cidades, e suas constantes transformações e a arte também acompanha este movimento e se cria coisas novas todos os dias. Sendo assim, a permanência dos grafites é algo novo a se pensar e como seria a melhor maneira de se fazer, é uma ótima questão a se discutir, imaginando quem decidirá o que fica e o que será apagado, sabendo da quantidade e efemeridade que são realizados os trabalhos quase que diariamente.

Como seria para você caso uma obra que você produziu passasse por situação semelhante a da obra “*Kissing Coppers*” do Banksy, retirada do seu lugar de origem e transformada em obra comercializável e móvel?

SP: Penso que o diálogo ainda seja uma boa e ótima opção para ambas as partes. Será que existem possibilidades de que a comercialização deste trabalho possa colaborar com alguma atividade do artista, social, educacional ou de retorno para a comunidade?

Em nossa contemporaneidade ainda estamos entendendo qual o sentido de se fazer um trabalho na rua, muitas vezes de graça, com recursos próprios, sem autorização e que não visa o lucro. Se pensarmos em alguns trabalhos do Banksy, por exemplo, que muitas vezes são feitos desta maneira, qual o sentido da comercialização sem o consentimento do artista? O próprio já anotou frases como “As pessoas que mandam nas cidades não entendem o grafite porque acham que nada tem o direito de existir se não gerar lucro, o que torna a opinião delas desprezível”. (Banksy). Para a grande maioria das pessoas, e dos galeristas e consumidores de arte, tudo tem que ter valor comercial no final, mesmo que seja contra a vontade do artista. É uma loucura se pensarmos assim, fazer dinheiro a partir de suas ideias,

sem sua autorização. É o modelo clássico onde o mercado de arte, donos de grandes corporações e demais endinheirados ditam as regras e fazem com que tudo seja consumido e dê retorno financeiro para eles, é simples assim.

Lembro-me de um episódio onde o artista italiano Blu nos anos atrás apagou seus trabalhos na rua, após se tornar ponto turístico e outras pessoas lucrarem com isso. Assim como Banksy, ele também carrega em seus trabalhos um forte cunho político, crítica social e abordam questões da atualidade como: exploração, consumismo, violência e guerras.

Então acredito que o trabalho deve ter seu devido respeito diante de um acordo entre artista e aqueles que desejam compartilhar. Banksy, assim como outros artistas, fazem o jogo do mercado de arte, adaptando ao seu estilo, sem deixar de fazer críticas e denúncias e colocando sua arte no mundo através de estratégias criativas e inovadoras. Esse é um dos caminhos.

ELIAN CHALI

Chali é um dos artistas estrangeiros que já participaram das edições do CURA. Ele é argentino, portanto, as suas respostas à entrevista permanecerão no idioma original que é o espanhol falado em grande parte da América Latina.

Em que momento o grafite passou a fazer parte da sua vida?

EC: Me acerque por el punk y la escena de la autogestión que en Argentina siempre estuvo ligada a lo urbano, a lo independiente, a lo alternativo.

Quais são suas inspirações para produzir sua arte?

EC: Considero la inspiración una construcción cotidiana. Eso de que la inspiración es una instancia divina de iluminación, es una pretensión burguesa que busca segregar. Lo que me convoca es el mundo horrible, claro. El arte es la máquina de generar preguntas para soportarlo a este mundo, horrible y alucinante.

Qual a sua relação com a cidade de Belo Horizonte?

EC: Fui a pasar unos días muy hermosos con el equipo de CURA y hacer una obra en SENAI.

Como foi para você participar do CURA?

EC: La verdad que un nivel de profesionalismo y cuidado poco visto en Latinoamérica. Un placer como nos trataron a todo el equipo y como se preocuparon para lograr la mejor obra posible. A nivel humano y profesional, una gran referencia.

Como foi a escolha do tema para a sua obra? Foi livre/em acordo com os organizadores do Cura/outra forma?

EC: Vengo trabajando un lenguaje adaptable a diferentes contextos y superficies. Particularmente esta fachada, tenia características arquitectónicas y de entorno para hacer una obra con poca carga informativa pero de gran impacto. El resto, es parte de mi línea identitaria.

Qual a sua relação com a obra que você produziu para o festival?

EC: Es parte de un cuerpo de obra que vengo desarrollando hace varios años, vinculando arquitectura, contexto y geometría.

Como você enxerga o grafite na relação com o espaço público?

EC: Depende que graffiti y que espacio público. Es muy abarcativa la pregunta. Pienso que la ciudad tiene un pulso orgánico (independientemente de ser un dispositivo de control y disciplinamiento de las corporaciones y el estado) que el graffiti interviene mucho en eso. Me parece muy interesante lo que sucede con el pixacao y otras manifestaciones, pero el graffiti esta en un punto medio decadente también y debe actualizar su rabia.

Você costuma documentar a obra que você produziu, por meio de anotações, rascunhos, desenhos, fotos, vídeos, etc.?

EC: Siempre y de manera estricta. Soy muy metódico con mi archivo personal y ya ha dado resultados. Registro fotográfico y escrito. En varias ocasiones, vídeos también. Los bocetos originales son todos parte de mi archivo también.

Você costuma reutilizar espaços que já foram ocupados por outros artistas?

EC: Soy bastante exigente sobre los espacios y contextos. Si la obra va a estar dentro de un "museo a cielo abierto" o es parte de un corredor o galería urbana, no me interesa. Mi obra prefiero desarrollarla en puntos de la ciudad que el encuentro sea espontáneo. Son pocas las instancias que utilizo un espacio ya utilizado previamente con obra.

Como você vê essa reocupação desses espaços?

EC: Y depende mucho. Lo más importante es entender que significa ese proceso de volver a usar un espacio que ya tiene una obra. Es porque es una renovación pensada desde el proyecto? ¿Es porque la obra esta deteriorada? ¿Es porque es un dialogo entre artistas? Ninguna situación me parece bien o mal sin antes evaluar la especificidad del proyecto. Pero en líneas generales, prefiero inaugurar espacios nuevos. Si a mi obra la reocupan, es otra cosa también, que no tengo problema.

Você já pensou sobre a musealização do Grafite, de uma maneira geral, e sobre uma possível permanência de uma manifestação a princípio efêmera?

EC: Todo en el mundo se institucionaliza. No me sorprende para nada y considero que la temporalidad esta sujeta a otras cosas, no solo a la permanencia material. Hay actitudes que se despliegan a lo largo de la historia de manera mucho mas fuerte y potente que un objeto.

Como seria para você caso uma obra que você produziu passasse por situação semelhante a da obra “*Kissing Coppers*” do Banksy, retirada do seu lugar de origem e transformada em obra comercializável e móvel?

EC: No tengo interés en pensarme en relación con un artista como Banksy, no tiene nada que ver conmigo ni estéticamente, ni politicamente, ni territorialmente. Pero todo se vende. TODO. en el capitalismo, todo es comercializable. Que se rompa la pared y se venda, es anecdótico e irrelevante. Me parece entretenimiento para una masa aburrida de siempre lo mismo. ¿Cómo me va a sorprender que se venda un pedazo de pared si aun se venden esclavos? ¿Se venden mujeres? ¿Se venden niños? La vida y obra de Banksy esta en la esfera del mass media para mi, es como un reality show norteamericano. No tengo tiempo para esas cosas, me convoca la urgencia de mi contexto cercano (y no tan, como Brasil) más que seguir reproduciendo y consumiendo colonialismo.

