7

O caminho do risco: arte *Kusiwa* e inscrições urbanas no processo de reconhecimento de formas de expressão como patrimônio imaterial.

Miracy Barbosa de Sousa Gustin[1]

Liana Portilho Mattos[2]

Felipe Bernardo Furtado Soares[3]

Resumo: O artigo propõe uma comparação entre duas formas de expressão cultural em seus processos de reconhecimento como bens imateriais da cultura brasileira. Utiliza, para tanto, a antropologia jurídica e a teoria de Geertz. A análise das etapas do processo de reconhecimento estatal e as diferenças existentes entre os elementos identitários das duas formas de expressão estudadas apresentam-se como pontos chaves para uma possível compreensão acerca das razões pelas quais ocorreu o reconhecimento formal estatal da arte *Kusiwa* e, por outro lado, as inscrições urbanas permanecem em uma zona difusa, ora criminalizadas, ora liberadas.

Palavras-chaves: Patrimônio cultural. Formas de expressão. Reconhecimento.

***Abstract**: The article proposes a comparison between two forms of cultural expression in its recognition process as intangible assets of Brazilian culture. Uses, therefore, legal anthropology and Geertz's theory. The analysis of the stages of state recognition process and the differences between identity*

1 Professora aposentada da Faculdade de Direito da UFMG. Doutora em Filosofia do Direito

2 Advogada do Estado de Minas Gerais. Mestre em Direito da Cidade pela Faculdade de Direito da UERJ. Doutoranda em Direito pela UFMG

3 Advogado. Mestrando do Programa de Pós-graduação em Direito da UFMG

elements of both forms of studied expression are presented as key points to a possible understanding of the reasons was the state formal recognition of Kusiwa art and, on the other hand, urban inscriptions remain in a diffuse area, now criminalized, now released..

Keywords: *Cultural heritage. Forms of expression. Recognition.*

1 – Introdução

Kusiwa significa literalmente "o caminho do risco" (IPHAN, 2006). Esse é um vocábulo utilizado tanto para designar os traços e os pontos que compõem um desenho como a própria escrita. A arte *Kusiwa*, realizada pelos Wajãpi do Amapá, foi o primeiro bem registrado no Livro de Registro das Formas de Expressão do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em 2002. Desde então, a arte *Kusiwa* compõe o patrimônio imaterial brasileiro e, como tal, é reconhecida como "um sistema de representação de uma linguagem gráfica dos índios Wajãpi, que sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber e agir sobre o universo" (IPHAN, 2006).

Por outro lado, todo um conjunto de inscrições urbanas[4] que compõe a paisagem das cidades brasileiras não é oficialmente reconhecido como parte do nosso patrimônio cultural imaterial, sendo ainda muitas vezes encarado tão somente como crime ambiental (BRASIL, 1998).

Qual foi o caminho percorrido pela arte indígena que lhe permitiu alcançar esse reconhecimento? O que falta às inscrições urbanas para serem reconhecidas como patrimônio imaterial pelo Estado? À vista do que preconizava o Estado moderno, quanto às identidades de várias etnias, que foram encobertas, ocultadas, purificadas (Ruiz, 2014; Dussel,1992) em um real culturicídio, essas indagações ficam ainda bem mais fortes e intrigantes.

4 Como inscrições urbanas estão compreendidas as formas de expressão gráficas realizadas no contexto urbano, tais como grafite, pixação, grapixo e stencil. Busca-se não distinguir essas diferentes formas de expressão, pois interagem de maneira semelhante com a cidade e têm origem comum.

Pretende-se, assim, não apenas discutir essas questões a partir da comparação entre essas duas formas de expressão – especialmente a partir do esboço do processo social estabelecido anteriormente ao reconhecimento estatal de uma manifestação cultural como componente do patrimônio brasileiro – mas também questionar, inclusive, a legitimidade da criminalização da outra forma de expressão frente ao novo paradigma inaugurado com a Constituição de 1988, que se pretende democrática e, portanto, distanciada dos pressupostos do Estado moderno.

A Constituição de 1988, em seu art. 216, ampliou o rol de bens culturais que podem constituir o patrimônio cultural brasileiro ao reconhecer, paralelamente aos bens materiais, os bens de natureza imaterial passíveis de tutela cultural pelo Estado. Entre os bens imateriais mais conhecidos, encontram-se as formas de expressão e os modos de se criar, fazer e viver.

É certo afirmar que, uma vez registrado como bem imaterial pelo órgão patrimonial competente, o bem cultural passa a gozar não somente da chancela estatal, o que o legitima como dotado de valor cultural, mas também dos benefícios diretos e indiretos de tal salvaguarda: reconhecimento, difusão, proteção, documentação da manifestação, entre outros.

O Iphan (2007) define patrimônio imaterial e sua importância da seguinte maneira:

> Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas e nos lugares, tais como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas. Enraizado no cotidiano das comunidades e vinculado ao seu território e às suas condições materiais de existência, o patrimônio imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado e apropriado por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade.

A proteção dos bens imateriais só passou a ser regulamentada a partir do ano 2000, por meio da edição do Decreto Federal nº 3.551, que criou o registro dos bens culturais de natureza imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

Com esse novo arcabouço legislativo, voltado à gestão democrática do patrimônio cultural brasileiro, inaugura-se uma nova discursividade normativa na proteção dos bens da cultura, ainda que essa não esteja devidamente compreendida e assimilada pela prática jurídica vigente.

Castriota (2009) explicita que a questão primordial diz respeito mais ao deslocamento que a noção de patrimônio imaterial provoca no campo geral do patrimônio. Para o autor, esse deslocamento força a constatação de que a finalidade da conservação passa a ser a manutenção e a promoção dos valores incorporados pelo bem cultural, mais que a sua manutenção em si. Assim, segundo o autor, a ênfase outrora conferida à questão formal, física, do "como" conservar – crucial no patrimônio material – , passa a ser dada, agora – no âmbito imaterial –, a uma dimensão valorativa, de "o que" e "por que" conservar.

É possível afirmar que esse deslocamento, já tardio, operado no campo da proteção ao patrimônio cultural, guarda certa consonância com o deslizamento de sentido dos significantes autoridade para alteridade. Em outras palavras, a política pública para proteção do patrimônio cultural passa a dar maior atenção à articulação dialógica de atribuição de sentido e de valor, construídos em alteridade e em processo temporalmente dinâmico, no qual "cada escolha de bens, cujo atributo principal não pode ser encontrado na sua 'matéria', no seu 'estado de substância', mas numa rede intangível de significados, tem que demonstrar seus critérios de articulação e a sua razão de ser"(CASTRIOTA, 2009).

Esse descolamento hermenêutico faz com que os critérios tradicionalmente utilizados para se classificar um bem como patrimônio cultural – sua excepcionalidade estética, sua ligação a um fato memorável da história – sejam ampliados a partir de uma matriz de valores mais complexa e diversificada. Além disso, há

certa relativização epistemológica e cultural, tornando claro o antagonismo entre valores divergentes, quer sejam artísticos e estéticos, quer econômicos ou históricos, o que repercute em toda a operação de preservação (CASTRIOTA, 2009).

O processo de reconhecimento pelo Estado de uma manifestação como componente do patrimônio cultural brasileiro torna-se ainda mais complexo quando a excepcionalidade artística deixa de ser o único critério de avaliação. É nesse sentido que o paradigma democrático inaugurado pela Constituição de 1988 impõe que os próprios valores a balizar as escolhas do intérprete da norma frequentemente acabam por se colocar em franco conflito:

> Isso implica numa busca contínua por soluções que permitam a valorização e preservação das práticas culturais em meio a conflitos e disputas de valores: qual história deve ser lembrada e contada, quais belezas devem ser valorizadas e preservadas, quais costumes são mais significativos para as pessoas do lugar. Nessas disputas também estão em jogo projetos para o futuro? Manter as árvores da cidade ou ampliar as ruas para o fluxo do trânsito, aceitar que atores profissionais desempenhem papéis na representação do bumba-meu-boi ou manter apenas os brincantes locais? (IPHAN, 2007)

A pluralidade cultural passa a fazer parte, também, dos procedimentos de escolha do Estado na concepção de suas políticas públicas na área do patrimônio e da preservação. Com o Plano Nacional do Patrimônio Imaterial, por exemplo, implantou-se no Brasil uma política de proteção dos bens imateriais que reconhece a cultura como algo vivo, conflituoso, dinâmico e processual, capaz de dar sentido aos acontecimentos dos indivíduos que fazem parte daquele grupo. Tal compreensão aproxima-se dos ensinamentos de Geertz (1973) e de seu conceito de cultura, que é essencialmente semiótico e baseado em Weber, no sentido de que "o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado" (GEERTZ, 1973).

A partir desse conceito, a própria comunidade é entendida como lugar privilegiado de proteção desses bens, por se constituir em instância primeira de reconhecimento de seu valor e maior interessada em sua salvaguarda (IPHAN, 2007).

Apesar disso, o processo de reconhecimento pelo Estado de certas formas de expressão como patrimônio imaterial brasileiro não ocorre de forma uniforme, com algumas práticas recebendo a tutela estatal, como a arte *Kusiwa*, e outras não, como o que aqui se optou por denominar de inscrições urbanas. É esse exatamente o ponto ao qual se dedicará esse artigo.

Na primeira parte, a arte *Kusiwa* será estudada a partir do dossiê oficial do IPHAN (2006), produzido no processo de seu reconhecimento oficial. A atenção estará voltada, principalmente, para as etapas desse processo na própria comunidade, ou seja, como esse grupo se posicionou antes e depois do ato estatal, as razões que fizeram com que eles procurassem e aceitassem essa alternativa e as consequências sociais e culturais do reconhecimento.

As inscrições urbanas, por sua vez, serão estudadas a partir de pesquisas já realizadas (GONTIJO, 2012, VIANA, 2007) e, também, do método etnográfico aplicado pelos autores desse trabalho nas ruas de Belo Horizonte, que foi estruturado, principalmente, na observação participante e na realização de entrevistas com pessoas da cena da arte urbana da cidade nos anos de 2013 e 2014. Como aporte teórico para a metodologia etnográfica será adotada a compreensão de Geertz (1989) sobre o trabalho do antropólogo, segundo o qual

> O que o etnógrafo enfrenta, de fato [...] uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender depois apresentar. [...] Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não como os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.

O trabalho do antropólogo, portanto, é mais que apenas descrever os atos, os ritos e as *performances* que presencia, mas também interpretá-los a partir da teia de significados em que se encontram. Geertz (1989) propõe que fazer etnografia é realizar uma descrição densa do que se estuda, permitindo diferenciar um tique nervoso de uma piscadela conspiratória. Com base na teoria interpretativa proposta pelo autor, esse artigo pretende estabelecer se há elementos nos grafismos urbanos de Belo Horizonte para seu reconhecimento como patrimônio imaterial, e, se existem, por quais razões o Estado não o fez.

2 – O reconhecimento da arte *Kusiwa* como forma de expressão constitutiva do patrimônio imaterial do Brasil

O dossiê produzido pelo Iphan (2006), além de apresentar a riqueza estética da arte *Kusiwa* e sua importância cultural para os Wajãpi, demonstra como ocorreu todo o seu processo de reconhecimento pelo Estado como patrimônio imaterial do Brasil, desde os primeiros trabalhos etnográficos realizados naquela tribo, passando pelas pesquisas mais recentes, até a chancela estatal.

O grafismo *Kusiwa* associado às histórias orais da etnia Wajãpi permite que seus indivíduos atuem "sobre múltiplas dimensões: sobre o mundo visível, sobre o invisível, sobre o concreto e sobre o mundo ideal. Não se trata de um saber abstrato e, sim, de uma prática, que é permanentemente interativa e, portanto, totalmente viva" (IPHAN, 2006). Essa forma de expressão está, portanto, diretamente ligada ao cotidiano dessas pessoas, por constituir maneira de transmissão de conhecimento através das gerações e por permitir colocar-se e entender-se no mundo em suas diversas dimensões.



Foto: Dominique T. Gallois, s/a.

Os Wajãpi utilizam-se de tintas retiradas de frutos para estabelecer um complexo e diverso padrão gráfico para representar partes do corpo ou de animais e de objetos, "que se transformam de forma dinâmica, com a inclusão de novos elementos, enquanto outros podem entrar em desuso ou se modificar através de variantes" (IPHAN, 2006).

Além de contribuir para a explicação da cosmogonia da etnia, a arte *Kusiwa* relaciona-se ao estado de espírito das pessoas: em momentos de doença ou luto, certos materiais são evitados, ao passo que outros podem ser utilizados para evitar a aproximação perigosa de espíritos da floresta.

Ainda que tenha sido identificado um rico e diversificado padrão gráfico (IPHAN, 2006) dos Wajãpi do Amapá, consolidado ao longo do tempo, cabe notar que "o repertório se modifica de forma dinâmica, pela própria variação dos motivos e pela apropriação de outras formas de ornamentação (...)" (IPHAN, 2006). Percebe-se que a implementação de ações para preservação não visa a impedir que ocorram mudanças nos grafismos *Kusiwa*, pois a cultura é tratada como algo vivo, em constante modificação e adaptação. Há, por exemplo, a assimilação de novas plataformas para a aplicação da arte, como tecidos e cerâmicas.

A importância identitária da arte *Kusiwa* é assim destacada no dossiê do Iphan:

> Os grafismos *Kusiwa* têm, sobretudo, uma eficácia simbólica que atualiza permanentemente um modo diferenciado de pensar e de experimentar a relação com o outro, seja este animal, vegetal, humano ou não humano, índio ou não índio, parceiro ou inimigo. Assim, o sistema gráfico e as narrativas acopladas não expressam apenas taxinomias, crenças e sentimentos, mas também processos históricos, que continuam validando os modos particulares de conhecer que os Wajãpi do Amapá utilizam para se situar no mundo contemporâneo. Eles contêm, ao mesmo tempo, um saber sobre as origens e o destino da humanidade, preceitos morais e valores estéticos, assim como todo um conjunto de conhecimentos práticos para o manejo do seu próprio meio ambiente. Também armazenam a história de suas relações com outros grupos da região, incluindo a população não-indígena. Remetem, portanto, a um processo cultural vivo, ou seja, dinamicamente enriquecido pela experiência de sucessivas gerações (IPHAN, 2006).

3 – O caminho do risco: antes e depois do reconhecimento do Estado

Durante o percurso apresentado no dossiê, fica claro que as pesquisas acadêmicas são importantes para demonstrar o valor cultural da prática. Esses estudos explicitam as implicações simbólicas, afetivas e práticas da arte *Kusiwa* para os membros daquele grupo, destrincham a complexidade gráfica e estética dos desenhos, assim como as mudanças e as continuidades dos padrões gráficos. Além disso, preocupam-se também em destacar os problemas sociais enfrentados pelos Wajãpi que colocam em risco a existência do seu modo de vida e de sua forma de expressão.

No entanto, a simples existência de pesquisas não foi suficiente para o reconhecimento estatal da arte *Kusiwa*. Foi preciso que a própria comunidade se envolvesse nesse projeto para sua efeti-

vação. Em conformidade com os fundamentos teóricos da nova política nacional para a proteção dos bens imateriais, o pedido de reconhecimento da arte *Kusiwa* foi feito pelos próprios índios, a partir do Conselho das Aldeias Wajãpi. Após o processo legal, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural a reconheceu, em 2002, como forma de expressão constitutiva do patrimônio imaterial brasileiro.

A tomada de consciência acerca da importância de reconhecimento da arte *Kusiwa* como componente do patrimônio cultural brasileiro surge como uma forma de afirmação identitária:

> Não é da natureza dos saberes e práticas criadoras de significados culturais, como o sistema gráfico e a arte verbal dos Wajãpi do Amapá, serem associados à identidade. Nem era sua função ou característica constituírem-se como "patrimônio", mas os impactos das transformações sociais, ambientais e econômicas a que estão submetidos vêm fortalecendo o entendimento da diferença que sua condição de "índios" representa. Afinal, há 30 anos são vítimas de invasões, destruição de suas terras e perda de qualidade de vida devido a sua crescente dependência da economia de mercado (IPHAN, 2006).

A formação de uma parceria entre comunidade e pesquisadores permite tanto o reconhecimento pelo próprio grupo do valor de sua manifestação quanto o aprofundamento do entendimento, por parte dos pesquisadores, sobre os significados e as implicações daquela forma de expressão.

Um inventário de um bem imaterial é feito principalmente a partir da coleta de depoimentos dos integrantes e dos mestres das manifestações da cultura popular. É preciso conhecer e documentar os espaços em que as manifestações acontecem e nos quais as pessoas vivem, assim como as visões de mundo, a memória, as práticas e as relações que existem entre pessoas envolvidas com um bem em questão. A participação da comunidade é um fator fundamental nesse processo, pois somente por meio dela um levantamento minucioso torna-se possível.

O diálogo entre membros do grupo e pesquisadores perdura para além do reconhecimento estatal e permanece nos planos de ação traçados na salvaguarda da manifestação cultural protegida.

No caso dos Wajãpi, a construção do acervo textual e fotográfico da arte *Kusiwa* conta com a participação ativa dos membros do grupo:

> Ressalte-se que a realização de registros e sua reprodução para fins diversos só poderá ser realizada com a concordância e participação direta da comunidade indígena, para garantir que o sistema referencial seja realizado em acordo com as ênfases culturais e o contexto sociopolítico do grupo (IPHAN, 2006).



Foto: Dominique T. Gallois, 2005

Foi formado um grupo composto por pesquisadores e membros da comunidade que promovem debates coletivos para discussão sobre os rumos dos procedimentos de "valorização das formas de manejo e conservação" da arte *Kusiwa* (IPHAN, 2006). Esse grupo discute a promoção de ações internas, como oficinas em que os mais jovens mantém contato com os saberes preservados pelas pessoas mais velhas, e de ações voltadas para a sociedade

externa, como a difusão de suas manifestações, que permitem seu maior reconhecimento e valorização (IPHAN, 2006).

As atuações para preservação do patrimônio imaterial são previstas no plano de salvaguarda que compõe o inventário. Internamente, preocupa-se com a revalorização da cultura local pelos mais jovens para que eles a perpetuem no tempo (IPHAN, 2006); externamente, pretende-se sensibilizar a sociedade em geral, para que se alterem "as atitudes e práticas etnocêntricas correntes, revertendo, assim, os preconceitos que ainda caracterizam a relação da sociedade brasileira com as populações indígenas" (IPHAN, 2006). Para garantir a continuidade da arte *Kusiwa*, entidades que já trabalhavam para sua preservação passaram a atuar de maneira coordenada para a demarcação das terras Wajãpi, o fortalecimento da organização coletiva, a promoção da educação escolar diferenciada e a difusão das manifestações culturais.

4 – Inscrições urbanas: especificidades de uma cultura ainda não reconhecida pelo Estado.

Por inscrições urbanas entendem-se todas as formas de intervenção gráfica que ocorrem nas superfícies da cidade, desde a pixação e o grafite até o stencil.

A opção por essa expressão mais ampla decorre do fato de que a origem de todas essas formas de expressão é, de certa maneira, comum e, além disso, todas essas inscrições interagem com a cidade de maneira semelhante. As diferenças estéticas que surgiram ao longo do tempo só demonstram a riqueza dessa manifestação e não impedem sua compreensão em conjunto, sem a desconsideração de suas especificidades.[5]

5 Para maiores detalhes sobre as origens e as diferenças entre essas variantes, VIANA, Maria Luiza Dias. *Dissidência e Subordinação*: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2007.

Sobre os pontos em comum, Sérgio Miguel Franco (2009) aponta que existem quatro características do grupo de grafismos (neste trabalho, chamados de inscrições urbanas), sendo que duas delas teriam importância destacada na constituição identitária dessa forma de expressão, quais sejam, o fato de "estar na rua" (consentida ou não pelo proprietário do espaço alvo da intervenção) e o de não ser uma "encomenda", vale dizer, devem partir da voluntariedade e da disposição do artista em realizá-la. Além disso, o mesmo autor aponta outros aspectos como elementos constitutivos importantes: "Além desse *nomos*, de estar na rua, fazendo algo sem encomenda, e de ser transgressivo, um quarto aparece com menos exigência de verificação: o uso da tinta *spray*, que garante agilidade para a prática e um traço característico" (FRANCO, 2009).

O *nomos* de que fala o autor tem sua maior fonte de influência histórica na cultura do *hip hop* surgida em Nova Iorque na década de 1970:

> A origem da expressão *hip hop* significa balançar os quadris, porém, por trás dessa perspectiva festiva originária nos bailes e nos guetos negros e hispânicos em Nova Iorque nos anos 70 – onde ouvia-se do *soul* ao *jazz,* misturando passos acrobáticos de *break* às experimentações eletrônicas dos DJs e às caligrafias eletrizantes dos grafites – nascia um novo tipo de "rebelião urbana". Em vez de fuzis, piquetes, bombas e coquetéis molotov, aerossóis, *pick-ups*, discos e microfones. Tudo isso compõe o universo do *hip hop*, que traduz uma atitude política simbólica: a sociedade negra impondo-se com suas "armas" sobre a sociedade branca (VIANA, 2007).

De Nova Iorque, a partir da década de 1980, o movimento *hip hop* passou a se espalhar para periferias de todo o mundo, mantendo suas características de resistência estética e política da juventude negra, o que denota o seu caráter identitário para os grupos associados a essa cultura. "Seu uso pode servir como forma de identificação e resistência coletiva, para uma grande parcela de jovens que fazem do movimento parte de suas vidas" (VIANA, 2007).

Em Belo Horizonte, já no começo dos anos de 1980, a cultura *hip hop* passou a se desenvolver primeiramente a partir da importação de revistas, vestuários e músicas estrangeiras. Com o passar do tempo, o *hip hop* foi ganhando elementos particularmente locais, como o desenvolvimento do *rap* brasileiro nas periferias das grandes cidades e a construção de uma cultura de grafite com características peculiares. Somou-se a isso, ainda, a influência dos movimentos de vanguarda da Europa da década de 1960 e 1970 (VIANA, 2007).

Atualmente, ainda que esses grafismos permaneçam muitas vezes associado à cultura *hip hop*, é possível dizer que há uma cultura de certa maneira independente do *hip hop*, que recebe as mais diversas influências culturais e não se restringe ao ambiente dos MCs e DJs. É importante notar que não é possível, segundo o conceito de cultura de Geertz, aqui adotado, estabelecer limites fixos entre as culturas, já que são processos dinâmicos em constante transformação. Pode-se, no entanto, compreender como essa forma de expressão produz significados para seus praticantes, independentemente dos outros elementos do *hip hop*. A maneira como os trabalhos são colocados nos espaços públicos da cidade permite aos seus autores compreender o lugar em que vivem, a partir de ligações afetivas e intersubjetivas com os outros membros do grupo. Não é raro ouvir em conversas com grafiteiros e pixadores que as referências que têm da cidade são as marcas produzidas em seus muros: "O que ela está dizendo ali, na verdade, é muito mais do que um nome, do que a vaidade de quem está escrevendo; é um jeito de ser e de estar na cidade, é uma proposta de produção de paisagem (...)".[6]

Essas formas de expressão proporcionam aos seus praticantes, ainda que muitas vezes sua prática ocorra de maneira individual, trocar saberes e significados sobre o mundo em que vivem, o que inclui histórias, mitos, técnicas e modos de comportamento. Quando se está entre grafiteiros ou pixadores, as conversas

6 Fala livremente transcrita do vídeo gravado no Café Controverso com o tema "O que é pixo" realizado no dia 12/04/2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vT16nu062l4. Acesso em 26 de maio de 2014.

muitas vezes giram em torno dos últimos trabalhos realizados, informações sobre o local, o material utilizado, os perigos e as dificuldades enfrentados. Realizar um grafite pode significar a sua própria inserção no grupo, num convívio social, como destaca Viana (2007), promovendo a própria inscrição dos sujeitos – autores dessas práticas – "na cidade, como participantes que realizam individuações (vínculo político), cada um a sua maneira, mas conectados com a rua, com a cidade, com uma cultura de rua" (VIANA, 2007).

Apesar da relevância do grafite para a identificação cultural, social e política de seus praticantes, até 2011 a legislação brasileira o criminalizava completamente. Com a Lei 12.408, de 25 de maio de 2011, que "altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos", deixou de ser crime o grafite realizado com finalidade artística e com autorização do proprietário. A partir dessa lei, criou-se uma clara dicotomia entre o grafite e a pixação no tratamento dado pelo Estado, sendo esta mantida como prática passível de punição pela Lei de Crimes Ambientais – Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998 – enquanto aquele, em razão de seu valor artístico, passou a ser permitido, desde que atendidos os requisitos legais.

Sobre a Lei de Crimes Ambientais, é interessante notar ainda que o seu art. 65, que criminaliza esses atos, encontra-se no capítulo denominado "Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural". Percebe-se que essa forma de expressão é encarada, na verdade, como forma de agressão ao patrimônio cultural e não como parte constitutiva do patrimônio imaterial.

Essa alteração legislativa entra em contradição com o próprio espírito do grafite, segundo seus praticantes. A origem do *hip hop* é a transgressão, a não admissão de ser regulamentado por uma ordem com a qual não se concorda, o que pode ser visto nos inúmeros grafites feitos nos metrôs de Nova Iorque a partir da década de 1970.

É paradoxal que o grafite tenha de ser autorizado para que seja reconhecido, pois a transgressão compõe a própria identidade da prática. Por isso, para muitos grafiteiros e pixadores, para além do que se escreve ou se desenha nos muros, o que importa é o caráter transgressor da ação:

> Para mim, o grafite só é grafite quando não é autorizado, por isso minha energia como artista vem da pixação. Muitos grafiteiros hoje só fazem trabalho autorizado, o que vai contra a essência da coisa, de não respeitar as regras. Tem hora para ser Picasso e hora para ser bandido, e o grafiteiro tem que respeitar isso.[7]

A própria distinção feita pela lei entre grafite e pixação não encontra eco nas ruas entre os praticantes desses grafismos. Alguns apontam a transgressão como ponto de diferença entre ambos, enquanto outros dizem que o que os diferencia são as cores e as figuras utilizadas pelo grafite. Além disso, não se pode separar claramente grafiteiros de pixadores, pois muitas pessoas praticam as duas formas de expressão e há formatos de letras que não podem ser definidas como de uma ou de outra:



Foto: Felipe Bernardo Furtado Soares, s/a.

7 Fala de um grafiteiro registrada no caderno de campo de Felipe Bernardo Furtado Soares em 18 maio de 2014.

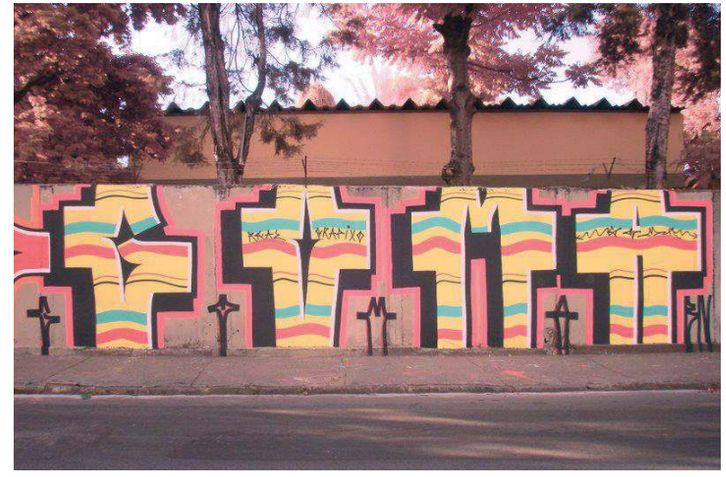

Foto: Felipe Bernardo Furtado Soares, s/a.

Essa dificuldade de definir o que é grafite e o que é pixação pode impedir o reconhecimento dessas intervenções como patrimônio imaterial brasileiro, afinal, a pixação ainda é considerada crime pelo art. 65 da Lei n. 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Seria no mínimo contraditório que uma prática fosse ao mesmo tempo crime e bem imaterial da cultura brasileira.

Se por um lado o mercado das artes já vem contratando grafiteiros para trabalhos bem-remunerados e de grande prestígio e moradores autorizam a realização de grafites em seus muros para embelezamento da paisagem urbana, por outro, o Estado timidamente passa a reconhecer o valor dessa forma de expressão. Esse é o caso da cidade do Rio de Janeiro, em que o prefeito editou, em 18 de fevereiro de 2014, o Decreto nº 38.307, que institui o Dia do Grafite, além de uma política de incentivo à prática, a qual inclui a criação do Conselho Municipal do Grafite. Mesmo com essa ação de reconhecimento pelo Estado, as dificuldades para identificação do grafite persistem, pois, ao mesmo tempo em que se assina um decreto para proteção e promoção do grafite na cidade, o prefeito declara que não considera que a pixação seja uma manifestação de arte e diz que não tolerará a prática.

Essa ambiguidade no tratamento estatal dispensado ao grafite e ao pixo remetem à questão do reconhecimento como mero "re-conhecimento de si-mesmo", conforme defendeu Dussel (1993). Ao definir os grandes descobrimentos (da América, em 1492, sobretudo), o autor os percebe como uma experiência quase científica, estética e contemplativa, uma relação poética, de admiração, mas ao mesmo tempo comercial. Por outro lado, ele chama atenção para o fato de esse processo de "conquista" ser também um processo militar, prático, violento, que inclui dialeticamente o "Outro" como o "si-mesmo". Nesse sentido, afirma, o "Outro" não é propriamente reconhecido, mas sim negado em sua distinção, pelo que passa a ser meramente incorporado ao que chama de "'totalidade' dominadora como instrumento, como coisa, como oprimido, como 'encomendado', como assalariado (nas futuras fazendas), ou como africano escravo (nos engenhos de açúcar ou outros produtos tropicais)" (DUSSEL, 1993).

5 – Conclusões e perspectivas

O processo de reconhecimento de uma manifestação como parte integrante do patrimônio imaterial do Brasil passa necessariamente pela atuação do Estado. Apenas quando há a chancela estatal a manifestação passa a gozar dos benefícios de compor o patrimônio cultural (IPHAN, 2007), o que claramente contribui para a sua salvaguarda, reconhecimento e difusão.

Apesar disso, conforme foi exposto, a sociedade tem papel indispensável durante todas as etapas desse processo de reconhecimento. Sem a participação dos membros do grupo diretamente interessado na proteção da manifestação, de nada adiantaria o ato estatal; na verdade, tudo se inicia quando o próprio grupo toma consciência da importância de sua prática, em dialógico processo de autoconhecimento. Os membros do grupo percebem que os significados que atribuem ao mundo ao seu redor decorrem das teias de significados intersubjetivamente construídas. Só com a existência desse processo é que se pode falar em chancela estatal sobre certo modo de se fazer, se viver, de

se expressar, conforme demonstra o próprio Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI/Iphan) ao valorizar o enraizamento cotidiano da prática para sua valoração como integrante do patrimônio cultural, seja no âmbito nacional, estadual ou municipal.

No entanto, ainda há, por parte do Estado, tratamento distinto das formas de expressão, com mais fácil aferição de importância cultural e social para certos grupos, como no reconhecimento da arte *Kusiwa*, mas não para outras, como no caso das inscrições urbanas. Tal fato ressalta a necessidade de se adotar uma reflexão crítica sobre o processo de reconhecimento das identidades culturais, de modo a evitar que promovam "encobrimentos" ou mais do "si-mesmo", o que gera mais exclusão, como destaca Dussel (1993).

Os fatores responsáveis por essa diferença de tratamento ainda não podem ser claramente estabelecidos, mas alguns elementos podem ser enunciados como respostas possíveis: 1) caráter volátil do próprio conceito jurídico de "bem cultural"; 2) dificuldade de definição sobre o que compõe o que aqui se chamou de inscrições urbanas; 3) caráter transgressor da cultura, o qual gera resistência de seus praticantes quanto ao reconhecimento pelo Estado; 4) visão do "Outro" apenas na acepção do "si-mesmo", o que dificulta a possibilidade de novos elementos identitários serem reconhecidos como culturalmente significativos, relevantes e, portanto, merecedores da tutela estatal.

Dentro da compreensão atual sempre haverá manifestações culturais não consideradas como parte integrante do patrimônio imaterial registrado, uma vez que um ato administrativo é responsável por definir o que é e o que não é patrimônio.[8]

8 Como afirma Carlos Frederico Marés, "ocorrem casos em que um bem socioambiental localizado é protegido de fato pela vontade coletiva local, da comunidade ou bairro; estes bens, via de regra, dizem respeito à história local e são marcos que interessam àquela comunidade, muitas vezes sem interesse para outros grupos humanos. Estes interesses localizados muitas vezes ficam sem proteção porque as esferas do poder municipal, estadual ou federal não os reconhece. E aí se estabelece uma primeira contradição,

Apesar disso, muitas formas de expressão, como o grafite e a pixação, são salvaguardadas por seus próprios praticantes, preocupados com a construção da memória coletiva do grupo e com a perpetuação de sua cultura. Isso demonstra que a ideia de preservação da cultura não passa necessariamente pela ação estatal. Ao contrário, a sociedade, como instância plural de cultura e de valores, é a grande responsável e a maior interessada na salvaguarda de sua diversidade cultural e social.

O caminho do risco – e talvez da possível solução – aponta para o reconhecimento da sociedade, para além das instâncias formais dos conselhos de patrimônio, como instância legítima *per se* para reconhecer quais manifestações compõem o patrimônio cultural, cabendo ao Estado, talvez, um outro papel que não seja o atualmente em curso, de definir o que é e o que não é patrimônio. Inventar o destino dessa caminhada, propondo canais outros de legitimação e de proteção das manifestações culturais que compreendam o reconhecimento como expressão de autoconhecimento de determinado grupo, é um dos maiores desafios que se apresenta atualmente na agenda da proteção ao patrimônio cultural imaterial no Brasil e em seus entes federados.

---

o reconhecimento oficial de interesses locais. [...] No Brasil, nunca foi reconhecida a existência de culturas regionais autônomas, isto é, não existe esfera de poder representando diferenciação cultural: os índios guarani ou xavante ou tikuna podem manter viva sua cultura, mas seu patrimônio cultural só é administrativamente reconhecido por ato específico do Município, do Estado ou da União. Não há reconhecimento jurídico em relação à declaração que os indígenas façam sobre seus próprios bens culturais, assim como tampouco não são reconhecidas declarações de qualquer outra comunidade não tida como integrante do Estado" (SOUZA FILHO, 1999).

6 – Referências

BRASIL. Lei nº 9.605 de 12 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. **Diário Oficial da União,** Brasília, DF, 12 fev. 1998.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Patrimônio Cultural:** conceitos, políticas, instrumentos. São Paulo: AnnaBlume; IEDS, 2009.

DUSSEL, Enrique. *1492,* **O Encobrimento do Outro:** a origem do mito da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993.

FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da metrópole:** grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), 2009.

GALLOIS, Dominique T. **Pai elabora composição gráfica nas costas do filho.** Amapá, s/a.

GALLOIS, Dominique T. **Oficina de desenho.** Amapá, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas.** Zahar. Rio de Janeiro, 1973.

GEERTZ, Clifford. **Uma descrição densa:** por uma teoria interpretativa da cultura. In: A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONTIJO, Mariana Fernandes. **O direito das ruas:** as culturas do graffiti e do hip hop como constituintes do patrimônio cultural brasileiro. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2012.

IPHAN. 2006. Dossiê de registro da Arte *Kusiwa*. Disponível em: http://www.iphan.gov.br/bcrE/pages/folBemCulturalRegistradoE.jsf .

IPHAN. 2007. **Patrimônio cultural imaterial:** para saber mais. Brasília, DF.

SOARES, Felipe Bernardo Furtado Soares. **Sem título.** Belo Horizonte, Minas Gerais, s/a. 2 fotografias.

RUIZ-RESA, Josefa Dolores. **Política, economía y método em la investigación y aprendizaje del Derecho.** Madrid: Dykinson S. L., 2014.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de. **Bens culturais e proteção jurídica.** 2. Ed. Porto Alegre, EU/Porto Alegre. 1999.

VIANA, Maria Luiza Dias. **Dissidência e Subordinação:** um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação de Mestrado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2007.