

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DIREITO**

**Cristiane Penning Pauli De Menezes**

**(RES)SIGNIFICANDO O DIREITO À CIDADE SUSTENTÁVEL: OS  
GRAFISMOS URBANOS COMO PARTE INTEGRANTE DO  
PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO**

**Santa Maria, RS  
2016**

**Cristiane Penning Pauli de Menezes**

**(RES)SIGNIFICANDO O DIREITO À CIDADE SUSTENTÁVEL: OS GRAFISMOS  
URBANOS COMO PARTE INTEGRANTE DO PATRIMÔNIO CULTURAL  
BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Direito, Área de Concentração em Direitos Emergentes na Sociedade Global, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Direito**.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Isabel Christine de Gregori

Santa Maria, RS  
2016

**Cristiane Penning Pauli de Menezes**

**(RES)SIGNIFICANDO O DIREITO À CIDADE SUSTENTÁVEL: OS GRAFISMOS  
URBANOS COMO PARTE INTEGRANTE DO PATRIMÔNIO CULTURAL  
BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Direito, Área de Concentração em Direitos Emergentes na Sociedade Global, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Direito**.

**Aprovado em 04 de novembro de 2016.**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Isabel Christine de Gregori  
Orientadora (UFSM)**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Valéria Ribas do Nascimento (UFSM)**

---

**Prof. Dr. Luiz Gonzaga Adolfo (UNISC)**

Santa Maria, RS  
2016

## AGRADECIMENTOS

*A conclusão desse trabalho apenas foi possível com o auxílio e persistência de algumas pessoas.*

*Em primeiro lugar, agradeço ao meu esposo, Bruno Seligman de Menezes, por incentivar em mim a pesquisa. Por sempre despertar, em mim, o meu melhor, ficando ao meu lado em todos os momentos.*

*Em segundo lugar, agradeço à minha família, Lino, Anêmia, Guilherme, Letícia, Marco, Miriam, Daniel, Silvana, Martina e Davi, que entenderam os momentos em que abdiquei da família em prol deste trabalho. São eles que fazem os dias – e a vida – valerem a pena.*

*Agradeço também às minhas amigas, em especial à minha irmã Julia Marques Rebelato, que surgiu na minha vida para somar e que dividiu comigo os momentos bons e ruins. Obrigada pela amizade e por ser o que de melhor o mestrado me proporcionou. Obrigada Joyce, Madalena, Anelise, Fernanda, enfim, à Confraria toda, obrigada!*

*Agradeço à minha amiga e sócia Francini Feversani pela compreensão, carinho e aprendizado.*

*Agradeço à minha orientadora e amiga, Isabel, por ser uma fonte de inspiração nos meus dias, provando que podemos unir profissionalismo, amizade e amor.*

*Meu muito obrigada aos meus alunos, meus colegas de mestrado, colegas e à Direção da Faculdade de Direito de Santa Maria pelo carinho nesses dois anos.*

*Ninguém é feliz sozinho e ninguém constrói sonhos sozinho.*

*Pixação é a nossa forma de expressão. Certo ou não. Não nos deram outra opção. Não, não!*

*(Emerson Alcade)*

## RESUMO

### **(RES)SIGNIFICANDO O DIREITO À CIDADE SUSTENTÁVEL: OS GRAFISMOS URBANOS COMO PARTE INTEGRANTE DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO**

AUTORA: Cristiane Penning Pauli de Menezes

ORIENTADORA: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Isabel Christine de Gregori

O presente estudo objetiva, a partir de uma análise sistêmico-complexa, descortinar em que medida os grafismos urbanos podem ser analisados a partir do viés da manifestação cultural, fazendo parte assim do patrimônio cultural brasileiro, configurando uma forma legítima de busca pelo acesso à cidade sustentável. Para tanto, o trabalho restou dividido em três capítulos. No primeiro, analisou-se a evolução do conceito de Patrimônio Cultural no Brasil, analisando a possibilidade de ampliação de seu rol, para permitir a inclusão de manifestações culturais diversas, a exemplo dos grafismos urbanos, perpassando por uma crítica à falta de políticas culturais voltadas para os grafismos urbanos, com objetivo de democratização da cultura. No segundo capítulo, buscou-se, de forma dialética, analisar os grafismos urbanos a partir da ótica do conceito antropológico e jurídico de cultura e da Lei de Crimes Ambientais, para por fim, trazer as nuances existentes no discurso de pichadores, grafiteiros e da sociedade. Tal pesquisa foi possível com a análise do documentário *Pixo* e do documentário *PixoAção*. Por derradeiro, no terceiro capítulo, buscou-se analisar o Conceito de Direito à cidade em consonância ao conceito multifacetado de sustentabilidade, trazendo à baila, por meio de um levantamento fotográfico, a realidade da cidade de Santa Maria, RS.

**Palavras-chave:** Cidades sustentáveis. Grafismos Urbanos. Patrimônio Cultural.

## ABSTRACT

### **(RE)MEANING THE RIGHT TO SUSTAINABLE CITY: THE URBAN GRAPHICS AS PART OF BRAZILIAN CULTURAL HERITAGE**

AUTHOR: Cristiane Penning Menezes de Pauli

GUIDANCE: Prof. Dr. Isabel Christine Gregori

The purpose of this study, from a systemic-complex analysis, it was translate in what manner the urban graphics can be analyzed from the bias of the cultural manifestation, thus making part of Brazil's cultural heritage, thus creating a legitimate way to search for access sustainable city. Therefore, the work remains divided into three chapters. The first analyzed the evolution of the concept of cultural heritage in Brazil, analyzing the possibility of expanding its role to include various cultural events, like the urban graphics, passing by a critical lack of focused cultural policies for urban artwork. In the second chapter we sought, dialectically, analyze urban typefaces from the perspective of the anthropological and legal concept of culture and the Environmental Crimes Act, to finally bring the existing dialectics in taggers speech, graffiti artists and society, from the reading of the documentary *Pixo* and the documentary *PixoAção*. Finally, in the third chapter, we sought to examine the right concept to the city in line to the faceteds concept of sustainability and the reality of the city of Santa Maria, RS.

**Keywords:** Sustainable Cities. Graphics Urban. Cultural heritage.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pixo no Bairro Medianeira, Santa Maria (RS).....	86
Figura 2 - Pixo na Rua Sarafim Valandro, Santa Maria (RS).....	87
Figura 3 - Pixo na Vila Belga, Santa Maria (RS).....	88
Figura 4 - Pixo na Rua Visconde de Pelotas, Santa Maria (RS).....	88
Figura 5 - Pixo no Centro de Santa Maria (RS).....	89
Figura 6 - Pixo no Centro de Santa Maria (RS).....	90
Figura 7 - Pixo Rua Serafim Valandro, Santa Maria (RS).....	90
Figura 8 - Pixo Rua Fernando Ferrari, Santa Maria (RS).....	91
Figura 9 - <i>Graffiti</i> na Antiga Reitoria - Centro UFFM, Santa Maria (RS).....	92
Figura 10 - <i>Graffiti</i> na Antiga Reitoria - Centro UFFM, Santa Maria (RS).....	92
Figura 11- <i>Graffiti</i> na Gare na Estação, Santa Maria (RS).....	93
Figura 12 - Pixo na Gare na Estação, Santa Maria (RS).....	93
Figura 13 - Pixo na Gare na Estação, Santa Maria (RS).....	94
Figura 14 - Primeiro Pixo na Boate Kiss, Santa Maria (RS), 2013.....	96
Figura 15 - Pixo Boate Kiss, Santa Maria (RS), 2016.....	97
Figura 16 - Pixo Boate Kiss, Santa Maria (RS), 2016.....	97
Figura 17 - Pixo Boate Kiss, Santa Maria (RS), 2016.....	98



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS, SOCIOLOGICOS E JURÍDICOS DO CONCEITO DO PATRIMÔNIO CULTURAL.....</b>	<b>12</b>
2.1 A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL .....	12
2.2 A AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO CULTURAL: A (IM)POSSIBILIDADE DE INCLUSÃO DOS GRAFISMOS URBANOS NO ROL PROTECIONISTA.....	25
2.3 AS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E SUA IMBRICAÇÃO COM AS DEMANDAS CONTEMPORÂNEAS.....	37
<b>3 UMA ANÁLISE DOS GRAFISMOS URBANOS A PARTIR DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA E DO CONCEITO ANTROPOLÓGICO DE CULTURA .....</b>	<b>47</b>
3.1 A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE PIXO E GRAFFITI A PARTIR DO DIREITO FUNDAMENTAL À CULTURA À LUZ DA CONSTITUIÇÃO FEDERAL.....	48
3.2 A NORMATIVA BRASILEIRA ACERCA DE CRIME AMBIENTAL: UMA ANÁLISE DA LEI 9.605/98.....	58
3.3 A DIALÉTICA DOS DISCURSOS IDEOLÓGICOS DA SOCIEDADE E DOS PIXADORES E GRAFITEIROS: GRAFFITI E PIXO OU GRAFITE E PICHOS? .....	67
<b>4 O DIREITO À CIDADE NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO: UM OLHAR A PARTIR DAS MULTIDIMENSÕES DA SUSTENTABILIDADE APLICADAS AOS GRAFISMOS URBANOS .....</b>	<b>76</b>
4.1 A BUSCA PELA INSERÇÃO POLÍTICA NO AMBIENTE URBANO E A VIRADA DAS CONCEPÇÕES DE DIREITO À CIDADE.....	76
4.2 A DICOTOMIA POSTA NA CIDADE DE SANTA MARIA: DIREITO A PROPRIEDADE X DIREITO A EXPRESSÃO DE MANIFESTAÇÃO CULTURAL.....	84
4.3 SUSTENTABILIDADE: UM CONCEITO MULTIFACETADO E (IN)DISSOCIADO DO DIREITO À CIDADE.....	98
<b>5 CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS.....</b>	<b>106</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>110</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente Dissertação de Mestrado tem como tema os grafismos urbanos como parte integrante do patrimônio cultural brasileiro. Para tanto, pautou-se em três níveis de relevância: *peçoal, científico e social*.

O nível *peçoal* foi ao encontro da preocupação com a salvaguarda de direitos culturais, juntamente da preocupação com a identificação de gargalos sociais das minorias. Associando-se a isso, o interesse pessoal da autora em participar de coletivos e movimentos sociais de ocupação urbana e valorização da cidade.

O interesse *científico* evidenciou-se uma vez que a Lei 9.605/98, alterada pela Lei 12.408/11, em seu artigo 65 tipifica como crime ambiental a prática do picho e do grafite, que são considerados crimes contra o ordenamento urbano e patrimônio cultural. Ocorre que, a tipificação destas condutas no rol de crimes ambientais vai em oposição ao previsto na Constituição Federal de 1988, no artigo 215 e 216, busca a proteção da cultura e das diversas manifestações culturais.

Assim, resta evidenciado o flagrante conflito entre a referida Legislação Federal com a Constituição Federal, tornando-se emergente a problemática ora proposta, a fim de buscar desvelar se pode a prática dos grafismos urbanos (como representantes da cultura popular brasileira) serem consideradas constituintes do patrimônio cultural brasileiro e, mais, se a prática destes grafismos urbanos pode representar uma forma legítima de busca pelo Direito à Cidade.

Para responder tal problemática, além da análise dos referidos dispositivos legais, em conjunto de um olhar sociológico e antropológico do conceito cultura, bem como do conceito de Picho e *Graffiti*<sup>1</sup>, buscou-se analisar o conceito de Direito à Cidade e sua ligação ao vocábulo sustentabilidade.

Oportuno destacar que, em âmbito nacional, o fenômeno da urbanização trouxe consigo uma segregação social, na qual minorias foram gradativamente estigmatizadas e (que, atualmente, vivem à margem da cidade, mas, invariavelmente, à margem da lei e do sistema) há tempos compõem – de forma

---

<sup>1</sup> O trabalho irá utilizar-se dos termos “Pixação” e “Graffiti” na grafia utilizada pelos pixadores e grafiteiros. Ao utilizar a grafia “picho” e “grafite” a referência será a grafia da Lei de Crimes Ambientais. Tema que será abordado no Segundo capítulo.

ostensiva – a estética da cidade, pois restam expulsos espacialmente do contexto social urbano e buscam formas de existir e coexistir na periferia.

A existência e persistência periférica destes indivíduos, perturba o cidadão urbanizado, uma vez que suas manifestações não cabem dentro da ideia daquilo que é considerado aceito esteticamente. Assim, redefinem-se conceitos até então postos e incontestáveis.

Nessa ótica, é imperioso destacar que o Direito à Cidade deve ser garantido a todos indivíduos que nela vivem. No entanto, o que se observa é que no meio urbano há uma grande segregação e o espaço urbano, contrariamente do que deveria ocorrer, não é privilégio de todos, e estes são considerados os excluídos urbanos.

Nesse sentido, considerando que os grafismos urbanos estão cada vez mais presentes e integram a paisagem urbana, é fundamental que se promova uma discussão acerca deste fenômeno que se apresenta imbricado ao Direito à Cidade. Daí, retira-se o interesse *social*, uma vez que se vislumbra que o fenômeno dos grafismos urbanos são cada dia mais integrantes da paisagem urbana.

A metodologia e estratégia de ação para viabilizar este estudo obedece ao trinômio: Teoria de Base e Abordagem, Procedimento e Técnica. Ambos se interpenetram em uma relação sistêmico-complexa para configuração de um método que permita uma abordagem de pesquisa interdisciplinar e em sinergia com as diferentes áreas do conhecimento: Ciências Sociais, Sociais Aplicadas e Ciências Humanas.

Como Teoria de Base e Abordagem, o presente estudo tem como referencial teórico a matriz epistemológica pragmático-sistêmica, que permite um enfoque sistêmico-complexo e interdisciplinar. Isso porque, a temática proposta exige um olhar sistêmico dos grafismos urbanos, do direito à cidade e do patrimônio cultural, fugindo de seus conceitos individualizados, analisando-os de forma multidisciplinar e interdisciplinar, a partir dos pensamentos de Edgar Morin.

Ainda, utiliza-se da Teoria Crítica de Frankfurt, a partir de uma ótica pautada na quebra de imposições hegemônicas. Ademais, a teoria crítica é aquela que traz consigo a crítica à sociedade, à cultura e às formas de racionalidade. Portanto, pretende-se, com Theodor W. Adorno, discutir a virada estética nas cidades.

A abordagem do Procedimento utilizada foi a bibliográfica e documental. A instrumentalização técnica desenvolveu-se por intermédio da produção de resenhas, resumos e análise de dois documentários. Além disso, procurou-se demonstrar a busca pelo Direito à Cidade por meio dos grafismos urbanos, a título de exemplificar o fenômeno vivenciado no âmbito das cidades. Para tanto, foi realizado um levantamento fotográfico na cidade de Santa Maria, RS, no período de maio de 2016 à outubro de 2016, uma vez que é gradativamente mais perceptível o aumento das inserções gráficas no centro urbano da cidade e, portanto, torna-se fundamental demonstrar como tais manifestações apresentam-se.

Sem embargo, a proposta trazida neste trabalho foi apresentada em três capítulos. No primeiro, analisou-se a evolução do conceito de Patrimônio Cultural no Brasil, analisando a possibilidade de ampliação de seu rol para inclusão de manifestações culturais diversas, a exemplo dos grafismos urbanos, perpassando por uma crítica à falta de políticas culturais voltadas para os grafismos urbanos.

No segundo capítulo, buscou-se, de forma dialética, analisar os grafismos urbanos a partir da ótica do conceito antropológico e jurídico de cultura e da Lei de Crimes Ambientais para, por fim, trazer a dialética existente no discurso de pichadores, grafiteiros e sociedade, a partir da leitura do documentário *Pixo* e do documentário *PixoAção*.

Finalmente, no terceiro capítulo, procurou-se analisar o Conceito de Direito à cidade, em consonância ao conceito multifacetado de sustentabilidade, cotejando com levantamento fotográfico a realidade da cidade de Santa Maria, RS.

## 2 ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS, SOCIOLÓGICOS E JURÍDICOS DO CONCEITO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Há muito que a destruição de recursos naturais e de criações humanas são pauta de projetos, políticas públicas, notícias e programas jornalísticos. Com isso, tais problemáticas passam a chamar atenção da comunidade acadêmica, que busca encontrar mecanismos que se prestem a proteger os bens culturais que carecem de tutela em razão de sua historicidade e grandeza.

Nesse ponto, ganha relevância trazer à baila a conceitualização de *Patrimônio Cultural*, perpassando, necessariamente, por seus aspectos históricos. Ainda, em que pese o conceito de Patrimônio Cultural possa ser retirado da Constituição Federal de 1988, e, em linhas gerais, possa ser classificado enquanto Patrimônio de cunho material e imaterial, emergente é a discussão acerca da possibilidade de sua ampliação, discutindo, assim, a possibilidade de inclusão dos grafismos urbanos<sup>2</sup> – notadamente do pixo e graffiti – em seu rol, posto que configuram exemplos de manifestações culturais.

Nesse sentido, torna-se oportuno discutir acerca da possibilidade de criação de políticas culturais, que se prestem a incluir a temática dos grafismos urbanos.

### 2.1 A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL

Iniciar um estudo<sup>3</sup> sobre o conceito de Patrimônio Cultural é tarefa que envolve uma viagem transdisciplinar, isso porque seu conceito é intimamente ligado a diversas formas de expressão e manifestação cultural, a exemplo dos poemas, obras de arte, cultos, obra arquitetônicas, folclore, religião, paisagens naturais, entre outros. Estas são formas que reforçam o sentimento de pertencimento com um local, um sentimento de união e identificação com a cultura de um determinado povo.

---

<sup>2</sup> O termo “grafismos urbanos” para unir as expressões de Pixo e Graffiti no âmbito urbano, foi introduzido por Pennachin (2003).

<sup>3</sup> O intuito do presente capítulo não é esgotar o estudo histórico da temática. Pretendeu-se, contudo, trazer uma evolução legislativa brasileira, traçando uma paralelo contextualizado com as principais legislações internacionais.

Não há dúvidas de que alguns bens carecem de tutela e de proteção. No entanto, há que se destacar e identificar quais deles merecem receber tal diferenciação legal. Os chamados bens culturais podem ser conceituados como aqueles que estão inseridos no rol dos bens socioambientais, dentre os quais “destacam-se os culturais, ou históricos, artísticos, arqueológicos, etnográficos, paisagísticos, bibliográficos” (SOUZA FILHO, 2011, p. 35). Isso ocorre porque eles estão vinculados, de alguma forma, com a historicidade, seja ela material ou imaterial. O bem cultural, segundo Souza Filho (2011, p.36), pode ser assim conceituado:

Pela leitura da lei e da Constituição de 1988, bem cultural é aquele bem jurídico que, além de ser objeto de direito, está protegido por ser representativo, evocativo ou identificador de uma expressão cultural relevante. Ao bem cultural assim reconhecido é agregada uma qualidade jurídica modificadora, embora a dominialidade ou propriedade não se lhes altere.

O bem cultural possui valor próprio – não pecuniário - e é algo passível de satisfazer uma necessidade cultural, ele é testemunho da cultura e do passado de um povo. Ademais, sua ligação com o conceito de Patrimônio Cultural propriamente dito é tão próxima que Ana Maria Moreira Marchesan (2007, p.40) utiliza-se de ambos como sinônimos, posto que se confundem.

Note-se neste contexto que é correto aduzir que o patrimônio cultural é composto por bens culturais, ou seja, bens que devido ao seu reconhecido valor cultural eleva-se a um *status* que lhe garanta a preservação, tendo em vista que sua conservação alcança interesses gerais. Neste mesmo sentido aduz Sandra Pelegrini:

Por certo, todos os bens culturais apreendidos como expressões das almas dos povos conjugam as reminiscências e o sentido de pertencimento dos indivíduos, articulando-os a um ou mais grupos e lhes assegurando vínculos identitários (2009, p.14).

Pode-se auferir, contudo, que nem todos os bens merecem tutela, porém os bens culturais carecem de proteção legislativa específica, que possa garantir a sua proteção. A principal função de declarar um bem enquanto Patrimônio Cultural é possibilitar que as futuras gerações possam ter garantido o direito de conhecer seu passado, cultura e tradição.

Marchesan (2007, p.29) na obra *A tutela do Patrimônio Cultural sob o enfoque do Direito Ambiental*, aborda a perspectiva e a contribuição da modernidade no conceito de patrimônio cultural, chamando atenção para as contradições encontradas neste período, tendo em vista que, neste momento, o homem sente-se confortável em dominar e apropriar-se da natureza, mas em contrapartida, desenvolve uma preocupação na preservação dos bens que julga essenciais à sua existência.

A modernidade, compreendida pelo período posterior às revoluções burguesas, a partir do século XVIII (MARCHESAN, 2007, p.30), acabou por impulsionar uma das primeiras medidas preservacionistas de patrimônio. No entanto, tal proteção não era facilmente executada, uma vez que, neste período da Revolução Francesa, era eminente a vontade de valorizar e preservar o momento de ruptura com o Velho Regime. Ademais, estes fatos foram os que motivaram alguns revolucionários a criar mecanismos concretos de preservação do patrimônio. No mesmo sentido de Marchesan, Sandra Pelegrini contribui afirmando que

Desde a Antiguidade, alguns objetos e obras de arte vêm sendo preservados mediante ensejos de cunho político, cultural ou religioso; no entanto, uma apreciação mais densa sobre os valores e significados dos bens conservados aflorou nas décadas finais do século XVIII, sobretudo após a revolução francesa (2009, p.19).

Por mais que tenha sido realizada essa delimitação temporal por parte de Marchesan (2007), esta não é consenso entre os doutrinadores. Por exemplo, ao tratar do mesmo tema, De Paoli (2012, p. 181) aduz que a construção do conceito de Patrimônio Cultural é moderna. Contudo, em sua leitura, ao contrário do que sustenta Marchesan (2007), a modernidade não pode ser compreendida dentro de um tempo histórico, mas sim, a partir de uma “atitude intelectual”, caracterizada por um sentimento de crise, onde o homem discute e coloca na pauta tudo aquilo que até então era considerado absoluto.

Independentemente do conceito de modernidade utilizado, o fato é que, a partir de seu advento, ganhou força a preocupação com o patrimônio histórico-artístico, visivelmente voltado aos bens imóveis. Tal momento histórico explica-se a partir das destruições e motins que ocorreram neste período, fazendo com que desapareçam diversos bens ligados ao passado monárquico. Assim, nasceu a

preocupação em preservar estes bens dotados de relevância temporal. Nesse sentido:

De todo modo, ao repelir a pilhagem e a destruição dos imóveis e das obras de arte pertencentes ao clero e à nobreza, o Estado os tomou como bens elevados à condição de propriedade pública. Assim, a noção de patrimônio cultural engendrou-se mediante um embate que, simultaneamente, recorreu ao sentimento nacional e às conveniências financeiras relativas ao valor econômico dos referidos objetos de arte, móveis ou imóveis (PELEGRINI, 2009, p. 19).

Na Europa, no decorrer do século XIX, diversas organizações passaram a estruturar meios que pudessem auxiliar na conservação de bens que fossem dotados de valor histórico, contudo, tal proteção era voltada principalmente a edificações e objetos de arte. A França, em 1830, foi precursora ao criar a Inspetoria de Monumentos Históricos. Logo após, em meados de 1930, os congressistas sugeriram as chamadas “Cartas Patrimoniais”, as quais tinham o condão de pensar em diretrizes básicas para organizar o “boom imobiliário” que ocorreu entre 1930 e 1940, para evitar a dilapidação do patrimônio no período. A tentativa restou frustrada em razão da Segunda Guerra Mundial. O mesmo período histórico, no entanto, tem como marco a criação da Unesco, que emplacou ações preocupadas com a preservação do patrimônio cultural (PELEGRINI, 2009, p. 19-21).

Para fins de contextualização, acerca dos países ocidentais, Pelegrini complementa que

Oficialmente, os países ocidentais passaram a perceber e a considerar tais questões a partir de 1989, por meio da “Recomendação da Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, aprovada pela Conferência Geral da Unesco. Esse documento sintetiza a preocupação com a “identificação, a conservação, a difusão e a proteção da cultura, tradicional e popular”, efetuada por meio de registros, inventários, investimentos econômicos e educacionais que envolvem a propriedade intelectual dos conhecimentos tradicionais. Somente em 17 de outubro de 2003, outra Carta Patrimonial denominada “Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, aprovada pela Unesco, propôs o reconhecimento do Patrimônio Cultural Imaterial como práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas, com os respectivos instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes eram associados (2009, p.22).

Superada a breve evolução histórica no cenário internacional, torna-se importante ressaltar que, para garantir a preservação do patrimônio, o seu conceito deve ser pensado de forma aberta, comportando a identidade da nação e a



historicidade dos povos, e não apenas aquilo que é palpável, tangível. Entretanto, a visão ampla do conceito de Patrimônio Cultural não nasceu com ele e, no Brasil, sua evolução pode ser facilmente acompanhada a partir da promulgação das Constituições Federais.

No panorama brasileiro, a preocupação com a proteção dos bens culturais tem suas raízes no século XX, mais precisamente na Semana da Arte Moderna, em 1922, “que teve como um de seus protagonistas Mário de Andrade, que apontou para o centro o tema da diversidade cultural brasileira” (SOUZA FILHO, 2012, p.85).

Nesse mesmo sentido:

No Brasil da década de 1920, a arte moderna foi motivada pelo desejo de ruptura dos laços de independência cultural em relação à Europa, determinados, aos olhos dos artistas que participaram do movimento, pela dominância dos cânones acadêmicos na arte. A questão da “identidade nacional” colocava-se, portanto, como tema central nas obras dos artistas que participaram da Semana de 1922 (DE PAOLI, 2012, p.184).

Diante desse contexto histórico, a Semana de Arte Moderna influenciou diversas propostas e projetos que apenas transformam-se em legislação no ano de 1937. Segundo aduz Souza Filho, há raríssimos registros de documentos que não pertençam a este século:

Um dos raros documentos não pertencente a este século é longa e bem escrita carta enviada pelo vice-rei D. André de Mel e Castro, Conde de Galveias, em 1742, ao governador de Pernambuco, Luis Pereira Freire de Andrade, para que ele se abstinhasse de transformar a casa governamental Palácio das Duas Torres, obra do Conde Mauricio de Nassau, em quartel entregue ao uso violento e pouco cuidadoso dos soldados. O texto da carta é claro no sentido de preservar a memória do nosso povo, representada por obras de arquitetura (2011, p.55).

Do recorte acima trazido, pode-se perceber que a preocupação com a dilapidação do patrimônio imóvel possui registros que datam de muito. Todavia, mesmo sem discussões avançadas sobre o tema, cumpre ressaltar que é neste período que surge a raiz das primeiras preocupações com a proteção, uma vez que já era eminente a destruição de bens imóveis causada pelos soldados. Não se trata de uma proteção que abarca interesses particulares e individuais, mas sim se tem proteção ao direito e interesse coletivo, de manter viva a identidade formada pelos seus antepassados. Nesse sentido, doutrina Souza Filho (2011, p.16):

A verdade é que o interesse cultural de que se revestem determinados bens, assume tal relevância para a sociedade que sua proteção se impõe ao ordenamento jurídico. Não se trata de proteção a interesses particulares ou individuais, mas proteção a interesses coletivos que devem ser regulados pelo direito.

Em que pese exista tal registro, a efetividade da proteção deu-se no âmbito constitucional, sendo que, no Brasil, o marco inicial pode ser identificado com o advento da Constituição Federal de 1934, que declarou o impedimento à evasão de obras de arte do território nacional e introduziu o abrandamento do direito de propriedade nas cidades históricas mineiras, quando esta se revestisse de uma função social (SOUZA FILHO, 2011, p.32).

Nessa ideia, a Carta Magna de 1934 trazia que

[...] afinada com o paradigma do Estado do bem-estar-social foi a primeira a tratar da tutela de bens culturais. No artigo 10, inciso III, conferiu competência concorrente a União e aos Estados para proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico podendo impedir a evasão das obras de arte. No título V, voltado a família, educação e cultura, atribuiu competência a União, Estados e municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual (MARCHESAN, 2007, p.50).

A previsão tímida da Carta de 1934 veio no artigo 10, que previu que “compete concorrentemente à União e aos Estados: [...] III - proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte [...]” (BRASIL, 1934).

No mesmo período, em 1936, nasceu o Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), com embasamento em uma vontade que datava do século XVII em proteger os monumentos históricos. De acordo com Marchesan (2007, p.51), o Sphan deveria passar a funcionar em caráter provisório, o que ocorreu em 19 de abril de 1936. Em 13 de janeiro do ano seguinte, o Sphan foi definitivamente instalado, constituindo-se um dos mais importantes ícones da cultura preservacionista nacional. Para compreender a importância do Sphan, cabe apresentar esta definição:

No Brasil, debates sobre a nação tiveram diferentes sentidos e significados desde o Império. Contudo, foi no Estado Novo que a nação e a identidade nacional compuseram as políticas de Estado, momento em que se deu

também a institucionalização da preservação cultural, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), 1937. O Estado brasileiro, por meio da nova agência, assumiu tarefa de proteger o patrimônio histórico e artístico da nação, estabelecendo para tal uma série de normas e dispositivos para identificação, seleção, conservação e restauração de bens culturais de natureza material e imaginária, ou interligados à arquitetura, como forros, altares, etc., enquadrando-os na categoria de patrimônio nacional (CHUVA, 2012, p. 67).

De forma concomitante, Gustavo Capanema, na época Ministro da Educação, solicitou à Mário de Andrade, que este elaborasse um anteprojeto de Lei Federal, que estivesse voltado a instituir uma política nacional para o Patrimônio Cultural. Já naquela época, Andrade buscava proteger além do patrimônio material, também o imaterial (MARCHESAN, 2007, p. 51).

Posteriormente, a Carta de 1937 tornou-se um marco para a proteção do patrimônio brasileiro, na medida em que submeteu o instituto da propriedade privada ao interesse coletivo. Nesse sentido, aduz Marchesan (2007, p.52):

Nessa Constituição, a proteção do patrimônio cultural abarca monumentos históricos, artísticos e naturais, bem como as paisagens ou locais particularmente dotados pela natureza, cabendo à União, Estados e Municípios o dever de cuidá-los e protegê-los.

Apenas 20 dias após sua promulgação, foi publicado o Decreto-Lei 25/1937, que foi a primeira norma de alcance nacional que trouxe previsões políticas para promoção da preservação do Patrimônio Cultural. Sua preocupação se dava estritamente à proteção de bens materiais, conforme se pode verificar de seu artigo primeiro:

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL, 1937).

A referida norma definiu as regras do tombamento dos bens pertencentes ao "Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", bem como a proteção a que esses bens ficam sujeitos no sentido da sua preservação e conservação. Nesse sentido:

O Decreto Lei 25/1937 forneceu as diretrizes de atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), estabelecendo os critérios que orientariam a seleção dos bens a serem preservados por meio de tombamento: haveria interesse público na conservação de bens vinculados

a fatos memoráveis da história do Brasil ou com excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. A dimensão nacional e o caráter de excepcionalidade deveriam, portanto, ser interpretados pelos funcionários e colaboradores do Sphan e, conseqüentemente, vislumbrados nos bens selecionados e protegidos pelo órgão (sendo o tombamento o mecanismo de proteção a ser aplicado). (GONÇALVES, 2012, p.145).

Após a Constituição Federal de 1946, pela primeira vez, fez menção à proteção de documentos históricos. Proteger documentos históricos significa possibilitar a visita - de forma palpável - à memória de um povo, como por exemplo, com o manuseio de jornais e cartas. A previsão dava-se com base no artigo 175 que referia que “as obras, monumentos e documentos de valor histórico e artístico, bem como os monumentos naturais, as paisagens e os locais dotados de particular beleza ficam sob a proteção do Poder Público” (BRASIL, 1946).

Na Carta Magna promulgada em 1967, no período militar<sup>4</sup>, acrescentou-se a proteção aos sítios arqueológicos – que são uma especialidade das obras ou monumentos históricos. A previsão deu-se com a criação do artigo 172, que previu que o amparo da cultura era dever do Estado, e no parágrafo único aduziu que permaneceriam “sob a proteção especial do Poder Público os documentos, as obras e os locais de valor histórico ou artístico, os monumentos e as paisagens naturais notáveis, bem como as jazidas arqueológicas (BRASIL, 1967)”.

Percebe-se que as Constituições promulgadas alargavam a proteção do patrimônio, não excluindo as previsões já conquistadas nas cartas anteriores. Importante aduzir que até 1970 a proteção do patrimônio brasileiro estava a cargo do Sphan, sua atribuição apenas findou quando essa função migrou para o Iphan (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

A década de 1980 foi marcada por importantes mudanças internas no Iphan. Estas mudanças se deram no sentido de favorecer a ampla participação de grupos sociais, isso levando-se em conta que o período de 1970 foi marcado por uma política interna preocupada não apenas com a proteção de bens culturais, mas também com a população envolvida no processo (THOMPSON; PEREIRA FILHO, 2012, p.17).

---

<sup>4</sup> O período militar identifica-se temporalmente como sendo compreendido entre de 31 de março de 1964 (Golpe Militar que derrubou João Goulart) a 15 de janeiro de 1985 (eleição de Tancredo Neves). Acesso em: 21.ago.2013. Disponível em: <<http://www.historiadobrasil.net/ditadura/>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

Por fim, a Constituição Federal de 1988 – conhecida por Constituição Cidadã - trouxe muitos avanços e inovações em relação as demais constituições. Percebe-se de sua leitura, que sua Seção II, que trata da Cultura, nos artigos 215 e 216:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II produção, promoção e difusão de bens culturais;

III formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV democratização do acesso aos bens de cultura;

V valorização da diversidade étnica e regional.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. [...] (BRASIL, 1988).

No que diz respeito aos bens culturais imóveis, releva expor que estes deixaram de ter apenas a noção de monumentalidade, ampliando seu conceito, conforme inciso IV aos espaços destinados às manifestações artísticos-culturais, que podem ser traduzidos como espaços provenientes das culturas populares brasileiras, a exemplo de manifestações indígenas e afro-brasileiras, abrindo espaço para a diversidade cultural brasileira. Outro ponto inovador que merece destaque é o inciso V, pois, ao invés de manter a redação das constituições anteriores denominando obras “históricas ou artísticas”, ampliou seu conceito, reconhecendo conjuntos urbanos e sítios (SILVA, 2012, p. 125-6).

Além de todo esse avanço, pela primeira vez na história do país, houve a preocupação em trazer de forma expressa e pontual os meios de proteção, a exemplo do inventário, do tombamento, registro, vigilância, desapropriação e ainda

outras formas de acautelamento, que são verdadeiros mecanismos de preservação, em que pese, em sua maioria necessitem de regulamentação específica.

A Constituição Federal de 1988, portanto, aderiu ao conceito aberto do instituto, classificando-o a partir de sua natureza material e imaterial. Isso porque o patrimônio cultural, quando pensado unicamente pelo vértice material, voltado para pretéritos testemunhos físicos, abarca apenas uma parcela dos bens que merecem ser tutelados. Por outro lado, o patrimônio imaterial abrange a cultura dos povos, com seus costumes, folclores e crenças, que não podem ser ignorados, ou seja “voltado para os testemunhos do passado cuja importância não estaria na dimensão física, mas no ato de fazer, para os saberes, tradições orais, modos de fazer ritos, etc. (DE PAOLI, 2012, p.188)”.

Nesse sentido, para melhor entender a abrangência do patrimônio imaterial, cabe trazer à baila o conceito apresentado na Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável (UNESCO, 2006).

O instituto do patrimônio cultural abarca nortes de cunho econômico, contábil e jurídico. Trata-se do conjunto de bens que guarda em si referências à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos sociais. Ele divide-se em formas de expressão (literatura, música); modos de criar, fazer e viver (culinária, artesanato); criações científicas, artísticas, tecnológicas e documentais (mapeamento do DNA, obras, o forró, biodiesel, legislação) (GHIRARDELO e SPISSO 2008, p.14). Nesse sentido:

O patrimônio ambiental, natural e cultural, assim, é elemento fundamental da civilização e da cultura dos povos, e a ameaça de seu desaparecimento é assustadora porque ameaça o desaparecimento da própria sociedade.

Enquanto o patrimônio natural é garantia de sobrevivência física da humanidade, que necessita do ecossistema – ar, água e alimentos - para viver, o patrimônio cultural é garantia de sobrevivência social dos povos, porque é produto e testemunho de sua vida. Um povo sem cultura, ou dela afastado é como uma colmeia sem abelha rainha, um grupo sem norte, sem capacidade de escrever sua própria história, sem condições de traçar o rumo de seu destino (SOUZA FILHO, 2011, p.16).

Percebe-se que o texto federal, com a introdução do artigo 215 e 216, passou a ratificar a prática já adotada pelo Iphan, ou seja, há a evidente preocupação em alargar o conceito, para que nele caibam todas as manifestações culturais, sejam elas inclusas em um vértice material ou imaterial. Nesse sentido, doutrina Marchesan (2012, p. 67):

Do conceito constitucional é importante salientar a amplitude, abarcando tanto a dimensão material como imaterial; a referência à formação da identidade brasileira, os bens criados pelo homem e aqueles que de origem natural, por ele são especialmente valorados e, principalmente o fato de que o bem cultural tem valor em si, prescindindo de qualquer reconhecimento jurídico-institucional para que venha a merecer uma política de preservação.

Tem-se que a previsão existente no que tange ao Patrimônio Cultural, levando em conta sua extensão de cunho material e imaterial, é um avanço legislativo, contudo, por ser amplo, deixa em aberto diversas discussões acerca do que se enquadra e do que não pertence a esta categoria, isto é: restam dúvidas de que merece receber tal *status* e conseqüente proteção. Mas, não restam dúvidas de que, atualmente, há uma preocupação que vai para além daquelas de cunho tangível. Neste sentido:

Hoje vemos uma ampliação significativa das atribuições dessas instituições de memória e preservação cultural e da própria noção de patrimônio, expandindo-se para o universo das práticas culturais a aplicando medidas de salvaguarda visando à preservação de celebrações e festas, saberes e ofícios, formas de expressão, lugares e tudo aquilo que se encaixa na categoria de patrimônio imaterial (CHUVA, 2012, p.67).

Para auxiliar na conclusão e na construção do conceito de Patrimônio Cultural, Marchesan (2007) contribui defendendo que três chaves não podem ser dissociadas de sua elaboração, quais sejam: a nação, o testemunho e a referência. A nação por haver uma ligação existencial com política, território, cultura e patriotismo.

Inclusive, conforme acima aduzido, a última Carta Magna brasileira trouxe a previsão adequada a uma nação pós-moderna, uma vez que considerou parte integrante do patrimônio brasileiro os bens portadores de referência à identidade. Para que o patrimônio cultural e nação andem de mãos dadas, é necessária a observância de políticas democráticas. A segunda chave, o testemunho, está intrinsicamente ligada às ruínas, às construções históricas, que testemunharam momentos históricos únicos e que por existirem, permitem uma releitura de tempos pretéritos. O passado é ligado ao conceito de testemunho. Por fim, a referência garante que o patrimônio seja dotado de valor ao ser repassado para outra geração, ou seja, esses bens, possuem o condão de passar algum ensinamento e deixar um legado (MARCHESAN, 2007, p. 44-9).

A autora finaliza sua construção aduzindo que

Partindo dessa composição, é possível construir um conceito de patrimônio cultural como sendo o conjunto de bens, práticas sociais, criações materiais e imateriais de determinada nação e que, por sua peculiar condição de estabelecer diálogos temporais e espaciais relacionados àquela cultura, servindo de testemunho e de referências às gerações presentes e futuras, constitui valor de pertença pública, merecedor de proteção jurídica e fática por parte do Estado (MARCHESAN, 2007, p. 49-50).

A preservação da cultura e do patrimônio de uma nação é tão importante que se pode dizer que a interação do homem com o meio natural se cria a partir de sua bagagem cultural (MARCHESAN, 2007, p.73), ou seja, para que o homem possa ter garantida sua plena qualidade de vida, deve estar em harmonia com o meio ambiente.

No Brasil, majoritariamente, a doutrina parte de uma visão unitária de meio ambiente, na qual restam compreendidas todas as suas facetas, nas esferas do meio ambiente cultural, artificial e natural. Para incrementar o conceito de meio ambiente, torna-se relevante trazer à baila o conceito trazido pela Lei 6.398/81, em que o artigo entende por “meio ambiente, o conjunto de condições, leis, influências e interações de ordem física, química e biológica, que permite, abriga e rege a vida em todas as suas formas” (BRASIL, 1981). Tal dispositivo legal ganha força ao ser lido junto do artigo 225 da Carta Magna de 1988, que preceitua que “todos têm direito ao ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo, essencial à



sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações” (BRASIL, 1988).

Nesse diapasão, pode-se afirmar que o patrimônio cultural faz parte do meio ambiente, sendo assim objeto de estudo do Direito Ambiental, que é um ramo que se pode conceituar como novo no Direito, mas que é dotado de autonomia e princípios próprios (PINHÃO, 2014, p.05).

O meio ambiente compreende tudo que tem estrita relação com a qualidade de vida e, sendo este o seu conceito, apresenta forte ligação com o conceito de patrimônio cultural acima trabalhado, tendo em vista que falar em patrimônio cultural é, obviamente, falar antes em cultura, ou seja, tudo aquilo que o ser humano deposita valor. Segundo aduz Pinhão (2014, p. 06):

Dessa maneira, o patrimônio cultural é aquele que apresenta bens que possuam valor cultural, sendo este aquele que não se limita a cultura erudita, mas o que inclui também a cultura popular. É aquele que compreende não só aquilo que é feito pelas mãos do homem, o das coisas pelas quais o homem interferiu, mas também aquelas entendidas como naturais. Possui bens materiais e imateriais, ou seja, tangíveis ou intangíveis e não se limita aqueles tombados segundo a legislação especial. No entanto, tais bens são os que possuem aqueles valores que fazem referência a identidade, ação e memória de uma sociedade que por ele projeta sua nacionalidade e soberania frente a outras nações.

Por estes argumentos, chega-se à conclusão de que a ligação entre os conceitos de meio ambiente e de patrimônio cultural traduz uma linha tênue, uma vez que a proteção do patrimônio cultural material e imaterial tem estreita ligação com a qualidade de vida, levando-se em consideração que possui um valor que faz referência à identidade, à ação e à memória.

A Constituição Federal de 1988 teve grande preocupação com a promoção da qualidade de vida e com a ordem social, já que aparece no preâmbulo e ainda no artigo 193, que aduz que “ordem social tem como base o primado do trabalho, e como objetivo o bem-estar e a justiça sociais” (BRASIL, 1988). Nota-se que qualidade de vida e bem-estar podem ser considerados sinônimos, portando, é evidente a preocupação constante na Carta.

A sociedade, por meio dos mecanismos constitucionais do patrimônio cultural, garante seu direito à cultura e à memória e assim, conseqüentemente, garante a qualidade de vida, pois assegura a sobrevivência de sua história, o que é de suma relevância para as presentes e futuras gerações.

Após analisar a evolução nacional constitucional dada ao instituto do patrimônio cultural, e traçando seu conceito à busca da qualidade de vida e da ordem social, pode-se dizer que se trata de um elemento importante para o desenvolvimento sustentado e para a promoção do bem-estar social. Contudo, torna-se imperioso buscar compreender se tal conceito pode ser pensado de forma ainda mais ampla, ponto que será trabalhado no próximo tópico.

## 2.2 A AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO CULTURAL: A (IM)POSSIBILIDADE DE INCLUSÃO DOS GRAFISMOS URBANOS NO ROL PROTECIONISTA

É notável o alargamento que o conceito de Patrimônio Cultural recebeu com o passar dos anos, entretanto muitas dúvidas acerca do que se adequa dentro desse conceito ainda persistem. Ocorre que isso se dá porque a Constituição Federal deixou o rol aberto, conforme se desprende da previsão do Artigo 216 (BRASIL, 1988), que trouxe valores que guiam o Estado e a sociedade na construção da cultura nacional, a exemplo da própria identidade e da memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Tal alargamento é uma tendência cada vez mais emergente, uma vez que as problemáticas devem ser pensadas a partir de um pensamento complexo, de forma sistêmica. Segundo Morin (2010, p. 28):

O sistema, como já foi dito – o todo -, é mais que a soma das partes, isto é, no nível do todo organizado há emergências e qualidades que não existem no nível das partes quando são isoladas. [...] Não apenas o todo é mais que a soma das partes, porque tudo que é organizado tem obrigações, e tudo que é obrigação inibe ou proíbe possibilidades que não podem ser exprimidas.

Para compreender – e acompanhar – a evolução de conceitos tão importantes, como é o de Patrimônio Cultural, não se pode deixar de observar o todo, ou como diz Morin (2010), o sistema. Esta é a única possibilidade de proporcionar uma abordagem multidisciplinar e transdisciplinar que, ao fim e ao cabo, definem a complexidade, hoje presente na sociedade. Na contemporaneidade, não há mais espaço para um pensamento estanque e simplista. E esta complexidade, para Morin (2015, p.13), assim pode ser definida:

A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (complexus: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresentada com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza.

É justamente pelo conceito trazido por Morin (2015) que se deve pensar questões que parecem dogmas postos como pontos abertos, que carecem de análise a partir do todo. Justamente, a partir dessa lógica, é que o artigo 216 da Carta de 1988 (BRASIL, 1988) carece de um olhar complexo.

Tem-se, portanto, que é oportuno entrelaçar o conceito de identidade ao conceito de patrimônio cultural, desde que, naturalmente, o conceito de identidade tenha referência ao sentimento de pertença nacional. Nesse sentido, aborda Chuva (2012, p. 73):

Na atualidade, a temática do patrimônio cultural continua relacionada à questão das identidades, mas com novos recortes, sem perder completamente a referência ao pertencimento nacional. A predominância das ideias fundadoras acerca da unidade nacional deu lugar à diversidade cultural como a fala legítima na atualidade, fruto de longos processos de construção democrática, por meio de novas redes, dos movimentos sociais e de redirecionamentos das tensões globais.

Hodiernamente, pensar em mecanismos eficazes para preservação da cultura é uma tendência, uma vez que diversos grupos da sociedade vêm modificando-se e até mesmo sendo criados, em razão de fenômenos urbanos e sociais que atingem às cidades. As preocupações modernas vão além daquelas que giram em torno de povos e comunidades chamadas de tradicionais<sup>5</sup>, que já discutem a temática a muito tempo.

Em que pese o Direito à cidade<sup>6</sup> tenha ganhado grande aporte constitucional em 1988, com o advento da previsão da proteção dos conjuntos urbanos e sítios de

---

<sup>5</sup> O conceito de comunidade tradicional não é sinônimo de comunidades indígenas, posto que abrange, igualmente, outras comunidades, dentre as quais podem-se citar os quilombolas, os caboclos ribeirinhos, os pescadores artesanais etc. Isso ocorre porque o vocábulo comunidades tradicionais se refere a todos segmentos da população nacional, que desenvolvem modos peculiares de existência, adaptados a nichos ecológicos específicos (DIEGUES, 2001, p. 22).

<sup>6</sup> A temática que envolve o Direito à Cidade, diante de sua especificidade, será tratada em capítulo próprio.

valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico, ainda existem outras questões que carecem de uma análise pormenorizada, a exemplo da inclusão dos grafismos urbanos, que ganham cada vez mais espaço nas cidades. Nesse sentido, oportuno trazer à baila o que disse Maria Cristina Rocha Simão (2013, p. 23):

Pesquisar sobre a preservação cultural e compreendê-la implica em desvendar não somente as características culturais, mas, sobretudo, em avaliar possibilidades de ampliar o leque de atividade econômicas dos núcleos urbanos possuidores de acervo cultural.

Os grafismos urbanos podem ser definidos como intervenções gráficas que se dão no âmbito das cidades e, para os fins deste estudo, compreendem notadamente as práticas do pixo e do *graffiti*<sup>7</sup>. Tais expressões culturais constituem movimentos semelhantes, contudo, apresentam diferenças que merecem ser pontuadas.

Antes de avançar neste ponto, é necessário entender que o primeiro movimento se apresenta com inscrições literais, enquanto o segundo apresenta a inserção figuras. Em que pese, não se possa olvidar que diversos autores tratam de ambos como se fossem sinônimos e representassem simplesmente inserções gráficas no espaço urbano.

Para corroborar essa breve diferenciação, cumpre trazer o que disse Gitahy, que aduziu que “uma das diferenças entre o *graffiti* e a pixação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o *graffiti* privilegia a imagem; a pixação, a palavra e/ou a letra” (GITAHY, 1999, p.19).

Diversos autores debruçam-se na busca da conceituação ideal para estes movimentos, embora os conceitos não sejam uníssonos. Segundo Arce (1999, p. 132):

Os grupos de pichadores organizam-se reconhecendo um chefe que geralmente é o melhor para lutar. Não existe compromisso organizativo, isto é, usualmente se formam a partir de um grupo de amigos, definem um código de identificação e saem para popularizar seu nome. Posteriormente, novos amigos incorporam-se e adotam o nome coletivo.

---

<sup>7</sup> O objetivo deste subcapítulo é trazer o conceito de pixação e *graffiti* de forma ampla sem adentrar nos aspectos culturais, legais e sua diferenciação quanto a forma de escrita. Pontos que serão tratados de forma pormenorizada no decorrer do trabalho.

De forma semelhante, porém com inscrições que apresentam a inserção de figuras encontra-se o *graffiti*. Veja-se:

O fenômeno do grafite, portanto, insere-se de maneira importante como parte da crise das identidades sociais. São jovens que reconstróem velhos referentes de identidade e que os utilizam para funcionar num novo contexto. Dessa maneira, participam da disputa cotidiana que estabelece a construção sociocultural dos espaços – produzidos e produtores de complexas redes de relações sociais que nos oferecem os discursos dos diferentes setores. (ARCE, 1999, p.138).

Não se pode tratar do pixo e do *graffiti* de forma superficial, pois sua especificidade exige um estudo aprofundado. Segundo Anita Rink (2013, p. 29-30), a expressão *Graffiti* surgiu com os romanos, que assim denominaram as mensagens de protestos em muros. Roma e outros sítios arqueológicos guardam em suas paredes registros sobre a vida cotidiana antiga em seus muros.

As inserções nos muros e paredes possuem diversas vértices e intenções, apresentando-se como de cunho político, religioso, figurativo e outros tantos. Tal comparação permite dizer que a inserção de grafismos em paredes data de muito (RINK, 2013, p.29-30). Ainda nesse sentido, aborda Gitahy (1999, p.12) que:

[...] as manifestações mais antigas, com certeza, foram os desenhos feitos nas paredes das cavernas. Aquelas pinturas rupestres são os primeiros exemplos de *graffiti* que encontramos na história da arte. Elas representam animais, caçadores e símbolos, muitos dos quais, ainda hoje, são enigmas para os arqueólogos.

Naquela época, o *graffiti* era produzido com materiais disponíveis na natureza. Hodiernamente, em razão da virada cultural e tecnológica, o *grafitti* apresenta nova roupagem, e isso se dá pelo fato de que as manifestações culturais possuem ligação com o momento cultural e do período histórico no qual inserem-se.

A Pós-Modernidade, compreendida pelo período a partir de 1960, junto dos movimentos estudantis contribuiu muito na nova configuração do *graffiti*. No modernismo, diversos paradigmas foram quebrados e a literatura, a arte e arquitetura puseram-se a romper com os ideais iluministas, calcados na universalização da verdade, o que fez com que os artistas buscassem a destruição de antigos dogmas (RINK, 2013, p.31).

Posteriormente, a tinta látex ganhou força de produção junto da indústria automobilística, o que se deu a partir de 1950. A referida tinta *spray* passou a ser

utilizada para diversos fins, inclusive para inserção de grafismos em paredes. Antes do látex, o piche era utilizado para intervenções estéticas, contudo, tal material, por ser de difícil remoção foi sempre associado a atos de vandalismo (RINK, 2013, p.33).

A pixação, por sua vez, pode ser conceituada como o ato de “escrever em muros e paredes; aplicar piche em; sujar com piche; falar mal. De acordo com esse último conceito, não há quem não tenha pichado uma vez na vida” (GITAHY, 1999, p. 20). A provocação trazida pelo autor é legítima, pois, ao fim e ao cabo, presta-se a reduzir em palavras exatamente o sentimento do pixo: revolta e busca por direitos.

O pixo, assim como o *graffiti*, também possui raízes antigas, uma vez que há notícia de que nas paredes da Pompéia (79 d.C), quando a cidade foi vítima da erupção de um vulcão, em suas paredes apareceram frases de impacto político, anúncios e poesias. Já na Idade Média, no período da inquisição, os religiosos pixavam as paredes dos conventos com ordens para seus seguidores. Em todo o mundo, a pixação passou a ganhar força e notoriedade no momento em que para atacar um político sua casa era atacada pessoalmente (GITAHY, 1999, p.21).

Há que se ressaltar que a pixação evoluiu e perdeu no caminho sua característica exclusiva reclamação política, ampliando-se. Assim, cada vez mais, passou a aparecer na forma de música, poesia, piadas ou para demarcação de território por parte de um grupo específico.

A pixação, portanto, pode-se concluir, é a voz do povo, dentre muitas outras nuances. No caso do Brasil, é o reflexo de um país que apresenta desigualdades sociais gritantes e que, nas ruas e nos muros, encontra um local para expressar sua insatisfação. Segundo Gitahy (1999, p.24):

Não é por acaso que a pichação surge e se intensifica nos grandes centros urbanos, mesmo nos países menos desenvolvidos. A pichação aparece como uma das formas mais suaves de dar vazão ao descontentamento e à falta de expectativas. [...]. É uma guerra feita com tinta, todos se conhecem e se identificam de acordo com o código pichado. Um grande abaixo-assinado para a posteridade, no qual cada um que participa deixa sua marca.

Assim, ainda na busca de trazer à baila o conceito de pixação no cenário contemporâneo, há que se ressaltar que desde a década de 80 este sofreu modificações, que se definiram a partir de quatro fases distintas. A primeira pode ser

definida como a fase marcada por inserções do pixo a partir do próprio nome do ator pixador nas paredes, muros e fachadas. Na segunda fase, vislumbrou-se a disputa pelo espaço, onde ganharam força os pseudônimos ou símbolos, que diferenciam um grupo do outro. A terceira fase foi marcada pela audácia, onde os pixadores desafiam o sistema, e buscam lugares cada vez mais altos para a prática do pixo, sendo este um desafio a estes grupos. A terceira fase, por sua vez, foi marcada pela escolha de monumentos públicos como alvo do pixo, já que estes chamam mais atenção do Poder Público. A quarta e última fase é a atual, em que a ousadia é quem dita o limite dos pixadores, que buscam o patrimônio cultural e locais de difícil acesso para expressarem-se (GITAHY, 1999, p. 28-9).

Ao se mesclar o conceito de pixo e de *graffiti*, tem-se que estes utilizam da cidade como palco para sua expressão. Tanto um quanto outro possui intuito de subverter valores, de revirar e questionar o que é posto. E, diante de tudo que foi acima exposto, tem-se que ambos possuem o condão de expressar culturalmente um nicho social, contudo, a pixação possui um viés mais anárquico, em razão de que se expressa por meio de linguagem escrita.

No contexto brasileiro, as primeiras formas de inserções gráficas nas paredes e muros deram-se no período do Regime Militar de 1964. Elas nasceram como forma de protesto, em um movimento que atuava como força política, utilizadas como armas contra o regime político ali vigente. Salieta-se que tal momento era de restrições à liberdade de expressão, que alcançam várias áreas, principalmente no tocante às letras de músicas. Assim, jovens, em sua maioria vinculados à movimentos estudantis, saiam pela cidade manifestando sua insatisfação e revolta nas paredes. No período da ditadura militar, a pixação tornou-se um dos mais eficazes mecanismos contra o regime (RINK, 2013, p.37-8).

No cenário brasileiro, diversos são os movimentos e tentativas sociais – e principalmente juvenis – que buscam respostas para questionar o sistema excludente e buscam a inserção urbana. Diversos exemplos de expressões culturais juvenis podem ser mencionados, a exemplo do pixo e do *graffiti*, que configuram o objeto de estudo deste trabalho. Por uma questão metodológica, torna-se necessário trazer à baila o conceito de *juventude*. Segundo Arce (1999, p.75):

A condição juvenil é representada. Foram os imaginários sociais dominantes que de forma relevante definiram os grupos portadores desta condição juvenil. Tradicionalmente, os depositários do ser jovem foram os membros das classes altas, e só no século atual registraram-se alguns movimentos com propostas propriamente juvenis, à medida de que estabeleciam limites de adscrição/diferenciação entre suas opções e as dos adultos. [...] Isso, contudo, não significa que nas zonas populares não houvesse importantes expressões juvenis. Estas se apresentaram desde finais da década de 30, mas não faziam parte da representação dominante do jovem. As perspectivas dominantes estabeleceram que nas zonas e bairros populares havia delinquentes, desocupados ou trabalhadores, mas não movimentos juvenis. Isso nos mostra outra das dimensões da análise das representações dominantes sobre a juventude: sua condição seletiva.

De toda sorte, hodiernamente, os movimentos juvenis denotam grande relevância no cenário político e potestativo. Tais expressões podem ser percebidas em todas as classes – principalmente nas vozes das minorais sociais - e trazem reflexos para a sociedade. Nesse sentido, o autor Hugo Biagini (2012, p. 375-6), na obra *La Contracultura Juvenil*, leciona que

los jóvenes, en términos comparativos, caben ser juzgados como uno de los mayores vehicularizadores de utopia, entendiendo por ello una capacidad renovadora de obrar y conocer en base a principios renuentes a outorgarle una fuerza irreversible a las penurias colectivas y dispuestos a combatir ese estado inequitativo de cosas [...].

Para Massimo Canevacci (1942, p.14) as culturas juvenis são aquelas que se opõem ao poder, à cultura burguesa, à classe hegemônica dominante que impõe ideologias, ou seja, opõem-se a tudo o que aparece como se fosse verdade universal. Ainda, cumpre trazer o referido por Garbin e Pereira (2009, p.10):

Certo é que as denominadas culturas juvenis podem ser entendidas como a maneira pela qual as experiências sociais dos jovens são expressas coletivamente mediante a construção de estilos de vida distintivo, localizados, muitas vezes, nos espaços intersticiais da vida institucional. Nos meandros das culturas juvenis contemporâneas estão os corpos, como se estes retratassem uma espécie de paisagem, um corpo panorâmico e flutuante nos espaços urbanos.

Inegável, portanto, é a força da reunião de jovens, quando unidos por um ideal comum e, que a partir de movimentos como o *graffiti* e o *pixo*, manifestam-se na busca por reivindicações. Canclini (1997, p. 23) traz à baila um conceito parcial, latino-americano, mas que se aplica de forma integral no contexto brasileiro:



O grafite é para os mestiços da fronteira, para as tribos urbanas da Cidade do México, para grupos equivalentes de Buenos Aires ou Caracas, uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através de marcas próprias e modificações dos grafites de outros. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos *mass media* para expressar se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias "bem" pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos.

Percebe-se que Canclini (1997) traz um conceito amplo de *graffiti*, que, facilmente engloba o significado de pixo, posto que não é um conceito preocupado com a estética ou autorização, mas é intrinsecamente ligado a luta pelo espaço. Tal afirmação ganha maior referência quando o autor aduz que

O grafite é um meio sincrético e transcultural. Alguns fundem a palavra e a imagem com um estilo descontínuo: a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do videoclipe. Em outros se permutam as estratégias da linguagem popular e da universitária, observa Armando Silva. Há também "sínteses da topografia urbana" em muitos grafites recentes que eliminam a fronteira entre o que se escrevia nos banheiros ou nos muros. É um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas reações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política. (CANCLINI, 1997, p.24).

Ou seja, quando aborda que existem diversos signos de diversos autores, com diversas ideias, está alargando o conceito e tratando-o como se fosse o conceito de grafismo urbano, de forma geral, tratando das inserções gráficas urbanas que aparecem nos muros e paredes das cidades, seja como forma de manifestação política, sexual ou que contemple outra conotação.

Debord (1977) acredita que somente com a liberdade de comunicação por parte de toda sociedade é que se poderia chegar a um efetivo diálogo. Assim, a prática dos *graffitis* e pixos seria uma ponte que aproxima a sociedade diante de seus anseios.

A cultura deve ser reinventada, uma vez que vários fatores interferem em sua definição. A cultura tradicional, quando necessário, deve abrir espaço às novas formas culturais, deve abrir espaço, portanto, às inovações culturais que nascem no seio da comunidade. Nesse sentido:

A luta entre a tradição e a inovação, que é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, só pode prosseguir através da vitória permanente da inovação. Mas a inovação na cultura só é sustentada pelo movimento histórico total que, ao tomar consciência de sua totalidade, tende à superação de seus próprios pressupostos naturais e vai no sentido na supressão de toda separação. (DEBORD, 1997, p.120).

Diversos pesquisadores dedicam-se na busca da compreensão destas novas manifestações culturais, tendo em vista que se trata de um fenômeno complexo que contempla nuances de diversas áreas do conhecimento. Uma destas pesquisadoras é Marcia Tiburi (2013, p. 40) que professa que o

Mais adequado é falar na contra-consciência estética produzida por indivíduos e grupos, pois que não se trata de trabalhos ou “obras” que visam qualquer tipo de acordo com qualquer consideração que venha do campo das artes e seus cenários de consciências filosóficas pré-estabelecidas. Em termos teóricos, esta prática é também um questionamento sobre o fim da arte, incluso o fim de sua história, mas também o fim da teoria da arte, bem como o fim da estética como pensamento sobre a obra. No lugar dela, o pixador é o novo performer urbano, que sinaliza, batizando com seu nickname ou “nome de guerra”, o cenário da desigualdade. O pixador é o encontro da arte com a vida que dá ganho de causa ao vão que há entre elas.

Frente ao discurso estético no qual a sociedade encontra-se inserida, os grafismos urbanos apresentam-se como um discurso contra-estético, num lugar e em um tempo onde predomina a estética da fachada, ou como aborda Tiburi (2013), a “estética do muro branco”, em que a autora faz uma interessante analogia, aduzindo que no cenário contemporâneo

Ser atingido na fachada – seja a imagem pessoal, seja a imagem do muro branco – é ser atingido num direito. A fachada é narcísica como um rosto, como a imagem que alguém tem de si. O representante original da ideologia do muro branco (e seus apêndices: esposa e filhos) que se irrita quando é atingido na fachada. (2013, p.42).

Portanto, a prática do pixo e do *graffiti* apresenta-se como contra-espço, um palco que possibilita o reclame pelo direito à cidade, pelo direito de existência, pela apropriação de um espaço. Essa ocupação urbana, “para os pichadores é a defesa de sua fala indomável e soberana, contra-estética e contra-política” (TIBURI, 2013, p. 45).

Massimo Canevacci traz em sua obra denominada “Culturas Extremas”, o conceito de subcultura e a define como aquela pertencente a um grupo menor

dentro de um grupo maior, um subgrupo, que é apartado por diversos fatores, a exemplo do território, da orientação sexual, da etnia e do comportamento desviante. Dentro da lógica hegemônica e capitalista, os grafismos urbanos enquadram-se na lógica de uma subcultura. Segundo o autor, tal classificação não é preconceituosa, mas sim presta-se a “recortar uma fatia comportamental caracterizada por possuir estilos, ideologias, valores homogêneos (CANEVACCI, 1942, p.16-7).

Tiburi (2013, p. 47) questiona: “Ora, o que seria do capitalismo sem a administração do estético?” O estético, no cenário atual das cidades, é imposto pelo capitalismo. O capitalismo dita o que é e o que não é bonito/aceitável. O espaço urbano é dominado por visões coloridas, mas são cores aceitas apenas em outdoors e propagandas. Tais intervenções urbanas não são questionadas pela sociedade, mas, as intervenções gráficas populares, que não trazem consigo a lógica mercadológica já não goza da mesma regalia social. Segundo Tiburi (2013, p.51),

O outdoor nas grandes cidades, a propaganda, autorizada e fomentada é apenas a mais clara linguagem do capitalismo ao lado da arquitetura e do urbanismo. Os pixadores são os desconstrutores desta ordem. Antipublicitários, anti-arquitetos, antidecoradores, artistas irônicos, são os filósofos do nosso tempo, os filósofos selvagens espalhados pelas ruas.

Ainda no mesmo sentido, Rink (2013, p.48) aduz que “ao contrário dos *outdoors* usados para fins de propagandas e autorizados pela cultura dominante, os grafites não contém dados *a priori*, fechados em uma única significação”. Ou seja, o grupo de grafiteiros e pixadores vai contra toda essa lógica estética que hoje predomina no âmbito urbano. Estes atores buscam a quebra de todos estes paradigmas, até então fixados e aceitos.

O vocábulo “estética” não pode ser abordado de forma sucinta e se faz oportuno trazer as contribuições da Teoria Estética de Adorno, que já em sua época, afirmava que a arte e, portanto, a estética, não pode configurar-se a partir de um conceito, uma vez que variam de acordo com diversos fatores (ADORNO, 2008, p.11). Ou seja, não se pode refutar novas formas estéticas e artísticas pelo simples fato de que se apresentam de forma diversa daquela existente, imposta.

A estética e a arte estão inseridas dentro de um contexto temporal e cultural e não cabem em modelos pré-definidos. Elas modificam-se com as experiências humanas e são, portanto, dotadas de autonomia e liquidez. “A arte, através da construção, gostaria de se libertar, pela sua própria força, da sua situação

nominalista, do sentimento do contingente, e de atingir a envolvimento do obrigatório, do universal” (ADORNO, 2008, p. 94).

Aceitar uma manifestação artística perpassa necessariamente por aquilo que esteticamente é considerado belo. Ou seja, se uma obra ou manifestação foge do habitual, não é aceita. Ocorre que na Teoria Estética de Adorno o conceito de belo não recebe enfoque, isso porque tal conceito já nasce trazendo consigo predefinições, que firmadas a partir de um pensamento hegemônico, rechaçam tudo aquilo que esteticamente não se enquadra no que é considerado belo. Justamente por existir o belo, é que existe a discussão estética. O belo é exatamente aquilo que não agride, que é harmônico, que não foge da lógica do senso comum (ADORNO, 2008, p. 518-9).

A sociedade, de modo geral, desconhece as culturas do pixo e do *graffiti* na essência e, contudo, não acham o resultado de tal manifestação “belo” e acreditam tratar-se de um grupo que é movido pela vontade de dilapidação do patrimônio alheio, seja ele público ou privado, já que sua inserção se dá, na maioria das vezes, em muros privados ou públicos. Segundo Arce (1999, p. 122),

As sociedades aumentaram seu assombro pela grande quantidade de palavras de ordem e grafites que povoam as paredes, residências, edifícios ou pontes. Os locais mais inacessíveis foram atingidos pelo bombardeio das latas de spray e pelas inscrições, nas quais os jovens avalizam sua lealdade e suas adscrições grupais.

Ana Lúcia Silva Souza (2011) publicou uma obra, na qual aborda questões atinentes às novas práticas culturais urbanas, denominada *Letramentos de Reexistência*. O nome da obra é revelador, pois é a tradução resumida de um estudo de práticas culturais juvenis que exige dos jovens a defesa de funções e papéis sociais. Nesse sentido, concluiu a autora acerca do próprio título de sua obra:

Os letramentos de reexistência mostram-se singulares, pois, ao capturarem a complexidade social e a histórica que envolve as práticas cotidianas de uso de linguagem, contribuem para a desestabilização do que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validadas sociais de uso da língua são apenas as ensinadas e aprendidas na escola formal (SOUZA, 2011, p.36).

Ou seja, as manifestações culturais modernas são complexas e, fogem da lógica imposta, aceita e permitida pela sociedade. Não há como retirar destas

manifestações sua grandeza e importância, uma vez que revelam a realidade por muitas vezes mascarada e esquecida. A questão foco está na aceitação – ou negação – destas manifestações culturais contemporâneas. Isso porque, não há dúvidas de que tais práticas exprimem formas culturais. A visão do que é esteticamente correto, ideologicamente<sup>8</sup> falando, as exclui a ponto de criminalizá-las.

Douglas César Lucas (2013, p. 238) lembra que “nenhuma cultura ou tradição específica pode colonizar o entendimento sobre o bom, relativizando as outras realidades culturais e estabelecendo seu próprio império de valores”. Mas, ao criminalizar condutas que visivelmente exprimem manifestações culturais de minorias sociais, resta claro que é o que acontece: a colonização do entendimento sobre o que é bom, ou melhor, o que é esteticamente bom.

O direito à proteção do Patrimônio Cultural possui força constitucional, conforme abordado anteriormente, e é garantido no Artigo 215 caput e parágrafo primeiro, que garante o pleno exercício dos direitos culturais, bem como a valorização das manifestações culturais. Portanto, sendo uma prática cultural suficiente para representar a cultura de um nicho social, enquanto patrimônio cultural esta deve ser reconhecida, não sendo necessário para tanto, que esta prática seja aceita por toda sociedade e considerada “bela” no sentido estético (BRASIL, 1988).

Deve ser garantida a democratização cultural que foi conquistada a nível constitucional e que abriu e tornou possível a presente discussão. Não há como fugir da realidade urbana hoje vivenciada, na qual os grafismos urbanos estão presentes em todo o território, principalmente nos centros. É uma questão de identidade. Nessa ideia:

O mundo do patrimônio mergulhou no universo particular das identidades locais e das singularidades, que dialogam com o nacional, extrapolam esse recorte e, ao mesmo tempo, vivem a ambiguidade de estarem contidos nele. (CHUVA, 2012, p.73).

Ao se empregar o verbo trazido por Chuva (2012, p. 74), há que se “patrimonializar” as culturas do pixo e do *graffiti*, pois reforçam manifestações e expressões que representam grupo social relevante no país. Assim, “patrimonializar” os grafismos urbanos é proteger grupos de identidade e sua produção.

---

<sup>8</sup> O vocábulo “ideologia” será abordado de forma conceitual em um momento posterior.

Canclini (1997, p. 30) acredita que práticas culturais não são apenas ações, e sim atuações. Estas situações não se dão apenas no âmbito de uma atividade organizada e reconhecida pela sociedade, mas também em comportamentos de grupos desorganizados, mas que com um propósito revelam sua identidade e vontade.

As novas memórias formam-se diariamente e não podem ficar à mercê do gosto estético de um pensamento notoriamente hegemônico. O *graffiti* e o *pixo*, portanto, devem ser reconhecidos culturalmente e respeitados enquanto produção cultural formada por um grupo formador da sociedade brasileira, conforme previsão legal do artigo 216 da Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988).

### 2.3 AS POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURAIS E SUA IMBRICAÇÃO COM AS DEMANDAS CONTEMPORÂNEAS

Acerca do que se entende por patrimônio cultural no contexto moderno, evidencia-se a existência de outro gargalo que vai além de sua amplitude conceitual: a preocupação com a efetivação de tal direito. A efetivação que aqui se refere é a elaboração de políticas públicas, consideradas políticas culturais, que possam garantir o direito à cultura em sua plenitude.

Assim, aceitando a ampliação do patrimônio cultural para inclusão dos grafismos urbanos em seu rol, é emergente tratar da forma pela qual tal proteção pode ser efetivada, ou seja, é necessário trazer à baila as políticas culturais que podem fomentar e auxiliar na proteção e na difusão destes bens culturais.

Segundo Dos Reis (2011, p. 01-02), a Organização das Nações Unidas é que foi responsável por introduzir a cultura na pauta de preocupação social, tendo em vista que, em 1969, divulgou um documento denominado *Cultural Policy: a preliminar study*, que versou justamente acerca das políticas culturais de seis países-membros. Da leitura de tal documento, entende-se o conceito de política cultural como um conjunto de princípios, práticas administrativas que auxiliam na base da ação cultural por parte do Estado, isto é, entende-se a política cultural com como um mecanismo que vise atender as demandas e necessidades culturais e sociais.

Os debates acerca das políticas culturais possuem como marco as conferências da Unesco, nos anos 60 e 70. Destas, pode-se dizer que dois tipos de políticas culturais ganharam forma e conceito: as políticas de democratização da cultura e as políticas de democracia cultural. Entende-se que as políticas de democratização da cultura são aquelas com enfoque no acesso às chamadas culturas de elite e de outra banda, as chamadas políticas de democracia cultural, possuem o condão de apoiar as práticas culturais populares (LIMA; ORTELLADO; SOUZA, 2013, p.02).

Em outras palavras, pode-se dizer que se entende por democratização da cultura o esforço em trazer a cultura da elite para que alcance todas as classes, ou seja, trata-se de uma popularização da cultura que pertence as classes de maior poder aquisitivo. Assim, pautam-se em facilitar o consumo cultural por parte da população em geral, que via de regra, não teria acesso a tais práticas culturais. Já na perspectiva da democracia cultural, o principal objetivo ganha azo a preocupação com a os processos socioculturais. Vale dizer que

Essa distinção já se encontra inteiramente consolidada na literatura internacional e reaparece no que talvez seja o mais influente texto sobre os tipos de políticas culturais, o artigo de 1996 de Michael Volkering, "Deconstructing the difference-engine". Volkering propõe uma teoria da evolução das políticas culturais com dois momentos principais: um primeiro, que vai do pós-guerra até meados dos anos 1960, e um segundo que parte desse período até a chegada do neoliberalismo, nos anos 1980. O primeiro período seria caracterizado pela adoção de políticas que buscavam universalizar a cultura das classes ilustradas. [...] O segundo se caracterizaria por uma crítica ao elitismo dessa primeira etapa, considerada uma espécie de paternalismo [...] Assim, em oposição às políticas de difusão da alta cultura, foram propostas outras que buscavam dar subsídio e acesso à diferentes manifestações culturais no espírito de uma sociedade plural e diversa (LIMA; ORTELLADO; SOUZA, 2013, p.04).

A democracia cultural, portanto, possui em si o condão de preocupação da distribuição dos recursos destinados às práticas culturais não apenas daqueles tidos como hegemônicos, mas sim entendendo a cultura de forma ampla, podendo contemplar assim todas as suas formas e roupagens, inclusive as populares. Ainda, para enriquecer tais conceitos, oportuno trazer à luz a visão de Canclini, que acerca da democratização cultural aduz que

Este paradigma de política cultural é concebido como um programa de distribuição e popularização da arte, conhecimento científico e demais formas de alta cultura. Sua hipótese básica é que uma melhor difusão corrigirá desigualdades no acesso aos bens simbólico. Encontramos a origem deste modelo em programas educacionais e artísticas da América Latina, implantado em massa pelo México após a Revolução (CANCLINI, 1987, p.46).<sup>9</sup>

No que tange à democracia cultural, chamada por Canclini (1987) de democracia participativa, esta nasce como um paradigma alternativo, uma vez que não há uma só cultura legítima – “alta cultura” – e cada cultura deve ser respeitada e estar ao alcance de todos. Ou seja, não há sentido em promover apenas uma cultura hegemônica, deixando de promover as culturas dos demais segmentos sociais (CANCLINI, 1987, p.50-1).

A relação entre Estado e cultura, no Brasil, data de muito, contudo as políticas culturais datam do século XX. Durante o Governo Vargas (1930-1945), foram implementadas as primeiras tentativas de políticas culturais e que foram ligadas às medidas tomadas para preservação do patrimônio cultural em 1937. Ainda, pode-se citar a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo e do Instituto Nacional do Livro, entre outros (CALABRE, 2007).

Posteriormente, no período de 1945-1964, o maior desenvolvimento cultural deu-se no âmbito da iniciativa privada, uma vez que em 1953 surgiu o Ministério da Educação e Cultura. Este período não foi marcado por evoluções nas políticas culturais, no entanto até as então existentes foram mantidas. Porém, tal época restou marcada pelo crescimento dos meios de comunicação, pois coincidia com o período do término da Segunda Guerra Mundial. Em 1961, o então presidente, Jânio Quadros, recriou o Conselho Nacional de Cultura, justamente com o objetivo de elaboração de planos culturais com abrangência nacional (CALABRE, 2007).

De acordo com Calabre (2007), no período ditatorial, por sua vez, veio à tona, com o governo de Castelo Branco, a discussão acerca da necessidade de uma efetiva criação de políticas culturais. Posteriormente, quase ao término do final do Governo Médice, foi elaborado o Plano de Ação Cultural, que segundo a grande

---

<sup>9</sup> Tradução Livre: Este paradigma concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demais formas de alta cultura. Su hipótesis básica es que una mejor difusión corrigerá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos. Encontramos el origen de este modelo en América Latina n los programas educativos y artísticos desplegados massivamente em México después de la Revolución. (1987, p.46).



mídia, era caracterizado como o Plano que abrangia o financiamento de eventos culturais, abarcando o patrimônio cultural e atividades artísticas.

O referido Plano foi lançado em 1973, onde restou promovido um calendário cultural de grande abrangência. O governo Geisel, logo após, ficou conhecido por fortalecer ainda mais a cultura, a partir da criação de órgãos estatais específicos. Já em 1985, durante o governo de Sarney, é que foi criado o Ministério da Cultura, que nasceu enfrentando gargalos financeiros e entraves administrativos (CALABRE, 2007).

Em 1990, no governo Fernando Collor, o Ministério da Cultura foi extinto, para logo na sequência, em 1991, ser promulgada a Lei 8.313, que instituiu o Programa Nacional de apoio à cultura. Em 1992, o governo Itamar Franco recriou o Ministério a pouco extinto. Mas, foi no governo de Fernando Henrique Cardoso que se consagrou o modelo que buscou transferir para a iniciativa privada o poder daqueles projetos que deveriam receber recursos públicos, conjuntura herdada no governo Lula e Dilma Houseff (CALABRE, 2007).

Nesse mesmo sentido, para Rubim (2010), no Brasil, o histórico das políticas culturais sempre foi marcado por instabilidades, autoritarismo e ausências. Aduz ainda que trazer à baila o conceito de políticas culturais pode abranger uma infinidade de temas. No entanto, no que tange explicitamente à cultura, pode abarcar diversos momentos, a exemplo de sua criação: análise, crítica, difusão, transmissão, circulação, consumo, preservação, organização, legislação e gestão, ou seja, pensar no conceito de políticas culturais é pensar em um emaranhado de temas, deixando seu conceito o mais aberto possível.

Marilena Chauí (1995), vai além e disserta que no Brasil uma política cultural precisar estar intrinsecamente ligada a uma nova cultura política, com objetivo de suscitar, no seio da sociedade, a percepção de que todos os grupos são sujeitos sociais e políticos. Segundo a autora, cabe citar quatro modalidades de relação da cultura com o estado:

*A liberal*, que identifica cultura e belas-artes, estas últimas consideradas a partir da diferença clássica entre artes liberais e servis. Na qualidade de artes liberais, as belas-artes são vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais.

*A do Estado autoritário*, na qual o Estado se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil.

*A populista*, que manipula uma abstração geneticamente denominada *cultura popular*, entendida como produção cultural do povo e identificada

com o pequeno artesanato e o folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da indústria cultural.

A *neoliberal*, que identifica a acultura e o evento de massa, consagra todas as manifestações do narcisismo desenvolvida pela *mass mídia*, e tende a privatizar as instituições pública de cultura, deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais. (CHAUÍ, 1995, p.81, grifo do autor).

Obviamente, não se pode olvidar, no atual contexto, a importância das instituições privadas e organizações civis, que auxiliam nas políticas culturais, já que o Estado é insuficiente em garantir a efetividade de tais políticas. Para Botelho “a produção cultural brasileira hoje deve sua atividade basicamente às leis de incentivo fiscal federal, estaduais e municipais” (2001, s.p.).

Segundo a autora, tais incentivos possuem tão pouca relevância que, invariavelmente, busca-se auxílio de produtores culturais por financiamento privado. Nessa direção:

Afora nossa dolorosa particularidade histórica, esta busca pelo patrocínio privado reflete o movimento mundial iniciado nos anos 80 e motivado pela crise econômica e pelas soluções procuradas dentro do chamado quadro neoliberal, no qual os governos começaram a cortar seus financiamentos para as áreas sociais e, mais particularmente, para a cultura. Poucos são os países que não acompanharam esse movimento, sendo a França o que mais se destaca nesse panorama, mantendo a tradição de presença maciça do Estado no financiamento às atividades artísticas e culturais. (BOTELHO, 2001, s.p.).

As políticas culturais, portanto, podem receber incentivo Estatal e privado. Para Guerra e Silva (2012, p. 224), o conceito de políticas culturais não pode deixar de observar e incluir todas as organizações, sejam elas públicas ou privadas que atuam na produção e na gestão de recursos culturais. Tanto o setor público quanto o privado possuem importância, contudo, quando unem forças, os resultados são mais satisfatórios. Canclini aduz que se pode traçar o conceito de políticas culturais da seguinte forma:

**Políticas Culturais:** Os estudos recentes tendem a incluir no âmbito deste conceito o conjunto de intervenções do Estado, das instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, a satisfação das necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social. Mas esta maneira de caracterizar o domínio das políticas culturais precisa ser ampliada, tendo em conta a natureza transnacional dos processos simbólicos. Não pode haver apenas políticas nacionais, em um momento onde os maiores investimentos em cultura fluem de indústrias culturais que ultrapassam fronteiras, que são ligadas de forma globalizada, ou pelo menos por questões geo-culturais ou regiões linguísticas. (CANCLINI, 2005, p.73, grifo do autor)<sup>10</sup>

Não obstante, o mesmo autor afirma que as políticas culturais não possuem o condão de afirmar identidades, mas sim servem para empoderar todas as formas culturais, valorizando a heterogeneidade de manifestações (CANCLINI, 2005, p.74).

As políticas culturais desafiam pesquisadores na tentativa de um conceito que se preste a traduzir a sua amplitude. Bayardo (2014, p. 09) defende que

as políticas culturais se referem a intervenções sistemáticas em cultura, que requerem princípios, normativas e formas organizacionais, que demandam orçamentos, infraestruturas e pessoal qualificado e envolvem certas rotinas específicas. No início, foram consideradas políticas de governos, como as agências encarregadas de implementar obrigações dos Estados no tocante a cumprir e proteger os direitos culturais dos cidadãos, principalmente o imperativo democrático de acessar e participar livremente da vida cultural da comunidade. Em tempos mais recentes, as políticas culturais passaram a ser entendidas como políticas públicas, ou seja, não somente oficiais dos Estados, como também de intervenção de diversos agentes do mercado e da sociedade civil [...].

O autor, na mesma obra, aponta tópicos que diferenciam os principais momentos de desenvolvimento das políticas culturais que podem ser traduzidos pela *democratização*, que garante a toda população o acesso à cultura; a *descentralização*, que pode ser entendida pela preocupação em focar nas necessidades locais de cada espaço; a fase do *desenvolvimento*, que se fez importante tendo em vista que as referidas políticas carecem de planejamento. E por fim, o último tópico enfrentado por Bayardo (2014), que diz respeito à *diversidade*

---

<sup>10</sup> Tradução livre: Políticas Culturales: Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad. No puede haber políticas sólo nacionales en un tiempo donde las mayores inversiones en cultura y los flujos comunicacionales más influyentes, o sea las industrias culturales, atraviesan fronteras, nos agrupan y conectan en forma globalizada, o al menos por regiones geoculturales o lingüísticas (CANCLINI, 2005, p.73).

*cultural*, que consagra a preocupação com o enfrentamento da existência de diferenças entre os grupos.

Há que se ter clara a ideia de que políticas culturais não são sinônimos de políticas de culturalização, uma vez que esta segunda vem sendo utilizada no âmbito urbano, na gestão das cidades como propulsoras de intervenções urbanas que dificilmente auxiliam e dialogam com as práticas culturais legais. Rodrigues e Castro (2014) trazem, como exemplo das políticas de culturização, os projetos de revitalização de centros históricos.

Ainda, não exaurindo os construtos acerca do conceito de políticas culturais, é importante trazer, neste contexto, outra obra de Nestor García Canclini (1987), datada de 1987, na qual o autor discorreu acerca das Políticas Culturais na América Latina:

Por um lado, a crise dos paradigmas de desenvolvimento e transformação cultural gera perguntas no sentido mais radical: o que a sociedade quer? O que faz aumentar o nível educacional? Como interesses individuais articulam-se com os coletivos? Mas enquanto esta crise nas sociedades latino-americanas, agravada pelo modelo neoconservador com o qual se pretende diminuir as possibilidades de crescimento cultural. Se reduzem os fundos públicos para a educação e para investigar e difundir os bens culturais, os salários diminuem e estreitam a capacidade de melhor entender o papel que a cultura pode desempenhar na democratização da Sociedade que estão em piores condições para desenvolvimento, promover a expressão e avanço dos setores populares (CANCLINI, 1987, p. 26).<sup>11</sup>

Assim sendo, em ambos estudos – o de 1987 e o de 2005 – Canclini (1987), deixa claro que não basta a existência de uma política cultural voltada apenas para a proteção de patrimônio cultural, à arte e à educação, ou ainda como ações de governo. Para o autor, as políticas culturais devem ser entendidas como o conjunto de intervenções do Estado, das instituições civis e dos grupos comunitários organizados, com intuito de satisfazer as necessidades culturais de toda a população.

---

<sup>11</sup> Tradução livre: Por un lado, la crisis de los paradigmas de desarrollo y transformación genera interrogantes culturales, en el sentido más radical: qué clase de sociedad queremos, para qué sirve aumentar el nivel educacional, como articular los intereses individuales con los colectivos. Pero a la vez la crisis presente de las sociedades latino-americanas, agrava por el modelo neoconservador con que se pretende sobrellevarla, disminuye las posibilidades de crecimiento cultural. Se reducen los fondos públicos para la educación y para investigar y difundir los bienes culturales, los salarios se empobrecen y estrechan la capacidad de acceder en que comprendemos mejor el papel que la cultura puede cumplir en la democratización de la sociedad estamos en las peores condiciones para desarrollarla, fomentar la expresión y el avance de los sectores populares (CANCLINI, 1987, p. 26).

É oportuno nesse sentido trazer à baila o contexto contemporâneo brasileiro. O governo que foi presidido por Luiz Inácio Lula da Silva, que teve início em 2003, apresentou-se como um marco no modelo de gestão cultural até então implementado. O governo passou a assumir uma postura mais ativa na figura do Ministério da Cultura (MinC), que implementou um “Plano Nacional de Cultura, de caráter plurianual, e um Sistema Nacional de Cultura, envolvendo a sociedade civil e os entes federados participantes do processo” (BOLAÑO; et.al, 2010, p.11).

No que tange especificamente aos grafismos urbanos, tem-se uma lógica inversa, uma vez que justamente pelo seu aspecto contraventor e *sui generis*, há uma dificuldade na efetivação de políticas públicas no que tange à preservação e à valoração de tais grafismos. Apesar disso, podem ser observadas as criações de associações de vários tipos e de pessoas, que em causa própria buscam o fomento de produção de documentários, filmes e produções fotográficas, que buscam associar tal movimento à arte.

No caso brasileiro, a formulação de uma política cultural democrática exige uma postura pró ativa do Estado. Não se trata de entender e defender a importância de determinados valores, mas mais do que isso, trata-se de um esforço compreendido para que tais políticas alcancem todas as esferas, dentro de uma sociedade onde a cidadania é exercida por uma pequena parcela da população (FONSECA, 2005, p.47).

De fato, o que ocorre é que, em que pese haja o esforço referendado acima em transformar a cultura elitizada em algo mais palpável às demais, não se pode negar que existem diversas tentativas inversas, no sentido de trazer culturas populares para o seio social mais privilegiado. Na verdade, o que acaba ocorrendo é que algumas culturas populares ainda sofrem com uma discriminação cultural.

Assim, pensando na lógica das políticas culturais apenas com o viés de fomento Estatal, tal tema ganha ainda mais relevância, isto porque, segundo Maria Cecília Londres Fonseca (2005, p. 47), cabe à sociedade a produção da cultura, e ao Estado cabe apenas a garantia de condições que proporcionem ao cidadão acesso à cultura. O financiamento particular foge desta regra por representar uma gama maior de interessados e, assim, mais formas culturais ganham espaço e palco.

Segundo Botelho (2001, s.p.), “o financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais”. O que significa dizer que

independentemente da participação privada, não se pode retirar do Estado a obrigação de regular tais políticas públicas. Nesse sentido:

Mesmo nos países onde o investimento privado prevalece sobre o dos poderes públicos, como é o caso dos Estados Unidos, o Estado não deixa de cumprir um papel importante na regulação desse investimento, além de manter uma presença no financiamento direto das atividades artísticas e culturais, cumprindo uma missão de correção das desigualdades econômicas e sociais, quer de Estados da federação, quer de minorias étnicas e culturais. Desta forma, os poderes públicos nos Estados Unidos (nas diversas instâncias administrativas) são um dos principais suportes da vigorosa vanguarda artística americana, por exemplo. (BOTELHO, 2001, s.p.).

O financiamento, no atual contexto, é essencial para efetivação de políticas públicas, uma vez que sem esse recurso algumas atividades jamais seriam abrangidas por tais projetos, pois não são o centro das preocupações estatais. Botelho (2001, s.p.) assim manifesta-se acerca da temática:

Em outras palavras, para que um sistema efetivo de financiamento às atividades culturais funcione é obrigatório que se estabeleça uma política pública, em que parcerias tanto entre áreas de governo, num plano horizontal, quanto entre as três instâncias administrativas, num plano vertical são fundamentais para conquistar novas fontes privadas de financiamento. Consequentemente, para que os incentivos fiscais funcionem é necessário que haja um clima de recepção favorável a eles na sociedade e, nesse sentido, a postura do governo com relação à cultura e às artes é fundamental.

As políticas culturais, assim como as políticas públicas de forma geral, necessitam de um olhar voltado aos problemas sociais, uma vez que devem nascer com o objetivo de solucionar gargalos já postos. Portanto, é tarefa do Estado buscar identificar tais gargalos culturais. Segundo Botelho (2001, s.p.):

No caso de países como o Brasil, onde existe uma fraca tradição de recursos privados na área cultural, até agora pouco foi feito para se atrair o investidor "pessoa física". Este é, nos Estados Unidos, o maior financiador da cultura, com valores que ultrapassam a soma do que é investido pelos poderes públicos e pelas empresas. Este é um público-alvo fundamental, principalmente quando se trata de projetos de visibilidade mais restrita, aqueles que provavelmente não interessarão a grandes empresas, mas que podem ser extremamente relevantes para grupos ou comunidades específicas.

Retira-se da leitura de Botelho (2001, s.p.) que “o investidor individual é a fatia que o Brasil precisa conquistar na ampliação dos parceiros do jogo nesta articulação de esforços”.

Pensar na implementação de uma política cultural contemporânea, impõe pensar em uma política com o reconhecimento da diversidade, que busque pela reversão do processo de exclusão. Assim sendo, é necessário pensar em uma política cultural com caráter universal. Nessa ideia, Calabre (2007, p.14) aduz que:

A diversidade cultural coloca em pauta a questão da democratização cultural. Um processo contínuo de democratização cultural deve estar baseado em uma visão de cultura como força social de interesse coletivo, que não pode ficar dependente das disposições do mercado. Numa democracia participativa a cultura deve ser encarada como expressão de cidadania, um dos objetivos do governo deve ser, então, o da promoção das formas culturais de todos os grupos sociais, segundo as necessidades e anseios de cada um, procurando incentivar a participação popular no processo de criação cultural, promovendo modos de autogestão das iniciativas culturais.

A diversidade acima apontada inclui todas as formas de manifestações culturais, inclusive as contra-hegemônicas, a exemplo dos grafismos urbanos, uma vez que estes representam os interesses culturais de uma significativa parcela da população, pois inegavelmente fazem parte da nova estética urbana, mesmo sendo alvo de críticas.

Tem-se que a implementação de uma proposta de política cultural preocupada com a cidadania e com a sua efetiva aplicabilidade configura um desafio contemporâneo enfrentado pelas secretarias de cultura, mas que exige uma releitura da problemática a fim de sedimentar uma nova cultura política (FONSECA, 2011, p.47).

Contudo, indubitavelmente, no cenário contemporâneo faltam investimentos e uma preocupação voltada para a inclusão dos grafismos urbanos no rol de atenção de políticas públicas, uma vez que raras são as referências – que não contemplam propriamente políticas culturais - às referidas manifestações no sítio eletrônico do Ministério da Cultura<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Em uma busca no site do Ministério da Culturas apenas foram encontrads as seguintes referências:

### 3 UMA ANÁLISE DOS GRAFISMOS URBANOS A PARTIR DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA E DO CONCEITO ANTROPOLÓGICO DE CULTURA

Os grafismos urbanos, a depender do contexto proposto para análise, podem destacar diferentes abordagens. Ademais, ao beber da fonte do conceito sociológico, antropológico e jurídico de cultura, os grafismos urbanos são analisados a partir de um viés de manifestação cultural, assumindo a grafia de *pixo* e *graffiti*.

De outra banda, pode ser realizada a análise dos mesmos grafismos, contudo, imbricados na Lei de Crimes Ambientais (Lei 9.605/98), na qual assumem o papel de crimes ambientais, modificando inclusive a sua nomenclatura, que passa a assumir a letra da lei: *picho* e *grafite*.

A presente análise se torna imprescindível para trazer à baila o discurso da sociedade, para confrontá-lo com o discurso dos *pixadores* e *grafiteiros*, buscando

a) Uma parceria entre os ministérios da Cultura (MinC) e da Justiça (MJ) destinará R\$ 10,7 milhões para apoiar 700 projetos artísticos e socioculturais voltados para pessoas entre 15 e 29 anos. O edital que regulamenta os Microprojetos Mais Cultura para os Tempos de Paz foi publicado no Diário Oficial da União de ontem e pretende contemplar 44 localidades de 11 Estados e do Distrito Federal, atendidas pelo Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci). A verba será destinada ao financiamento de projetos de hip hop, grafite, rap, teatro, literatura, artesanato e dança. Cada proposta contemplada poderá receber de um a 30 salários mínimos (máximo de R\$ 15,3 mil).

b) O Prêmio Cultura Hip Hop 2010 - Edição Preto Ghóez valorizará iniciativas que incorporem, associem e incentivem o intercâmbio de outras formas artísticas com a cultura Hip Hop. Os interessados em participar do concurso, cujas inscrições estarão abertas até o dia 12 de julho de 2010, e que desenvolvam projetos culturais do Hip Hop com estas características, poderão se inscrever na categoria Conexões do Edital.

A Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID/MinC) criou um sistema de Dúvidas mais Frequentes para esclarecer as principais dúvidas dos interessados, que também poderão conferir no site da SID ([www.cultura.gov.br/sid](http://www.cultura.gov.br/sid)) uma série de matérias sobre as categorias a serem premiadas.

O concurso distribuirá R\$ 1,7 milhão em prêmios e serão contempladas 135 iniciativas de pessoas físicas, instituições e grupos informais nas seguintes categorias: Reconhecimento, Escola de Rua, Correria, Conhecimento (5º elemento) e Conexões, nesta edição, será abordada a categoria Conexões que tem como objetivo premiar iniciativas que promovam o intercâmbio de outras formas artísticas com a cultura Hip Hop. Serão 35 premiados nesta categoria, sendo sete para cada macrorregião do país. No caso dessa categoria, a associação mais comum da cultura Hip Hop no Brasil se dá com as expressões culturais afrodescendentes. Como exemplo de iniciativas culturais da categoria Conexões, temos grupos musicais como o Z'África Brasil, que tem como característica o forte apelo da cultura afro em suas letras; grafiteiros como Speto, que mistura o graffiti com a xilogravura; crews de dançarinos como o grupo Discípulos do Ritmo que mistura novos conceitos com as danças do Hip Hop; e DJs como KL Jay que, além de tocar, organiza festas e campeonatos.

O Hip Hop surgiu no Brasil nas décadas de 70/80 reunindo os quatro segmentos centrais da arte: o Breaking (dança de rua), o Graffiti (artes plásticas), o MC (mestre de cerimônias, ou, rapper), e o DJ (Disck Jockey). Mas outras expressões como o Beat Box (músico que faz o som dos instrumentos com a boca) e até os esportes como o skate e, principalmente o basquete de rua, se incorporaram nessa cultura de rua. O Prêmio Cultura Hip Hop 2010 - Edição Preto Ghóez é uma realização das Secretarias da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) e de Cidadania Cultural (SCC) do Ministério da Cultura, em parceria com o instituto Empreender e com a Ação Educativa. (Heli Espíndola-Comunicação/SID) (BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/>>. Acesso em: 20 set. 2016.



compreender o que há por detrás dos simbolismos. Nasce dessa narrativa a proposta do segundo capítulo.

### 3.1 A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE PIXO E *GRAFFITI* A PARTIR DO DIREITO FUNDAMENTAL À CULTURA À LUZ DA CONSTITUIÇÃO FEDERAL

O vocábulo cultura representa um conceito complexo e não uníssono. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011, p.07) aduzem que com a modernidade, que redesenha o mundo, constituiu-se uma nova forma de pensar a cultura. A cultura já não pode mais ser associada a uma estrutura de signos. Com nova roupagem, essa nova cultura, que nasce com o mundo moderno, transcende fronteiras e não é estanque.

Fica no caminho aquele conceito fechado, onde ficava nítida a evidente separação entre cultura erudita e cultura popular, “entre civilização das elites e barbárie do populacho” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 08).

Antes de adentar em aspectos antropológicos e sociológicos, oportuno trazer à luz a construção realizada por Miguel Reale (2010, p.01-04) que aduz a cultura deve ser compreendida a partir de pelo menos dois sentidos. O primeiro deles é aquele que se aproxima ao uso corrente da palavra, no qual esta relaciona-se com cada indivíduo, de forma particular, reunindo suas experiências e convicções e, portanto, relacionada com seu comportamento social.

Essa primeira concepção pode ser entendida enquanto “cultura pessoal”, já que se trata de uma correlação entre personalidade e cultura. Destacando essa primeira análise enquanto subjetiva e pessoal, de outra banda, destaca-se um sentido cultural objetivo e transpessoal, que o autor descreve enquanto o sistema de intencionalidades humanas. Nesse segundo sentido, em que pese se possa dizer que a cultura seja influenciada por experiências acumuladas ao longo da história, essa não é a mais forte de suas raízes (REALE, 2010, p.01-04).

Ocorre que o conceito adotado por Reale (2010) parece objetivo e dissociado de uma análise aprofundada, uma vez que a análise proposta pelo autor se imbrica com as construções de diversos outros pesquisadores que serão abordados neste capítulo. Assim, em poucas palavras, pode-se dizer que a cultura é a reunião das criações do homem e atua como fator indispensável na formação da

sociedade e, por ser tão ampla, sua definição não é harmoniosa, propiciando que diversas áreas apontem conceitos distintos para este instituto. De um lado, antropólogos preocupam-se com os fatores que homogeneizam os povos, de outra banda, sociólogos estudam movimentos que unem e afastam nações (CANCLINI, 2009, p. 14).

Na antropologia<sup>13</sup>, o conceito de cultura não é consenso, e os maiores pensadores da área divergem em suas linhas de defesa. A autora Marchesan (2007, p. 18), traça um paralelo sobre os principais pensadores do tema no Brasil, aduzindo que o nome de Darcy Ribeiro é referência e que, para o autor, existem três elementos que compõe uma formação sociocultural, dispostos em três sistemas: o adaptativo, o associativo e o ideológico. O primeiro envolvendo modos de ação sobre a natureza; o segundo, as relações interpessoais; e o último integrado pelas técnicas de produção, normas sociais, crenças, etc.

Nesse sentido, Canclini (2009, p. 15), aduz que “para a antropologia, cultura é pertencimento comunitário e contraste com outros”. Ou seja, trata-se da herança comunitária que atravessa o tempo acompanhando seu povo. No mesmo sentido, aduz Martins (2007, p.29):

A cultura tornou-se uma incógnita na cena internacional contemporânea. Os antropólogos sempre definiram cultura como “o modo de vida de um povo”. Dessa perspectiva, fala-se em cultura indígena, cultura negra, cultura européia, cultura brasileira. Tais etiquetas, contudo, em um mundo em constante mutação e caracterizado por um sem-número de interseções e interações, parecem trazer mais problemas do que soluções. O elemento simplificador e padronizador definido pelo observador e analista, e expresso pela adjetivação, tem o preço da exclusão da diferença e o lastro da escolha de um fator determinante.

Ainda, para compreender melhor o conceito de cultura para a antropologia, necessário se faz trabalhar a abordagem difundida por Laraia (2001, p. 17), em sua obra “Cultura, um conceito antropológico”, na qual o autor defende que os antropólogos não acreditam que aspectos culturais possam nascer com o ser humano. Logo, desmistificam o determinismo biológico e defendem que qualquer

---

<sup>13</sup> A Antropologia é o estudo do homem. Se bem que existam outras ciências que igualmente o fazem, tais como a sociologia, a psicologia, a história, a leis, a economia, e a ciências políticas, ela, a antropologia, se distingue por incluir na sua área de estudo as questões de ordem físicas, anatômicas e estruturais do homem, atendidas pela chamada Antropologia Física, que tratado o homem como um organismo físico, seguiu as pistas da sua evolução a partir das formas mais primitivas da vida. (TERRA. Educação. Disponível em: <<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2002/06/07/001.htm>>. Acesso em: 21ago. 2013).

criança recém-nascida desenvolve a cultura do povo que a rodeia, não interferindo em nada fatores genéticos e sanguíneos.

Ainda, segundo o mesmo autor, muitos autores desmistificam da mesma forma o determinismo geográfico, em que pese muitas culturas podem desenvolver-se em um mesmo ambiente físico (LARAIA, 2001, p.21). Em outras palavras, o conceito é interligado ao desenvolvimento do ser humano pensado a partir de suas experiências e vivências e, portanto, dissociado de questões genéticas e biológicas tão somente, em que pesa ambas contribuições podem auxiliar no referido conceito.

O conceito de cultura deve ser pensado de forma aberta, englobando todos os aspectos que podem interferir neste contexto. Não se pode excluir o determinismo biológico, muito menos o geográfico. Mas sim, deve-se pensar em ambos de forma a construir junto de outros fatores um conceito para a cultura em sentido amplo.

Laraia (2001, p. 25) trabalha, em sua obra, uma perspectiva histórica e temporal da evolução do conceito de cultura na visão antropológica, que se apresenta de uma suma importância para compreensão desse instituto. De acordo com o autor, o precursor do conceito de Cultura foi Edward Tylor (1832-1917), que abordava a ideia de que a cultura “abrange em uma só palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata” (LARAIA, 2001, p. 25). Em que pese o autor não deixa de relacionar, neste marco inicial, o pensador John Locke, que (ainda em 1690) já defendia que a mente humana é aberta, e que independentemente de sua natureza biológica, forma-se em razão da sua vivência em sociedade.

Ao continuar observando o apanhado histórico acerca da formação do conceito de cultura, Laraia (2001, p. 27) traz à baila os ensinamentos de Jacques Turgot, que meio século depois defendeu a ideia de que o homem vive em sociedade, aprende, comunica-se e, posteriormente, repassa à sua descendência a herança assim adquirida.

Vislumbra o autor que um século depois ainda não havia sido construído um conceito uniforme. Em 1950, Kroeber aduziu que “a maior realização da antropologia na primeira metade do século XX foi a ampliação e a clarificação do conceito de cultura” (LARAIA, 2001, p. 28). Contudo esta ampliação foi tão difundida que pouco

auxiliou na significação do conceito. Além disso, consoante Laraia (2001, p. 29), justamente nesse sentido que Geertz, em 1973, defendeu que o conceito de cultura estava muito amplo e apenas ao ser minimizado poderia ter força.

Tylor seguiu sua trajetória dedicada à pesquisa relacionada ao instituto da cultura, seus estudos avançaram a largos passos e, indubitavelmente, contribuíram de forma significativa aos avanços hodiernos. Contudo, não é o objetivo do trabalho esgotar suas ideias, mas relevante é salientar que se preocupou em defender a cultura, relacionando-a com a igualdade da natureza humana e das raças (LARAIA, 2001, p. 32).

Cumpra aduzir que Tylor, com o passar dos anos, angariou críticas, como por exemplo a de Stocking, em 1968, que não concordava com o precursor do conceito de cultura, pois acreditava que ignorar o relativismo cultural, tornava impossível uma abordagem moderna do conceito de cultura (LARAIA, 2001, p. 34).

Laraia (2001), em sua evolução histórica cita Geertz, contudo, não apresenta uma perspectiva muito rica que o autor traz na obra “A Interpretação das Culturas”, de 1989, na qual afirma que a cultura nada mais é do que uma identidade oculta e que

o debate interminável, porque não terminável, dentro da antropologia, sobre se a cultura é “subjetiva” ou “objetiva”, ao lado da troca mútua de insultos intelectuais (“idealista!” — “materialista!”, “mentalista!” — “behaviorista!”, “impressionista!” — “positivista!”) que o acompanha, é concebido de forma totalmente errônea. Uma vez que o comportamento humano é visto como ação simbólica (na maioria das vezes; há duas contrações) — uma ação que significa, como a fonação na fala, o pigmento na pintura, a linha na escrita ou a ressonância na música, — o problema se a cultura é uma conduta padronizada ou um estado da mente ou mesmo as duas coisas juntas, de alguma forma perde o sentido. O que se deve perguntar a respeito de uma piscadela burlesca ou de uma incursão fracassada aos carneiros não é qual o seu status ontológico. Representa o mesmo que pedras de um lado e sonhos do outro — são coisas deste mundo. O que devemos indagar é qual é a sua importância: o que está sendo transmitido com a sua ocorrência e através da sua agência, seja ela um ridículo ou um desafio, uma ironia ou uma zanga, um deboche ou um orgulho (GEERTZ, 2013, p. 08).

Assim, o que resume o conceito antropológico contemporâneo, que é difundido pela maioria dos autores da antropologia moderna, é o conceito que reduz a cultura àquela que se encontra na “mente” dos indivíduos, sendo assim a cultura composta por estruturas psicológicas que guiam o comportamento dos indivíduos (GEERTZ, 2013, p.08).

Por sua vez, na sociologia<sup>14</sup>, o referencial parte da premissa de que o homem nasce incompleto e adquire sua personalidade a partir da convivência com pessoas e lugares, em razão da capacidade que o ser humano tem de racionalidade, formando assim sua identidade social.

Assim, ao conviver em sociedade, os homens, por suas escolhas e preferências, formam grupos de convivência, unidos pela língua, costumes, etc. O sociólogo Castells (2010, p. 22) assim conceitua a identidade dos povos:

No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o (s) qual (ais) prevalece (m) sobre outras fontes de significado. [...]  
[...] A construção de identidade vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço.

Em outras palavras, a construção da identidade se concebe através de fases culturais relacionadas, formam vínculos entre gerações e é dessa fusão que começa a encorpar-se o conceito de patrimônio cultural. Este acaba assumindo, portanto, um papel de grande importância neste cenário, tornando imprescindível sua proteção para que esta construção temporal não se perca.

Stuart Hall (2006, p. 07), na obra *A Identidade Cultural na pós-modernidade*, aponta uma crise na questão da identidade, aduzindo que as velhas identidades, que funcionavam por muito enquanto estabilizadores sociais, estão em constante declínio. E, portanto, novas identidades nascem, fragmentando os indivíduos, que anteriormente eram vistos enquanto sujeitos unificados.

Não diferente do vocábulo *cultura*, o vocábulo *identidade* também é complexo, justamente porque as identidades contemporâneas estão sendo descentradas, fragmentadas.

---

<sup>14</sup> Que é o estudo das relações humanas, sejam elas consistentes ou inconsistentes, que durem anos ou dias, que sejam verdadeiras ou mascaradas. É de seu interesse analisar e verificar o comportamento humano diante das mais diversas situações que ocorrem diariamente, tentando buscar explicações para os fenômenos sociais da vida em comunidade. (PORTAL SOCIOLOGIA. O que é a Sociologia? Disponível em: <<http://www.sociologia.com.br/Sociologia/o-que-e-a-sociologia/>>. Acesso em: 21 ago. 2013).

Na modernidade, o que se tem é um deslocamento duplo: primeiramente, descentra os indivíduos de seu lugar no mundo; e, posteriormente, vislumbra-se uma descentração deles mesmos, ocasionando, portanto, uma crise identitária (HALL, 2006, p.09).

Pode-se destacar três concepções de identidade a partir da identificação de três sujeitos: o sujeito do iluminismo, o sociológico e o pós-moderno. O primeiro apresentava uma visão individualista, era um sujeito voltado para a razão, a ação e a consciência. Para o sujeito do iluminismo, o centro do homem era o núcleo interior, que não se modificava no tempo, permanecendo o homem idêntico na sua essência.

O segundo sujeito, o sociológico, era marcado pela característica da interatividade, e o núcleo interior se formava a partir das relações do indivíduo com outras pessoas, vislumbrando-se, dessa forma, uma intrínseca relação entre o eu externo e o eu interno. Por fim, o sujeito pós-moderno é marcado por uma identidade diferente, que perde a característica da estabilidade e passa a ser fragmentada, podendo o indivíduo, inclusive, ter várias identidades ao mesmo tempo.

Segundo Hall (2006, fl.10-13), pode-se dizer que a identidade é uma “celebração móvel”, que se transforma de forma constante e, portanto, a identidade é provisória.

Um dos fatores que contribuiu para essa evolução da identidade é a globalização, isso porque uma das principais características da sociedade contemporânea são as mudanças que acontecem em um tempo cada vez mais curto. Em resumo, o que se tinha era um sujeito dotado de identidade unificada e, hoje, o que se tem é um sujeito com identidade deslocada. Para Hall (2006, p. 67-8), a globalização pode ser assim conceituada:

A globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da “sociedade” como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço.

Lipovetsky e Serroy (2011, p.13-5) trazem à baila justamente as alterações sofridas pelo conceito de cultura a partir da égide da globalização. Na era da globalização, o que se percebe é a transformação social, que aparece em todas as

áreas. Trata-se de uma cultura “pós-revolucionária”, que pode ser chamada de “hipercultura”, que aparece reconfigurada, ampla, que une a cultura tecnocientífica, de mercado, do indivíduo, midiática, de redes e tantas outras, por isso podendo ser chamada de cultura-mundo.

Segundo Hall (2006, p.25), “as transformações associadas à modernidade libertam o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas”. E assim, o indivíduo moderno busca encontrar uma identidade que o represente e o que possa o identificar como membro da sociedade.

A sociedade contemporânea é culturalmente híbrida e, portanto, “as identidades culturais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdade e de diferenças sobrepostas” (HALL, 2006, p. 65).

Para o Direito, o conceito de cultura vai além da síntese de conhecimentos e costumes. O objeto de tutela do Estado é a proteção que a cultura necessita em suas mais diversas linhas, a exemplo da proteção do patrimônio cultural, tendo em vista que dentro de um rol extenso de expressões culturais nem todas merecem proteção jurídica. Em outras palavras, o direito não engloba tudo o que integra o conceito de cultura, pois não se presta a proteger tudo que é dotado de algum valor cultural.

Nesse diapasão, cabe ressaltar que o século XX é marcado pela prevalência dos chamados direitos coletivos, considerados direitos de terceira dimensão (meta individuais), ligados à solidariedade e ao desenvolvimento. Segundo Wolkmer (2012, p. 24) são direitos em que “o titular não é mais o homem individual, pois dizem respeito à proteção de categorias ou grupos de pessoas, não se enquadrando nem no público, nem no privado, mas agora, a abertura holística da coletividade humana para com a natureza”. Estes direitos, por serem dotados de humanismo, possuem um olhar voltado ao meio ambiente, à qualidade de vida, à conservação e utilização do patrimônio histórico e cultural.

No contexto brasileiro, como já abordado no primeiro capítulo, a cultura possui previsão constitucional no artigo 215 e seguintes, trazendo a previsão de que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988).

A nova concepção de cultura modifica diversos conceitos, mas, indubitavelmente, traz consigo um novo sentido para o que se conhece por *arte*. Quanto mais o indivíduo se opõe ao capitalismo e ao sistema econômico posto, percebe-se, então, que “O valor de uma obra não está mais apenas na gratuidade de seu sucesso estético, está primeiro, e antes de tudo no seu preço de mercado” (LIPOVETSKI; SERROY, 2011, p.87). Aquele que produz arte, no sentido mais amplo da palavra, não busca reconhecimento imediato, mas sim, busca a comunicação.

Ocorre que, em que pese autores dediquem sua trajetória acadêmica na busca de uma definição do vocábulo *cultura*, este conceito jamais será uníssono. Além disso, mesmo que alcançasse tal patamar, a questão vai muito mais além do que uma simples conceituação, pois há que se pensar de forma crítica neste vocábulo, uma vez que sua criação acaba por excluir aqueles aspectos que tradicionalmente não se enquadram em sua construção.

Nesse sentido, é oportuno e necessário trazer à baila Theodor Adorno (2002, p. 45), principalmente na obra *Indústria Cultural e Sociedade*, uma vez que, segundo o autor, um crítico cultural é aquele que não se encontra satisfeito com a cultura como hoje é posta e que atribuiu a ela seu mal-estar. Em suas palavras:

A crítica cultural lembra geralmente o gesto do comerciante regateador, como no caso do especialista que contesta a autenticidade de um quadro ou o classifica entre as obras menores de um mestre. Despreza-se o objeto para lucrar mais. Enquanto avaliador, o crítico da cultura tem inevitavelmente de se envolver com uma esfera maculada por valores culturais, mesmo quando luta zelosamente contra a mercantilização da cultura. Em sua atitude contemplativa em relação a ela, introduz-se necessariamente um inspecionar, um supervisionar, um pesar, um selecionar: isto lhe serve, aquilo ele rejeita (ADORNO, 2002, p.49).

A cultura, portanto, busca constantemente desgarrar-se dos pré-conceitos, libertando-se de modelos impostos. Na referida obra, o autor defende que “indústria cultural” hoje imposta e presente na sociedade já não representa mais nenhum nicho social, uma vez que apenas existem a partir do que é ou não importante para o mercado e para o consumo. E é essa cultura – casada com a pertinência do capital – que determina o que é culturalmente apropriado e o que não é. Eis a importância de um crítico cultural, que saiba pensar de forma a romper com tais imposições (ADORNO, 2002).



Esses críticos culturais esbarram na cultura hegemônica, que retira qualquer sentido daquilo que não se enquadra no modelo cultural imposto e, assim, o papel desse crítico é justamente buscar o rompimento desses padrões culturais até então impostos.

Assim, seria possível revirar tanto o conceito de cultura até o ponto de incluir os grafismos urbanos na ótica da arte urbana? Para que a resposta seja positiva há que se deixar de lado o conceito de belo, trazido no capítulo anterior, e difundido criticamente por Theodor Adorno (1970).

Os grafismos urbanos, representados nessa análise pelo Pixo e pelo Graffiti, quando escritos com “x” e “ff/i” são aqueles ligados a subversão e a cultura. Em contrapartida, o que se tem é a grafia da Lei de Crimes ambientais que troca o “x” por “ch” e o “ff/i” por “f/e”. Paula Gil Larruscahim e Paul Schweizer (2014, p.19) aduzem que

a grafia com “x” ao invés de “ch” é uma subversão da ortografia para destacar as práticas do pixo que surgem no final dos anos 1980. As palavras pixo ou pixação, ainda que não incorporadas no dicionário oficial da Língua Portuguesa são com certeza neologismos que já estão sendo utilizados para designar essa forma única de intervenção visual no espaço urbano. Ainda que quiséssemos estabelecer uma genealogia da pixação seria impossível contar a história do pixo. No entanto, desde as várias histórias ouvidas durante essa pesquisa, é possível afirmar que é em meados de 1980, quando jovens, alguns trabalhando como “office-boys”, muitos oriundos da periferia, se encontravam no centro da cidade para sociabilizar ou simplesmente “trocar uma ideia”, é que a pixação começa a dar seus primeiros passos como movimento urbano.

Oportuno trazer à baila o conceito no mesmo sentido do de Larruscahim e Schweizer, defendido por Moacir dos Anjos, curador da Vigésima Nona Bienal, que defendeu que

Queremos incluir a pixação ou simplesmente o pixo, com "x" mesmo, grafia usada por seus praticantes para se diferenciarem das pichações político-partidárias que há anos enchem os muros da cidade. O pixo borra e questiona os limites usuais que separam arte e política. (DOS ANJOS, 2010, s.p.).

O objetivo deste trabalho não é adentrar nos conceitos do que é arte e do que não é. Entretanto, a partir da análise proposta no decorrer deste estudo, tem-se que a arte está intrinsecamente ligada ao conceito de cultura, e Dos Anjos (2010, s.p.) propôs uma importante reflexão nesse sentido:

[...] O pixo é uma manifestação visual que traz embutida uma visão de mundo que não cabe nos acordos que regem a vida comum de São Paulo. E, apesar disso, o pixo está aí, cobrindo a superfície disponível, forçando a passagem num país cujas elites ainda preferem ignorar fraturas sociais. Dando visibilidade a algo e falando de algo que, não fosse pela grafia aparentemente cifrada que os pixadores usam, dificilmente seria dito. Nesse sentido, pixo é política. E nesse sentido, é arte também.[...] Se o pixo é exposto numa Bienal, permanece sendo arte? É com essa aparente contradição que teremos de lidar. Pois se o que faz o pixo ser arte é o fato de ele desconcertar os sentidos, o que acontece se o pixo é trazido para o ambiente controlado do chamado "campo" da arte? Mantém a potência ou se torna ilustração de si mesmo? É esse desafio que curadores e pixadores tem de enfrentar juntos, de modo que ultrapassem duas situações simétricas e indesejadas: por um lado, a simples rejeição ao que causa desconforto; por outro, o desejo de cooptar o diferente para torná-lo igual a nós mesmos.

Ocorre que, independentemente do que se entende por graffiti – a partir de um viés mais artístico – e do pixo – enquanto manifestação mais agressiva e não “bela” – não há como negar que estes configuram a cultura daquelas pessoas que os praticam e que entendem que eles, sob qualquer aspecto, identificam aquele grupo de pessoas.

Um acontecimento que pode corroborar e contribuir nessa indagação é o fato de que a prefeitura de São Paulo buscou criar um manual que servisse para orientação de funcionários de empresas limpeza para que soubessem limpar qualquer tipo de grafismos urbanos das paredes da cidade. O auge de toda a discussão aqui proposta se deu em 2013, quando foi apagada uma inserção de dois grafiteiros famosos<sup>15</sup>. O movimento de grafiteiros e pixadores acusou a referida conduta de censura. Mas o que chamou mais atenção foi a fala de Gabriel Medina, coordenador de políticas para a juventude da prefeitura, que aduziu que “o funcionário da limpeza é quem define o que é grafite ou não. Ele olha e diz: “isso é feio, vou apagar!”. Não podemos ser reféns de uma análise artística de quem não conhece” (MACHADO, 2014, s.p).

Fica essa questão de definição do que é cultura e do que não é. Do que, portanto, cabe dentro desse conceito e do que está fora. O que não se pode olvidar

---

<sup>15</sup> OSGEMEOS (1974, São Paulo, Brasil), Gustavo e Otávio Pandolfo, sempre trabalharam juntos. Quando crianças, nas ruas do tradicional bairro do Cambuci (SP), desenvolveram um modo distinto de brincar e se comunicar através da arte. Com o apoio da família e a chegada da cultura Hip Hop no Brasil nos anos 80, OSGEMEOS encontraram uma conexão direta com seu universo mágico e dinâmico e um modo de se comunicar com o público. Exploravam com dedicação e cuidado as diversas técnicas de pintura, desenho e escultura, e tinham as ruas como seu lugar de estudo. Realizaram inúmeras mostras individuais e coletivas em museus e galerias de diversos países, como Cuba, Chile, Estados Unidos, Itália, Espanha, Inglaterra, Alemanha, Lituânia e Japão. Para entender a obra de OSGEMEOS é necessário deixar que a razão de lugar ao imaginário – atravessar portas, se permitir perceber as sutilezas e embarcar numa experiência que excede a visual. Sentir, antes, para entender depois (OSGEMEOS, 2004).

é que o ideal cultural está atrelado a uma imposição hegemônica de cultura, sendo, justamente, por esse motivo que todas as manifestações que fogem à lógica capitalista são rechaçadas no seio social.

### 3.2 A NORMATIVA BRASILEIRA ACERCA DE CRIME AMBIENTAL: UMA ANÁLISE DA LEI 9.605/98

A criminalização da conduta do ato intervenção visual no espaço urbano já aparecia no Código Penal de 1980, encontrando-se tipificada no rol de contravenções referentes ao uso ilegal de artes tipográficas. No artigo 387, vinha a definição de que era considerada contravenção o ato de afixar em paredes, muros de casa ou ainda lugares públicos, sem licença, cartazes, desenhos, manuscritos e outras intervenções (LARRUSCAHIM; SCWEIZER, 2014, p. 20).

Dentre os fatores que contribuíram para a criminalização dos grafismos urbanos do picho e do grafite, indubitavelmente, a mídia ganha grande importância, pois desde 1980 o discurso tendeu a definir o picho enquanto sujeira ou vandalismo. E, assim, por aparecem de forma expressiva no discurso, logo o mesmo discurso era repetido politicamente. Dessa forma, justamente, nesse contexto que Jânio Quadros, então prefeito de São Paulo, em 1988, “declarou guerra aos pichadores Juneca e Bilão. [...] que eram ameaçados de serem processados com o maior rigor, podendo assim, em um futuro mais próximo, pichar a cadeia” (LARRUSCAHIM; SCWEIZER, 2014, p. 21).

Posteriormente, os discursos tomaram maiores proporções e influenciaram as buscas legislativas para uma resposta social. Nesse sentido:

Após quase sete anos de tramitação no Congresso Nacional, é aprovada a Lei 9605/1998 (Lei dos Crimes ambientais) que trazia na redação original do artigo 65 a tipificação tanto do picho quanto do grafite, que passaram a ser considerados como crimes contra o ordenamento urbano e o patrimônio cultural. Apesar de a lei ao ser promulgada ter como foco principal a proteção de bens ambientais naturais, o meio-ambiente passa a ser concebido de forma ampla, ou seja, para além dos elementos naturais, como o solo, o ar, a água, a fauna e a flora, passando a ser compreendido também a partir de seus elementos artificiais, ou seja, o espaço urbano, ou melhor dizendo nas palavras da própria lei: “o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural” (LARRUSCAHIM; SCWEIZER, 2014, p. 22).

Logo após, houve um segundo momento do discurso midiático envolvendo o picho e o grafite, que pode ser verificado desde o final da década de 80. Os mesmos pichadores e grafiteiros, antes rechaçados por Jânio Quadros, agora eram idolatrados, pois Juneca prestou entrevista à Folha de São Paulo (1988), informando que havia encerrado suas atividades com a “pichação” para dedicar-se à arte. Os jornais da época tratavam Juneca como o “pichador regenerado”, como se fosse uma evolução do picho, o grafite, e tal discurso explica o porquê do tratamento diferenciado que o legislador deu ao grafite em relação ao picho na legislação atual, conforme logo será demonstrado.

Assim, neste capítulo, ao contrário do proposto no capítulo anterior serão analisados os grafismos urbanos a partir da sistemática da Lei 9.605/98, alterada pela Lei 12.408/11, conhecida por *Lei de Crimes Ambientais*. Nesta legislação, o que se percebe é uma grafia diversa daquela acima apresentada, nascendo assim o *picho* e o *grafite*. Ou seja, abandona-se neste capítulo a grafia do *pixo* e do *graffiti*, ligados ao conceito de cultura.

Tem-se que as intervenções urbanas do *pixo* e do *graffiti* surgem a partir da década de 1980 e apenas em 1998 passam a receber a grafia de *picho* e *grafite*, conforme a leitura do ordenamento jurídico acima mencionado.

Antes de trazer à baila a Lei de Crimes Ambientais atualmente em vigor no Brasil, é importante aduzir que, ainda antes da promulgação da Constituição Federal de 1988, a proteção ambiental ficava a cargo da Lei 6.938/1981, que trazia as previsões referentes a política nacional do meio ambiente. Justamente com fundamento nesta legislação, é que o Ministério Público Federal propôs diversas ações civis públicas, uma vez que não havia nada disciplinando o procedimento ligado à referida legislação, o que só foi possível em 1985, com a promulgação da Lei 7.347 (SIRVINSKAS, 2010).

Assim, depois de muitas discussões no Congresso Nacional, foi promulgada a Lei 9.605/98, que disciplinou as sanções penais e administrativas ligadas à violações

ao meio ambiente<sup>16</sup>. Antes da promulgação da Lei 9.605/98, a responsabilização se dava a partir da previsão legal do artigo 163 do Código Penal<sup>17</sup>, o ato de pichar era punido como dano ao patrimônio, caracterizado pela lesão, destruição ou deterioração da coisa alheia (BRASIL, 1940).

Percebe-se, ao propor uma análise comparativa, que na previsão do artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais, o legislador agravou a pena para as pichações cometidas contra bens privados e, em contrapartida, abrandou a pena para ocorrências em detrimento de bens públicos. Ainda, vislumbra-se que se igualou o patrimônio público e privado, apenas diferenciando aqueles que possuem valor artístico, histórico ou arqueológico (MORAES, 2005, s.p.).

Contudo, tal tipificação penal necessita de uma análise atenta, tendo em vista principalmente que os grafismos urbanos não inutilizam o muro, e o mesmo, após a intervenção gráfica, segue assumindo o mesmo papel de sempre: proteger e/ou delimitar um local.

Posteriormente, na alteração do diploma legal que se deu em 2011, tem-se a previsão do artigo 65, que tipifica como crime ambiental a prática do picho e do grafite, que são considerados crimes contra o ordenamento urbano e patrimônio cultural (BRASIL, 2011). Eis a letra da lei:

---

<sup>16</sup>Segundo Luiz Paulo Sirvinskas: “Logo em seguida adveio a Medida Provisória n. 1.710, de 7 de agosto de 1998 (transformada na MP n. 2.163-41, de 23 de agosto 2001), que acrescentou o art. 79-A à Lei n. 9.605/98; a Lei n. 9.795/99, que regulamentou o art. 225, § 1o, VI, da CF, sobre a educação ambiental em todos os níveis; a Lei n. 9.960, de 28 de janeiro de 2000, que instituiu a Taxa de Serviços Administrativos (TSA) em favor da Superintendência da Zona Franca de Manaus (SUFRAMA), alterada pela Lei n. 10.165, de 27 de dezembro de 2000, estabeleceu preços a serem cobrados pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e criou a Taxa de Fiscalização Ambiental (TFA); a Lei n. 9.966, de 28 de abril de 2000, que dispôs sobre prevenção, controle e fiscalização de poluição causada por lançamento de óleo e substâncias nocivas em águas nacionais; a Lei n. 9.985, de 18 de julho de 2000, que criou o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (SNUC) e acrescentou o art. 40-A à Lei n. 9.605/98; o Decreto n. 3.179, de 21 de setembro de 1999, revogado pelo Decreto n. 6.514, de 22 de julho de 2008, que regulamentou a Lei n. 9.605/98; e o Decreto n. 2.661, de 8 de julho de 1998, que disciplinou a queima controlada.” (2010, p. 35-36)

<sup>17</sup> Eis o referido artigo: Art. 163 - Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia:

Pena - detenção, de um a seis meses, ou multa.

Dano qualificado

Parágrafo único - Se o crime é cometido:

I - com violência à pessoa ou grave ameaça;

II - com emprego de substância inflamável ou explosiva, se o fato não constitui crime mais grave

III - contra o patrimônio da União, Estado, Município, empresa concessionária de serviços públicos ou sociedade de economia mista;

IV - por motivo egoístico ou com prejuízo considerável para a vítima:

Pena - detenção, de seis meses a três anos, e multa, além da pena correspondente à violência. (BRASIL, 1940).

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

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

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

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.<sup>18</sup>

Percebe-se que, de acordo com o previsto no artigo acima referendado, a conduta punível é *pichar, grafitar* ou por *outro meio conspurcar* edificação ou monumento urbano. Como já dito, a leitura que é feita com base na Lei de Crimes Ambientais é completamente diversa daquela apresentada no capítulo destinado à leitura a partir da amplitude do conceito de cultura. Nesse sentido:

Pichar é pintar pares de logradouros públicos ou privados com letras inteligíveis ou figuras, danificando-as. Grafitar é também pintar locais previamente determinados para esse fim, com figuras artísticas mais apuradas, demonstrando o dom artístico do autor. Conspurcar é sujar, corromper ou macular. É crime o fato de o agente, de qualquer modo, sujar propriedade privada ou pública ou de valor cultural ou não. Por exemplo: urinar, defecar, despejar lixo etc. (SIRVINSKAS, 2010, p. 296).

---

<sup>18</sup> Quanto à classificação, tem-se que se trata de um crime comissivo, comum, de ação múltipla ou de conteúdo variado. Assume a forma livre e dolosa. É um crime instantâneo, material, plurissubsistente e unissubjetivo. O objeto jurídico é o meio-ambiente, no que tange a poluição visual. O Sujeito ativo pode ser qualquer pessoa física. Admite co-autoria. O sujeito passivo é a coletividade, a pessoa jurídica de direito público e o particular, possuidor ou proprietário do imóvel atingido. O elemento subjetivo é o dolo, que não se presume. Não há punição com a evidência de culpa. O objeto material é a edificação, monumento ou coisa tombada. Em relação a norma penal em branco, cabe ao Poder Público identificar quais são os monumentos e patrimônio tomado, por meio de legislação. O tipo objetivo é pichar, ou seja, escrever e/ou rabiscar em muros, paredes, fachadas e edifícios. Conspurcar que é sinônimo de deixar cair sujeira, manchar. Para ser típica, a conduta deve recair sobre edificação ou monumento urbano. É entendido como monumento a obra artística construída com intuito da perpetuação da memória de um grupo. Já no que diz respeito aos ditos referidos monumentos arqueológicos ou pré-históricos estão definidos no artigo Segundo da Lei 3.924, de 1961, e são: as jazidas de qualquer natureza, os sítios em que se encontram vestígios de ocupação pelos paleoíndios; os cemitérios e as inscrições rupestres. A consumação se dá com a prática de qualquer das condutas previstas. Admite-se tentativa. A ação é pública incondicionada. Aceita transação penal. É cabível suspensão condicional do processo. O rito é o de procedimento comum, sumaríssimo. Se retira da leitura do artigo que a pena é de três meses a um ano e multa. A exclusão de antijuridicidade vem na previsão do parágrafo segundo, que descriminaliza o grafite nos termos previstos. O regime de pena é o aberto ou semiaberto. É possível a substituição da pena privativa de liberdade por restritiva de direitos. É possível SURSIS. A sentença penal condenatória, sempre que possível, deve conter a fixação de reparação de danos, conforme previsão do artigo 20 da lei 9.605/98 (MARCÃO, 2015, 561-70).

Pela leitura do segundo parágrafo, percebe-se que o tratamento dado à prática do grafite é diferenciado do tratamento dado à pichação, posto que sua descriminalização é condicionada à evidente valorização do patrimônio público ou privado, desde que consentida pelo proprietário. Sirvinskas (2010, p. 296) assim manifestou-se acerca do parágrafo segundo:

Importante ressaltar que a grafiteagem, como manifestação de arte, só pode ser realizada mediante autorização do proprietário do bem particular ou do órgão público competente. Neste caso, a conduta será atípica. Se não houver autorização, seja grafiteagem ou pichação, a conduta será típica.

Em que pese exista a intenção de descriminalização por parte do legislador, há que se pontuar que a prática urbana diverge daquela prevista legalmente. Ademais, a dita descriminalização do grafite é obsoleta e aplicada apenas em casos isolados, uma vez que o grafite também é realizado na clandestinidade, por diversas vezes.

A referida descriminalização do grafite “coloca o Brasil como o único país do mundo em que a legislação penal normatiza duas categorias de intervenções visuais no espaço urbano de forma dicotômica, através da oposição dos conceitos de arte e conspurcação” (LARRUSCAHIM; SCWEIZER, 2014, p. 23).

Por outro lado, válido é dizer que o grafite só sofreu a descriminalização – mesmo que condicionada – uma vez que se alterou o discurso midiático, pois a sociedade passou a enxergar arte no grafite. Mas quem define o que é arte e o que sujeira? Nessa senda, contribui Lazzarin (2007, p.60):

[...] o termo “discurso” refere-se ao conjunto de afirmações, em qualquer área, que propõe uma linguagem para se falar de algum assunto, ao mesmo tempo em que produz um tipo específico de conhecimento. Esse modela e cria as práticas sociais. Dizer que as coisas têm um caráter discursivo é afirmar que seu significado não é derivado de um caráter natural ou essencial, mas produzido pela linguagem. Temos vários tipos de discurso, como o econômico, o político, o médico e, o que é central aqui, o discurso sobre arte. Todos esses discursos estão implicados em jogos de poder e em políticas de significação. Entende-se, neste artigo, que arte de museu e arte de rua museu configuram-se como dois discursos sobre arte. O fato é que herdamos um discurso sobre arte que cristalizou e consagrou alguns padrões que, mesmo com a velocidade das transformações sociais que vivemos, parecem persistir em manterem-se fixos e determinar o que deve ser considerado artístico.

Oportuno destacar que além da Lei de Crimes Ambientais, o Decreto número 6.514 de 22 de julho de 2008, dispõe acerca das sanções administrativas ao meio ambiente. Retira-se da leitura do artigo a penalidade para a prática do picho e do grafite:

Art.75. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação alheia ou monumento urbano:

Multa de R\$ 1.000,00 (mil reais) a R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais).

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada, a multa é aplicada em dobro. (BRASIL, 2008).

Não obstante todo esse aparato legislativo, ainda se encontra em tramitação do Projeto de Lei 985/2015, de autoria do Deputado Domingo Neto (PROS/CE), cuja intenção é justamente alterar o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para alterar as penas nele previstas para o crime de pichação de edificação ou monumento urbano. O Projeto encontra-se aguardando apreciação do Senado Federal, com prioridade (BRASIL, CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2015). Segundo Larruscahim e Schweizer (2014, p.26):

Em março desse ano foi proposta na Câmara dos Deputados a PL 985/2015 que originalmente propunha o aumento da pena para o crime de pichação para 6 meses a 2 anos de detenção e multa, bem como determinava a perda de benefícios de usuários dos programas do Governo Federal tais como o Bolsa Família, Bolsa Alimentação, Programa Auxílio Gás, dentre outros programas sociais. Na justificativa do projeto o pichador é identificado como uma espécie de figura lombrosiana da era neoliberal que além de ser “desempregado, com baixa remuneração ou que exercem alguma atividade informal”, tira proveito de recursos públicos “sendo em sua maioria beneficiários de programas assistenciais do Governo Federal”. Essa associação da imagem do pichador com o sujeito pobre, que além de usufruir do dinheiro público através de programas assistenciais e ainda usurpa desse dinheiro para praticar outros crimes é reforçada na justificativa da emenda número 1 de 2015: a prática do crime resta ainda mais reprovável quando atribuída à beneficiários de programas e benefícios sociais concebidos pelo Governo Federal, por configurar verdadeiro acinte à sociedade como um todo, que recursos públicos tenham sua destinação desvirtuada para a prática de crimes contra o patrimônio das cidades e contra o meio ambiente.

Verifica-se do discurso que este projeto carrega uma carga de preconceito, de forma a buscar reduzir um grande movimento a poucas simplificações. Ao fim e ao cabo, o Projeto que foi aprovado pela Câmara propôs a punição da pichação com penas de prestação de serviços à comunidade e reparação de danos às vítimas. Esse discurso dotado de preconceito que busca definir a motivação que existe na



pichação e na grafiteagem e que busca ditar o que é e o que não é arte, acaba sendo o reflexo do que a legislação hoje traz.

A título de exemplo, buscou-se uma conhecida obra que propõe comentários à Lei de Crimes Ambientais, de autoria de Luis Flávio Gomes e Silvio Luiz Maciel (2015), que assim abordam o artigo 65 da referida legislação, apontando que este posicionamento já o mesmo em outras obras que abordaram a temática:

Este tipo penal deve ser interpretado com reservas. O que a lei pretende punir é a conspurcação (o ato de sujar) os objetos materiais indicados no tipo. A conspurcação pode ocorrer por pichação, “grafiteagem” ou por qualquer outro meio. Há casos, porém, que o ato de pichar ou grafitar uma edificação constitui uma forma de expressão de arte ou até mesmo uma atividade educativa. Nessas hipóteses o fato será atípico (desde que haja, obviamente, autorização do proprietário). A propósito, há muitos proprietários de imóveis, que por serem alvos constantes dos pichadores desordeiros, autorizam os grafiteiros a realizar desenhos sobre a pichação existente, como forma de limpar o prédio. Em outros casos, a atividade de grafitar é estimulada, inclusive em instituições públicas, como forma de arte e como atividade educativa. Não é qualquer pichação ou “grafiteagem”, portanto, que constitui o crime em estudo, mas tão somente aquelas realizadas por desordeiros, que agem com o manifesto propósito de estragar a paisagem urbana e o patrimônio alheio. (GOMES; MACIEL, 2015, s.p.)

A questão, na atualidade, possui tamanha importância e gera tanto desconforto social que alguns jovens, que foram pichadores, desistem de praticar os grafismos urbanos, pois perderam amigos em razão da repressão que sofrem (FERNANDES; BARBOSA, 2014, 382).

A preocupação social com estas manifestações é tamanha que existem projetos que possuem como objetivo levar pichadores para conhecerem galerias e exposições de grafites daqueles que hoje são reconhecidos pela grande mídia, a exemplo de “Os Gêmeos” (FERNANDES; BARBOSA, 2014, 382). Nesse sentido:

O graffiti atualmente é associado a um discurso de conscientização, de salvação ou libertação dos jovens da delinquência através da arte. A apropriação do graffiti como atividade de inclusão pode ser visualizada em trabalhos de ONGS como a CUFA (Central única das Favelas) e o Afroreggae (em Vigário Geral), cujas oficinas estão inseridas em programas vinculados à UNESCO e contemplam uma enorme demanda (não só de jovens favelados) (SOUZA, 2007, p.20).

Ocorre que essa não é a principal problemática que os pichadores enfrentam. A lógica dos grafismos urbanos não é tão retilínea, ou seja, não se nasce pichador

para evoluir e tornar-se grafiteiro. Sequer se pode conceituar um enquanto manifestação e o outro enquanto arte. Fato é que pode haver um grande grafiteiro que ainda é pichador, uma vez que um fato não altera o outro necessariamente.

Em que pese não seja o objetivo do trabalho trazer à baila os aspectos criminológicos da pichação e do grafite, cabe ao menos trazer de forma sucinta alguns pontos que podem contribuir para uma melhor compreensão da temática. Nesse diapasão, Salah H. Khaled Jr. (2016), criminólogo, propôs um debate interessante após uma pichação que se deu na Universidade Federal de Pelotas. Chamou atenção que a criminologia fornece uma resposta social para muitos temas correlatos à pichação. Por exemplo, aqueles que são crentes de essencialismos etiológicos determinariam esforços na busca de ressocialização dos pichadores. Essencialismos biológicos, por sua vez, auxiliariam na produção de uma imagem estigmatizante destes indivíduos, já que é assim que de forma geral esses indivíduos são vistos. Já a tradição racionalista moderna pensaria nestes sujeitos enquanto sujeitos racionais, que podem ser responsabilizados por suas ações. O autor ainda complementa que:

Incorporada ao Direito Penal, essa compreensão permite sustentar que as penas devem ser suficientemente duras para intimidar potenciais delinquentes e inclusive admite que eventualmente punições exemplares não guardem relação com a gravidade do fato, mas com a intenção de interferência na subjetividade da coletividade. No âmbito do Direito Penal, essa relevante tradição questionaria a volição do autor, ou sua interioridade psíquica, a partir das figuras do dolo e da culpa. Uma análise a partir de tais parâmetros seria estritamente conservadora e bem comportada: nada representaria além do velho e habitual problema tradicional, ou seja, a criação e aplicação da lei penal, que, em sua versão mais sofisticada, comportaria a releitura da criminalização primária e secundária, dando margem para relevantes discussões sobre a seletividade do sistema penal, o que vale também para supostos crimes ambientais (como se sabe, existe polêmica sobre a inserção do patrimônio cultural na concepção de ambiente, mas não é um problema que nos interessa aqui). (KHALED, 2016, s.p.).

A verdade é que essas teorias já não servem para o panorama moderno, uma vez que se fossem verdadeiras conseguiriam barrar a prática delitiva, mas o que se vê, no ambiente urbano, é um crescente aparecimento de intervenções urbanas.

Khaled (2016) atribui o tédio como um dos fatores indissociáveis e motivador do aumento do picho nas cidades. Um dos pesquisadores que mais contribuiu para a conceito de tédio é Jeff Ferrel (2010, p. 345), que aduziu que a Escola de

Frankfurt, na década de 40 compreendeu o sentido de tédio como um círculo de controle, “um espiral de consumo vazio”. Assim, diante das promessas em massa que se mostram cada vez menos cumpridas, aqueles que se encontram aprisionados a regras, engajados com o tédio, acabam encontrando alívio no trabalho e no consumo. Assim, uma vez que as regras sociais “suprimem todas as aventuras” (FERREL, 2010, p. 347) o rompimento com padrões impostos torna-se uma alternativa interessante.

O que explica este sintoma é a criminologia cultural<sup>19</sup> que revela “grupos criminosos ou criminalizados ocupados com a invenção de inúmeras experiências que violam o projeto modernista do tédio” (FERREL, 2010, p. 348).

Dessa maneira, entende-se que a criminologia cultural se apresenta como “criminologia estética de análise de ícones e símbolos culturais mercantilizados pelos meios formais e informais de comunicação” (SALO, 2014, p. 90). E, assim, todos os meios de comunicação e expressão surgem como objetos de análise do cidadão contemporâneo. Segundo Salo de Carvalho (2014, p. 90):

Agregam-se, logicamente, ao universo investigativo, os desvios tradicionais próprios do estudo do cotidiano das cidades, como as distintas tribos urbanas, o estilo de vida boêmio e under-ground, os moradores e os artistas de ruas, os agenciadores dos comércios (drogas, mercadorias contrabandeadas) e dos entretenimentos (jogo, prostituição) ilícitos, entre outras dinâmicas próprias da urbe.

De acordo com a criminologia cultural, portanto, é possível identificar que a excitação de infringir a lei pode ser uma reação para fugir do tédio. Sendo assim, toda a criminalização acima exposta, trazida no contexto brasileiro, jamais poderá retrair a prática delituosa. Com isso, o que se tem é uma demanda judicial cada vez mais intensa, contudo, sem o retorno esperado pela sociedade.

---

<sup>19</sup> Segundo Salo de Carvalho (2014, p.87): “O marco dos estudos sobre criminologia cultural é a pesquisa de Jeff Ferrell, *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality* (1996), na qual o autor analisa a cultura desviante do grafite em Denver (Colorado) e a sua inserção social na paisagem urbana e na arquitetura da cidade. A tensão entre as práticas de grafiteagem como expressão cultural de determinadas tribos urbanas e o seu confronto com campanhas contrárias serviu ao pesquisador como estudo de caso sobre temas como poder, autoridade e resistência, subordinação e insubordinação, abrindo espaço para possibilidades teóricas e metodológicas que intitulou, na época, crimi- nologia anarquista. A denominação primeira surge do cuidadoso exame da grafiteagem como forma constitutiva de resistência anárquica à autoridade política e econômica.

Nesse ponto, trata-se oportuno a busca da compreensão dos diferentes discursos que permeiam este debate: o discurso do grafiteiro/pichador e o discurso da sociedade, cuja análise é proposta no subcapítulo seguinte.

### 3.3 A DIALÉTICA DOS DISCURSOS IDEOLÓGICOS DA SOCIEDADE E DOS PIXADORES E GRAFITEIROS: GRAFFITI E PIXO OU GRAFITE E PICHOS?

Para muito além das tentativas de conceituação de cultura e dos dispositivos legais que a permeiam, apresentadas no primeiro subcapítulo, assim como, para adiante dos construtos penais e criminológicos trazidos no segundo subcapítulo, aparecem os discursos dos pixadores/grafiteiros em contraponto ao da sociedade, que podem auxiliar na compreensão das diversas nuances dos grafismos urbanos.

Ideologicamente, os discursos são opostos, mas, antes de adiantar a temática, há de se frisar que trazer à baila o vocábulo “ideologia” é buscar fundamentação em um conceito nada solidificado<sup>20</sup> que, diversos autores prestam-se a tentar conceituar, na tentativa de auxiliar na construção e harmonização de seu conceito. De modo amplo, Marilena Chauí (2004, p. 05) assim descreve o vocábulo *ideologia*:

Um dos traços fundamentais da ideologia consiste, justamente, em tomar as ideias como independentes da realidade histórica e social, de modo a fazer com que tais ideias expliquem aquela realidade, quando na verdade é essa realidade que torna compreensíveis as ideias elaboradas.

Uma das relações possíveis para pensar o conceito de ideologia, segundo Chauí (2004), é com o pensamento hegemônico, que é imposto e irradia-se pelos territórios, ditando dogmas e modelos a serem seguidos pela sociedade, tornando-se alienados. Nessa linha, pode-se dizer que a ideologia burguesa “Através de seus intelectuais, irá produzir ideias que confirmem essa alienação, fazendo por exemplo,

---

<sup>20</sup> Segundo Eagleton (1997, p. 15), ninguém conseguiu exprimir um único sentido para ideologia, uma vez que este termo traz consigo uma série de significados, que nem sempre são compatíveis entre si. Para ele, o próprio vocábulo “ideologia” é por si um texto, marcado por divergências históricas. O autor nomeia alguns exemplos conceituais: o processo de produção de significados, signos e valores na vida social; um corpo de ideias característico de um grupo social; ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante; aquilo que confere posição a um indivíduo; formas de pensamento motivadas por interesses sociais; identidade; ilusão necessária; discurso e poder; conjunto de crenças; oclusão semiótica, entre outros.

com que os homens creiam que são desiguais por natureza e por talentos, ou que são desiguais por desejo próprio” (CHAUÍ, 2004, p.30-1).

Sem adentrar em questões aprofundadas do marco conceitual de ideologia, por fugir do objetivo deste trabalho, é fato que os grafismos urbanos possuem estreita relação com a contracultura e mostram-se, geralmente, como um movimento político de minorias sociais, que encontram nestes movimentos uma oportunidade de voz e vez.

A ideologia burguesa que dita dogmas morais, religiosos e tantos outros, repele o que não se encaixa em seu “molde”. Nesse sentido, é possível dizer que a estigmatização sofrida por este grupo tem forte relação com o pensamento hegemônico imposto na modernidade, no qual o “outro” é visto como objeto, sem poder justificar-se a partir de suas especificidades já que sequer lhe é dada a oportunidade.

A sabedoria das minorias estigmatizadas é abafada pela imposição hegemônica. Nessa ótica, posiciona-se também Eagleton (1997, p.17) ao abordar que “a crença de que a ideologia é uma forma esquemática e inflexível de ser ver o mundo, em oposição a uma sabedoria mais simples foi elevada no pós-guerra”.

Segundo o autor, a ideologia “tem a ver com legitimar o poder de uma classe ou grupo social dominante” (EAGLETON, 1997, p.19). Segundo esta lógica estas crenças e dogmas são inseridas no âmbito geral como verdadeiras regras a serem obedecidas. E, portanto, quando um grupo questiona esse sistema hegemônico, estes são estigmatizados e reconhecidos como transgressores.

Primeiramente, para que tais discursos pudessem ser analisados, a metodologia escolhida foi a análise do discurso de dois documentários acerca dos grafismos urbanos, uma vez que estão presentes depoimentos de ambos os lados do discurso. Assim, será proposto um diálogo entre o documentário *Pixo* (2010) e documentário *PixoAção* (2014).

Ambos documentários descortinam diversos aspectos dos grafismos urbanos, notadamente com foco na pixação, dando ênfase ao impacto da pixação como fenômeno cultural na cidade de São Paulo e sua influência internacional como uma das principais correntes da *Street Art*.

Destaca-se que o documentário *Pixo*, dirigido por João Wainer e Roberto Oliveira, participou da exposição “Né dans la Rue”, da Fondation Cartier pour l’Art

Contemporain, em Paris. O referido documentário mostra a realidade dos pixadores, acompanha algumas ações, os conflitos com a polícia e mostra um outro olhar sobre algumas intervenções já muito exploradas pela mídia. Com o mesmo objetivo, o documentário “PixoAção”, de Bruno Jesus Rodrigues, traz à baila a temática do pixo e foi filmado pelos próprios pixadores, na cidade de São Paulo, entre os anos de 2012 e 2014<sup>21</sup>.

O documentário “PixoAção” já inicia com uma tradução emblemática que muito diz no que tange a ideologia de um pixador/grafiteiro:

Pixo, de maneira subliminar tende a ser ruído que revela. Tintas que rasgam as amarras visuais urbanas numa apropriação do espaço. Partem do indivíduo por detrás das letras, formas e frases e conectam o coletivo. Assim, se fosse possível concentrar em uma única ideia esse mundo plural do pixo esta seria: este muro, este prédio, esta propriedade não é sua, não reconhecemos esta cerca. A cidade não tem dono e tal tinta depositada nas ruas traduz a inversão da alma urbana através do ícone “meu” no espaço “nosso”. Se na estrutura jurídica e nas pautas dos telejornais o pixo é imposto como atividade criminosa, seria prudente um esclarecimento da fala e da postura dos donos dos traços e tintas, negando a imagem e figuras do crime assumindo a postura de revolucionários munidos de sua indecifrável estética do caos (RODRIGUES, 2014).

De outra banda, o no início do documentário *Pixo* chama a atenção para a posição ideológica do pixador:

A gente mete o foda-se, tá ligado? A gente chega ali e tem burguês e zé polvinho, hipócritas. Chega lá e mete o rolo, faz na cara larga mesmo. E se vim falar merda, debate e até bate no cara. A gente debate, debate mesmo. É pra afrontar mesmo, tá ligado? É não estar nem aí mesmo. Pixador quer escancarar mesmo. É anarquia pura, é ódio mesmo. Tá ligado? (WAINER, 2010).

Resta claro que o objetivo do pixador é adentrar no espaço urbano, ter acesso à cidade, e por que não dizer que deseja ter direito à cidade? Percebe-se, dos depoimentos, que existe a vontade em chamar a atenção da sociedade para problemas sociais, isto é, tratam-se de reivindicações. Nota-se que, em diversas oportunidades, em que pese se tratem de personagens diversos trazidos em cada documentário, que a fala se repete, ou seja, o discurso é compartilhado. Nesse viés, é necessário um olhar atento a outro trecho trazido no documentário *Pixo* e outro, no mesmo sentido, trazido no documentário *PixoAção*:

---

<sup>21</sup> A gravação que será apresentada no decorrer desse subcapítulo foi feita pela própria autora deste trabalho.

A quebrada é bem diferente do Alphaville. Alphaville é um bagulho de luxo. A favela é bem diferente do que um bagulho de luxo. Os moradores não são iguais, né truta? Tipo a quebrada, tá ligado mano? A pichação tá no peito, né truta? Pixação pra nós é compensável. Pra nós que mora dentro da favela, que não tem como sobreviver, aí nós faz essa pichação aí, truta. O bagulho tá no sague, tio. É só ligar que o bagulho não tem como parar não, tio. Quando eu ficar velho vou pixar também, até de muletas eu vou pixar. (WAINER, 2010).

A gente que é da periferia não tem muita oportunidade de lazer, de cultura. É a única forma que o cara tem pra se expressar, então acho que por isso existe muito pichador de periferia. É difícil pichador “boy” aqui no point, porque o cara tem outras escolhas, tem balada, lazer estudo. Agora, esse pessoal que tá aqui não... é um pessoal mais rejeitado, esquecido, tá entendendo? Mas pra sociedade é apenas mais um pichador. Eu creio sim que é uma arte porque qualquer coisa é considerada uma arte hoje em dia. Você vê qualquer quadrinho aí, qualquer coisinha e o cara diz: que artista! Eu acho que é arte sim pixo, você arrisca sua vida, coloca no limite sua vida por um rabisco e isso é a parte da arte. Coisas que nenhum cara aí faz além da pichação. Quando eu picho, mano, eu tô livre. É aquele momento que eu tô livre. (RODRIGUES, 2014).

As falas são de diferentes pessoas, mas o discurso é o mesmo. Nessas duas passagens, há como evidente motivação a falta do que fazer e a falta de direitos sociais que incide sobre quem vive nas periferias. Inclusive, há justamente o posicionamento de que na sua grande maioria, os pixadores/grafiteiros são pessoas que vivem essa realidade.

Oportuno destacar que há quem pratique o pixo e o grafite por outros motivos, mas, por tratar-se de um tema amplo e complexo, a análise deste trabalho restou focada no discurso mais difundido, o qual pode ser retirado dos referidos documentários.

Por tratar-se de um tema complexo, sua análise antropológica não cabe nos estreitos limites de uma tese, quiçá de uma dissertação. Contudo, diversos aspectos podem ser retirados da análise dos depoimentos destes pixadores, a começar pela revolta anárquica que resta evidente.

O reclame por detrás do pixo e do *graffiti* – deste último quando realizado sem autorização dos proprietários - é o direito ao acesso à cidade, o direito a condições de sobrevivência. É o grito da periferia.

Nessa perspectiva, há outro trecho do documentário *Pixo*, no qual um pixador aduz que “a pichação de São Paulo é uma comunicação fechada. É da pichação para a pichação. Na verdade, ela não se comunica com a sociedade. Ela é uma agressão. Ela é feita para atacar a sociedade” (WAINER, 2010). No mesmo sentido, tem-se outra fala no “PixoAção”: “isso fica restrito aos grupos que elaboram esses trabalhos

que na verdade não significam nada para a população como um todo” (RODRIGUES, 2014).

A análise destes documentários permitiu de forma cristalina observar a percepção destes jovens, conforme já discutido acima. Recortou-se alguns trechos para melhor definir os ideais destes jovens que são de suma importância para compreender os motivos que levam estes jovens a cometer o que hoje é considerado um delito:

Eu acho que existem três motivações básicas que vão estar motivando o pixador a se envolver com essa cultura de rua. O primeiro é o reconhecimento social. O segundo é o lazer e adrenalina e o terceiro é o protesto. [...]. É a arte da pobreza. Que expõe tudo que a gente sente, os sentimentos que ninguém quer ver, os sentimentos que todo mundo fecha os olhos. Não quer prestar atenção [...] (WAINER, 2010).

Pra nós a pichação é um protesto, mano. A gente expõe o nosso descontentamento com tudo que está acontecendo aí. [...]. A gente começou a fazer vários protestos. Picho com intuito de que? Resgatar a ideologia da pichação, que é o protesto. Pichação é protesto. É forma de se expressar. Nego acha que Pichador é drogado e vagabundo. Pixador não é vagabundo, sabe dos seus conceitos e sabe do que tá fazendo. [...]. Pixação é protesto, é forma de expressão. [...]. Nós vai fazer a pichação em forma de protesto, como arte, entendeu? Porque nós é artista. [...]. Quando o cidadão de bem fica indignado com esses atos covardes que emporcalham a cidade. [...]. Enquanto houver injustiça, sempre vai haver insatisfação, e uma parede pixada é sinal de insatisfação. (RODRIGUES, 2014).

Os vocábulos “anarquia” e “protesto” aparecem nos discursos recorrentemente. Evidencia-se que há uma busca incessante por direitos iguais, há uma busca por tudo aquilo que existe na cidade e não aparece na periferia.

Ainda, outro ponto importante que aparece nas falas que revelam a postura dos pixadores e grafiteiros: os grafismos urbanos como arte. No primeiro capítulo deste trabalho, buscou-se trazer o conceito de belo, a partir da teoria crítica de Theodor Adorno (1970), uma vez que aquilo que é entendido como belo é considerado arte, mas aquilo que não cabe dentro do que é hegemonicamente entendido como belo é rechaçado socialmente. Certamente sem saber desta construção proposta pela escola de Frankfurt os pixadores e grafiteiros no documentário “PixoAção” assim manifestaram-se:



A sociedade no geral, ela contempla o que é belo e rejeita o que é feio. [...]. Terrorismo poético, é uma arte sim. Uma poesia, uma poesia urbana, uma poesia marginal. [...]. Ela só tava faltando mesmo ser reconhecida dentro do circuito da arte, mesmo que ela incomode, mesmo que não goste. Que nem muita gente criticou aquela frase lá “abaixo a ditadura”, achando que a ditadura só tem a ver com a ditadura militar, ali foi “abaixo a ditadura da arte”. Pichação é a arte que nunca vai ser domesticada. Ela é a arte mesmo, da rua, ela vem mesmo do princípio de quebrar as regras. (RODRIGUES, 2014).

Um dos grandes discursos compreendidos, nessa ótica, é justamente a busca de reconhecimento dos grafismos enquanto arte, porquanto os pixadores e grafiteiros entendem que seus atos devem ser compreendidos e aceitos dentro do circuito da arte, ou seja, que não deva causar reações negativas na sociedade. Em contrapartida, o que fica é a dúvida acerca de como restaria o movimento se dele fosse retirada a proibição e a contravenção.

Ambos documentários trazem à baila, em contraponto, a postura ideológica da sociedade. O trecho trazido abaixo foi retirado do documentário *Pixo* e revela o flagrante de um terceiro que passava por uma faculdade, na cidade de São Paulo, quando viu os pixadores em ação e ligou para a Delegacia, aduzindo o seguinte: “Um monte de “pixador”. A faculdade está toda detonada. Tá o maior vandalismo. Você não tem noção” (WAINER, 2010).

A pichação, sobretudo, é vista como um ato de vandalismo, de deterioração do espaço e do patrimônio público e privado. Ainda, para evidenciar de forma clara, tal postura é oportuno trazer os seguintes trechos que aparecem em ambos os documentários:

Você acha que isso aí é beleza? Olha pra você. Me diz o que tem de lindo nessa porcaria. Isso aqui é coisa de incompetentes. Pessoas frustradas. Cara que não vê objetivo na vida. Fazem essa porcaria. Caras analfabetos, rapaz! (WAINER, 2010).

Talvez pra eles seja bonito, mas para o resto da sociedade é muito ruim. [...]. Pixação é um monte de sujeira, né cara? [...]. Não seria muito mais bonito uma cidade limpa, livre dessas pichações? Já viu esse lugar? É uma merda! (RODRIGUES, 2014).

Percebe-se que, ideologicamente, portanto, a sociedade de forma geral, enxerga o pixador e do grafiteiro como um delinquente, um jovem à margem da lei, que é de pouca instrução e que possui intuito de destruição do patrimônio alheio. Isso por que, obviamente, as manifestações culturais produzidas pelas minorias não

agradam esteticamente a sociedade capitalista que coloca no centro de todas as discussões a propriedade. A inserção de novas manifestações culturais são de difícil aceitabilidade, ainda mais quando expressam a voz de minorias. Nesse caminho, manifesta-se Serpa (2007, p. 144).

Deve haver implícita a ideia de que, na construção de novas estruturas de gestão das múltiplas e diversas culturas (e ideias de cultura), todos tem algo a dizer, a fazer, a contribuir. Com certeza isso pode (e deve) ter rebatimento na gestão dos equipamentos culturais das cidades, abrindo espaço para esses agentes e grupos da cultura popular, que em geral, não tem lugar para expressar e desenvolver suas manifestações.

As práticas da pixação e do *graffiti* na cidade buscam este espaço dito por Serpa, como aquele que não existe na periferia, ou melhor dizendo: existe, mas não é visto. Na cidade, o grito expresso pelos grafismos ganha um palco com visibilidade. Ainda segundo Serpa (2007, p.143) “falar de participação popular na construção de políticas culturais para a cidade significa, sobretudo, dar voz e visibilidade para os diferentes agentes e grupos que produzem cultura”.

Ocorre que, na prática, a repulsa pelos grafismos é acompanhada, na maioria das vezes, por discursos munidos de ódio contra o pixador e contra os grafiteiros. Nesse sentido, há que se ressaltar que muitas correntes da psicologia citam que o ódio tem uma raiz cultural, com forte influência do ambiente social e cultural que cerca o sujeito (STEFFEN, 2008).

Assim, o ódio pode conduzir à mais completa falta de empatia pela pessoa odiada, revelando-se insensível ao sofrimento alheio. No seguinte trecho, pode ser retirado um exemplo paradigmático do ódio dos proprietários de imóveis que são “atacados”: “Se eu pintar um prédio, uma parede minha, se no outro dia eu ver pixado, se eu pegar o camarada eu mato. Eu sou o criminoso ou ele é o criminoso?” (WAINER, 2010).

Não obstante tudo isso, o ódio é um sentimento tão natural e primitivo quanto a sede, o cansaço ou o amor. É uma reação ao sentimento de humilhação, quando prestígio, onde a dignidade ou a autoestima são ameaçados. É um modo de resistir às adversidades e sobreviver às ameaças (GOÉS, 2004, p. 25). André Glucksmann (2007, p.11), nesse sentido afirma

O ódio existe, todos nós já nos deparamos com ele, tanto na escala microscópica dos indivíduos como no cerne de coletividades gigantescas. A paixão por agredir e aniquilar não se deixa iludir pelas magias da palavra. As razões atribuídas ao ódio nada mais são do que circunstâncias favoráveis, simples ocasiões, raramente ausentes, de liberar a vontade de simplesmente destruir.

De outra banda, observa-se que o ódio é uma questão factual e sua intensidade como movimento transformador na sociedade dependerá de como ele é divulgado. Ademais, enquanto o odioso não compreender que sua frustração é auto induzida e seu desespero um desperdício, ambos resultam na inútil obsessão em usar o ódio como mecanismo de transformação dos outros. O que pode ser comprovado de forma clara no seguinte trecho do documentário *Pixo*: “A pichação é ilegal mesmo e a essência tá nisso. Se fosse autorizado, ninguém tava fazendo. [...] A essência tá aí, na anarquia, tá ligado? No bagulho proibido” (WAINER, 2010).

Os pixadores não apresentam óbice ao fato de serem “odiados” pela sociedade, bem pelo contrário, é a revolta do sistema que os motiva. Dessa forma, enquanto a sociedade se mantiver prisioneira da ilusão de que a externalização do ódio, por meio da criminalização de tais práticas irá diminuir a realidade fática da existência dos grafismos urbanos, a frustração sempre estará presente.

Ademais, faz-se necessário ter presente que, entre a frustração e o ódio, existe a mente humana e a cultura na qual a sociedade encontra-se inserida, bem como que apenas a conscientização da necessidade de mudança poderá promover a alteração de paradigmas, base fundamental da nossa conduta social. (GOÉS, 2004, 274-297). O que é difícil em um país como o Brasil, onde as diferenças sociais são discrepantes.

Um fator que pode contribuir para explicar a ideologia da sociedade é o *labeling approach*<sup>22</sup>, conhecido no Brasil como *teoria do etiquetamento ou rotulação*, onde justamente por haver a pré-determinação do que pode ser considerado

---

<sup>22</sup> Segundo Pentead Filho: A teoria do labelling approach (interacionismo simbólico, etiquetamento, rotulação ou reação social) é uma das mais importantes teorias de conflito. Surgida nos anos 1960, nos Estados Unidos, seus principais expoentes foram Erving Goffman e Howard Becker. Por meio dessa teoria ou enfoque, a criminalidade não é uma qualidade da conduta humana, mas a consequência de um processo em que se atribui tal “qualidade” (estigmatização). Assim, o criminoso apenas se diferencia do homem comum em razão do estigma que sofre e do rótulo que recebe. Por isso, o tema central desse enfoque é o processo de interação em que o indivíduo é chamado de criminoso. A sociedade define o que entende por “conduta desviante”, isto é, todo comportamento considerado perigoso, constrangedor, impondo sanções àqueles que se comportarem dessa forma. Destarte, condutas desviantes são aquelas que as pessoas de uma sociedade rotulam as outras que as praticam. (2016, p.73)

cultura. Conforme já abordado nesse trabalho, é que existem subculturas, nas quais o desviante é visto a partir de sua ruptura com o sistema que lhe é imposto hegemonicamente (CARVALHO, 2014, 90-1).

Becker (2008) aborda a teoria da rotulação a partir da ação coletiva, uma vez que, segundo o autor, os indivíduos agem conjuntamente, ou seja, se espelham em atitudes alheias. "Uma pessoa tenta adequar sua própria linha de ação às ações de outras, assim como cada uma delas ajusta suas próprias ações em desenvolvimento ao que vê outros fazendo e espera que façam" (BECKER, 2008, p.183). Esse emaranhado de expectativas pode ser considerado *ação coletiva*.

A partir desta teoria apresentada por Becker (2008) e relida por Carvalho (2014), ao analisar o comportamento de um grupo e tentar pensar suas atitudes como um todo, como um bloco fechado de atitudes, e diante de um olhar preconceituoso das subculturas, o que se tem é a formação da representação de um criminoso ideal.

No exemplo do pixo, essa formação de um criminoso ideal é perfeitamente perceptível, uma vez que apenas da análise dos dois documentários o que se percebe é justamente o etiquetamento dos praticantes dos grafismos urbanos, que são invariavelmente percebidos como "delinquentes" e "marginais" que "emporcalham" e "sujam" a cidade. Tais expressões são recorrentemente ouvidas nos documentários. Nessa linha de pensamento, Khaled (2016, s.p.) profere que:

Trata-se de uma subcultura particularmente ruidosa e que consome regularmente uma dieta cultural repleta de diversidade. Uma subcultura que incomoda. E não é pouco: o conteúdo político das narrativas manejadas por essas pessoas causa enorme desconforto em indivíduos de índole conservadora. Logicamente, para muitas pessoas, o conteúdo das frases é absolutamente irrelevante e o que causa indignação é a pichação em si mesma.

A sociedade de forma geral, a partir dessa leitura, tende a rechaçar a postura ideológica dos pichadores e grafiteiros, porque há uma dificuldade em aceitar o diferente, em ver com naturalidade aquilo que foge dos pré-conceitos já entendidos como únicos modelos aceitos.

Assim, cabe buscar estender esta compreensão, para buscar compreender se este movimento – da pichação e do grafite – pode ou não conceber uma forma de busca legítima pelo acesso à cidade.

## **4 O DIREITO À CIDADE NO CENÁRIO CONTEMPORÂNEO: UM OLHAR A PARTIR DAS MULTIDIMENSÕES DA SUSTENTABILIDADE APLICADAS AOS GRAFISMOS URBANOS**

Dentre as diversas possibilidades de análise dos grafismos urbanos na ótica contemporânea, um dos discursos possíveis é que tais práticas são uma forma de busca de acesso à cidade, configurando assim uma busca pelo Direito à Cidade. O *Direito à Cidade* configura um conceito difundido por Lefebvre (2001), contudo, junto dele, muitos outros autores contribuíram para sua conceituação.

Nesse contexto, o presente capítulo se propõe a apresentar um construto do conceito de Direito à Cidade, trazendo sua ligação aos grafismos urbanos. Posteriormente, não com objetivo de esgotar a demanda, mas sim à título exemplificativo, serão apresentadas algumas manifestações urbanas de pixo e *graffiti* na cidade de Santa Maria - RS, com o objetivo de elucidar as formas que os grafismos assumem no ambiente urbano. Cotejando, assim, o direito à propriedade com a inversão de padrões estéticos presente no seio da cidade.

É oportuno trazer a cidade de Santa Maria à título de exemplo, uma vez que se trata de uma cidade universitária, considerada um polo da cultura, uma vez que abriga diversas instituições de ensino.

Para por fim, o objetivo é trazer as multidimensões da sustentabilidade, passando a abordar o conceito de cidade sustentável, como um ideal almejado pelos pixadores e grafiteiros.

### **4.1 A BUSCA PELA INSERÇÃO POLÍTICA NO AMBIENTE URBANO E A VIRADA DAS CONCEPÇÕES DE DIREITO À CIDADE**

A cidade é resultado de um sistema de interações sociais, da partilha de técnicas e de conhecimentos em diversos níveis. Ela compreende um emaranhado de ações e reações que permite a troca de interações culturais e sociais.

As cidades nascem em função do comércio e, portanto, da divisão do trabalho. Obviamente, além do trabalho e do comércio, outras funções são acrescentadas nesse contexto. Assim, pode-se dizer que a maior característica de uma cidade é a aglomeração de pessoas. Justamente, por este motivo é que as cidades

são divididas entre pequenas, médias, grandes e metrópoles, fazendo referência a sua extensão populacional (RIBEIRO, 2005, p.63). Nesse sentido:

A cidade espelha a cultura de um povo, seus costumes, suas crenças. A cidade permite que o povo se encontre para expressar seus sentimentos, para celebrar a fé religiosa, para comemorar datas e eventos que julgue importantes. Mas também para trabalhar, para distrair-se, para morar. A cidade é resultado da reunião de pessoas e de formas urbanas construídas para elas poderem abrigar-se e encontrar-se (RIBEIRO, 2005, p.63).

“A cidade é o lugar em que o mundo se move mais; e os homens também. A co-presença ensina aos homens a diferença. Por isso a cidade é o lugar da educação e da reeducação” (SANTOS, 1994, p 40). Essa característica é que demonstra a grandiosidade dos movimentos que se dão no âmbito das cidades.

Assim, infere-se que o ambiente urbano é complexo. A forma de vida urbana vem alterando-se de forma significativa a partir da segunda metade do século XX, notadamente com o declínio do *Welfare State*. Dessa maneira, as formas de vivência e convivência foram modificando-se nesta simbiose do cotidiano urbano.

Segundo José Manuel Valenzuela Arce (1999, p. 27), pode-se dizer que “a favelização brasileira se desenvolveu de maneira impactante durante a década de 40”. Segundo o autor, cumpre destacar que tal período coincidiu com a Lei do Inquilinato de 1942, somada, então, à grande especulação imobiliária do período, que, a partir de um “efeito dominó”, expulsou a população menos favorecida para a periferia das cidades.

Tal fenômeno trouxe, por consequência, uma segregação social de minorias que foram gradativamente estigmatizadas. Além disso, a reunião destas minorias pode ser percebida em diversos locais no perímetro urbano e principalmente em seu entorno, recebendo nomenclaturas diferenciadas, a exemplo de favela, cidades perdidas, cinturões da miséria, etc. (ARCE, 1999, p.28).

Esse nicho social vive não apenas à margem da cidade, mas, invariavelmente, à margem da lei e do sistema. Outrossim, há tempos compõem – de forma ostensiva – a estética da cidade, pois restam expulsos espacialmente do contexto social urbano e buscam formas de existir e coexistir na periferia.

A existência e persistência periférica destes indivíduos, incomoda o cidadão urbano. E fato notório é que o modelo neoliberal imposto amplia problemas sociais preexistentes de forma sistêmica no seio da sociedade. Tais consequências

possuem o condão de provocar respostas sociais das minorias, através da luta de classes, que por diversas oportunidades rechaçam os ideais hegemônicos impostos, questionando assim o sistema.

Ou seja, pode-se falar na busca do direito ao acesso à cidade. Para a discussão que traz por pano de fundo a virada estética da cidade com a inserção de grafismos urbanos, é necessário pensar na ótica social, sobretudo, posto que os movimentos e a formação de manifestações culturais nascem dentro de um contexto. E, no caso dos fenômenos dos grafismos urbanos, há que se pensar nas questões sociais que figuram por detrás de sua existência e insistência, por mais que hajam contrapontos a serem discutidos na esfera da propriedade privada.

Ocorre que todos os indivíduos devem ter garantido seu direito de acesso à cidade. Contudo, como já referido, é inegável que dentro do âmbito urbano há muita segregação e, por conseguinte, há a busca pelo espaço por parte destes, que são os chamados excluídos urbanos. Nesse ponto, oportuno trazer à baila os apontamentos de Henri Lefebvre, em uma de suas mais difundidas obras, *O Direito à cidade*:

Mesmo onde a separação dos grupos sociais não aparece de imediato com uma evidência berrante, surgem, ao exame, uma pressão nesse sentido e indícios de segregação. O caso-limite, o último resultado é o gueto. Observemos que há vários guetos: os dos judeus e os dos negros, mas também os dos intelectuais e operários. A seu modo, os bairros residenciais são guetos; as pessoas de alta posição, devido às rendas ou ao poder, vêm a se isolar em guetos da riqueza (LEFEBVRE, 2001, p.98).

Os chamados guetos da riqueza não necessariamente podem ser percebidos em luxuosos condomínios, mas podem simplesmente dizer respeito ao acesso à cidade, ou seja, ao acesso ao que a cidade proporciona, a exemplo do lazer, saúde e educação. A falta de acesso ao básico a uma parcela da população é a segregação. Ainda segundo Lefebvre (2001, p.98):

O fenômeno da segregação deve ser analisado segundo índices e critérios diferentes: ecológicos (favelas, pardieiros, apodrecimento do coração da cidade), formais (deterioração dos signos e significações das cidades, degradação do urbano por deslocação de seus elementos arquitetônicos, sociológico (níveis de vida e modos de vida, etnias, culturas e subculturas, etc.).

Falar em Direito à Cidade é falar em uma mudança extrema no modelo social hoje imposto e existente. O autor (ALOMAR, 2016), realizou uma análise comparativa da referida obra de Lefebvre com a de Edésio Fernandes, publicada no ano de 2007. Segundo a obra de Fernandes, o Direito à Cidade consiste no direito, inerente a todos os cidadãos, de usufruir da vida urbana em todas as suas particularidades, mas para além da habitação no âmbito urbano, o que se busca é inclusive a participação direta na gestão das cidades.

Nesse sentido, o autor enfatiza os aspetos negativos da existência de favelas nas cidades do Brasil, pois estas detêm muitos aspetos negativos que devem ser resolvidos. E assim, ao trazer à baila a realidade das favelas no Brasil, toca-se exatamente no ponto essencial para este trabalho, uma vez que são estes locais que mais carecem de efetivação de direitos sociais, uma vez que dada sua segregação – inclusive espacial – é evidente a ausência de efetivação de direitos.

Alomar (2016), além de traçar um paralelo entre Lefebvre e Fernandes, ainda propõe uma releitura de Lefebvre a partir de David Harvey (2008), que vai além do que foi Lefebvre e Fernandes. Nesse passo, para ele, o Direito à Cidade apenas se efetiva quando além de buscar o acesso à cidade, encontra-se a possibilidade de modificar o próprio ser ao modificar o ambiente urbano, ou seja, deve ser compreendido como direito que o cidadão deve ter em controlar o ambiente urbano.

Oportuno trazer à baila os construtos de David Harvey, uma vez que este muito contribuiu, junto de Lefebvre, para o conceito e entendimento de *Direito à Cidade*. Ao aproveitar o gancho trazido por Alomar (2016), cumpre elucidar de forma mais rica as contribuições de David Harvey (2008), que salienta em sua obra que a crise de Estado forma condições ideais para a busca de novas identidades urbanas, novas formas de cidadania e de pertencimento, uma vez que os ideais já postos passam a ruir e já não conseguem se sustentar. Assim, nascem movimentos urbanos que buscam remodelar as cidades, para além da imagem urbana até então aceita (ALOMAR, 2012, p.72).

Com os construtos acima expostos, é perfeitamente possível entender que o movimento dos grafismos no ambiente urbano é um bom exemplo que de um movimento que remodelar a cidade, revirando seus conceitos. São as vozes dos excluídos sociais.



O Direito à Cidade deve ser visto e pensado como uma forma de ideal político e, portanto, deve ser um direito que necessita ser democratizado, para que possa ser construído um movimento social que possa fortalecer seu significado e sua importância, o que acarretará um novo modelo de urbanização, menos excludente (ALOMAR, 2012, p.89).

Segundo Luciana Corrêa do Lago (2015, p.15), grandes áreas espaciais tendem a fragmentarem-se em espaços menores, excludentes. Estes micro espaços acabam por fazer com que se revele o fenômeno da exclusão social:

A noção de exclusão social ou nova pobreza está relacionada à esfera do trabalho e à esfera da sociabilidade. Por um lado, a reestruturação produtiva e a conseqüente retração dos empregos teriam instituído uma nova divisão social do trabalho, marcada não mais pela inserção diferenciada dos trabalhadores e sim pelos inseridos e pelos não inseridos no sistema produtivo hegemônico (LAGO, 2015, p.17).

A classificação dos excluídos socialmente é diretamente ligada a questões econômicas, espaciais, políticas e culturais. Não obstante, estes guetos são marcados pelo desemprego, pelo subemprego e por isolamento social. Essa aglomeração acaba por dificultar a heteroginização destas áreas, que concentram em número cada vez maior esse nicho social (LAGO, 2015, p.18). Complementa a autora que:

A especificidade da nova pobreza na sociedade pós-fordista é seu caráter irreversível e crônico; é a ausência de expectativas de inserção ou ascensão social que marcaram a dinâmica social e urbana no modelo econômico anterior (LAGO, 2015, p.18).

Por mais que seja evidente a exclusão social nas cidades, é oportuno ainda demonstrar que nem todos os excluídos socialmente se comportam da mesma forma. Nessa ideia, os jovens acabam reunindo-se em grupos, como já referenciado no primeiro capítulo, buscando soluções para suas demandas, reunindo-se com mais facilidade. Hodiernamente, diversos antropólogos buscam descrever tais encontros, na tentativa de explicar a reunião juvenil urbana, apontando seus comportamentos e tentando traçar perfis. Nesse sentido, Garbin e Pereira (2009, p. 02)

Em Porto Alegre, são muitas as cenas juvenis que podem ser observadas numa breve caminhada pelas ruas das cidades, principalmente aos sábados e domingos, quando a partir de determinados horários, jovens pertencentes a diferentes tribos se encontram para estarem juntos. Andando sem parar, sem ter um ponto fixo, com visual somado a determinados gestos e linguagens, jovens chamam atenção, causam estranheza, chocam, recebendo atributo de caricaturescos.

Wiviam Weller (2005) aponta que a apropriação de estilos culturais pela juventude foi, pelos pesquisadores da década de 70 e 80, como uma espécie de “solução mágica” para os problemas que aparecem no cotidiano juvenil, que perpassam por insatisfações familiares e sociais. Desse modo, como forma de resistência de classes menos favorecidas financeiramente, aparecem com mais força. E, assim, contemporaneamente, tais estilos culturais são diretamente ligados às mudanças que ocorrem na sociedade complexa, que derivam principalmente da desigualdade social, de classe e étnica.

Com estas inserções o que se busca – ao procurar o direito à cidade – é o direito ao espaço, é o direito a ter um lugar reservado dentro do ambiente urbano. Falar em espaço, assim como falar em cultura e ideologia, é falar de um conceito que por muito tempo não foi solidificado. Além disso, pode-se dizer que ainda não o é, uma vez que diversos autores se arriscam na sua descrição.

Inicialmente, o espaço encontrava respaldo em uma argumentação filosófica, onde *espaço* e o *tempo*, fazem parte de categorias. E assim, o espaço é absoluto. Lefebvre (2000), aduz que a filosofia teve, inegavelmente, muita importância na construção inicial de um conceito, que até hoje não foi abandonado. Após as contribuições filosóficas, vieram as contribuições dos matemáticos, que “apoderaram-se do espaço (e do tempo), tornaram-no seu domínio, mas de forma paradoxal” (LEFEBVRE, 2007, p.19). Assim, pode-se concluir que os matemáticos ampliaram o conceito trazido pela filosofia, aperfeiçoando-o.

Atualmente, o que se tem é uma irrefutável presença do capitalismo<sup>23</sup> no espaço. Esta presença vai desde a construção de imóveis, à divisão de riquezas, até à divisão do trabalho. Nessa ótica, o pensamento capitalista hegemônico tende a encontrar seu lugar no espaço. E assim, dentro as diversas possíveis análises do espaço o que se tem é que ele é construído por representações hegemônicas, onde aqueles que usam do espaço suportem o que já está posto e isto se dá, segundo Lefebvre (2000, p. 73) por meio de manipulações.

Segundo Milton Santos (1994, p.23), o espaço “seria um conjunto indissociável de sistemas e objetos naturais ou fabricados e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e ações vêm juntar-se a outras, modificando o todo”.

O capitalismo e o neocapitalismo impuseram no espaço a lógica da mercadoria, onde a cidade assume a forma de um “berço da acumulação, lugar da riqueza, sujeito da história, centro do espaço histórico” (LEFEBVRE, 2007, p.86). E é esta forma de pensar e ver o espaço que faz com que tudo que não seja visto como mercadoria seja rechaçado. Nesse ponto, é que vem umas das mais importantes construções de Lefebvre (2000, p.89-90):

---

<sup>23</sup> Segundo Lefebvre: “Porém, o que entendem por “capitalismo” e por “influência”? Para uns, representam “o dinheiro” e suas capacidades de intervenção, ou a troca comercial, a mercadoria e sua generalidade, posto que “tudo” se compra e se vende. Para outros, representam mais nitidamente os atores dos dramas: “sociedades” nacionais e multinacionais, bancos, promotores, autoridades. Cada agente suscetível de intervir teria sua “influência”. Assim, coloca-se entre parênteses ao mesmo tempo a unidade do capitalismo e sua diversidade, portanto, suas contradições. Faz-se tanto uma simples soma de atividades separadas, quanto um sistema constituído e fechado, coerente porque é duro e pelo único fato de que ele dura. Ora, o capitalismo se compõe de muitos elementos. O capital fundiário, o capital comercial, o capital financeiro intervêm na prática, cada um com possibilidades mais ou menos grandes, a seu momento, não sem conflitos entre os capitalistas da mesma espécie ou de outra. Essas diversas raças de capitais (e de capitalistas) compõem, com os diversos mercados que se entrelaçam (o das mercadorias, o da mão-de-obra, o dos conhecimentos, o dos próprios capitais, o do solo), o capitalismo. Alguns esquecem facilmente que o capitalismo tem ainda um outro aspecto, ligado, decerto, ao funcionamento do dinheiro, dos diversos mercados, das relações sociais de produção, mas distinto porque dominante: a hegemonia de uma classe. O conceito de hegemonia, introduzido por Gramsci para prever o papel da classe operária na construção de uma outra sociedade, ainda permite analisar a ação da burguesia, em particular no que concerne ao espaço. O conceito de hegemonia refina este, um pouco pesado e brutal, de “ditadura” do proletariado após a da burguesia. Ele designa muito mais que uma influência e que o emprego perpétuo da violência repressiva. A hegemonia se exerce sobre a sociedade inteira, cultura e saber incluídos, o mais frequente por pessoas interpostas: os políticos, personalidades e partidos, mas também por muitos intelectuais, cientistas. Ela se exerce, portanto, pelas instituições e pelas representações. Hoje em dia, a classe dominante mantém sua hegemonia por todos os meios, aí incluído o saber. O vínculo entre saber e poder torna-se manifesto, o que em nada impede o conhecimento crítico e subversivo e define, ao contrário, a diferença conflitual entre o saber ao serviço do poder e o conhecer que não reconhece o poder” (2000, p. 28-30).

É preciso reconhecer, no entanto, que a burguesia dirige sua luta pelo espaço e no espaço conservando a iniciativa. O que responde à questão já colocada: a passividade, o silêncio dos “usuários”. O espaço abstrato funciona de maneira altamente complexa. Ao mesmo título que o diálogo, esse espaço implica um acordo tácito, um pacto de não agressão, um quase contrato de não-violência. Ou seja, de reciprocidade, de uso partilhado. Na rua, cada passante é presumido não atacar o que encontra; o agressor que transgredir essa lei comete um ato criminoso. Um tal espaço supõe uma “economia espacial”, solidária da economia verbal, apesar de distinta, que valoriza para as pessoas algumas relações em alguns lugares (os magazines e butiques, os cafés, os cinemas etc.) e, por conseguinte, suscita discursos conotativos a propósito desses lugares, levando a um “consenso” e a uma convenção: nesses locais, evita-se os aborrecimentos, propõe-se andar tranquilamente, estar bem etc. Quanto aos discursos denotativos, isto é, descritivos, têm um aspecto quase jurídico, também conduzindo a um consenso: não se luta para ocupar o mesmo local; deixa-se espaços disponíveis, ordenando-se, ressalvada a impossibilidade, os “proxêmios”, as distâncias respeitadas. O que, por sua vez, exercita uma lógica e uma estratégia da propriedade no espaço: “o que é seu não é meu, lugares e coisas”. E, não obstante, existem lugares comuns, lugares partilhados, cuja posse e consumo não podem ser inteiramente privados, como os cafés, as praças, os monumentos. O consenso espacial, aqui rapidamente descrito, faz parte da civilização, como a interdição de determinados atos grosseiros ou ofensivos (vis-à-vis das crianças, das mulheres, dos velhos e mesmo de toda a população). Portanto, ele opõe à luta de classes, como a outras violências, um fim de não-receber.

Ou seja, fugir dessa lógica hegemônica, que dita aquilo que é permitido dentro do espaço, faz com que seus usuários sejam vistos como criminosos. Ademais, é isto que acontece na ótica dos grafismos urbanos, uma vez que aqueles que buscam o acesso ao espaço urbano por meios dos grafismos “ferem”, de certa forma, os padrões hegemonicamente impostos.

Assim, há uma luta pelo direito à cidade que, segundo Ani Fani Alessandri Carlos (2007) é uma cisão entre a apropriação e a dominação do espaço, que se revela pela luta de espaços no ambiente urbano.

Assim, no âmbito urbano, o que se tem é a preocupação com diversos aspectos que não levam em conta a grandiosidade de formas de manifestações existentes.

Um dos principais exemplos que pode ser citado neste contexto é a preocupação com um “direito à paisagem” que não percebe que deixa de fora diversas contradições sociais que aparecem que seio urbano. Nesse sentido:

Pela introdução do “direito à cidade” na vida cotidiana, defrontamo-nos com um ponto de não-retorno, momento em que este direito pode se realizar plenamente, acentuando a busca pela autogestão, uma vez que só ela é capaz de propor uma mudança que nega o Estado capitalista com sua lógica e racionalidade, que nega o qualitativo ao restituí-lo ao mundo da abstração. Nesta direção, a introdução do direito à cidade enquanto prática nega a estrutura contratual assentada na propriedade privada e questiona sua existência e sua lógica. (CARLOS, 2007, p.117).

Nasce, com a quebra desses padrões, uma nova cidade, que coloca na pauta o direito à propriedade, negando a mesma, onde coloca-se em cheque inclusive a função da própria cidade e a segregação advinda de um modo de pensar capitalista. (CARLOS, 2007, p.117)

Ao colocar em choque tais conceitos – propriedade e direito à cidade -, aponta a necessidade de uma reflexão antropológica da temática, uma vez que os grafismos urbanos aparecem de diversas formas<sup>24</sup> e reviram, esteticamente, o conceito de urbano, até então tido como ideal.

#### 4.2 A DICOTOMIA POSTA NA CIDADE DE SANTA MARIA: DIREITO A PROPRIEDADE X DIREITO A EXPRESSÃO DE MANIFESTAÇÃO CULTURAL

Oportuno neste ponto trazer um olhar etnográfico<sup>25</sup> da temática. As antropólogas Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2003), publicaram um artigo no qual abordaram a importância da “etnografia de rua”. Nesse trabalho, trouxeram à baila aspectos que demonstram que tal etnografia propõe ao

<sup>24</sup> Não é o objetivo do presente trabalho esgotar todas as formas que apresentam os grafismos urbanos, uma vez que tal intenção ensejaria, pela grandeza do tema, um trabalho específico. Contudo, para fins de melhor compreensão da forma que estas inserções aparecem no seio social, o próximo capítulo terá o objetivo de trazer a realidade da cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. O acervo fotográfico é particular da autora e foi colhido no decorrer do ano de 2016.

<sup>25</sup> “A etnografia consiste em descrever práticas e saberes de sujeitos e grupos sociais a partir de técnicas como observação e conversações, desenvolvidas no contexto de uma pesquisa. Interagindo-se com o Outro, olha-se, isto é, “ordena-se o visível, organiza-se a experiência” conforme propõe Régis Debray<sup>9</sup>. O etnógrafo descreve, tradicionalmente em diários, relatos ou notas de campo, seus pensamentos ao agir no tempo e espaço histórico do Outro-observado, delineando as formas que revestem a vida coletiva no meio urbano. A etnografia de rua, aqui, é um deslocamento em sua própria cidade, o que significa dizer, dentro de uma proposta benjaminiana, que ela afirma uma preocupação com a pesquisa antropológica a partir do paradigma estético<sup>10</sup> na interpretação das figurações da vida social na cidade. Um investimento que contempla uma reciprocidade cognitiva como uma das fontes de investigação, a própria retórica analítica do pesquisador em seu diálogo com o seu objeto de pesquisa, a cidade e seus habitantes. Uma vez que tal retórica é portadora de tensões entre uma tradição de pensamento científico e as representações coletivas próprias que a cidade coloca em cena, o pesquisador constrói o seu conhecimento da vida urbana na e pela imagem que ele compartilha, ou não, com os indivíduos e/ou grupos sociais por ele investigados.” (ROCHA; ECKERT, 2003, p.03).

antropólogo um desafio, que é o de desbravar as cidades, provando de diversas experiências, inclusive vivenciando as cores da cidade.

Viver as cores da cidade pode ser um convite a buscar essa reviravolta na estética urbana, propiciada pela prática do pixo e do *graffiti*.

Os estudos da antropologia, no que tange às cidades, é recente. Ademais, o propósito desses estudos é a análise das cidades, perpassando, essencialmente, pelas suas dinâmicas. Nesse ponto, o conceito de comunidade aparece de forma oposta ao conceito de sociedade. A primeira é marcada por laços sanguíneos, enquanto a segunda pela troca de equivalentes.

A importância dessa dicotomia encontra respaldo na possibilidade de explicar a dinâmica das cidades a partir da dominação, da invasão, da competição por espaço. Ou seja, neste aspecto, a comunidade é “o resultado das relações simbióticas, ao passo que sociedade depende da comunicação entre seus membros que compartilham atitudes, sentimentos e ideias comuns” (MAGNANI, 1996, p.07). Assim, explica-se a importância de utilizar-se de estudos antropológicos para compreender de forma sistêmica estes fenômenos, que ocorrem nos centros urbanos.

A antropologia moderna estuda, dentre outros vários grupos<sup>26</sup>, os moradores da periferia, aqueles que pela exclusão, tratada no capítulo anterior, são privados de direitos sociais. Assim, revela-se a importância de estudar estes grupos. Mas antes de adentrar nessa realidade, insta referir que a pretensão do presente trabalho não é esgotar essa análise, uma vez que, por ser uma análise complexa, jamais caberia nas estreitas linhas de um trabalho.

Desse modo, buscar-se-á, de forma incipiente e meramente exemplificativa, trazer a realidade da cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, não buscando fazer uma leitura das diversas formas de intervenções gráficas no ambiente urbano, mas, mais do que isso, o objetivo é demonstrar o quanto a virada estética é presente no ambiente urbano.

Dentro da cidade, o que se percebe é que o centro é o local que possui mais interferência gráfica. Segundo Magnani (1996), a fragmentação de espaços recebe a denominação de *pedaço*. Dessa forma, cada pedaço, que pode ser entendido como

---

<sup>26</sup> Assim como religiões populares urbanas, comunidades eclesiais de base, culturas e festas populares, formas de lazer, feminismo, movimento negro, manifestações políticas, entre outros. (MAGNANI, 1996, p.10-1).

aquele espaço, que fica entre o privado e o público. Assim, o *pedaço* é considerado “ao mesmo tempo o resultado de práticas coletivas (entre as quais as de lazer) e condição para o seu exercício e fruição” (MAGNANI, 1996, p.13).

Durante o ano de 2016, a autora percorreu a cidade de Santa Maria, RS, buscando dar cor ao seu trabalho e demonstrando, com imagens, a apropriação urbana que vem ocorrendo. Cumpre aduzir que jamais houve dificuldades na coleta das imagens, pois a cidade, de ponta a ponta, modificou sua estética urbana.

Figura 1 - Pixo no Bairro Medianeira, Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Na Figura 1 percebe-se a inserção do texto “foda-se o sistema”. Tem-se a inserção de um pixo legível, somado, ao lado direito, de uma *tag*. Oportuno, mesmo que de forma breve trazer à baila o conceito de *tag*, que faz parte de um fenômeno recente, que nasceu com o objetivo de “obter a fama entre pares em uma disputa pela cidade” (FILARDO, 2015, p.14).

Funcionam como *marcas* de determinados grupos, que com as *tags* marcam sua passagem na cidade. Há outros exemplos que se enquadram no mesmo estilo acima narrado.

Figura 2 - Pixo na Rua Sarafim Valandro, Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Na Figura 2, na mesma linha da Figura 1, trata o pixo de uma mensagem de cunho político, seguida de uma necessidade de identificação. Ou seja, mesmo que nem para todos a identificação seja clara, para alguns grupos a *tag* apresenta significado.



Figura 3 - Pixo na Vila Belga, Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Figura 4 - Pixo na Rua Visconde de Pelotas, Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Nestas outras, evidências gráficas verificam-se outros padrões, como por exemplo, a incidência apenas de *tags* e, por hora, somente de palavras, dizeres que não pretendem identificação. Veja-se:

Figura 5 - Pixo no Centro de Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Figura 6 - Pixo no Centro de Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Figura 7 - Pixo Rua Serafim Valandro, Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Figura 8 - Pixo Rua Fernando Ferrari, Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Da Figura 5 à Figura 8, o que se vislumbra é a imposição de *tags* que sequer podem ser traduzidas, mas, embora não possam ser reveladas aos olhos daqueles que desconhecem a cultura dos grafismos urbanos, fato é que estas também revelam mensagens e fazem parte da nova estética urbana.

De outra banda, para além do pixo, que conforme explicitado no segundo capítulo deste trabalho, é aquele que incomoda mais a sociedade no que tange à estética, há também a existência do *graffiti*, que autorizado ou não, é entendido enquanto arte, seja para fins legais ou ideológicos, como um todo.

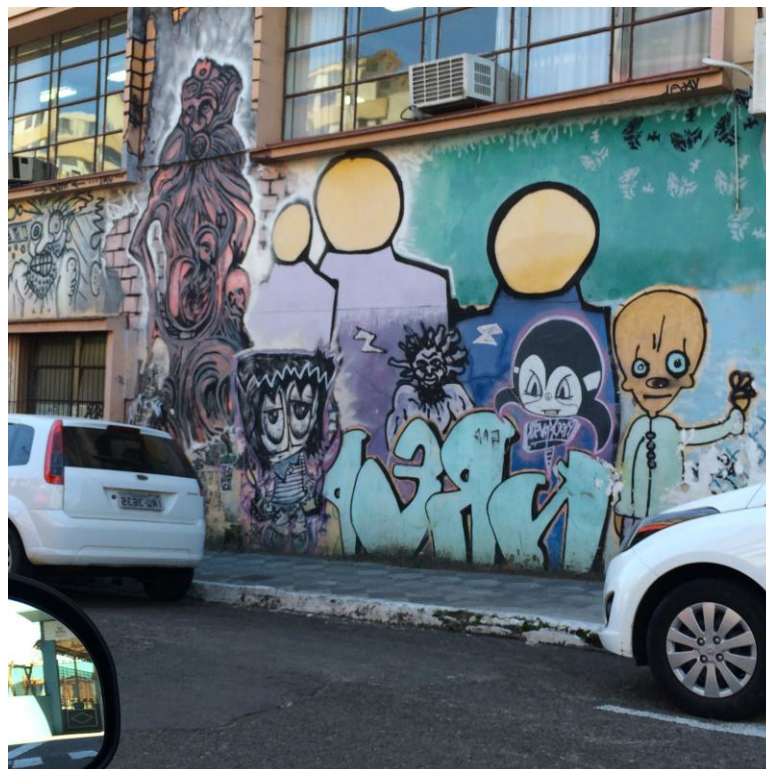
Alguns exemplos em Santa Maria auxiliam nesta construção. Veja-se:

Figura 9 - *Graffiti na Antiga Reitoria - Centro UFFM, Santa Maria (RS)*



Fonte: autor

Figura 10 - *Graffiti na Antiga Reitoria - Centro UFFM, Santa Maria (RS)*



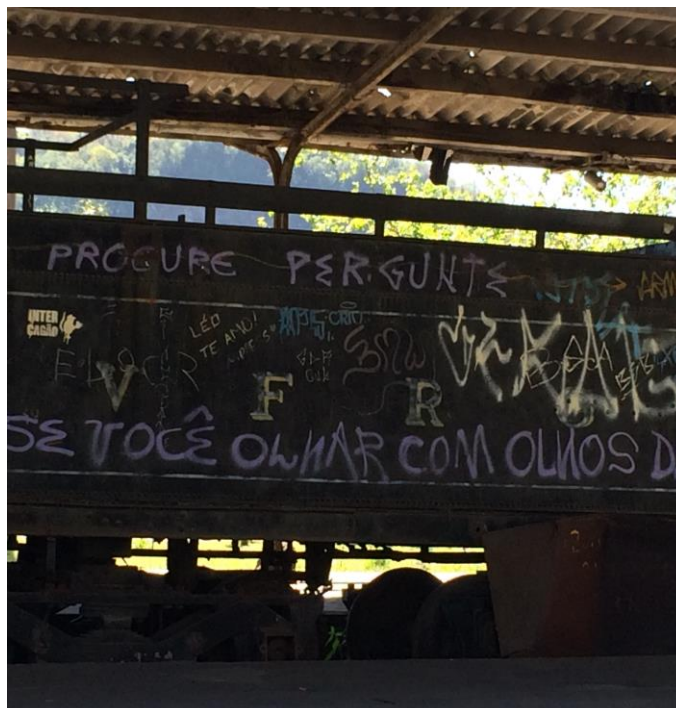
Fonte: autor.

Figura 11- *Graffiti* na Gare na Estação, Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Figura 12 - *Pixo* na Gare na Estação, Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

Figura 13 - Pixo na Gare na Estação, Santa Maria (RS)



Fonte: autor.

É necessário, nesse ponto, abrir um espaço para trazer à baila os grafismos urbanos que foram inseridos no local da tragédia da Boate Kiss<sup>27</sup>. Isso porque, de forma controversa, a sociedade apoiou o pixo que foi inserido no local. Obviamente, não se questiona a aprovação da inserção do *graffiti*, e sim do pixo.

Vários episódios de pixo no prédio da boate foram registrados<sup>28</sup>, mas tudo iniciou com o a inserção gráfica de “Justiça a todos”, isso porque, na hora em que o jovem pichava o prédio, os policiais militares se dirigiram ao local para efetivar a prisão do pixador, momento em que ouviram críticas dos que ali estavam, que clamavam pela prisão dos “culpados” pela tragédia. Senão vejamos a entrevista do pichador:

– Logo depois da tragédia da boate Kiss, teve a pichação do “Justiça a todos”, que circulou bastante e pareceu ter apoio da população. Tu acha que esse apoio foi esquecido agora?

Lá, as pessoas apoiaram por causa do momento, todo mundo sofrendo. Eu fiquei bem emocionado também, estava de cara com toda a situação, não dava para ficar quieto. Tinha que subir no bagulho, botei a cara mesmo. Subi e os caras queriam que eu descesse, eles iam me prender, e aí as pessoas começaram a gritar ‘não, prende os culpados’. Aí, vi que iam me prender e saí por trás.

– Foi uma situação atípica?

Sei lá, eles aceitaram na hora porque acho que aquilo ali serviu meio que como um consolo, todo mundo queria dizer mas ninguém falava. Tanto que o bagulho tá lá até hoje. E agora, quem é que vai proteger o pixador? Tu acha que os policiais vão falar ‘parabéns pelo que tu fez lá’, ou tu acha que

---

<sup>27</sup> “O incêndio na boate Kiss foi uma tragédia que matou 242 pessoas e feriu 680 outras numa discoteca da cidade de Santa Maria, no estado brasileiro do Rio Grande do Sul. O incêndio ocorreu na madrugada do dia 27 de janeiro de 2013 e foi causado por um sinalizador disparado no palco em direção ao teto por um integrante da banda que se apresentava no local. A imprudência e as más condições de segurança ocasionaram a morte de mais de duas centenas de pessoas. O sinistro foi considerado a segunda maior tragédia no Brasil em número de vítimas em um incêndio, sendo superado apenas pela tragédia do Gran Circus Norte-Americano, ocorrida em 1961, em Niterói, que vitimou 503 pessoas; e teve características semelhantes às do incêndio ocorrido na Argentina, em 2004, na discoteca República Cromañón. Classificou-se também como a quinta maior tragédia da história do Brasil, a maior do Rio Grande do Sul, a de maior número de mortos nos últimos cinquenta anos no Brasil e o terceiro maior desastre em casas noturnas no mundo. Procedeu-se a uma investigação para a apuração das responsabilidades dos envolvidos, dentre eles os integrantes da banda, os donos da casa noturna e o poder público. O incêndio iniciou um debate no Brasil sobre a segurança e o uso de efeitos pirotécnicos em ambientes fechados com grande quantidade de pessoas. A responsabilidade da fiscalização dos locais também foi debatida na mídia. Houve manifestações nas imprensas nacional e mundial, que variaram de mensagens de solidariedade a críticas sobre as condições das boates no país e a omissão das autoridades. O inquérito policial apontou muitos responsáveis pelo acidente, mas poucos foram denunciados pelo Ministério Público à Justiça. O inquérito policial-militar, por sua vez, foi condescendente com os bombeiros envolvidos no caso. A Justiça instaurou um processo e começou a ouvir depoimentos como preparação para o julgamento, porém os sobreviventes e parentes dos mortos receavam que a impunidade fosse a tônica do evento criminoso. De fato, os servidores civis e militares, bem como as autoridades públicas, corriam pouco risco de sofrerem punições” (WIKIPEDIA, xxxxx).

<sup>28</sup> Vide o site: <http://subsoloart.com/blog/2014/01/boate-kiss-x-impunidade-a-revolta-e-expressao-do-povo/>



vão ir lá na frente da delegacia pedirem para me soltarem, para não me prenderem? Jura! Foi só de momento mesmo, o pessoal não tá nem aí, já até esqueceram... (REVISTA O VIÉS, 2013, s.p).

Abaixo segue o primeiro pixo, acima referido, e posteriormente a ilustração atual da situação a fachada no ano de 2016:

Figura 14 - Primeiro Pixo na Boate Kiss, Santa Maria (RS), 2013



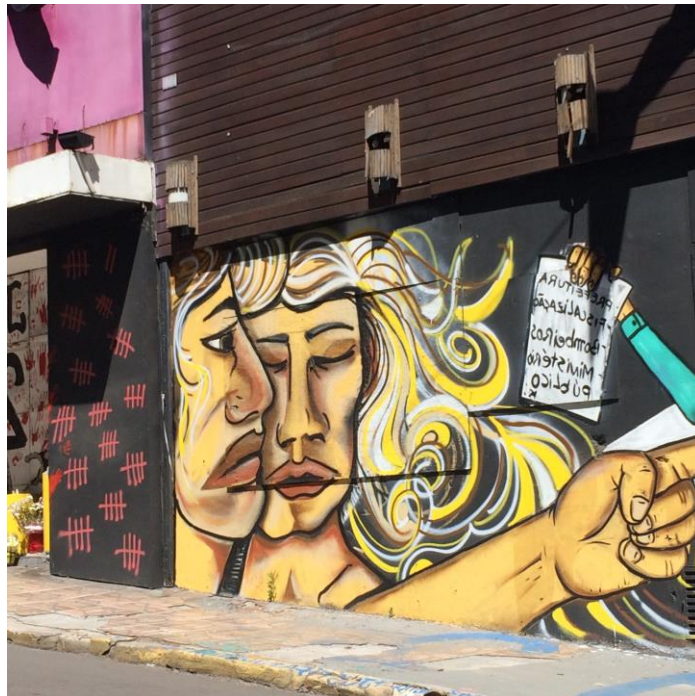
Fonte: Terra. Disponível em: <<https://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/tragedia-em-santa-maria/rio-menos-de-5-das-casas-noturnas-vistoriadas-estao-regulares,97d95b9bc669c310VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 02 out. 2016.

Figura 15 - Pixo Boate Kiss, Santa Maria (RS), 2016



Fonte: autor.

Figura 16 - *Graffiti* Boate Kiss, Santa Maria (RS), 2016



Fonte: autor.

Figura 17 - Pixo Boate Kiss, Santa Maria (RS), 2016



Fonte: autor.

Assim, o que se percebe é que o pixo da Boate Kiss apenas não chocou a sociedade, pois gritava também o desejo e angústias sociais do momento, ou seja, quando o grito proposto pelo pixo agrada a sociedade ele recebe apoio. Afinal, não há como negar que a mensagem passada pelos grafismos urbanos é forte e atinge seus propósitos. Desse modo, questões estéticas são deixadas de lado e o que permanece é o propósito inicial dos grafismos: dar voz a quem não está sendo ouvido!

#### 4.3 SUSTENTABILIDADE: UM CONCEITO MULTIFACETADO E (IN)DISSOCIADO DO DIREITO À CIDADE

Antes de falar na possibilidade de existência de uma cidade sustentável, ainda mais na busca por ela, é necessário abordar o conceito de sustentabilidade, o que implica adentrar em um conceito nada solidificado pela doutrina moderna, uma

vez que o cenário de desenvolvimento atual foi construído a partir de um modelo que prioriza valores econômicos.

Cabe aduzir que o termo *sustentável* foi, primordialmente, debatido na década de 70, pela comunidade científica, utilizado para designar a possibilidade de um ecossistema não perder sua resiliência; sendo, após este momento, utilizado nos anos 80, para qualificar o termo *desenvolvimento* (VEIGA, 2006, p.12).

Nesse sentido, Juarez Freitas define a sustentabilidade como um princípio, que determina a responsabilidade do Estado, em conjunto com a sociedade pela concretização solidária do desenvolvimento material e imaterial, ambientalmente limpo, inovador, no intuito de assegurar o direito ao bem-estar (FREITAS, 2012).

Há que se ressaltar que foi no ano de 1988, com a publicação do relatório *Nosso Futuro Comum*, conhecido como *Relatório Brundtland*, pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento da ONU, que o conceito mais simplista e difundido de sustentabilidade se tornou conhecido, como sendo “aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem às suas necessidades” (ONU, 1988).

Contudo, a ideia de sustentabilidade ligada estritamente com relação ao meio ambiente resta ultrapassada. Dessa forma, portanto, sofreu diversas críticas de autores que defendem a ideia de que a sustentabilidade de possui um viés multidimensional. Assim, o conceito de sustentabilidade deve ser concebido como sendo um conceito multifacetado, contudo, em relação ao número de dimensões e quais seriam elas os doutrinadores não são uníssonos.

A título de exemplo, Juarez de Freitas (2012, p.56) apresenta cinco dimensões, quais sejam: ambiental, econômica, social, ética e jurídico-política. Enquanto que José Eli da Veiga (2006, p.12) refere que o *Relatório Brundtland* determina que a sustentabilidade permeia as sete dimensões da vida, a saber: econômica, social, territorial, científica e tecnológica, política e cultural.

Ignacy Sachs (1994, p.37), chegou a referir que a sustentabilidade apresentava cinco dimensões, quais sejam: sustentabilidade social; sustentabilidade econômica; sustentabilidade ecológica; sustentabilidade espacial e sustentabilidade cultural. E posteriormente, o mesmo autor, em 2002, passou a referir que a sustentabilidade possui oito dimensões.

Denival Francisco da Silva, Luiz Gonzaga Silva Adolfo e Sonia Aparecida de Carvalho (2015, p.03), aduziram que são três as dimensões da sustentabilidade: a ecológica, a social e econômica. Ainda, o autor Jeronimo Tybusch (2011, p.197) defende que a sustentabilidade possui seis dimensões: ecológica, cultural, social, econômica, política e jurídica. Sobre isso, ele afirma:

Tal perspectiva é primordial para o processamento de decisões jurídicas em face de problemas ambientais postos ao direito. Assim, o sistema do direito deve produzir comunicações (ou tomar ciência de novas informações fora de seu próprio sistema), juntamente com as dimensões abordadas anteriormente (TYBUSCH, 2011, p.197).

Optou-se, neste estudo, por abordar as dimensões trazidas por Freitas (2012, p. 58). Assim sendo, a dimensão social da sustentabilidade é de suma relevância para os construtos deste trabalho, posto que sua aplicação remete à negação de um modelo de desenvolvimento excludente e injusto. E é nesta dimensão que ganham espaço os direitos fundamentais sociais.

Já a dimensão ética da sustentabilidade é conceituada pelo autor com um viés atrelado ao “sentido de que todos os seres possuem uma ligação intersubjetiva e natural, donde segue a empática solidariedade como dever universalizável de deixar o legado positivo na face da terra” (FREITAS, 2012, p. 60). Assim, pode-se entender que a dimensão ética é intimamente ligada ao conceito de cooperação e de busca por um modelo de ética universal, que reconheça a dignidade intrínseca dos seres vivos, “acima dos formalismos abstratos e dos famigerados transcendentalismos vazios” (FREITAS, 2012, p.63).

A dimensão ambiental representa o conceito mais difundido, uma vez que remete à abordagem trazida em 1988 no *Relatório de Brundtland*, ou seja, aborda o direito das gerações atuais, sem prejuízo das futuras, ao ambiente limpo. Tal conceito perdeu força quando analisado de forma isolada pois tornou-se insuficiente, contudo, é uma peça importante no quebra-cabeça da sustentabilidade (FREITAS, 2012).

A dimensão econômica, segundo Freitas (2012, p. 66) “não pode ser separada da medição de consequências de longo prazo. Nessa perspectiva, o consumo e a produção precisam ser reestruturados completamente”. Com isso, o autor defende a ideia de que a natureza não pode ser vista como um bem

disponível. Portanto, o Estado deve agir e insurgir-se no sentido de coibir sua capitalização que ignora a complexidade do mundo natural.

Por sua vez, a dimensão jurídico-política pode ser representada pela ideia de direito ao futuro e, portanto, apresenta-se como dever constitucional a proteção da liberdade de cada cidadão (FREITAS, 2012, p.68).

Ao fim e ao cabo, o autor defende a importância do entrelaçamento destas dimensões, tendo em vista que constituem mutuamente uma dialética da sustentabilidade e que não pode ser rompida, sob pena de irremediável prejuízo e que se tratam de componentes essenciais à modelagem do desenvolvimento (FREITAS, 2012, p.71).

Diante disso, resta evidente que a sustentabilidade apenas possui concretude quando referida em consonância a um lugar e a um tempo específicos, ao sujeito do discurso, sobretudo, aos atores e agente cuja razão social seria a implementação de um modelo de desenvolvimento sustentável (MANTOVELLI JÚNIR, 2012, p.71).

O desenvolvimento sustentável, da mesma forma, só faz sentido quando observado a partir da ótica multidimensional, pois configura hodiernamente um desafio que pressupõe a consideração das diversas dimensões culturais e éticas no processo de tomada de decisão, e as ações coletivas e altruisticamente motivadas, de modo a retirar toda a carga devastadora das decisões pautadas na maximização de interesses individuais de agentes econômicos específicos (ROMEIRO, 2010, p.28).

Costuma-se ligar o conceito de desenvolvimento ao desenvolvimento econômico. Contudo, autores como Amartya Sen apresentam uma nova perspectiva de desenvolvimento, desatrelada destas variáveis, consistindo em uma concepção que considera a liberdade como meio e fim do desenvolvimento. Nesse sentido, o autor considera que

Os fins e os meios do desenvolvimento requerem análise e exame minuciosos para uma compreensão mais plena do processo de desenvolvimento; é sem dúvida inadequado adotar como nosso objetivo básico apenas a maximização da renda ou da riqueza, que é, como observou Aristóteles, “meramente útil e em proveito de alguma outra coisa”. Pela mesma razão, o crescimento econômico não pode sensatamente ser considerado um fim em si mesmo. O desenvolvimento tem de estar relacionado sobretudo com a melhora da vida que levamos e das liberdades que desfrutamos (SEN, 2000, p.29).

A privação de liberdades, que é verificada atualmente no contexto contemporâneo, consiste notadamente na carência de oportunidades de acesso à saúde, educação, emprego remunerado, segurança social, serviços de saúde, saneamento básico e água tratada. Nessa senda, o desenvolvimento pode ser visto como um processo de emancipação das liberdades reais que as pessoas desfrutam.

A partir dessa perspectiva, o desenvolvimento para ser efetivo carece da remoção das principais fontes de privação de liberdade, quais sejam: pobreza e tirania, carência de oportunidade econômica e destruição social sistemática, negligência dos serviços públicos e intolerância ou interferência excessiva dos Estados.

Na mesma linha de raciocínio, Juarez Freitas (2012) faz referência à inconsistência do conceito de desenvolvimento sustentável, referindo acerca do fato que as crises atuais se interagem entre si, compondo uma crise sistêmica:

Trata-se, sem dúvida, de crise superlativa e complexa. Crise do aquecimento global, do ar irrespirável, da desigualdade brutal de renda, da favelização incontida da tributação regressiva e indireta, da escassez visível de democracia participativa, da carência flagrante de qualidade da educação (inclusive ambiental), das doenças facilmente evitáveis, da falta de paternidade e maternidade conscientes, do stress hídrico global, da regulação inerte, tardia ou impotente, do desaparecimento de espécies, da queimada criminoso, da produção de resíduos que cresce em ritmo superior ao da população e da impressionante imobilidade urbana(FREITAS, 2012, p.25-6).

No cenário contemporâneo, não há mais espaço para pensar no conceito de desenvolvimento sustentável e no conceito de sustentabilidade como um padrão ligado a questões econômicas e ambientais tão somente. Portanto, suas multidimensões devem ser consideradas de forma conjunta.

Ao fim e ao cabo, a partir da análise multidimensional da sustentabilidade, notadamente atendo-se à sustentabilidade social, pode-se concluir que não pode haver – ou ser permitida – a existência de uma “discriminação negativa” (FREITAS, 2012, p.58). Pois, segundo a análise de Juarez Freitas, as únicas distinções possíveis dão-se no sentido de incluir minorias, e não o contrário. O autor é cirúrgico ao concluir sua abordagem no seguinte sentido:

Consigne-se que, comprovadamente, as sociedades equitativas, não as mais ricas e assim éticas, são aquelas percebidas como as mais aptas a produzir bem-estar. Em suma, a sustentabilidade na sua dimensão social, reclama:

- a) o incremento da equidade intra e intergeracional;
- b) condições propícias ao florescimento virtuoso das potencialidades humanas, com educação de qualidade para o convívio; e
- c) por último, mas não menos importante, o engajamento na causa do desenvolvimento que perdura e faz a sociedade mais apta a sobreviver, a longo prazo, com dignidade e respeito à dignidade dos demais seres vivos. (FREITAS, 2012, p.58).

Ou seja, pode-se falar na busca do direito ao acesso à cidade sustentável. Este conceito, ou melhor, a preocupação com as cidades sustentáveis não data de hoje, uma vez que, desde a Conferência da ONU sobre Desenvolvimento e Meio Ambiente, verificou-se um debate voltado também para políticas urbanas (ACSELRAD, 2001, p.37).

Assim, pensando na multidimensão social da sustentabilidade um dos pontos que devem ser buscados no ambiente urbano é a qualidade de vida. Nesse sentido, oportuno trazer o que aduziu Henri Acselrad (2001, p.43):

Tal representação da cidadania urbana tende a espriar-se para o conjunto das políticas urbanas, justificando estruturas que favorecem o desenvolvimento do diálogo e da negociação, bem como a realização de pactos de atribuição de sentido à duração das cidades, não só em sua materialidade, mas enquanto institucionalidade sociopolítica.

O autor se refere a uma necessidade de manutenção da institucionalidade sociopolítica. Ocorre que esta só pode ser percebida a partir da preservação de identidades, de culturas diversas, de um ambiente que contemple a todos os usuários das cidades.

Para Flávio Ahmed (2009), garantir o direito à cidade sustentável é garantir a função social de uma cidade. O ambiente urbano deve ser o local onde o cidadão possa exercer de forma ampla a cidadania, tendo garantida a qualidade de vida e o pleno exercício de todos os direitos sociais. Assim:

Não é possível se imaginar um projeto de sustentabilidade com o alijamento de condições para o fomento de lazer e de cultura, mesmo porque são atividades plenamente associadas ao trinômio moradia-trabalho-consumo em que assenta a vida urbana a um projeto de realização do cidadão na perspectiva de consumo e cidadanias sustentáveis (AHMED, 2009, p.19).



O autor faz a importante referência de que, no âmbito das cidades, não é admissível que políticas urbanas excluam o lazer e a cultura, seja qual for o nível de hierarquização (AHMED, 2009).

Para a discussão que traz por pano de fundo a virada estética da cidade com a inserção de grafismos urbanos é necessário pensar na ótica social que nasce detrás da existência das manifestações culturais, por mais que hajam contrapontos a serem discutidos na esfera da propriedade privada, que indubitavelmente é atacada. Nesse sentido, Ribeiro (2005, p. 60) questiona se pode ou não uma cidade ser sustentável:

Ora, essa pergunta só faria sentido se a cidade fosse um organismo vivo, autônomo, dotado de desejo e de capacidade de reprodução. Isso não ocorre. A cidade é, antes de mais nada, realização humana, obra edificada ao longo de muitos séculos. A concentração dos seres humanos em cidades é que deve ser analisada sobre a ótica da sustentabilidade. O que deve ser sustentável não é a cidade, mas o estilo de vida urbano, que tem nas cidades mais uma forma de manifestação.

E como fazer então que o estilo de vida urbano seja sustentável? Segundo Gregori e Loureiro (2013), isso somente é possível se forem propostas e realizadas atitudes concretas dos municípios, “tanto para fatores diretos de sustentabilidade como para uma paulatina educação ambiental dos cidadãos” (GREGORI; LOUREIRO, 2013, p. 465). No mesmo sentido, aduziu Osório e Mengassi (2002, p. 47):

A sustentabilidade de uma cidade também é determinada pela qualidade de sua governança. Somente um processo de governança urbana transparente de responsável poderá assegurar o desenvolvimento sustentável das cidades com justiça social e preservação ambiental.

Assim, cotejando o que disseram Osório e Menegassi (2002), com a parte final do primeiro capítulo, e com o que disse Ahmed (2009, p.19), não pode ser aceita uma política urbana que não inclua a preocupação com a preservação e respeito com bens materiais e imateriais.

Propiciar tais atividades ou, antes de qualquer coisa criar condições, através de políticas de ordenamento urbano sólidas, para que venham a substanciar de modo efetivo, deve permear a agenda estatal na formulação da política urbana na lógica da sustentabilidade, sob pena de esclerosar a vida cidadina, matizada que é pelo florescimento de expressão da criação (AHMED, 2009, p.19).

A cidade não nasce sustentável. E a busca pela cidade sustentável implica observar todas as suas multidensões, garantindo direitos sociais a todos os usuários de ambiente urbano, que devem ter garantido muito mais do que o acesso à cidade, mas sim a tudo que ela oferece, em sentido amplo. Afinal, os espaços devem ser mais do que públicos, devem ser populares, com respeito a toda a diversidade que é propiciada e vislumbrada em um mundo globalizado.

Ao fim e ao cabo, parece interessante encerrar esse trabalho com uma contribuição de Flávio Ahmed (2009) que, em outro contexto, falando de cidades sustentáveis, assim refere: “a cidade é um texto, mas deve ser vista como obra a ser escrita pelos seus anseios e vocações culturais que cabem ser estimuladas” (AHMED, 2009, p.21). Dessa forma, há que se deixar que todos os atores sociais possam escrever na sua cidade.

## 5 CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Sem a intenção de esgotar a temática tratada, o presente estudo buscou descortinar em que medida os grafismos urbanos podem ser compreendidos como uma forma legítima de busca pelo acesso à cidade. Outrossim, buscou ressignificar o conceito de patrimônio cultural, procurando incluir tais grafismos no rol protecionista, principalmente porque, no seio social e na grande mídia, tais práticas são comumente rechaçadas e estigmatizadas.

Com a conclusão deste estudo, algumas considerações merecem espaço e reflexão e serão abordadas de forma sistemática no decorrer da presente consideração conclusiva.

A primeira observação é concernente ao primeiro capítulo, pois, percebeu-se que uma evolução protecionista significativa ocorreu desde a Constituição Federal de 1934, uma vez que na atual Carta Constitucional de 1988 o conceito fora proposto de forma muito mais ampla e aberta, possibilitando a inclusão de outros bens que não foram esgotados nas previsões do artigo 215 e 216, uma vez que tal previsão é meramente exemplificativa e não taxativa.

Como já referido, a maior preocupação deste trabalho foi identificar quais os limites do que pode ser considerado manifestação cultural, a partir do rol aberto trazido na atual Carta Constitucional. Assim, ao buscar compreender a dimensão das manifestações culturais, entendeu-se que, no contexto moderno, as novas memórias formam-se diariamente e não podem ficar à mercê do gosto estético de um pensamento notoriamente hegemônico para poderem ser consideradas manifestações culturais ou não.

Nesse contexto, o *graffiti* e o *pixo* podem ser reconhecidos culturalmente e respeitados, enquanto produção cultural formada por um grupo da sociedade brasileira. Com isso, ressignifica-se o conceito de patrimônio cultural, quebrando com ótica hegemônica, independentemente de preferências estéticas.

Uma questão pertinente a ser analisada atravessa nova discussão: será que os pixadores e grafiteiros possuem interesse no reconhecimento e inclusão de seus grafismos no rol protecionista de patrimônio cultural? A resposta não é simples, pois, como visto, os grafismos urbanos formam-se em um movimento *sui generis* e, a partir da observância das falas dos documentários *Pixo* e *PixoAção*, vislumbra-se a

vontade de reconhecimento de sua “arte”. Ademais, também se verifica um discurso que mostra que é justamente a contravenção e a proibição que motivam estes atores sociais. Assim, aparece uma evidente dicotomia, pois, de um lado há a intenção de reconhecimento e, de outro, há a motivação ligada diretamente à contravenção e à clandestinidade.

Reconhecer o pixo e o *graffiti*, enquanto parte constituinte do patrimônio cultural brasileiro, impõe uma discussão ainda mais melindrosa: a descriminalização destes. Isso porque, no momento em que forem reconhecidos enquanto patrimônio cultural serão, também, ato contínuo, descriminalizados. Afinal, ao mesmo tempo que os atores sociais envolvidos com o pixo e com o *graffiti* clamam pelo reconhecimento de sua “arte”, também afirmam que é a clandestinidade que os move. Assim, não há como propor uma resposta neste ponto, uma vez que o ponto é contraditório no próprio discurso dos pixadores e dos grafiteiros.

Outrossim, percebeu-se, a partir da análise do sítio do Ministério da Cultura, que em que pese se possa entender os grafismos enquanto manifestações culturais, no cenário contemporâneo faltam investimentos e preocupações efetivas voltadas para a inclusão destes no rol de atenção de políticas culturais, pois são raras as referências percebidas e encontradas no referido sítio eletrônico. Ou seja, os grafismos urbanos não estão presentes nas políticas culturais hoje existentes e em vigor.

De outro vértice, deixando de analisar pelo viés de manifestação cultural, ao se analisar o direito à propriedade, notou-se que, na Lei de Crimes Ambientais, a conduta punível é *pichar, grafitar* ou por *outro meio conspurcar* edificação ou monumento urbano. Dessa maneira, vislumbra-se que a leitura que é feita a partir da Lei de Crimes Ambientais é completamente diversa daquela ligada ao conceito de cultura e de manifestações culturais, pois rechaçam-se tais práticas, criminalizando-as no referido texto legal. Essa dialética está presente também no discurso defendido pela sociedade, quando analisado em contraponto ao discurso dos pixadores e grafiteiros, proposto no segundo capítulo.

Tendo por base de análise os documentários *Pixo* e *PixoAção*, restou claro que o objetivo do pixador e do grafiteiro, geralmente, são diversos: o primeiro corresponde a um grito mais anárquico, enquanto o segundo preocupa-se mais com questões estéticas. Contudo, não se pode olvidar que, por vezes, o mesmo indivíduo

é pixador e grafiteiro, ao mesmo tempo. E assim, o que define sua ideologia tem ligação direta com a clandestinidade, já que o *graffiti* somente é descriminalizado, pela Lei de Crimes Ambientais, quando autorizado pelo proprietário do bem imóvel.

Este ator social, que insere na clandestinidade os grafismos, tem por objetivo adentrar no espaço urbano e ter acesso à cidade. Percebe-se a evidência da intenção em chamar a atenção da sociedade e do governo para problemas sociais. Tratam-se de reivindicações e reclames que geralmente partem de uma minoria social, excluída do ambiente urbano.

De outra ponta, vislumbrou-se, a partir do discurso de grande parte da sociedade, que esta enxerga o pixador e o grafiteiro enquanto delinquentes, jovens à margem da lei. Isso porque as manifestações culturais produzidas pelas minorias não agradam esteticamente a sociedade, que coloca no centro de todas as discussões a propriedade e a violação desta.

Em que pese haja certa procedência no discurso social, percebeu-se que, todos os indivíduos devem ter garantido seu direito de acesso à cidade. Ademais, falar na busca pela cidade é falar na busca pelo acesso em sentido amplo, ou seja, deve ser garantido o direito à cidade sustentável, que somente pode ser alcançado quando observadas todas as suas multidimensões, principalmente a social, que é atrelada e indissociada à qualidade de vida dos cidadãos, com a preservação e garantia de direitos sociais.

Ocorre que, atualmente, a lógica capitalista está presente em diversas esferas e, com ela, criam-se padrões que só possuem validade quando observados enquanto mercadoria. Desse modo, tudo que não pode ser comercializado perde a razão de ser. É o que justifica o fato de que os *outdoors* são aceitos de forma ostensiva, enquanto os grafismos urbanos são rechaçados.

No capítulo terceiro, com o exemplo trazido das inserções na cidade de Santa Maria, RS, foi possível perceber uma série de pontos, denotando que não há dúvidas de que os grafismos estão presentes em todo o espaço urbano, pois não foram percebidas dificuldades para encontrar todos os tipos de grafismos na cidade, principalmente no centro: vislumbrou-se a inserção de *grafittis*, pixos retos, *tags*, protestos políticos e outros. Afinal, é inegável que a estética da cidade mudou.

A Lei de Crimes Ambientais, sempre somada às legislações municipais, está em pleno vigor e cada vez são mais rigorosas. Mesmo assim, os grafismos se ampliam e se estendem por todo ambiente.

Como já referido, concluiu-se que a regra é a rejeição social no que tange a inserção dos grafismos urbanos, mas, ao analisar especificamente os pixos inseridos na Boate Kiss, percebeu-se que este teve apoio social. Diante disso, notou-se é que tal inserção gráfica apenas não chocou a sociedade, pois gritava também o desejo e angústias sociais do momento, ou seja, quando o grito proposto pelo pixo agrada a sociedade ele recebe apoio. Afinal, não há como negar que a mensagem passada pelos grafismos urbanos é forte e atinge seus propósitos. Desse modo, questões estéticas são deixadas de lado e o que permanece é o propósito inicial dos grafismos: dar voz a quem não está sendo ouvido!

Assim, o que se percebe é que os espaços devem ser mais do que públicos, devem ser populares, com respeito a toda a diversidade que é propiciada e vislumbrada em um mundo globalizado e plural.

## REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Henri. Sentidos da Sustentabilidade Urbana. In: ACSELRAD, Henri. (Org.) **A duração da cidade: sustentabilidade e risco nas políticas urbanas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 27-56.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Teoria Estética**. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

\_\_\_\_\_. **Indústria Cultural e Sociedade**. Tradução: Augustin Wernet e Jorfe Matos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AHMED, Flávio. A cultura e o lazer na perspectiva da sustentabilidade das cidades. In: AHMED, Flávio; COUTINHO, Ronaldo. (Orgs.) **Cidades Sustentáveis no Brasil e sua tutela jurídica**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2009.

ALOMAR, Jordi Sanchés-Cuenca. **Habitação social e o direito à cidade: Parâmetros de avaliação de políticas e programas**. Disponível em: <[https://m.box.com/shared\\_item/https%3A%2F%2Fapp.box.com%2Fs%2Fd54c57156475587tms23azv5xeeuxv5y](https://m.box.com/shared_item/https%3A%2F%2Fapp.box.com%2Fs%2Fd54c57156475587tms23azv5xeeuxv5y)>. Acesso em: 22.set.2016.

ARCE, José Manuel Velenzuela. **Vida da barro duro: cultura popular juvenil e grafite**. Tradução de Heloísa Rocha. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

BIAGINI, Hugo E. **La contracultura juvenil: de la emancipación a los indignados**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

BOLAÑO, César. Economia política da comunicação e da cultura: breve genealogia do camo e das taxonomias das indústrias culturais. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério. **Economia da Arte e da Cultura**. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unissinos; Porto Alegre: PPCOM/UFGRS, São Cristóvão, 2010.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**. São Paulo Perspec. vol.15 n.2, São Paulo, abr./jun., 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010288392001000200011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010288392001000200011)> Acesso em: 27 jun. 2016.

BRASIL. **Constituição Federal de 1934**. Promulgada em 16 de julho de 1934. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao34.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **Constituição Federal de 1937**. Promulgada em 10 de novembro de 1937. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao37.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm)>. Acesso em: 10 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. **Código Penal.** Promulgada em 07 de dezembro de 1940. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del2848.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848.htm)>. Acesso em: 08 set. 2016.

\_\_\_\_\_. **Constituição Federal de 1946.** Promulgada em 18 de setembro de 1946. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao46.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao46.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **Constituição Federal de 1967.** Promulgada em 25 de janeiro de 1967. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao67.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao67.htm)>. Acesso em: 10 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **Constituição Federal de 1988.** Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 10 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. **Decreto-Lei 25/37.** Promulgado em 30 de novembro de 1937. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm)>. Acesso em: 25 jan. 2016.

\_\_\_\_\_. **Lei 6.938.** Promulgada em 31 de agosto de 1981. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L6938.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6938.htm)>. Acesso em: 28 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **Lei 9.605.** Promulgada em 12 de fevereiro de 1998. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L9605.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9605.htm)>. Acesso em: 10 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. **Decreto 6.514.** Promulgada em 22 de junho de 2008. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/decreto/d6514.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/decreto/d6514.htm)>. Acesso em: 07 set. 2016.

\_\_\_\_\_. **Lei 12.408.** Promulgada em 25 de maio de 2011. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm)>. Acesso em: 10 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. **Projeto de Lei 985/2015.** Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1988, para majorar as penas ali previstas para o crime de pichação de edificação ou monumento urbano e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=1195560>>. Acesso em: 08 set. 2016.

BAYARDO, Rubens. Indústrias criativas e políticas culturais. Perspectivas a partir do caso da cidade de Buenos Aires. In: CALABRE, Lia. **Políticas Culturais:** informações, territórios e economia criativa. São Paulo: Itaú Cultural. Rio de Janeiro: Fundação Xasa Rui Barbosa, 2013. Disponível em: <[http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wpcontent/uploads/2014/10/PolíticasCulturais\\_informa%C3%A7%C3%B5es-territ%C3%B3rios-e-economia-criativa\\_2013.pdf](http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wpcontent/uploads/2014/10/PolíticasCulturais_informa%C3%A7%C3%B5es-territ%C3%B3rios-e-economia-criativa_2013.pdf)>. Acesso em: 26 ago. 2016.



BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Tradução Maria Luiza Borges. Revisão técnica: Karina Kuschnir. Rio de Janeiro: Juyrge Zahar. 2008.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanços e perspectivas**. Disponível em: <[http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre\\_l\\_politicas\\_culturais\\_no\\_brasil\\_balanco\\_e\\_perspectivas.pdf](http://www.guiacultural.unicamp.br/sites/default/files/calabre_l_politicas_culturais_no_brasil_balanco_e_perspectivas.pdf)>. Acesso em: 05 set. 2016.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. Disponível em: <<http://www.cdrom.ufrgs.br/garcia/garcia.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Definiciones en transición**. En libro: Cultura, política y sociedade. Perspectivas Latinoamericanas. CLACSO, Daniel Mato. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autonoma de Buenos Aires, Argentina, 2005. p. 69-81. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9fQvPgZdEWkJ:bibliotec.a.clacso.edu.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Diferentes, desiguais, desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução: Luis Sérgio Henriques. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. **Políticas Culturales em America Latina**. México: Editora Grialbo. 1987. p. 13-61.

CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Tradução: Alba Olmi (2005). Rio de Janeiro: DP&A. 1942.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade**. São Paulo: Labur Edições, 2007.

CARVALHO, Salo de. **Antimanual de criminologia**. 6.ed. Saraiva, 10/2014. VitalSource Bookshelf Online. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788502618428/cfi/92!/4/4@0.00:0.00>>. Acesso em: 09 set. 2016.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade - A era da informação: economia, sociedade e cultura**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. Volume II. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010. p. 22-23. 2 ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura política e política cultural**. Disponível em: Acesso em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a06.pdf>>. 05.set.2016.

\_\_\_\_\_. **O que é ideologia?** Disponível em: <<http://www.nhu.ufms.br/Bioetica/Textos/Livros/O%20QUE%20%C3%89%20IDEOLOGIA%20-Marilena%20Chaui.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

CHUVA, Márcia. Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil: uma perspectiva histórica, ética e política. In: CHUVA, Marcia. **Patrimônio Cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012. p. 67-78.

COSTA, Rodrigo Vieira. **A dimensão constitucional do patrimônio cultural: o tombamento e o registro sob a ótica dos direitos culturais**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE PAOLI, Paula Silveira. Patrimônio Material, Patrimônio Imaterial: dois momentos da construção da noção de patrimônio histórico no Brasil. In: CHUVA, Marcia. **Patrimônio Cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012. p. 181-190.

DIEGUES, Antônio Carlos; ARRUDA, Rinaldo S. V. (Orgs.). **Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil**. Brasília: Ministério do Meio Ambiente; São Paulo: USP, 2001.

DOS ANJOS, Moacir. Para Bienal, “pixo” pode ser arte e política. **Folha de São Paulo**, 15 abr. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1504201011.htm>>. Acesso em: 07 set. 2016.

EAGLETON, Terry. **O que é ideologia?** Capítulo 1 da obra *Ideologia*. São Paulo: Editora da UNESP: Boitempo, 1997.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Aventuras antropológicas nas cidades brasileiras: na trilha das trajetórias acadêmicas das antropólogas “urbanas” Eunice Durham e Ruth Cardoso**. Disponível em: <[http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=1756&Itemid=229](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=1756&Itemid=229)>. Acesso em: 27.set.2016.

FERNANDEDES, Larissa Dutra; BARBOSA, João Guilherme Machado. **Pichação como manifestação cultural: arte o vandalismo**. 2014. Disponível em: <<http://www.unifal-mg.edu.br/simgeo/system/files/anexos/Larissa%20Dutra%20Fernandes.pdf>>. Acesso em: 09 set. 2016.

FERREL, Jeff. Tédio, Crime e Criminologia: um convite à criminologia cultural. In: BECHARA, Ana Elisa Liberatore. **Revista Brasileira de Ciências Criminais**. São Paulo, v. 82, n. 82, p. 339-360, jan./fev. 2010.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. 2.ed.rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – Iphan, 2005.

FREITAS, Juarez. **Sustentabilidade: Direito ao Futuro**. Belo Horizonte: Fórum, 2012.

GARBIN, Elisabete Maria; PEREIRA, Angélica Silvana. Juventudes caricaturizadas: novas sociabilidades nas ruas. In: **VIII Reunión de Antropología del Mercosur: Diversidad y poder en América Latina**, 2009, Buenos Aires. VIII Reunión de Antropología del Mercosur: Diversidad y poder en América Latina, 2009. v. VIII. p. 1-10.

GHIRARDELO, Nilson; SPISSO, Beatriz (coord). **Patrimônio histórico: como e por que preservar**. Bauru, SP: Canal 6, 2008. Disponível em: <[http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.brasiliapatrimoniadahumanidade.df.gov.br%2Facervo%2Fpdf%2Fpatrimonio\\_historico\\_mp\\_sao\\_paulo.pdf&ei=o0sWUvSQHYva9QSc04GwBw&usg=AFQjCNFbkntk0Wp-jjtwwq0\\_m9wDlx81Qug&bvm=bv.51156542,d.eWU](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.brasiliapatrimoniadahumanidade.df.gov.br%2Facervo%2Fpdf%2Fpatrimonio_historico_mp_sao_paulo.pdf&ei=o0sWUvSQHYva9QSc04GwBw&usg=AFQjCNFbkntk0Wp-jjtwwq0_m9wDlx81Qug&bvm=bv.51156542,d.eWU)>. Acesso em: 23 ago. 2013.

GREGORI, Isabel Christine de; LOUREIRO, Monica Michelotti. Como construir cidades sustentáveis? **I Congresso Internacional de Direito Ambiental e Ecologia Política III Seminário de Ecologia Política e Direito na América Latina**. 2013. p.458-469. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/view/8348/5030#.V-R6hJMrI9c>>. Acesso em: 07 set. 2016.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: 1999.

GLUCKSMANN, André. **O Discurso do ódio**. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

GOÉS, Joaci. **Anatomia do Ódio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

GOMES, Luiz Flávio, MACIEL, Silvio Luiz. Lei de Crimes Ambientais - Comentários à Lei 9.605/1998. 2ª edição. Método, 08/2015. VitalSource Bookshelf Online. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/978-85-309-6683-6/cfi/6/30!/4/2618@0:20.2>>. Acesso em: 08 set. 2016.

GONÇALVES, Janice. O Sphan e seus colaboradores: construindo uma ética do tombamento (1938-1972). In: CHUVA, Marcia. **Patrimônio Cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012. p. 145-157.

GUERRA, Lemuel Dourado Guerra; Silva, Jairo Bezerra da. Cultura e desenvolvimento: uma visão crítica dos termos do debate. In: BRASILEIRO, MDS, MEDINA, J.CC; COROLIANO, LN., orgs. **Turismo Cultura e desenvolvimento**. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/7y7r5/pdf/brasileiro-9788578791940-10.pdf>>. Acesso em: 26 ago.2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. TRADUÇÃO: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPeA, 2006.

HARVEY, David. **O direito à cidade**. Traduzido por Jair Pinheiro. Lutas Sociais. São Paulo, n.29, p. 73-89. 2012. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/neils/downloads/neils-revista-29-port/david-harvey.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 07 set. 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.

LARRUSCAHIM, Paula; SCHWEIZER, Paul. A criminalização da Pixação como Cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI. **R. Dir. Gar. Fund.** Vitória. v. 15. n.1. p. 13-32, Jan/Jun.2014. Disponível em: <http://www.fdv.br/sisbib/index.php/direitosegarantias/article/viewFile/650/200>. Acesso em: 10.dez.2014.

LAZZARIN, L. F. Grafite e o Ensino da Arte. **Revista Educação & Realidade**. v.32, n.1, p. 59-74, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/6660/3976>>. Acesso em: 09 set. 2016.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro. 2001.

\_\_\_\_\_. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – fev, 2006.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; ORTELLADO, Pablo de; SOUZA. O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura. In: **IV Seminário Internacional de Políticas Culturais**. Setor de Políticas Culturais – Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Luciana-Piazzon-Barbosa-Lima-et-alii.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LUCAS, Doglas César. **Direitos Humanos e Interculturalidade**: um diálogo entre a igualdade e a diferença. Ijuí: Editora Unijuí, 2013.

MACHADO, Leandro. SP vai orientar funcionários sobre limpeza de grafites e pichações. **Folha de São Paulo**, 02 ago., 2014. Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/08/1494860-sp-vai-orientar-funcionarios-sobre-a-limpeza-de-grafites-e-pichacoes.shtml>>. Acesso em: 07 set. 2016.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: Magnani, José Guilherme C. & Torres, Lilian de Lucca (Orgs.) **Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana**. São Paulo: EDUSP, 1996.

MANTOVANELI JÚNIOR, Oklinger. A sustentabilidade como projeto para a cidadania planetária. In: PHILIPPI JÚNIOR, Arlindo; SAMPAIO, Carlos Alberto Cioce; FERNANDES, Valdir. **Gestão de natureza pública e sustentabilidade**. Barueri: Manole, 2012.

MARCÃO, Renato. **Crimes Ambientais: anotações e interpretação jurisprudencial da parte criminal da Lei n. 9.605. de 12-02-1998**, 3. ed. Saraiva, 2015. VitalSource Bookshelf Online. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788502617292/cfi/570!/4/4@0.00:51.6>>. Acesso em: 08 set. 2016.

MARCHESAN, Ana Maria Moreira. **A tutela do patrimônio cultural sob o enfoque do Direito Ambiental**. Porto Alegre: Livraria do Advogado. 2007.

MARTINS, Rezende. **Cultura e poder**. 2. ed. [VitalSource Bookshelf Online]. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788502110717/>>. Acesso em: 06 set. 2016.

MORAES, Vinícius Borges de. A pichação e a grafiteagem na óptica do Direito Penal – delito de dano ou crime ambiental? **Boletim IBCCrim**. n.150, 2005.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Eliane Lisboa. 5 ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.

\_\_\_\_\_. **O pensar complexo e a crise da modernidade**. Organizadores: Alfredo Pena-Vega e Elimar Pinheiro de Almeida. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA - UNESCO. **Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Mundial de 1972**. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS - ONU. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/>>. Acesso em: 07 set. 2016.

REVISTA O VÍES. **Entrevista: operação rabisco**. Disponível em: <<http://www.revistaovies.com/extras/2013/08/operacao-rabisco-entrevista-com-urbanos/>>. Acesso em: 22 set. 2016.

OS GEMEOS. **Biografia**. 2002. Disponível em: <<http://www.osgemeos.com.br/pt/biografia/>>. Acesso em: 07.set.2016.

OSÓRIO, Letícia Marques; MENEGASSI, Jacqueline. A reapropriação das cidades no Contexto da Globalização. In: Org: OSÓRIO, Letícia Marques. **Estatuto da Cidade e Reforma Urbana: Novas Perspectivas para as cidades brasileiras**. 2002. p.39-60.

PELEGRINI, Sandra. **Patrimônio Cultural: Consciência e Preservação**. São Paulo: Brasileiense, 2009.

PENNACHIN, Deborah Lopes. A pixação e a ordem das aparências. **Revista O Viés**. Santa Maria, 2012.

PEREIRA, Angélica Silvana & GARBIN, Elisabete Maria. Juventudes Caricaturizadas: Novas Sociabilidades nas Ruas. **8ª Reunión de Antropología del Mercosur (RAM)**. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Buenos Aires, 2009, p. 01-13.

PINHÃO, Karina Almeida Guimarães. **Patrimônio Cultural Brasileiro**. Disponível em:  
<[http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.puc-rio.br%2Fpibic%2Frelatorio\\_resumo2010%2Frelatorios%2Fccs%2Fdir%2Fdir-karina\\_pinhao.pdf&ei=40JNU8-XleTQsQSwk4H4AQ&usg=AFQjCNHV4WBNGLBQF2wZrWGCEGJKgWT5Ug&bvm=bv.64764171,d.cWc](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.puc-rio.br%2Fpibic%2Frelatorio_resumo2010%2Frelatorios%2Fccs%2Fdir%2Fdir-karina_pinhao.pdf&ei=40JNU8-XleTQsQSwk4H4AQ&usg=AFQjCNHV4WBNGLBQF2wZrWGCEGJKgWT5Ug&bvm=bv.64764171,d.cWc)>. Acesso em: 11 abr. 2014.

REALE, Miguel. **Paradigmas da Cultura Contemporânea**. 2ed. [VitalSource Bookshelf Online]. Disponível em:  
<<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788502153035/>>. Acesso em: 06 set. 2016.

RIBEIRO, Wagner Costa. Cidades ou sociedades sustentáveis? In: CARLOS, Ana Fani Alessandri; CARRERAS, Carles. **Urbanização e Mundialização: estudos sobre a metrópole**. São Paulo: Contexto. 2005. p.60-70.

RINK, Anita. **Graffiti: Interação Urbana e Arte**. Apropriação dos Espaços dos espaços urbanos com arte e sensibilidade. Curitiba: Appris, 2013.

RODRIGUES, Bruno de Jesus. **Documentário “PIXOÇÃO”**. São Paulo. 2014. 1 filme (20:01). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Mh9IMd5zl4>>. Acesso em: 07 set. 2016.

RODRIGUES, Luiz Augusto; CASTRO, Flavia Lages de. **Política e Políticas Culturais compartilhadas: Parceriais (ou não) governos/sociedade e repercussões no território**. Disponível em:  
<<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Luiz-Augusto-F-Rodrigues-et-alli.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

ROMEIRO, Ademar Ribeiro. Economia ou economia política da sustentabilidade. In: Peter May (org.) **Economia do meio ambiente: teoria e prática**. 2 ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida e BRITTOS, Valério (orgs.). **Economia da arte e da cultura**. São Paulo, Observatório do Itaú Cultural, 2010, p.51-71.

SACHS, Ignacy. Estratégias de transição para o século XXI. In: BURSZTYN, Marcel (org.). **Para pensar o desenvolvimento sustentável**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço e tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: HUCITEC, 1994.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como Liberdade**. Tradução Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVA, Fernando Fernandes da. **As cidades brasileiras e patrimônio cultural da humanidade**. São Paulo: Peirópolis. Editora da Universidade de São Paulo, 2012

SILVA, Francisco Denival da; ADOLFO; Luiz Gonzaga Silva; CARVALHO, Sônia Aparecida de. Direitos Humanos, desenvolvimento sustentável e sustentabilidade. **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**. v.10, n.1/2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/viewFile/15383/pdf>>. Acesso em: 22 set. 2016.

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. **Preservação do Patrimônio Cultural em cidades**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

STEFFEN, César. Ódio.org.br. In: **III Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação PUCRS**. Porto Alegre. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, FAMECOS PUCRS. 2008.

SIRVINSKAS, Luiz Paulo. **Tutela Penal do meio ambiente**. 4ed. Saraiva, 08/2010. VitalSource Bookshelf Online. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788502112766/cfi/299!/4/2@100:0.00>>. Acesso em: 08 set. 2016.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de. **Bens Culturais e sua proteção jurídica**. 3. ed., 6. reimp./ Curitiba: Jaruá, 2011.

THOMPSON, Analucia; PEREIRA FILHO, Hilário. Memória Oral e o Iphan: fontes, metodologia e reflexões no campo do patrimônio cultural. In: CHUVA, Marcia. **Patrimônio Cultural**: políticas e perspectivas de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012. p. 17-26.

TIBURI, Marcia. Direito Visual à Cidade: a estética da Pixação e o caso de São Paulo. **Revista Ensaios**. São Paulo. 2013. p. 39-53. Disponível em: <[http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/redobra12\\_EN6\\_marcia.pdf](http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/redobra12_EN6_marcia.pdf)>. Acesso em: 16 nov. 2015.

TYBUSCH, Jerônimo Siqueira. **Sustentabilidade Multidimensional: Elementos reflexivos na produção da técnica jurídico-ambiental**. 2011. 222 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

VEIGA, José Eli da. **Meio ambiente e desenvolvimento**. São Paulo: Senac São Paulo. 2006.

\_\_\_\_\_. **Sustentabilidade: a legitimação de um novo valor**. São Paulo: SENAC, 2010.

WAINER, João; OLIEVIRA, Oliveira. **Documentário “PIXO”**. São Paulo. 2010. 1 filme (1:01:51). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

WELLWE, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. In: **Estudos Feministas**. v.13, n.1, p. 107-126, jan.abril, 2005.

WOLKMER, Antonio Carlos. Introdução aos Fundamentos de uma Teoria Geral dos “Novos Direitos. In: WOLKMER, Antonio Carlos; LEITE, José Rubens Morato. **Os “novos” direitos no Brasil: natureza e perspectivas: uma visão básica das novas conflitualidades jurídicas**. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2012.